



## **Die Spät-Renaissance**

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

**Ebe, Gustav**

**Berlin, 1886**

1. Die erste Stufe des italienischen Barockstils, von 1580 bis 1630 (bis Bernini). Die Frage der Verhältnisse und der Ausdruck der modernen Ideen in Bezug auf den Inhalt der Gebäude. -Das ...
- 

[urn:nbn:de:hbz:466:1-79927](#)

die Wirkung auf das Gemüth im Auge habend. Es ist viel Verwandtes in diesen beiden Naturen; der grosse Italiener und der ebenso grosse Engländer gleichen sich an titanischer Kraft und in der unabsehbaren Nachfolge, welche der von ihnen geschaffene Stil findet. Beide stehen an den Grenzen der Menschheit nach oben hin und ihr Ideenreichthum ist durch keinen späteren Erklärer zu erschöpfen. Shakespeare hatte Vorläufer, unter diesen den genialen Marlowe, und nach ihm bildeten sich zwei Schulen; aber Vorgänger, Miterbende und Schüler stellen doch nur einzelne Facetten seines Wesens dar, wie dies ähnlich auch bei Michelangelo zu bemerken ist. Der genialste Vertreter der volksthümlichen Schule ist John Webster, während Ben Jonson (1573—1637) und die gemeinschaftlich schreibenden Fr. Beaumont (1586—1616) und J. Fletscher (1576—1625) die gelehrt Schule darstellen. Philipp Sidney (1554—1586) schreibt den Schäferroman «Arkadia», in Nachahmung des Spanischen; Edmund Spenser (geb. 1553) dichtet «The Fairy Queen» (die Feenkönigin), als höfische Verherrlichung der Königin Elisabeth; Michael Drayton (1563—1621) behandelt einen ähnlichen Stoff in der Nymphidia, or the court of the fairies, und Walter Raleigh (1552—1618) dichtet vortreffliche Lieder. Ein grosser Zeitgenosse Shakespeare's ist Francis Bacon von Verulam (1561—1626), als bewusster Gegner der scholastischen Wissenschaft. Er macht die experimentirende Naturforschung zum obersten Prinzip und öffnet damit der modernen Wissenschaft den niemals wieder verlassenen Weg. Im Jahre 1620 erscheint sein bahnbrechendes Werk: Novum organum scientiarum.

### I. Die erste Stufe des italienischen Barockstils, von 1580 bis 1630 (bis Bernini).

Der Beginn eines neuen Abschnitts der italienischen Kunstartentwicklung um 1580 wird besonders scharf markirt durch das Auftreten der bolognesischen Malerschule, der Caracci's und ihrer Nachfolger. Die Herrschaft der Manieristen, die den Eigenthümlichkeiten dieses oder jenes Meisters folgten, geht zu Ende. Die Malerei muss nun den neuen an sie von der weiträumigen, prachtvollen Raumbildung in der Architektur gestellten Forderungen gerecht werden und demgemäß geht ihre Absicht auf eine möglichst erhöhte Wirkung, um sich neben der übrigen Pracht zur Gelung zu bringen. Das Streben nach begreiflicher Darstellung jedes Vorgangs äussert sich als Naturalismus und dazu tritt noch eine möglichst gesteigerte Wiedergabe des Affekts.

Die Skulptur dieser Zeit gewinnt ein neues Leben durch eine mehr innerlich gefasste, geistige Nachahmung des Michelangelo, wie sie Giovanni

da Bologna und seine Schule bietet. Das eigentliche Prinzip der neuen Malerschule kommt aber erst fünfzig Jahre später in der Bildhauerei zum vollen Ausdrucke.

In der Architektur ist keine schroffe Trennung der Epochen zu bemerken; die auf diesem Gebiete vorkommenden Veränderungen beziehen sich auf das stärkere Eindringen des malerischen Geistes, auf das Streben nach erhöhter Gesamtwirkung und das häufige Verwenden perspektivischer Vertiefungen und Verdoppelungen. Da diese Neuheiten in der Architektur sich besonders deutlich an den damals häufig in Italien und in den übrigen europäischen Ländern errichteten Jesuitenkirchen zeigen, so hat man wohl die ganze Stilphase als «Jesuitenstil» bezeichnen wollen. Aber dies ist unzutreffend; es giebt keinen besonderen Jesuitenstil, wenn man nicht ein besonderes Planschema der Kirchen, oder ein Dekorationssystem für das Innere hierunter verstehen will.— Die Jesuiten suchten zu allen Zeiten möglichst modern zu bauen und bedienten sich des jedesmal herrschenden Zeitstils, also diesmal des Barockos; nur entfalteten sie einen grösseren Glanz der Innendekoration an ihren Bauten, als dies sonst irgendwo vorkam. Von der Gründung des Ordens im Jahre 1540 bis etwa 1580 befand sich derselbe noch im Stadium der Entwicklung und wurde erst, wie schon oben bemerkt, durch den Ordensgeneral Aquaviva (1581—1615) organisch durchgebildet und zu grosser Macht gebracht. Gleichzeitig begann die Entwicklung des Barockstils, und es liegt auf der Hand, dass die Jesuiten sich die Anwendung dieser phantasievollen, die reichste Wirkung anstrebbenden Kunstweise nicht entgehen liessen. Giacomo della Porta, der zufällige Nachfolger Vignola's beim Bau der Jesuitenkirche del Gesù in Rom, war auch der Erfinder der reichen Stuckdekorationen, welche den Barockstil auszeichnen; indess wurde diese Verzierungsweise erst bedeutend später, mit einer dem Barockstil ebenfalls allgemein eigenthümlichen, auf Wiedergabe der Untensicht beruhenden Deckenmalerei in Verbindung gebracht und von einer Anzahl talentvoller Mitglieder des Jesuitenordens, wie Pozzo und andere, systematisch weiter gebildet. Will man deshalb von einem Jesuitenstil sprechen, so kann sich dies nur auf einen gewissen Reichthum der Kirchenausstattungen mit kostbaren Steinarten, Bronzen und Vergoldungen beziehen; aber auch diese Art fand bei gleichzeitigen weltlichen, vom Orden ganz unabhängigen Bauten häufige Anwendung, und muss ganz allgemein als Ausdruck des Zeitsinns gelten. In der Entwicklung des nordischen Barockstils in Deutschland und Frankreich können die Ordenskirchen ebensowenig als massgebender Faktor gelten; diese Bauten vertreten nur für sich eine stärker italienisirende Richtung.

### a) Architektur.

Wie schon Eingangs bemerkt, kann es keine scharfe Trennung des Barockstils von der Spätrenaissancekunst Michelangelo's und seiner Zeitgenossen, wie dieselbe im früheren Abschnitt geschildert wurde, geben, denn Michelangelo muss wohl direkt als geistiger Schöpfer des Barockstils gelten. Der Hauptunterschied der früheren Epoche, gegen die jetzige, ist durch den Umstand begründet, dass die Zeitgenossen und unmittelbaren Nachfolger des Michelangelo noch stärker von der Nachahmung der Antike beeinflusst waren. Vignola hielt noch an den Verhältnissen und dem Detail der antiken Säulenordnungen fest und Palladio suchte sich wenigstens in den Hauptdispositionen der Antike soviel als möglich zu nähern. Erst nach dem Tode dieser grossen Meister tritt eine neue Generation die volle Erbschaft Michelangelo's an, in der bewussten Auflehnung gegen die archäologische Autorität. Die Künstler fühlen immer mehr, dass die Nachahmung der Alten unmöglich allen Forderungen des modernen Geistes entsprechen kann und versuchen zum Ausdrucke des Inhalts der Gebäude eine deutlichere Sprache zu schaffen. Man muss aber zugeben, dass in Folge dieses Strebens der Barockstil dieser berechtigten Forderung wirklich Genüge leistet.

Die freie Art, mit der jetzt die antiken Säulenordnungen, Gebälke und Giebel verwendet werden, kann man nur misswollend eine willkürliche nennen, wenn man im Sinne der Zeit zugiebt; dass es gestattet ist, diese Bauteile nicht allein in ihrer herkömmlichen Bedeutung, sondern auch als Kunstmittel zur möglichsten Steigerung des Ausdrückes zu benutzen. Der Barockstil erhob die Schattenwirkung zum eigentlich belebenden Prinzip der Baumassen; und fand hierin den Ersatz für die antike Polychromirung, auf die man verzichten musste. Der Schattenwirkung zu Liebe kommt man auf das gelegentliche Fortissimo der Konzeption, auf die Begleitung der Hauptsäulen und Pilaster durch mehrere Halb- und Viertelpilaster auf den Seiten und schliesslich auf die, diesen Bewegungen folgende oftmalige Verkröpfung der Gebälke, Gesimse und Sockel.

Eine Richtung auf entschiedene Grossheit des Ausdrucks erdrückt das Gefühl für feinere Nuancen, wie dies ebenfalls schon bei dem Altmeister Michelangelo vorkommt. Die perspektivische Wirkung des Ganzen, die man im Auge hatte, konnte durch eine feinere Durchbildung der Glieder, durch skulptierte Kymatien und zartes Pflanzenornament nichts gewinnen.

Einen überzeugenderen Beweis für die gesunde Schaffenskraft der Barockzeit als die obigen Erörterungen, liefern die entstehenden Monamente durch sich

selbst. Nicht allein, dass Bauten von mächtigem, charakteristischen Gesamteindruck und echt monumental Technik zur Ausführung kommen; sondern einzelne derselben beanspruchen den Rang von Schöpfungsbauten, indem sie als typische Vorbilder moderner Gebäudegattungen bleibenden Werth behalten. Obgleich die spätere Neuklassik dies nicht eingestehen wollte, so hat sie diese Typen, wenn auch widerwillig und vielleicht unbewusst, dennoch immerfort kopirt. In den Fällen, in denen die akademische Schablone stark genug war das Verbot der Nachahmung durchzusetzen, entstanden nüchterne, phantasielose Werke, welche einen den modernen Zwecken ganz widersprechenden Ausdruck zeigten und welche sich mit den Schöpfungen der damals sogenannten ausgearteten Epoche in keiner Weise messen konnten.

Die Frage der Verhältnisse ist die hauptsächlich lebendige Seite der Barockarchitektur und die Kirchenfaçaden sind es, bei denen die wechselnden Strömungen des künstlerischen Empfindens vorzugsweise ihren Ausdruck finden. Wichtig werden besonders die Jesuitenkirchen, aber dass auch diese ganz innerhalb der allgemeinen Strömung erwachsen und dass deshalb von keinem ausschliesslichen Jesuitentil die Rede sein kann, ist schon oben dargehan. Um die Kirchenfaçaden der Barockzeit richtig zu schätzen, muss man freilich von dem Umstande abssehen, dass dieselben vorgeschoßene Dekorationsstücke sind, ohne inneren organischen Zusammenhang mit dem Kirchengebäude, und man darf dies bei den italienischen Façaden um so eher, da dieselben auch schon in der italienischen Gotik und in der Zeit der strengen Renaissance nichts anderes waren. Für sich betrachtet sind die Barockfaçaden Kunstwerke von ergreifendem Ausdruck.

Palladio hatte die Kirchenfronten mit einer Ordnung eingeführt, ohne damit durchzudringen. Für Rom, welches doch die tonangebende Stadt war, mochte die ähnliche Façade von S. Carlo al Corso, angeblich von Onorio Lunghi, in der That vom Cardinal Omodei herrührend, sehr abschreckend wirken; auch die Façade Maderna's an S. Francesco Romana erreichte die Werke Palladio's nicht. Der vorherrschende Typus, welchen um 1580 Giacomo della Porta, Domenico Fontana und Martino Lunghi der Aeltere schufen, und der der herrschende blieb, war immer derjenige mit zwei Ordnungen übereinander, anfangs nur mit Pilastern, später mit Halbsäulen und endlich sogar mit vortretenden ganzen Säulen. Die Seitenschiffe wurden durch Voluten oder durch einwärts gebogene Streben im oberen Stockwerke mit dem Hauptschiff verbunden und dieser Uebergang liess sich jetzt leichter herstellen als früher, weil die Nebenschiffe zu blosen Kapellenreihen von geringer Tiefe zusammengezogen waren. Mitunter werden die Streben ganz graziös gebildet und dekoriert, wie bei S. M. in Campitelli zu Rom von Rainaldi.

Die bedeutenderen Architekten wissen nun in jedem Falle die Verhältnisse und das Detail neu zu kombiniren und erreichen öfter eine harmonische Wirkung. Das mässige Vor- und Zurücktreten einzelner Wandtheile, die engere oder weitere Stellung der Säulen und Pilaster, die eingeschlossenen Nischen und Fenster bilden ein immer neues Ganzes von strenger Konsequenz. Die römischen Façaden am Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts erscheinen noch einfach und mässig gegliedert. Il Gesù, S. Caterina de' Funari, S. Luigi de' Francesi von Giac. della Porta sind von dieser Art; ebenso von Mart. Lunghi dem Aelteren, S. Girolamo de' Schiavoni und S. Atanasio. Von Vincenzo della Greco, S. S. Domenico e Sisto. Von Carlo Maderna, S. Susanna und S. Giacomo degli Incurabili, besser als die Façade von S. Peter, für welche Maderna's Kräfte nicht ausreichten. Von Giov. Batt. Soria, S. Carlo a' Catinari, die Vorhalle von S. Gregorio u. a. — Neapel zeigt schon um 1600 eine Missform, wie die Façade des Gesù nuovo mit ihrer facettirten Rustika und um 1620 eine so gedankenlose Marmorwand, wie die der Gerolimini.

Die Seitenfaçaden der Kirchen bleiben in der Regel ohne besondere Durchbildung, dagegen wird das Aeussere der Kuppeln nach dem Vorbilde der von St. Peter mit grösserem Aufwand behandelt, ohne wesentlich neue Motive und dennoch sehr verschieden in den Verhältnissen und der Detailirung des Tambours und der Bildung der äusseren Kuppellinie.

Die Anlage des Innern der Kirchen erfährt wichtige Neuerungen; die frühere Säulenkirche wird selten. Noch in dieser Art sind die Gerolimini oder S. Filippo in Neapel 1597 von Giov. Batt. Cavagni, die Annunziata in Genua von Giac. della Porta 1586; in beiden letzteren sind jedesmal zwei Säulen durch ein gerades Gebälkstück gekuppelt. Vorwiegend kommt jetzt der Pfeilerbau mit vorgesetzten Säulen zur Anwendung; das neue Raumgefühl des Barockstils mochte sich an den engen Säulenzwischenweiten nicht begnügen.

Für die Plangestaltung der Kirchen blieb das von Michelangelo, in der Wiederaufnahme der Bramante'schen Ideen für St. Peter, projektirte gleicharmige Kreuz die am meisten nachgebildete Form. Mehr als ein halbes Jahrhundert bis 1605, wusste man von nichts Anderem, als dass St. Peter in griechischer Kreuzform vollendet werden sollte. Hiervon entlehnte schon Alessi die Grundform für seine Kirche Madonna di Carignano und noch 1596 wurde die Madonna delle Ghiara in Reggio nach demselben Planschema entworfen. Die Kreuzflügel sind in beiden Fällen allerdings geradlinig geschlossen. In Rom ist S. Carlo a' Catinari, um 1612 von Rosati, ein schöner Bau dieser Art. Indess war die Tradition des christlichen Kirchenbaues, der Basilika

mit Langhaus, doch mächtiger als die künstlerische Ueberzeugung für das griechische Kreuz; und wie diese ältere Form schliesslich bei St. Peter wieder zum Durchbruch kam, so blieb sie immer das weitverbreitetste System.

Ein Hauptbestreben des Barockstils geht auf das Schaffen grosswirkender, ununterbrochener Haupträume; deshalb erhalten Hauptschiff und Querschiff der Kirchen die möglichste Breite und Höhe, während die Nebenschiffe schmal werden oder nur als Kapellenreihe auftreten. Die Kapellen dienen dann ebenfalls derselben Absicht, mindestens durch eine perspektivische Scheinerweiterung. Der grösseren Breite der Hauptschiffe muss eine grössere Höhe entsprechen und man findet deshalb fast immer die Anlage einer hohen Attika über dem Hauptgesimse und erst über dieser beginnt das Tonnengewölbe. Der Säulenbau im Innern beschränkt sich auf die Verkleidung der Pfeiler und in freier Verwendung auf die Einfassung der Wandtäre. Im letzteren Falle wählt man mit Vorliebe farbiges Material um die Säulen von der Architektur des Ganzen abzulösen.

Das vordere Schiff ist selten lang, drei bis höchstens fünf Pfeilerintervalle. Schon die Anlage des breiten Schiffs mit Querschiff und Chor ergiebt einen mächtigen Freiraum; aber öfter kommt noch ein kleineres vorläufiges Querschiff hinzu, welches zur Steigerung des malerischen Effekts mithilft. In der That bieten die besseren Kirchen des Barockstils eine prachtvolle Aufeinanderfolge verschiedenartiger, sich steigernder Raumeffekte, wie beispielsweise das Innere von S. Pietro in Bologna, nach 1600 von Pater Magenta erbaut und S. Salvatore daselbst von demselben Meister. Der Wechsel heller und dunkler Räume in den Nebenschiffen ist hier von hohem künstlerischem Reiz.

Die Klöster, besonders die Benediktinerabteien, nehmen jetzt einen grossartigen Charakter an; doch möchte Deutschland in derartigen Bauten reicher sein als Italien. Die Kapitelsäle, Refektorien und Sakristeien dieser Klöster, in Italien besonders die der Philippiner, sind mit Stuckaturen und brillanten Fresken der gewölbten Decken geschmückt und bilden wahrhaft schöne Räume. Treppen und Corridore sind weiträumig angelegt und geben denen der prachtvollsten Paläste nichts nach. Die Höfe sind nur selten gut, doch findet sich in Italien für die Hallenanlagen öfter die Anordnung, dass die Bogen auf zwei mit einem Gebälkstück verbundenen Säulen ruhen. So, das Universitätsgebäude in Genua und das ebenfalls frühere Jesuitenkollegium, die Brera zu Mailand von Richini.

Die Physiognomie der Paläste entfernt sich nicht allzusehr von der der früheren Periode; wie denn überhaupt in der Palastarchitektur Italiens, speziell in der römischen, mehr als anderwärts eine unverbrüchliche Kontinuität bemerkbar wird; die Traditionen aus der Zeit der Sansovino, Vignola, Alessi

und Palladio setzen sich vielfach fort. Allenfalls sind jetzt die Paläste ohne Pilastrirung der Fronten in der Mehrzahl; und das Mezzanin, welches früher in die Friese verwiesen, oder sonst verhehlt wurde, kommt nun als eigenes Stockwerk zur Geltung. Entschiedener als in der Hauptanlage äussert sich das Barocko im Detail, besonders in dem Grösserwerden der Portale, welche jetzt auf Fahren und nicht mehr wie früher meist nur auf Reiten eingerichtet sind. Eine der besten römischen Façaden dieser Zeit ist die des Pal. Sciarra von Flaminio Ponzio, wegen der allgemeinen guten Verhältnisse ihres Aufbaues. Die Hauptfront des Pal. Barberini von Maderna und Bernini zeichnet sich durch eine grossartige Behandlung des Mittelbaus aus; es sind hier drei Ordnungen, offene Bogenhallen einschliessend, übereinander gestellt. Die Façade des Quirinals, gegen den Platz, von Ponzio, zeigt eine grossartige Vertheilung der Fenster. Gerade in dieser Beziehung ist Dom. Fontana weniger glücklich. Im Allgemeinen geben die römischen Paläste dieser Zeit, als grosse Adelsherbergen vorzugsweise praktischen Bedürfnissen dienend, selten noch eine Gelegenheit zu freier künstlerischer Gestaltung. Die Façaden Neapels stehen tiefer als die römischen und in Florenz, Genua, Venedig herrschen die Typen aus der vorigen Periode weiter. Die Höfe der Paläste werden jetzt oft mit geschlossenen Façaden erbaut. Da, wo noch Säulenhöfe vorkommen, erhalten dieselben Bogenhallen auf gedoppelten Säulen, wie im Pal. Borghese zu Rom von Mart. Lunghi dem Aelteren. Oft erhält nur eine Seite des Hofs eine offene Loggia, wie im Pal. Mattei von Maderna. Der grosse Hof des Quirinals von Mascherino hat eine durchgehende Pfilerhalle von imposanter Wirkung. Aber auch auf perspektivische Wirkung wird in den Höfen hingearbeitet, der Blick vom Portal aus wird auf einen bedeutenden Gegenstand hingeleitet, oder noch lieber auf eine scheinbare gemachte Tiefe. Den Treppen wird eine besondere Aufmerksamkeit zugewendet, sie erhalten breite niedrige Stufen, bequeme Podeste, steinerne Balustraden und gewölbte Decken, auch hier wird die Aussicht in Betracht gezogen, wie bei der Treppe des Pal. Lancelotti in Velletri von Mart. Lunghi dem Aelteren. Die Säle und Zimmer haben flache geschnitzte, oder mit Ornamenten bemalte Balkendecken, unterhalb derselben einen breiten Fries mit Freskobildern, welche Historien oder Landschaften darstellen. Der untere Rest der Wand ist getäfelt, oder mit Ledertapeten bezogen. Mitunter kommt noch die Steininkrustation hinzu, besonders in den Villen; so ist im Kasino der Villa Borghese von Vasanzio dem hinteren Saale durch dieses Mittel ein seltener Stoffwerth verliehen. Das Prachtstück der Paläste wird nun ein schmäler, langer Saal «la Galleria» genannt.

Giacamo della Porta in Rom († 1604) war der geschickteste Schüler Vignola's, und als der Meister 1573 starb, fielen ihm die unvollendeten Auf-

gaben desselben zu. Della Porta erhielt unter Papst Gregor XIII. die Bauleitung der noch immer unvollendeten St. Peterskirche und wurde berufen, die Kirche del Gesù in Rom, an der noch die Façade und der Ausbau des Innern von

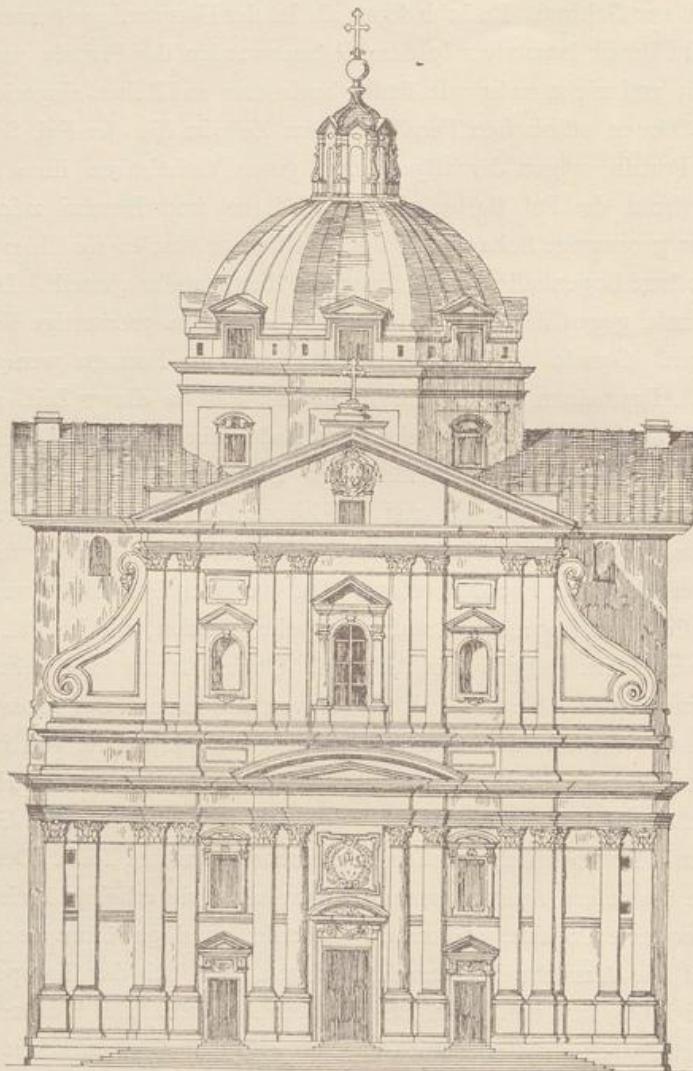


Fig. 78. Façade der Kirche del Gesù in Rom.

der Attika ab fehlte, zu vollenden. Zur Zeit, als der Schüler seinem Lehrer folgte, hatte sich aber in Rom und an anderen Orten Italiens die Wandlung des Kunstgeschmacks vollzogen, welche den Barockstil einleitete. Giacomo della Porta baute deshalb die Kirche del Gesù nicht nach den Plänen des Vignola weiter, sondern nach seinem eigenen, veränderten Entwurfe. Die

Façade erhielt zwei übereinandergestellte Ordnungen von Säulen und Pilastern und die Seitengiebel endigten in der für die Stilneuerung charakteristischen Form von Voluten (Fig. 78). Der obere Theil des Innern mit der Kuppel ist ebenfalls erst von Giacomo della Porta im Jahre 1575 vollendet (Fig. 79). Die charakteristische Dekoration der Kirche kam erst später durch Cortona und Pozzo zur Ausführung; doch ist der Hauptaltar noch von della Porta (Qu. Gailhabaud und Letarouilly II., pl. 198). Auch die Façade und das Innere der Kirche S. Catarina de' Funari zu Rom, auf den Ruinen des Flavischen

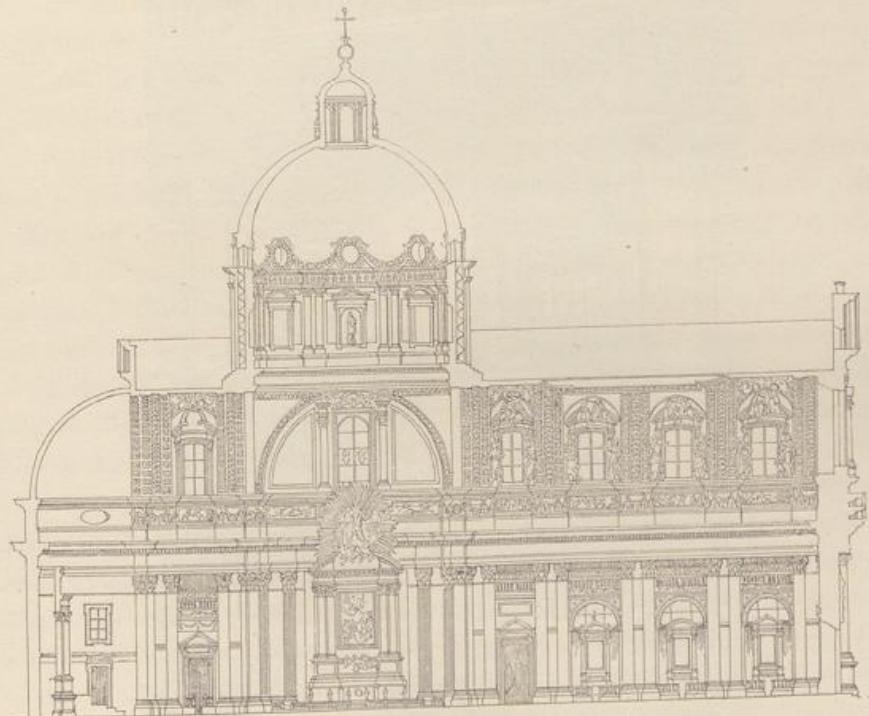


Fig. 79. Längenschnitt der Kirche del Gesù.

Cirkus um 1544 begonnen, wurde 1563 durch Giacomo della Porta erbaut. Am Pal. Farnese in Rom, dessen Weiterbau, nach dem Tode Vignola's, ebenfalls an della Porta gekommen war, vollendete derselbe 1589 den zweiten Stock der hinteren Façade. Die Kapelle Sforza in der Basilika S. Maria Maggiore, nach den Zeichnungen Michelangelo's, von della Porta beendet. An den Bauten des Kapitols in Rom war derselbe Architekt betheiligt, von ihm wurde die erste Etage des Senatorenpalastes erbaut und das Uebrige gegen 1610 von Girolamo Rainaldi vollendet. Ebenso wie der vorige Bau, nach allgemeinen Plänen Michelangelo's, aber mit Veränderungen, sind die Paläste der Konservatoren und des Museums auf dem Kapitol von Giacomo della Porta

errichtet. Wenn auch die geistige Urheberschaft dieser Gebäude sicher dem Michelangelo gehört, so ist doch einzelnes geändert; das abweichende Mittelfenster kommt sogar erst auf Rechnung des später hier ebenfalls beschäftigten Giac. del Duca (Fig. 80). Die Kirche S. Maria de' Monti und das Kollegium de' Neofiti zu Rom unter Papst Gregor XIII. 1579 begonnen. Die Kirche ist

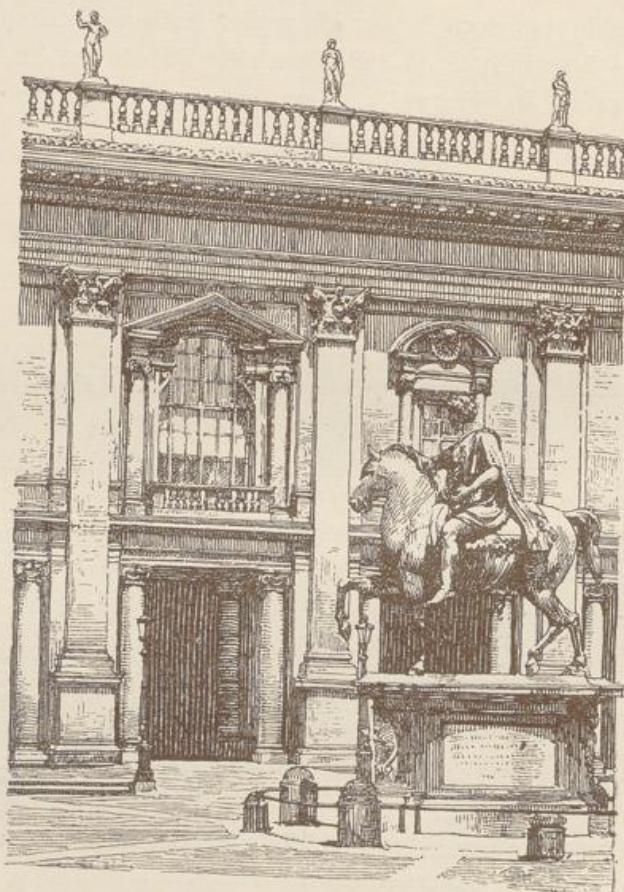


Fig. 80. Museum auf dem Kapitol in Rom.

von della Porta, mit sehr reich ausgestattetem Innern; die Ornamente sind vergoldet auf weissem Grunde. Das Kollegium nach Zeichnungen des Gasparo Vecchi für den Kardinal S. Onofrio, Bruder des Papstes Urban VIII., erbaut (Qu. Letarouilly I., pl. 27). Pal. Boadile, an Via de' Cesarini, gegen 1575, vermutlich von della Porta, aber mit unvollendet gebliebenem Hof. Die Profilirung entspricht noch der ersten Zeit des Meisters (Qu. Letarouilly I., pl. 56).

Ein Hauptwerk Giac. della Porta's ist das Kollegium der Sapienza in Rom, dessen noch vorhandene Anfänge aus dem Anfange des 16. Jahr-

hunderts stammen und unter Leo X. nach einem Plane Michelangelo's fortgesetzt werden sollten, als der Tod des Papstes diese Arbeiten unterbrach; um 1575 unter Gregor XIII. wieder aufgenommen, wurde die Hauptfaçade und die Portiken des Hofes von della Porta ausgeführt. Die Kirche ist später (Qu. Letarouilly I., pl. 70).

Das Architektonische der Fontana delle Tartarughe, auf Piazza delle Tartarughe, 1585 von Giac. della Porta entworfen, mit interessantem Aufbau (Qu. Letarouilly II., pl. 187). Die vier jugendlichen männlichen Figuren in Bronze sind vom Bildhauer Taddeo Landini. Die Fontäne der Tritonen auf Piazza Navona, ebenfalls vermutlich nach Zeichnungen della Porta's, mit zwei konzentrischen Bassins aus Marmor von Porta Santa. Der mittlere Triton ist von Bernini modellirt.

In S. Giovanni in Laterano wurde, um 1600, unter Clemens VIII., das ganze Querschiff durch della Porta neu konstruirt und dekorirt. Von den Kirchen vor der Basilika S. Paolo, ausser den Mauern, alle tre Fontane belegen, sind zwei durch Giac. della Porta erbaut. S. Maria Scala Coeli um 1582 nach Plänen Vignola's; S. Paolo über den drei Quellen um 1590, aber ohne besonders interessantes Aeusseres.

Eine der merkwürdigsten und grossartigsten Bauanlagen des Giac. della Porta ist die Villa Aldobrandini bei Frascati, das Belvedere genannt. Um 1598 für den Kardinal Pietro Aldobrandini von della Porta erbaut und später durch Domenichino vollendet. Die Villa bildet eine Verwirklichung dieser merkwürdigen architektonischen Träume, welche die Schönheiten der Natur, vor allem das Wasser, innig mit dem Aufenthalte der Menschen in Verbindung setzen wollen. Das Hauptgebäude der Villa ist in einem schweren, massigen, aber nüchternen Barockstile, und die Terrassenbauten in einfachen strengen Formen durchgeführt (Qu. Percier et Fontaine, Choix etc.). Giov. Fontana und Orazio Olivieri haben die wunderbaren Wasserwerke geschaffen.

Von demselben Orazio Olivieri röhren die berühmten Wasserwerke der Villa d'Este bei Tivoli her, welche hier mit den Terrassen und Treppen die Hauptsache bilden. Das Wohngebäude, durch den Kardinal Barthelemy della Cueva d'Albuquerque begonnen, später durch den Kardinal Hippolyto d'Este fortgesetzt, ist im Aeussern unvollendet geblieben (Qu. Percier et Fontaine, Choix etc.).

Einer der grossen römischen Architekten dieser Zeit, Domenico Fontana aus Como, geb. 1543, stirbt 1607, kam etwa zwanzig Jahre alt nach Rom. Die Villa Negroni oder Montalto, in der Nähe von S. Maria Maggiore belegen, wurde von ihm, nach 1570, für Sixtus V als derselbe noch Kardinal war, angefangen. Demselben fehlte zum Weiterbau das Geld, aber

Fontana setzte auf seine Kosten die Arbeiten fort und erwarb sich durch diese Uneigennützigkeit die dauernde Gunst des späteren Papstes. Die Villa zeigt eine einfache Architektur, Fassaden mit Eckpilastern, die Fenster mit simplen Gliederungen eingefasst und abwechselnd mit runden und geraden Giebeln abgeschlossen (Qu. Percier et Fontaine, Choix etc.). Das Bauwerk ist jetzt grösstenteils zerstört. Die Fontäne mit dem Triton soll von Bernini sein. Die Kapelle del Presepio in S. Maria maggiore um 1585 ebenfalls für den Kardinal Montalto, späteren Papst Sixtus V. erbaut.

Als Sixtus V. Papst geworden war, begann auch die grosse Zeit des Domenico Fontana. Ein Werk, das ihn berühmt machen sollte, war die Aufrichtung des Obelisken vor dem Vatikan. Der Obelisk stammte aus Heliopolis, kam 39 n. Chr. durch Caligula nach Rom und wurde auf der Spina des Neroneschen Cirkus aufgerichtet. Der Gedanke, denselben vor dem Vatikan aufzustellen, war schon unter Nicolaus V. aufgetaucht, aber erst unter Sixtus V. gelang die Ausführung. Es kamen gegen 500 Architekten und Mechaniker nach Rom und machten ihre Vorschläge, jedoch fand das Modell des Domenico Fontana für das Hebezeug den meisten Beifall. Endlich sollten Bartol. Ammanati und Dom. Fontana gemeinschaftlich die Arbeit übernehmen, indess erhielt Fontana auf seine Vorstellungen den Auftrag allein. Der dramatische Verlauf der Aufstellung und das bekannte «Aqua alle funi!» im Moment der Gefahr, ist oft geschildert. Endlich am 10. September 1586 stand der Obelisk. Fontana war nun berühmt und schon 1588 wurde ihm eine zweite ähnliche Arbeit übertragen. Ein zweiter Obelisk, aus Theben stammend, unter Constanz auf der Spina des Cirkus Maximin aufgestellt, später umgestürzt und in drei Stücke zerbrochen, lag dort versunken und wurde, trotz der besonderen Schwierigkeit die Stücke zu verbinden, von Fontana auf dem Platze vor S. Giovanni a Laterano wieder aufgestellt. Endlich wurden noch die Obelisken auf der Piazza del Popolo und vor Santa Maria Maggiore von Fontana errichtet.

Der Bau der St. Petersbasilika war unter Gregor XIII. wenig gefördert. Giac. della Porta hatte die gregorianische Kapelle ausgeführt, aber noch immer war die Kuppel nicht eingewölbt. Sixtus V. ernannte noch Fontana neben della Porta zum Baumeister von St. Peter und beide zusammen gingen endlich an die grosse Arbeit. — Man hat gesagt, dass della Porta den Kontur der Kuppel verändert habe, aber ohne Grund, denn die elliptische Ueberhöhung röhrt noch von Michelangelo her. Endlich wurde jetzt zur Wölbung geschritten und 600 Arbeiter vollendeten in 22 Monaten, von 1588 bis 1590, das grandiose Werk. Um die Steine hierzu zu gewinnen liess Sixtus V. die letzten Reste des Septizoniums abbrechen. Die Laterne wurde indess erst

unter Gregor XIV. beendet. Die Dekorationsarbeiten im Innern von St. Peter blieben unter della Porta's Leitung bis zu seinem Tode ( $\dagger$  1604); und diese

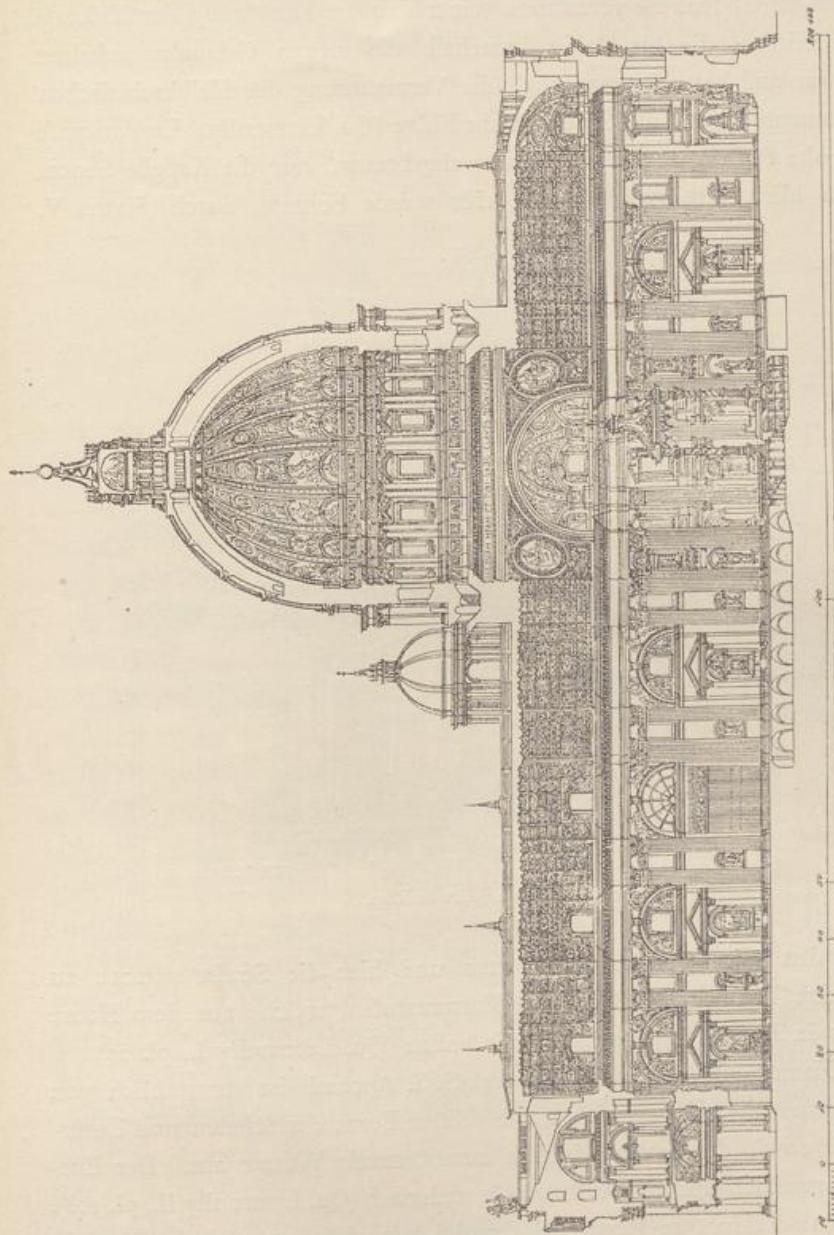


Fig. 81. Längenschnitt von St. Peter.

(Fig. 81), wie die gleichzeitigen in der Gesùkirche bilden den Ausgangspunkt des römischen Barockstils auf diesem Specialgebiete. Unter Clemens VIII. (1592) wurde die Clementinische Kapelle erbaut, der gegenwärtige Hauptaltar errichtet, der schon von Ant. da Sangallo erhöhte Fussboden der Kirche mit

Marmor belegt, das Gewölbe der Kuppel mit Mosaiken, die Decke des Mittel- und Querschiffs mit vergoldeten Stuckaturen geziert. Die Erhöhung des Fussbodens um 16 Palmen veranlasste seiner Zeit die Zerstörung der Tribuna der alten Kirche, die bis dahin innerhalb des neuen Gebäudes erhalten gewesen war und hatte hauptsächlich die Vermauerung der Halbkreisnischen in den Bramante'schen Kuppelpfeilern zur Folge (Qu. Letarouilly. Le Vatican.).

Das alte Palais des Lateran war abgebrannt, nur die Kapelle Sancta Sanctorum blieb verschont. Gegen 1587 wurde Fontana durch Sixtus V.



Fig. 82. Fontana Felice in Rom.

beauftragt den Palast wieder zu erbauen und hier die Scala sancta zu plaziren, eine Treppe von 28 weissen Marmorstufen, welche aus dem Hause des Pilatus in Jerusalem gekommen sein sollen (Qu. Letarouilly I., pl. 57).

Die Fontäne im Hofe des Klosters S. S. Apostoli ist vermutlich von Dom. Fontana. Sie zeichnet sich durch schöne Form der Schalen und Unterstützungen, sowie durch das reichlich ausströmende Wasser aus. Der Entwurf ist vortrefflich und der Aufbau sehr malerisch (Qu. Letarouilly II., pl. 108). Die Fontana Felice, an Piazza de' Termini, um 1588 sammt dem Aquädukt von Fontana erbaut (Fig. 82). Die Façade der Fontäne ist aus Travertin hergestellt, mit drei Arkaden ionischer Ordnung und einer Attika darüber. In der Mittelnische die Statue des Moses, mit dem Stab die Quelle aus dem Felsen schlagend (Qu. Letarouilly II., pl. 231).

Die Loggien an der Seitenfaçade von S. Maria Maggiore sind durch Dom. Fontana erbaut. Der Portikus hat zwei Arkadenreihen übereinander, die untere mit dorischen, die obere mit korinthischen Säulen. Ebenso um

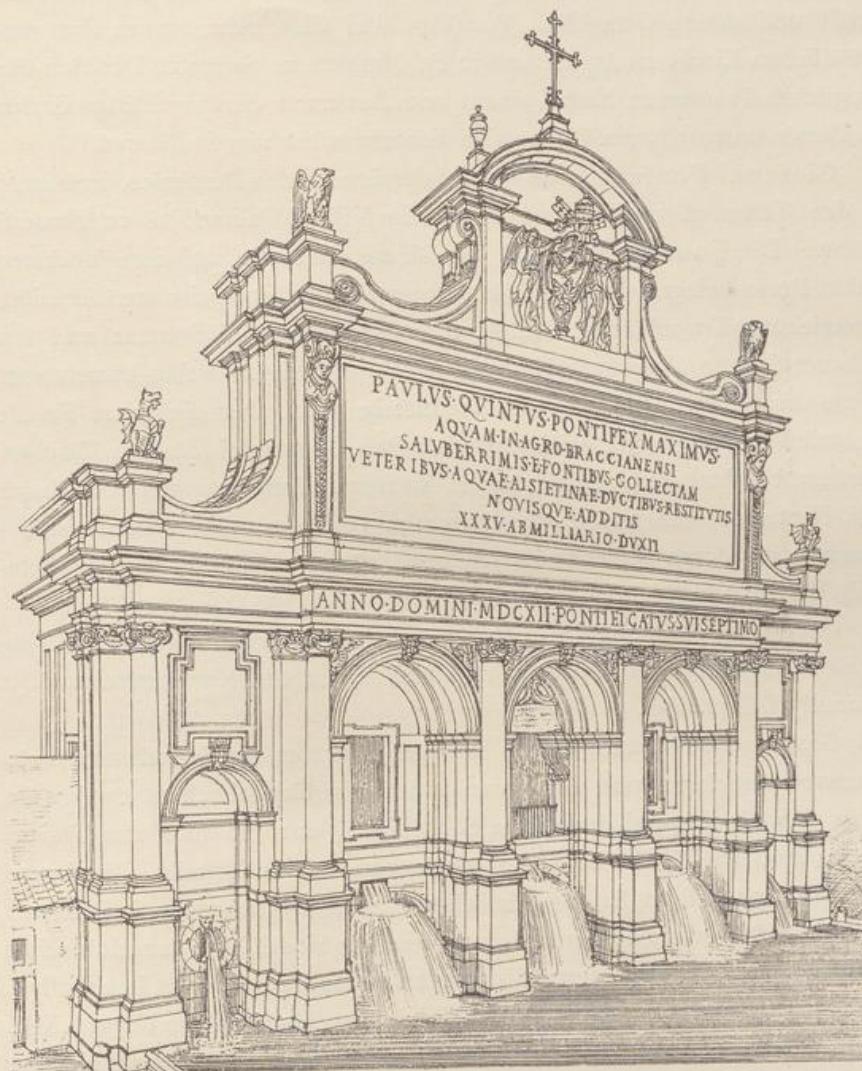


Fig. 83. Fontana Paolina. Rom.

1586 der doppelte Portikus der Façade von S. Giovanni in Laterano (Qu. Letarouilly II., pl. 225); ausserdem von Fontana, die Bibliothek des Vatikans, welche das Belvedere Bramante's durchschneidet, der äussere Theil des vatikanischen Palastes gegen den St. Petersplatz hin und ein Theil des Quirinals an Piazza Monte Cavallo und Strada Pia,

Unter Clemens VIII. verlor Dom. Fontana seine Stelle als päpstlicher Architekt und wurde von Graf Miranda, Vicekönig von Neapel, dorthin berufen, um 1592. Er erbaute dort, die Fontana Medina auf dem Platze Castel nuovo, im erzbischöflichen Palaste drei Mausoleen für Karl I., Karl Martell und dessen Gemahlin. Von ihm sind die Hochaltäre in der erzbischöflichen Kirche zu Amalfi und in St. Mathäus zu Salerno. Der Bau des Königlichen Palastes zu Neapel wurde von ihm unter dem Vicekönige Grafen von Lemos unternommen. Domenico Fontana stirbt 1607 in Neapel.

Giovanni Fontana (1540—1614), der Bruder des Domenico, ist bereits bei den Terrassen und Wasseranlagen der Villa Aldobrandini zu Frascati erwähnt. Die Fontana Paolina, am Monte Gianicolo, auf dem höchsten Punkte Roms belegen und eine der wasserreichsten, gespeist aus der alten Wasserleitung Trajan's, liess Paul V. 1612 durch Giovanni Fontana und den Bildhauer Stefano Maderno erbauen (Fig. 83). Die Granitsäulen kamen vom Forum des Nervä. Die Attika ist übermäßig hoch, aber die ganze Façade von wahrhaft grossartiger Wirkung. Der Pal. Giustiani, für den Marchese Vincenzo, berühmt durch seine grossen Kunstsammlungen, gegen 1600 durch Giov. Fontana erbaut und durch Borromini vollendet. Das Vestibul ist bemerkenswerth durch seine zwölf schönen grünen Granitsäulen (Qu. Letarouilly III., pl. 340).

Ottaviano Mascherino erbaute gegen 1575 unter Gregor XIII. die Façade der Kirche S. Spirito und den Palast des Kommandeurs (Qu. Letarouilly III., pl. 256).

Giacomo del Duca, dessen barocker Zusatz an den Mittelfenstern des Konservatorenpalastes und des Museums auf dem Kapitol schon erwähnt ist, führte 1580 die Kuppel der Kirche S. Maria di Loreto an Piazza Trajana in Rom aus. Die Kirche ist früher erbaut, von Ant. da Sangallo. Die Kuppel ist doppelt und in Rom die erste dieser Art, da die Wölbung von St. Peter erst später ausgeführt wurde. Immerhin war aber das Modell Michelangelo's schon vorhanden und wurde auch unzweifelhaft von del Duca benutzt (Qu. Letarouilly I., pl. 7). Kirche und Kloster S. Maria in Trivio, gegen 1580, unter Gregor XIII., durch Giac. del Duca an Stelle einer älteren Anlage des Justinian neu erbaut (Qu. Letarouilly I., pl. 97). Die Villa Mattei in Rom, neben der Kirche S. Stefano rotondo, von demselben Architekten herrührend, 1581—1586, in sehr korrekten Renaissanceformen (Qu. Percier et Fontaine, Choix etc.).

Fausto Rughesi, aus Monte Pulciano, erbaute nach seinem Entwurfe die Façade der Kirche S. Maria in Vallicella, genannt la Chiesa nuova, in Rom, um 1599. Die Sakristei ist von Paolo Marucelli, aber das Oratorium und das Kloster sind später von Borromini, der erst Einheit in die ganze Anlage

gebracht hat. Die Malereien, die Stuckos und das Marmorplaster sind sogar erst aus dem 18. Jahrhundert (Qu. Letarouilly I., pl. 109).

Flaminio Ponzio, in der Lombardei geboren, setzte den Bau des Pal. Borghese, der 1590 nach den Plänen Martino Lunghi's des Älteren begonnen war, nach dessen Tode fort. Von Ponzio ist die Verlängerung des linken Flügels (Qu. Letarouilly II., pl. 175). Der Pal. Sciarra di Carbognano, gegen 1600 von demselben erbaut, ist bemerkenswerth wegen der Façade. Sie ist einfach und harmonisch und erscheint als Rückkehr zur älteren Schule der Sangallo, Vignola und Palladio; eine Erscheinung, welche in Rom nicht selten ist. Das spätere Portal ist sogar wieder in der Hochrenaissancemanier des Antonio Labacco verziert (Qu. Letarouilly II., pl. 143). — Paul V. beauftragte 1611 Ponzio mit dem Bau der Kapelle Paola an der Basilika S. Maria maggiore und zwar ohne Rücksicht auf den Kostenpunkt. Zugleich wurde Ponzio mit dem Bau der hinteren Façade der Basilika beauftragt; aber an der Thür, welche in ein Seitenschiff führt, hörte man auf. Ausserdem ist hier von demselben Architekten, anschliessend an den Portikus der Hauptfaçade, eine Sakristei und ein Winterchor um 1614 erbaut (Qu. Letarouilly III., pl. 304). — Der Pal. Rospigliosi, am Monte Quirinale, ist durch die Gruppierung der Baumassen bemerkenswerth. Derselbe wurde 1603 für den Kardinal Scipio Borghese auf einem Theile der Ruinen der Thermen des Constantin von Flam. Ponzio erbaut und wurde später vergrössert (Qu. Letarouilly III., pl. 328).

Giovanni Vasanzio aus Flandern, genannt il Fiamingo († 1622), wurde am Pal. Rospigliosi der Nachfolger Ponzio's. Von ihm ist die Villa Borghese bei Rom, zwischen der Porta Pinciana und der Porta del Popolo belegen, für Paul V. erbaut; die Façade nach dem Garten in einem ähnlichen dekorativen Stile, wie die Villa Medici, aber abgesehen von diesem Reliefschmucke in strengen Architekturformen. Die Villa kam 1605 an Scipio Cafarelli, den Kardinal Borghese, und wurde mehrfach vergrössert. Das Einfahrtstor ist von Onorio Lunghi (Qu. Percier et Fontaine, Choix etc.).

Pietro Paolo Olivieri aus Rom (1551—1599) errichtet unter Clemens VIII. den kostbaren, aber künstlerisch geringen Hauptaltar des heiligen Sakraments im Querschiff von S. Giovanni in Laterano. Die vier Säulen aus Verde antico sollen aus der Zeit des Augustus stammen. Die Kirche S. Andrea della Valle 1591 wird begonnen, für den neapolitanischen Kardinal Gesualdo, durch Olivieri. Das Innere ist durch Carlo Maderna fortgesetzt und die Façade noch später. Die Kapellen sind von verschiedenen Architekten. Die Kuppel ist von Lanfranco gemalt und die berühmten Bilder der Evangelisten in den Pendentifs sind Meisterwerke des Domenichino (Qu. Letarouilly III., pl. 278).

Der Pal. Lanzelotti, Via de' Coronari, unter Sixtus V. um 1586 von Francesco da Volterra begonnen, einige Jahre später durch Carlo Maderna beendet. Die Hauptthür durch Domenichino ausgeführt (Qu. Letarouilly III., pl. 346).

Die Kirche della Trinita de' Pellegrini, um 1614 von Paolo Maggi erbaut (Qu. Letarouilly I., pl. 9). Die Façade ist ziemlich ein Jahrhundert später von Francesco de Sanctis herrührend. Das zugehörige Hospital ist bereits 1548 vom heiligen Philippus von Neri begründet.

Onorio Lunghi, aus Rom (1569—1619), hat gegen 1616 den Pal. Verospi, Via del Corso, ausgeführt. Die Façade ist von einfachem schweren Charakter, der Hof mit antiken Statuen geschmückt. Im Innern eine kleine Gallerie mit Fresken, der Plafond von Albani, die Planeten und die Stunden in allegorischen Figuren darstellend (Qu. Letarouilly I., pl. 16). Später hat der Bau durch Alessandro Specchi einige Abänderungen erlitten. — Die Kirche S. Carlo, Via del Corso, zu Ehren des heiligen Carl Borromäus nach den Zeichnungen des Onorio Lunghi 1612 errichtet. Der Plan ist sehr gut, vollkommen regelmässig und das Innere von grandioser Wirkung (Qu. Letarouilly II., pl. 222). Martino Lunghi, der Sohn, und noch später Pietro da Cortona setzen die Arbeiten fort.

Girolamo Rainaldi, aus Rom (1570—1655), baut 1623 das Professhaus der Jesuiten und die Wohnung des Ordensgenerals bei der Kirche del Gesù in Rom für den Kardinal Odoardo Farnese (Qu. Letarouilly I., pl. 41 und II., pl. 198), und ist ausserdem mit der Vollendung der Bauten des Kapitols beauftragt. Von ihm, 1612 die Volieren der Villa Farnesina auf dem Monte Palatino. Der Unterbau derselben ist mit Sgraffitomalereien von mittelmässigem Werthe dekorirt (Qu. Letarouilly III., pl. 264). Das Casino der Villa Taverna oder Borghese bei Rom, in der Nähe Frascati's, für den Kardinal Scipione Borghese von Girolamo Rainaldi erbaut. Im Erdgeschoss derbe Rustika, die oberen Geschosse in Ziegelmauerwerk. Die Flügelbauten lösen sich im zweiten Stock ab und ergeben einen malerischen Aufbau, sonst ist die Architektur des Aeusseren ganz einfach (Qu. Percier et Fontaine, Choix etc.). Von ihm ist noch in Rom der Pal. Pamphili auf der Piazza Navona und in Bologna das Jesuiten-Kollegium von S. Lucia errichtet.

Rosato Rosati, aus Macerata, führt 1612 die Kirche S. Carlo à Catinari in Rom aus. Die Kuppel ist eine der höchsten Roms. Die Pendantifs mit den Allegorien der vier Kardinaltugenden von Domenichino geschmückt (Qu. Letarouilly III., pl. 350).

Die Façade der genannten Kirche ist von Giov. Batt. Soria aus Rom (1581—1651). Ebenfalls von Soria, um 1623 die Kirche S. Grisogno in Rom, für den Kardinal Scipio Borghese; Soria baute die Façade und den Portikus,

letzteren mit vier dorischen Säulen von rohem Granit (Qu. Letarouilly III., pl. 350). Das Atrium und die Façade der Kirche S. Gregorio Magno auf Monte Celio im Jahre 1633 durch Soria errichtet (Qu. Letarouilly II., pl. 163).

Die Zahl der römischen Architekten dieser Zeit mag hier mit Carlo

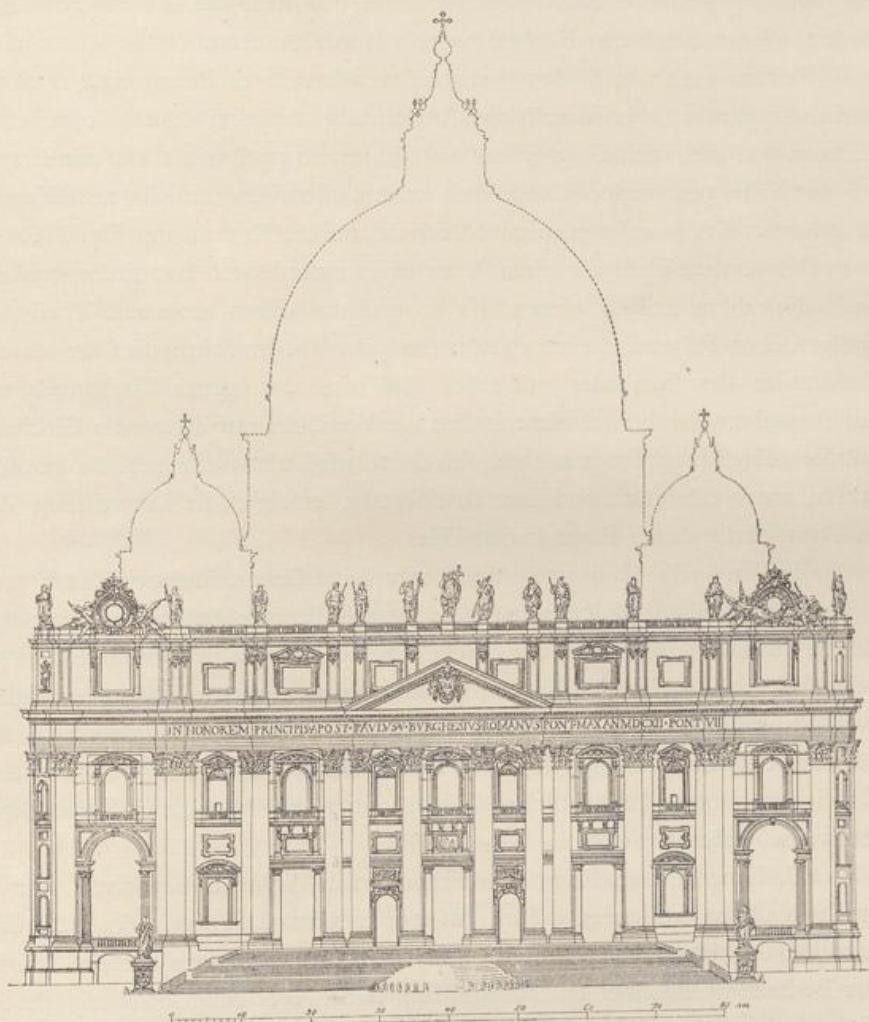


Fig. 84. Westfront von St. Peter.

Maderna, geboren zu Bissano in der Lombardei 1556, stirbt 1629, abgeschlossen werden. Domenico Fontana war sein Oheim und Maderna arbeitete zuerst als Stuckator, weshalb man ihm später eine übermässige Vorliebe für die Stuck-dekoration zugeschrieben hat. Sein Hauptwerk ist die Verlängerung der St. Peterskirche in Rom. Die Kirche Michelangelo's war nach dem Tode des della Porta (1604) bis auf die Vorhalle und die Façade fertig und

man hatte sich bis dahin in der Hauptsache ganz an die Pläne Michelangelo's gehalten. Jetzt erst wich man auf Befehl Paul V. davon ab, indem man das griechische Kreuz zu Gunsten eines Langhausbaues aufgab. Es war dies ein Sieg der christlichen Tradition über die künstlerische Ueberzeugung. Man hatte auch geltend gemacht, dass das ganze Areal der alten Basilika als geweihter Boden wieder durch den Neubau bedeckt werden müsste.

Der um 1605 von Maderna entworfene Plan für St. Peter zeigte nun das lateinische Kreuz, aber durch die Ausführung der drei hinzugekommenen Traveen und der Vorhalle ging der Anblick der Kuppel von vorn, mindestens aus der Nähe, ganz verloren. Maderna konnte allerdings nun die neue Façade in grösserer Breite anlegen, ohne Rücksicht auf die Kreuzarme (Fig. 84).

Der vordere Theil der alten Petersbasilika wurde jetzt erst niedergerissen; auch die schöne Loggia Alexander's VI. und der daran stossende Theil des vatikanischen Palastes musste abgebrochen werden. Im Jahre 1612 wurde die Vorderseite des Neubaues vollendet und 1614 das ganze Kirchengebäude mit Ausnahme der beiden Nebenhallen des Vestibuls, auf denen die Glockentürme aufgeführt werden sollten. Im Jahre 1626, also nach mehr als hundert Jahren einer oft unterbrochenen Bauführung, erfolgte die Einweihung der St. Peterskirche durch Papst Urban VIII.

Die Vorhalle Maderna's gibt zwar eine Dekorationsarchitektur, aber das Innere derselben ist doch eine der schönsten Raumschöpfungen der modernen Architektur. Im Innern der Kirche machte Maderna das Mittelschiff möglichst weit und die Nebenschiffe wurden deswegen unbeträchtlich und erhielten ovale Kuppeln, an welche sich die Kapellen nur als flache Nischen anschliessen. Für die Gesammtwirkung sind die Nebenschiffe verloren, wegen der den Einblick störenden, beträchtlichen Pfeilerbreiten des Mittelschiffs (Qu. Letarouilly, *Le Vatican*).

Pal. Lancelotti in Rom, von Francesco da Volterra begonnen, wurde durch Maderna vollendet. Pal. Mattei di Giove, gegen 1602, für den Kardinal Asdrubal Mattei erbaut, auf den Ruinen des flaminischen Cirkus. Der Besitzer wollte eine Art Museum aus seiner Wohnung machen. Es ist vielleicht das beste Werk Maderna's (Qu. Letarouilly I., pl. 107 und II., pl. 165 und 166). Die Aufrichtung einer aus den Ruinen der Basilika des Constantin stammenden Säule auf dem Platze von S. Maria Maggiore um 1614. — Zum Pal. Barberini, an der nördlichen Spitze des Quirinalischen Hügels belegen, einem der bedeutendsten Roms, gab Maderna den Plan, aber er war schon alt, denn dies geschah 1624 und Maderna starb 1629. Sein Verwandter und Schüler Borromini mochte ihn von Anfang an unterstützt haben (Qu. Letarouilly II., pl. 181). Der Weiterbau dieses Palastes durch Borromini und Bernini

gab dann Veranlassung zu der zwischen beiden Männern aufkommenden tödtlichen Feindschaft — Ausserdem ist Maderna noch an einer Anzahl von römischen Bauten betheiligt; durch ihn erfolgte die Vollendung der Kirche dei' Incurabili; dieselbe ist von Volterra begonnen, aber Chor, Hochaltar und Façade sind von Maderna; an der Kirche S. Giov. dei' Fiorentini ist Chor und Kuppel von ihm; dann das Portal der Kirche S. Susanna bei den Bädern des Diocletian. Die Façade hat wieder die typisch werdende Coulissenarchitektur mit zwei übereinander gestellten Säulenordnungen, die untere korinthisch, die obere komposit und mit einem Giebel abgeschlossen. Am Pal. Aldobrandini war Maderna ebenfalls betheiligt. Die Vollendung des Pal. pontifico auf dem Quirinal und der Neubau der Kirche della Vittoria bei den Bädern des Diocletian von ihm; aber das Portal der letzteren von Soria. Nach seinem Plane sind der Chor, der runde Theil und die Kuppel von S. Andrea della Valle, welche von Oliveri begonnen war.

In Florenz findet der Barockstil keine solche Verbreitung wie in Rom, besonders nicht in den Palastbauten, wahrscheinlich aber nur, weil in dieser Zeit hier weniger gebaut wurde; sonst ist der in der Architektur herrschende Geist derselbe wie in Rom. Man dachte sogar daran, den Dom mit einer Barockfaçade zu vollenden. Der Grossherzog Francesco I. war für den Plan gewonnen und 1588 wurde die halbvollendete Façade Giotto's abgebrochen und alles zerschlagen, nur die Statuen wurden gerettet. Buontalenti und Dosi reichten die neuen Entwürfe ein, darüber starb der Grossherzog und seine Nachfolger Ferdinando I. und Cosimo II. waren nur zu sehr von politischen Bedrängnissen in Anspruch genommen, sonst wäre ohne Zweifel die allgemein gebilligte Ausführung erfolgt. Die Idee wurde indess in einer späteren Zeit wieder aufgenommen.

Federigo Zuccheri, der berühmte Maler, baute sich in der Via del Mandorlo in Florenz sein Atelier in vollem Barockstil, um 1579. Man hat den Stil des Baues mit dem früheren Aufenthalte Zuccheri's in England in Verbindung bringen wollen, aber ohne jeden Anhalt, denn in England gab es um diese Zeit nichts Aehnliches. Es ist ein hohes und schmales Gebäude, unten statt der Rustika mit gemeisselten Felsflächen und Relieftrophäen, eingefasst von regelrechten glatten Quadrungen. Im oberen Geschosse wechseln Backstein und Haustein in wüster Zusammenstellung, welcher Umstand eher auf Verwerthung holländischer Reiseindrücke des phantasievollen Malers schliessen liesse.

Matteo Nigetti († 1649) in Florenz, erbaut die barocke Façade von Ognisanti; dann 1604—1648 zusammen mit Don Giovanni Medici die Capella Medicea bei S. Lorenzo. Diese ist schlechter als der vorige Bau, aber möglicherweise überwog dabei sein Mitarbeiter, der Prinz.

In Bologna, das prachtvolle Kircheninterieur von S. Pietro, durch Pater Magenta nach 1600 ausgeführt und von demselben Meister S. Salvatore daselbst.

Giambatt. Aleotti zu Parma baut 1618 dort das Teatro Farnese, die zwei oberen Logenreihen nach dem Vorbilde der Basilika des Palladio. — In Modena der Hof des Pal. Ducale von Bart. Avanzini um 1634. Es ist einer der schönsten Höfe Italiens, ebenfalls nach dem Motive der Basilika des Palladio, dagegen ist die Façade original, aber kläglich.

Vincenzo Scamozzi, geboren 1552 in Vicenza, gestorben 1616 in Venedig, ist ein Nachfolger Palladio's. Sein Vater Domenico war Architekt in Vicenza, aber er selbst kam früh, erst 17 Jahre alt, nach Venedig. Bald darauf ging er nach Rom und Neapel, um die Antiken zu studiren; unterdess wurde in Vicenza der Pal. Trissini nach seinen Zeichnungen gebaut. Im Jahre 1580 kam Scamozzi wieder hierher zurück, ging dann nach Venedig und errichtete zunächst das Mausoleum des Dogen Nicola da Ponte in der Kirche della Carità. Die Einrichtung des Museums für antike Statuen in der alten Bibliothek S. Marco war seine nächste Arbeit.

Sein Hauptwerk in Venedig ist das Gebäude der Procuratie nuove. Vierzehn Jahre nach dem Tode des Sansovino, im Jahre 1584, beschloss der Senat von Venedig, die Arbeiten an der unvollendeten Biblioteca fortzusetzen; es waren bis dahin nur vierzehn Arkaden vollendet. Scamozzi wurde als Architekt gewählt, und entwarf in der Folge ein grösseres Projekt zur Vollendung des Markusplatzes, die neuen Prokuraturen, welche die Wohnungen für acht Prokuratorien enthalten sollten. Das Ganze erhielt eine Façadenlänge von mehr als 135 Meter und wurde drei Stockwerke hoch. Die beiden unteren Geschosse schlossen sich genau an den Bau Sansovino's an, aber das dritte Stockwerk gehörte Scamozzi allein. Dasselbe ist von korinthischer Ordnung und hat zwischen den Säulen Fenster mit graden oder runden Giebeln geschlossen. Nur die dreizehn ersten Arkaden wurden unter Aufsicht des Scamozzi ausgeführt, die übrigen von Bernardino, Marco della Carità und Balthasar Longhena (Qu. Gailhabaud, Heft 65).

Nach dem Tode Palladio's vollendete Scamozzi dessen olympisches Theater in Vicenza. Im Jahre 1585 gelangte Scamozzi in Begleitung des venetianischen Gesandten nochmals nach Rom, studirte den Stil Michelangelo's und konnte von da ab als ein Nachfolger desselben gelten. Aus dieser späteren Zeit röhren von ihm eine Anzahl Palastbauten her: Pal. Pietro Duodo zu Venedig, bei Santa Maria Giubanica, Pal. Roberto Strozzi zu Florenz, Pal. Ravaschieri zu Genua, Pal. Contarini zu Bergamo, einer seiner besten. Scamozzi unternahm als Mitglied einer venetianischen Gesandtschaft eine grosse Reise nach Deutsch-

land und Polen und sammelte Material für sein grosses Werk «Idea dell' architettura universale», welches aber zum grossen Theile Manuskript geblieben ist. Es erschienen davon 1625, erst nach seinem Tode, zwei Bände; indess ist nur das sechste Buch von den Säulenordnungen von Wichtigkeit geworden und später von d'Aviler herausgegeben. An Bauten sind noch von ihm in Venedig: Pal. Corner zu Murano, Pal. Barbarigo bei S. Trovaso, Pal. Grimani bei S. Ermagora, ein Flügel des Pal. Vendramin, Pal. Contarini mit besonders gelungenem Unterbau, das Hospital von S. Lazzaro, ohne künstlerisches Interesse. Die einschiffige Kirche dei Tolentini, in lateinischer Kreuzform, Façade und Inneres derselben erst nach seinem Tode ausgeführt. Aus seiner letzten Zeit stammt noch ein Entwurf für den Dom zu Salzburg.

Antonio da Ponte, 1512 in Venedig geboren, stirbt 1597, ist mehr Ingenieur als Architekt. Er ist ein Schüler des Scarpagnino und wird 1558 Proto für die öffentlichen Gebäude des Rialto und alle Salinen des Staats. Da Ponte stellte den Dogenpalast in den alten Formen wieder her und hat das grosse Verdienst durch seine geschickte Restauration der Nachwelt dies wunderbare Bauwerk ohne spätere Zusätze überliefert zu haben. Die Rialtobrücke ist von ihm 1589 nach den Plänen Scamozzi's begonnen, aber Konstruktion und Ausführung gehört ihm allein. Von Ant. da Ponte sind die Gefängnisse gegenüber dem Pal. Ducale selbstständig entworfen und um 1589 begonnen. Die Architektur der Seitenfaçaden ist charakteristisch für ein Staatsgefängniss, dagegen die Hauptfaçade nach der Riva vielleicht zu reich und zu elegant für die ernste Bestimmung.

Alessandro Vittoria, geboren 1525 zu Trient, stirbt 1608 in Venedig, war hauptsächlich als Bildhauer ein Schüler des Jacopo Sansovino, aber als Architekt ein entschiedener Nachahmer des Michelangelo. Zuerst von Sansovino in Venedig mit dekorativen Stuckarbeiten beschäftigt, ging er darauf nach Vicenza, kehrte 1553 nach Venedig zurück und blieb nun dem Sansovino zur Seite. Von ihm, die Capella del Rosario an S. Giovanni e Paolo, eine prächtige Arbeit, dann die Scuola di S. Girolamo, gegenwärtig Ateneo veneto und Pal. Balbi am Canal Grande. Dekorative Arbeiten von ihm sind: einer der Bronzebrunnen im Hofe des Dogenpalastes, ferner einige Kandelaber in den Kirchen S. Stefano, alla Salute und S. Mano.

Die Kirche S. Pietro in Castello zu Venedig, um 1596 von Smeraldi begonnen, soll nach einem Entwurfe Palladio's erbaut sein.

Francesco Contini beginnt die Kirche del' arcangelo Raffaele um 1618 im Barockstile und baut 1649 die Kirche Madonna del Pianto.

Der Lombarde Bartolomeo Bianco führt den Barockstil in den genuesischen Palastbau ein; doch ist der Unterschied gegen die Werke des

Alessi nicht einschneidend, wie ja auch im römischen Palastbau die alte Tradition der Hauptsache nach bewahrt blieb. Pal. della Università (Strada Balbi) ist von Bianco auf Kosten der Familie Balbi als Jesuitenkollegium begonnen und mit grosser Pracht ausgestattet. Säulen, Gebälke, Einfassungen der Oeffnungen, sowie die Treppen sind aus weissem Marmor. Der Hof ist von überraschender Schönheit, ebenso das vorangehende Vestibul und die

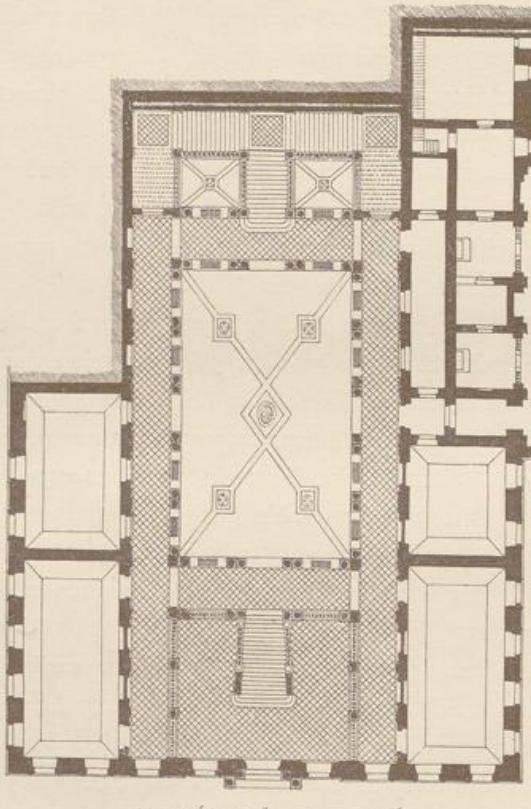


Fig. 85. Universität zu Genua. Grundriss des Erdgeschosses (n. Gauthier).

berühmte an den Hof sich anschliessende Treppe (Fig. 85). Durch die Verdoppelung der Säulen bekommen die Intervalle der Hofarkaden ein leichteres und zugleich reicheres Ansehen. Die Doppeltreppe hinter dem Hofe scheint sich in luftige Höhen zu verlieren. Die rundbogigen Arkaden des Hofes auf gekuppelten dorischen Säulen wiederholen sich in zwei Etagen und schliessen oben mit einer Balustrade und Terrasse ab. Das dritte Geschoss der Flügelbauten tritt um die Arkadentiefe zurück und macht den Hof nach oben freier (Fig. 86). Die Façade ist in einem kräftigen Barock gehalten, mit vorspringenden Quaderschichten an den Ecken, die Fenster des Erdgeschosses ebenfalls

durch Quaderschichten begleitet, das Portal durch rustizirte Doppelsäulen eingefasst und mit runden Giebeln und grosser Wappenskulptur bekrönt. In den beiden oberen Geschossen sind nur die Fenster eingefasst und abwechselnd mit runden und geraden Giebeln bekrönt (Qu. Gauthier, *les plus beaux etc.*).

Pal. Philippo Durazzo (Strada Balbi), ebenfalls von Bianco, später durch Tagliafico vergrössert, von dem auch die sehr schöne Treppe in weissem Marmor herrührt. Der Palast, sonst einfach, ist von grossen Verhältnissen und wirkt durchaus monumental. Vestibul und Hof bilden eine schöne Perspektive, nur das Versteckliegen der Treppe ist zu bedauern. Die äusserst

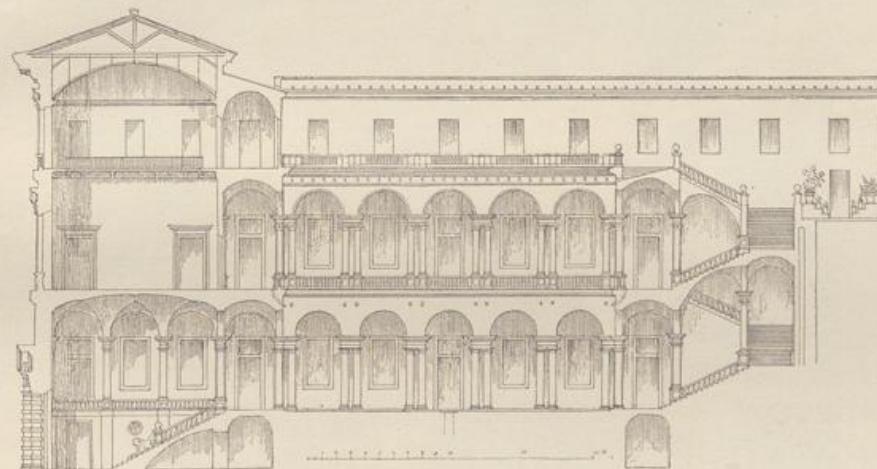


Fig. 86. Universität zu Genua. Längenschnitt (n. Gauthier).

einfache Façade hat einen breiten Mittelbau mit beiderseits anschliessenden offenen Logen. Das Hauptgesims mit den hohen Konsolen ist im strengen Barockstile gebildet. Die Treppe, mit der schön berechneten Perspektive auf eine im ersten Stock angebrachte Exedra, von vornehmster Wirkung (Qu. Gauthier, *les plus beaux etc.*).

Eine der kleineren genuesischen Anlagen ist Pal. Balbi (Strada nuova), aber von geschickter Plandisposition, von demselben Architekten herrührend. Die Treppenanlage in originell genuesischer Art führt mit ihrem Hauptlauf mitten über einen Hof und giebt wieder eine malerische Perspektive. Die Façade bildet im oberen Theile zwei Eckpavillons, welche durch eine niedriger bleibende Terrasse verbunden sind, über dem Mittelbau im ersten Stock ist ein grosser Balkon angebracht. Die Architektur der Façade ist ganz schlicht, im Mittelbau sind dorische Halbsäulen, darüber ionische Pilaster, welche Arkaden einschliessen, sonst ist nur eine mässige Fensterarchitektur verwendet.

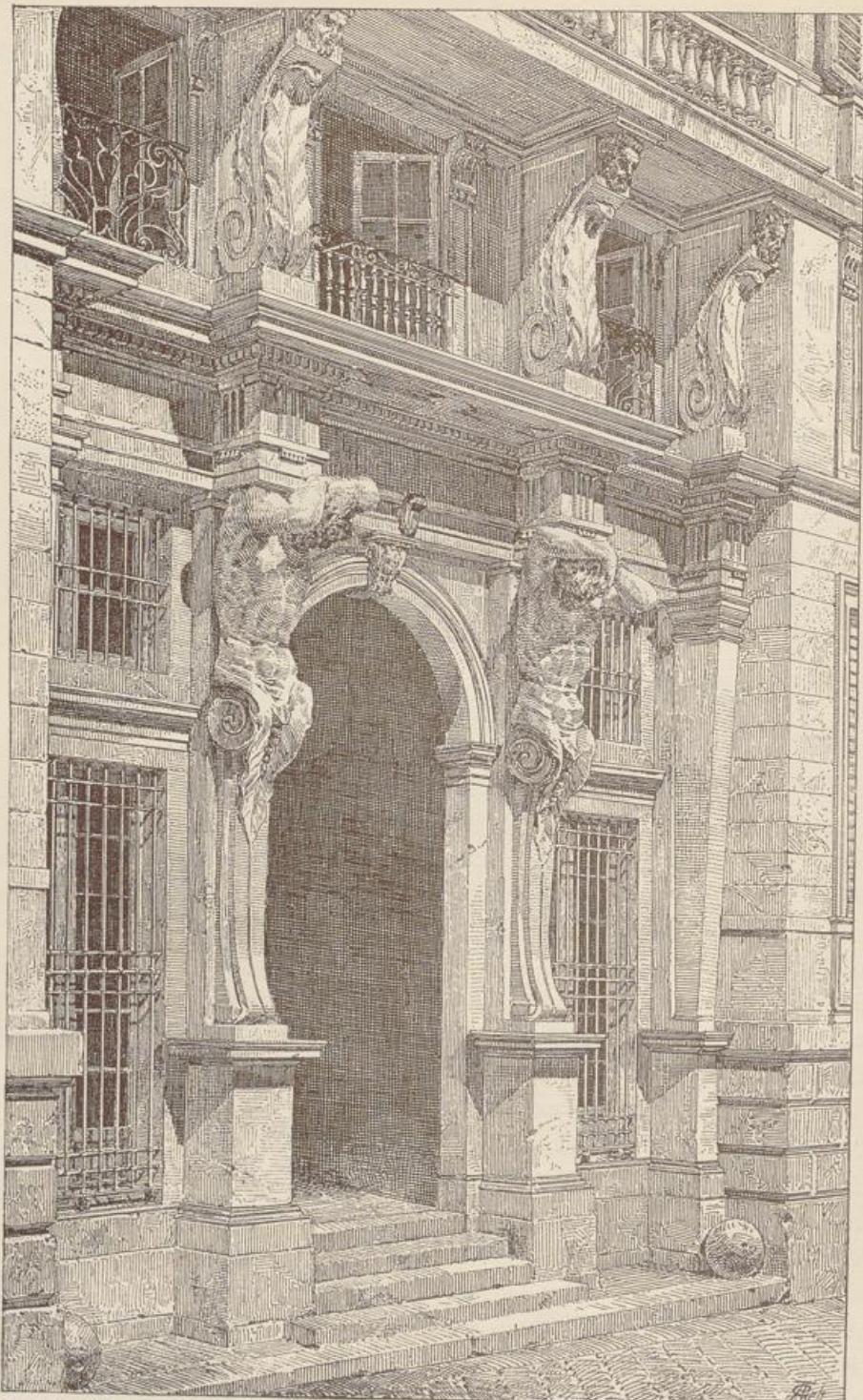


Fig. 87 Portal vom Pal. Brignola in Genua.

Der Barockstil äussert sich in den Bekrönungen des Erdgeschosses und in den hohen Konsolen des Hauptgesimses (Qu. Gauthier, les plus beaux etc.).

Der Architekt des Pal. Brignola (Strada novissima) ist unbekannt. Der Bau ähnelt in der Anlage der Università, wieder mit einem schönen aber einfacheren Säulenhofe. Die Säulen sind hier nicht gekuppelt und die Bögen setzen direkt auf dem Abakus der Säulen auf. Säulen, Einfassungen, Balustraden etc. sind von weissem Marmor. Fig. 87 giebt die Portalansicht (Qu. Gauthier etc.).

Pal. Balbi Piovera (Strada Balbi) wieder von Bianco erbaut. Das Be- merkenswerthe ist hier wieder die Betonung der Vestibulaxe, das Hinleiten des Blicks auf eine im Hintergrunde des Gartens angebrachte reiche Grottenanlage. Ebenso ist der kleine Säulenhof von vortrefflicher malerischer Wirkung.

### b) Skulptur.

Die Bildhauerkunst, der sonst immer die Führerrolle zugefallen war, bleibt in dieser Zeit sichtlich hinter der Malerei zurück, sie hat noch keinen neuen Stil gefunden, zehrt von der Nachahmung Michelangelo's und verbraucht daneben den von Andrea Sansovino ins Leben gerufenen anmuthigen Stil. Die Malerei wird entschieden zum herrschenden Kunstzweige, ihr wenden sich die besten Talente zu; vermutlich deshalb, weil sie am geeignetsten ist, das Ideal dieser Zeit auszusprechen. Der Reliefstil war schon seit dem 15. Jahrhundert ein malerischer geworden. Die Freiskulptur wurde jetzt von demselben Geiste beeinflusst, wenn auch die vollständige Aufnahme des malerischen Prinzips erst der Zeit nach 1630 vorbehalten blieb. In der ersten Barockperiode, um die es sich hier handelt, beherrscht nur zum Theil die Manier der römischen Malerschule, die Formengebung der Skulptur; denn einzelne Bessere sind immer wieder zu einem reinen plastischen Stile durchgedrungen, wenn sie es auch nicht mehr zu einem zweifelfrei überzeugenden Ausdrucke bringen.

Zu diesen Bessern gehört vor allen der grosse Giovanni da Bologna; wenn derselbe der Zeit seines Wirkens nach grössttentheils in den vorigen Abschnitt gehört, so unterscheidet er sich doch in der Idee wesentlich von den früheren Nachahmern Michelangelo's durch geistige Freiheit, unablässiges Streben nach Formenschönheit und durch die eigene Erfindung eines neuen dekorativen Genres in der Skulptur, eines mitunter humoristischen Fratzenstils. Besonders wichtig wird Giovanni durch die weitverbreitete Nachfolge, welche seine Schule in den nordischen Ländern findet.

Giovanni, genannt da Bologna (1524—1608), ist von Geburt Flamänder, arbeitet aber meist in Florenz und gehört mit Recht in die italienische Schule. Die Gesammtumrisse seiner Schöpfungen, besonders seiner Gruppen, sind von grosser Schönheit und verrathen ein tiefes Gefühl für das Grossartige der Gesammtwirkung, ohne unwahrscheinlich zu werden, trotz der mitunter gewagten Stellungen. Giovanni hat eine eigene Art, die Gruppen nach unten zusammenzuziehen und dadurch den Eindruck des Kühnen hervorzubringen. — Sein Brunnen auf dem grossen Platze von Bologna (1564) zeigt alle diese Eigenschaften, auch in der effektvollen Bildung des Neptun (Fig. 88). Dabei sind die Putten und Delphine ausgezeichnet in der Bewegung und das Ornament zeigt den vollendeten Dekorator. — Eine seiner schönsten Arbeiten ist die kolossale Gruppe des Oceanus und der drei grossen Stromgötter auf dem Brunnen der Insel im Garten Boboli zu Florenz. Es ist eine Prachtdecoration ersten Ranges; die Hauptfigur scheint leicht zu schweben, was durch das Einziehen der Beine der Flussgötter an den schlanken Pfeiler inmitten der Schale bewirkt wird. — Die berühmte Gruppe des Raubes der Sabinerinnen, in der Loggia de' Lanzi zu Florenz, zeigt ebenfalls die kühne Emporgipfelung auf feiner, mehrmals eingezogener Unterpartie, dagegen sind die Einzelbildungen sehr willkürlich (Fig. 89). — Die Herkules- und Nessusgruppe, ebenda, ist zwar ebenfalls von gutem Aufbau und dramatischem Leben, aber gleichgültiger in den Formen. — Die berühmte allegorische Gruppe «virtù e vizio» im grossen Saale des Pal. vecchio ist ein Gegenstück zu Michelangelo's «Sieg»; aber es zeigt sich hier, dass die physische That nicht im Stande ist einen abstrakten Gedanken zum Ausdruck bringen; es ist immer eine Erklärung nöthig. — In der allegorischen Gattung ist noch von ihm, die Kolossalstatue des «Apenin» im Pratolino und der «Ueberfluss» auf der höchsten Terrasse des Boboli-Gartens. Der Letztere nur von ihm begonnen.

Sechs kleinere Bronzestatuen von Göttern und Göttinnen in den Uffizien sind nur Bewegungsmotive. Dagegen ist der in der Luft springende Mercur eine ganz vortreffliche Arbeit; zugleich das beste Werk Giovanni's, welches von allen Bronzen des 16. Jahrhunderts der Antike am nächsten kommt. — Von kirchlichen Statuen sind die am Altar im Dome zu Lucca sein gelungensten, weniger gut ist der bronzenne Lucas an Orsanmichele. Die Aufgabe der historischen Reiterstatue wurde von Giovanni unter allen Bildhauern der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts am vorzüglichsten gelöst. Sein Cosimo I. auf der Piazza del Granduca in Florenz ist musterhaft leicht und edel gebildet, wenn auch das Pferd weniger gut ist. Eins seiner letzten Werke, die Reiterstatue Ferdinand's I. auf Piazza dell' Annunziata, ist weit geringer.

Die nach seinen Entwürfen von Francavilla ausgeführten Reiter-



FIG. 88. GIOV. DA BOLOGNA. NEPTUNSBRUNNEN IN BOLOGNA.

WUD 100 1000000000000000000

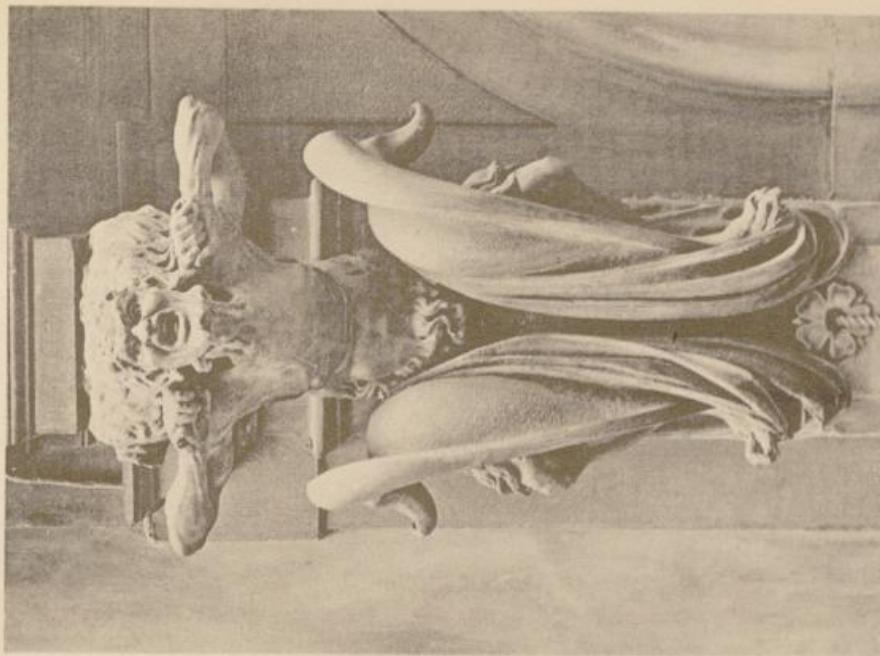


FIG. 90. R. CURRADI. SATYR AM PORTALE  
DES PAL. FENZI IN FLORENZ.

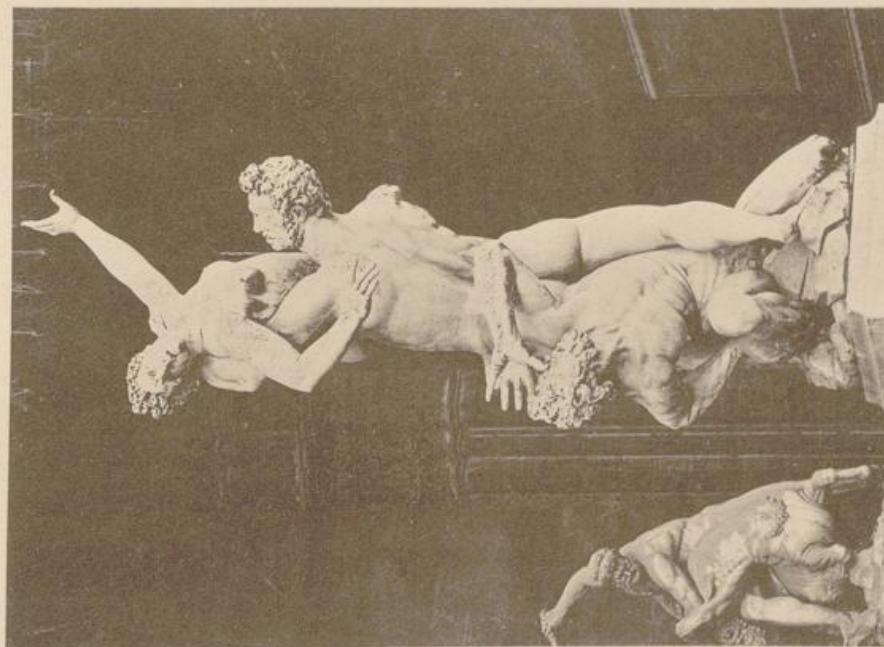


FIG. 89. GIOV. DA BOLOGNA.  
RAUB DER SABINERIN.



statuen, die Marmorstatuen Cosimo's I. auf Piazza de' Cavalieri in Pisa und Ferdinand's I. am Lungaro daselbst, sind dagegen roh.

Die Reliefs des Giovanni sind im übertriebenen malerischen Stile der Zeit gebildet. Die, an der Hauptthür des Doms von Pisa, sind noch mässig, während die in der Gruftkapelle des Meisters in der Annunziata zu Florenz in dem Auswärtsbiegen der Oberkörper der Untensicht zu Liebe zwar zu weit gehen, aber doch geistvoll komponirt sind.

Pietro Tacca, Schüler des Giovanni da Bologna, hat die tüchtige bronzen Reiterstatue Ferdinand's I. am Hafen von Livorno geschaffen.

Taddeo Landini, ein florentinischer Nachfolger des Giov. da Bologna. Von ihm, «der Winter», unter den Statuen der vier Jahreszeiten am Ponte della Trinità zu Florenz, tüchtig gearbeitet, aber leichtsinnig in der Motivierung. — Ein sehr schönes Werk von ihm ist die Fontana delle Tartarughe in Rom, von 1585, besonders liebenswürdig in der Erfindung (Fig. 91). Hier ist eine glückliche Verbindung des Architektonischen mit dem Figürlichen erreicht. Die vier sitzenden bronzenen Jünglingsgestalten, welche die Schildkröten am oberen Rande der Schale zu tränken scheinen, sind ganz vortrefflich und bilden eine ganz durchsichtige Gruppe. Die Komposition des Ganzen kommt dabei voll zur Geltung.

Den Ausgang der florentinischen Schule des Giov. da Bologna bilden noch einige namhafte Künstler, die aber den Meister nicht erreichen. — Giov. Batt. Caccini erbaute seit 1600 die Balustrade und den Tabernakel unter der Kuppel von S. Spirito in Florenz und fertigte die Statuen der Engel und der vier Heiligen an demselben. Letztere Figuren zeigen noch eine gute Nachahmung des Giov. da Bologna. Andere Arbeiten von Caccini im Chor der Annunziata und sonst. Auch eine schöne Christusbüste an der Ecke des jetzigen Hôtel York ist von ihm (1588).

Die Reliefs der Schule haben sich noch verschlechtert, wie Tacca's Relief am Altar von S. Stefano e Cecilia und Nigetti's Silberrelief am Altar der Madonnenkapelle in der Annunziata zeigen.

Francesco Mosca, Florentiner, um 1600 arbeitend, fertigt die schlechten Nischenreliefs an beiden Enden des Querschiffs im Dom zu Florenz, während die darüber befindlichen Freigruppen, ebenfalls von ihm, wieder beträchtlich besser sind.

Vincenzo del Rossi, aus Fiesole, hat die Reihe von Herkuleskämpfen im grossen Saale des Pal. vecchio geliefert, welche trotz aller Bravour und Leidenschaft doch langweilig sind. Seine Gruppe «Paris und Helena», im Hintergrund einer Grotte im Boboli-Garten, ist im Motiv gemein, wenn auch

von tüchtiger Arbeit. Die Apostelfigur des Mathäus im Dom ist ebenfalls von ihm, aber die schlechteste der Reihe.

Die sehr abstrakten allegorischen Begriffe, wie Eifer, Milde, Herrschaft; werden von Novelli, Pieratti und anderen dargestellt in der Grotte am grossen Hofe des Pal. Pitti, um einen in Porphyrl gearbeiteten Moses versammelt. Neben diesen häufigen Allegorien beginnt eine Genreskulptur von halb possenhaftem, halb idyllischem Charakter, aber ohne besonderen künstlerischen Werth, ihr Wesen zu treiben.

Pietro Francavilla aus Cambray, schon als Meister der beiden historischen Statuen Cosimo's I. und Ferdinand's I. nach Entwürfen des Giov. da Bologna genannt, fertigte die Statuen in der Cap. Nicolini in S. Croce zu Florenz, sechs Statuen im Dome zu Genua nach Motiven seines Meisters, aber immer weit hinter ihm zurückbleibend. Etwas besser sind die sechs Statuen in der Cap. S. Antonio zu S. Marco in Florenz.

In der römischen Schule dieser Zeit fehlen Meister von Bedeutung. Von Giov. Batt. della Porta ist die Gruppe der Schlüsselverleihung in S. Pudentiana. Giov. Batt. Cotignola behandelte denselben Stoff in S. Agostino, ähnlich dem Vorigen. Die beiden Casignola, von denen der thronende Paul IV. in der Cap. Caraffà in der Minerva, sind unbedeutend. Die Papstgräber dieser Zeit in den Prachtkapellen von S. Maria maggiore verlieren wieder die rein künstlerische Absicht aus den Augen, sie stehen im Dienste einer fremdartigen Tendenz. Der Massstab dieser reichen Werke, der Denkmäler für Pius V., Sixtus V., Clemens VIII. und Paul V. ist riesig, die Darstellungen in den zahlreichen Reliefs sauber und sorgfältig; aber das Ganze hat nichts erwärmendes. Eins der besseren ist das Grabmal Gregor's XI. von Olivieri (1574) in S. Francesca romana; während das Grabmal eines Herzogs von Cleve im Chor der Anima, von dem Niederländer Egidio di Riviere gearbeitet, wieder ein gleichgültiges Werk ist. — Unter dem Bogen, auf dem Wege von der Kapelle des heiligen Sakraments zur gregorianischen in St. Peter, das Grabmal Gregor's XIII. von Camillo Rusconi.

Von der genuesischen Skulptur dieses Abschnitts sind die Arbeiten des Francavilla schon genannt. Einheimisch sind die beiden Künstlerfamilien der Carlone. Von ihren Mitgliedern befinden sich zahlreiche Arbeiten in S. Ambrogio, S. Annunziata, S. Siro, S. Pietro in Banchi u. a. O. — Luca Cambiaso hat in seiner Fides im Dom das Vortreffliche seiner Bilder nicht erreicht.



FIG. 91. LANDINI. FONTANA DELLE TARTARUGHE.



### c) Malerei.

Gleichzeitig mit der Veränderung in den Formen der Baukunst, etwa seit 1580, beginnt auch in der Malerei die Herrschaft eines neuen Stils, der den bis dahin herrschenden Manierismus verdrängt. Die damals aufkommende weiträumige, prachtvolle Raumbildung der Kirchen verlangte auch in der Malerei eine effektvolle Darstellung der heiligen Geschichten und damit in Verbindung, höchste Pracht, Begreiflichkeit der Darstellung und erhöhten Formenreiz. Die Malerei geht hierin der Skulptur um fünfzig Jahre voran. Die Anstrengung, jeden Vorgang mit Wahrheit und Uebersichtlichkeit wiederzugeben, äussert sich als Naturalismus und zugleich als bis an die Grenze des Möglichen gesteigerte Wiedergabe des Affekts. Das Kunstschaffen geht nun grenzenlos in die Breite und es mag deshalb genügen, zur beabsichtigten Gesamt-Charakteristik nur die Haupterscheinungen heranzuziehen.

Die neue Malerschule zu Bologna, als Hauptträgerin der Bewegung, beginnt eklektisch, mit einem allseitigen Studium der grossen Meister; aber sie beharrt nicht im einseitigen Verfolgen der Eigenthümlichkeiten eines Meisters, wie dies der vorhergegangene Manierismus gethan hatte. In der Hauptsache, wegen der architektonisch an sie gestellten Forderungen, wird die ganze neue Richtung von Correggio abhängig, aber nur im Prinzip, nicht in der schablonenmässigen Nachahmung des Einzelnen.

Die Caracci's, Lodovico (1555—1619), dann seine Neffen Annibale (1560 bis 1609) und Agostino (1558—1601) schufen die Schule; der Letztere hauptsächlich durch seine Kupferstiche, aber Annibale war es als Maler, der dem neuen Stile zur Herrschaft über Italien verhalf. Die Caracci's begannen mit einer gewissen Gründlichkeit der Studien, zugleich mit dem Vorstellen des Selbsterworbenen, gegenüber dem einseitigen Entlehnern der vorigen Periode.

Annibale Caracci legte sich mit Glück auf das Charakteristische wie seine Genrefiguren beweisen; doch drängte ihn die Monumentalmalerei auf eine gewisse Allgemeinheit, auf Stilisirung der Körperbildung und Gewandung hin. Ein Hauptwerk des Annibale ist die Gallerie im Pal. Farnese zu Rom, mit der Darstellung mythologischer Stoffe.

Die Caracci's haben indess kein Oelgemälde hinterlassen, welches die klare Tiefe und den festlichen Glanz eines guten Venetianers hätte. Die Schatten ihrer Bilder sind dumpf, die Fleischtöne von einem schmutzigen Braun. Die Fresken des Annibale im Pal. Farnese sind vielleicht seine besten koloristischen Leistungen. In der Eintheilung seiner Darstellung in Historien und dekorirende Bestandtheile, letztere theils steinfarbene Atlanten, theils treff-

liche sitzende Aktfiguren, theils Putten, Masken, Fruchtschnüre, bronzefarbene Medaillons u. a. zeigt er sich unter dem Einflusse der Gewölbmalerei Michelangelo's in der Sistina; aber er weiss diese Elemente mit musterhafter Freiheit zu gebrauchen. Nur durch diese Abstufungen nach Gegenständen war ein harmonisches Kolorit zu erreichen und alle besseren Maler des 17. Jahrhunderts haben hier, wie zuerst an Michelangelo selbst, die Behandlung ähnlicher Aufgaben gelernt. — In Bologna, in dem Friese des grossen Saals des Pal. Magnani, haben die Caracci's ebenso vortrefflich dekorirende Figuren angebracht; sitzende steinfarbene Atlanten, geneckt von naturfarbenen Putten, begleitet von je zwei bronzefarbenen Nebenfiguren in halber Grösse. Die best-kolorirten Fresken des Lodovico und seiner Schule, wie man nur aus den wenigen erhaltenen Resten schliessen kann, befanden sich in der achtseitigen Halle, welche den kleinen Hof des Klosters bei S. Michele in bosco umgibt.

Die Caracci's bewahren sich etwas Architektonisches auch in der Komposition ihrer Tafelbilder. Lodovico's Transfiguration in der Pinac. von Bologna und die Himmelfahrt Christi am Hochaltar von S. Christina zu Bologna werden erst durch dieses Element recht geniessbar. Annibale's Madonna in einer Nische, an deren Postament Johannes der Evangelist und die heilige Katharina lehnen, ist in demselben Falle. — Die beiden grossen Bilder in der Gallerie von Parma, ehemals Seitenbilder einer Assunta, von Lodov. Caracci, verdanken der symmetrischen Anordnung ihre hohe Wirkung; besonders das eine, die Grabtragung der Maria, bei welcher das Pathos von der strengen Anordnung wohlthuend gedämpft wird. Immerhin fehlt die Poesie der Grundauffassung und das Individuelle der Einzelformen, wie bei der Geburt des Johannes in der Pinac. von Bologna, oder in den Bildern des Lodovico und Agostino in S. Bartholomeo di Reno zu Bologna, Anbetung der Hirten, Beschneidung und Darstellung im Tempel.

Das Pathologische der Folgezeit, der krasse naturalistische Ausdruck des Schmerzes, ist bei den Caracci's noch ausgeschlossen, man bemerkte dies in den Bildern, welche die Madonna mit dem Leichnam Christi auf den Knieen darstellen von Lodov. im Pal. Corsini zu Rom, von Annibale im Pal. Doria zu Rom und im Museum zu Neapel. Eine Grabtragung von Annibale in der Gallerie zu Parma ist aus einer Zeit, da er schon ganz dem Correggio folgte.

Auch die Ceremonienbilder haben bereits die Caracci's in die heiligen Geschichten eingeführt. Das Deckenbild der Sakristei von Pietro zu Bologna von Lodov. Caracci stellt einen Kondolenzbesuch sämmtlicher Apostel bei der trauernden Madonna vor, St. Petrus als Sprecher knieet und trocknet sich mit dem Schnuptuche die Thränen ab. In einem anderen Bilde des Lodovico stellt St. Dominicus den heiligen Franz dem heiligen Carmeliter Thomas vor,

ganz im Weltsinne aufgefasst. In einem Bilde des Lodovico in der Pinac. von Bologna bekommt St. Antonius von Padua das Christuskind gar nicht mehr auf die Arme, es wird ihm nur zum Handkusse gereicht.

Von den Assunten des Agostino und Annibale Caracci in der Pinac. zu Bologna ist die des Ersteren wieder ein bedeutendes Beispiel von der Verwirklichung des Uebersinnlichen. Das «Aufwärts» wird durch schiefes Liegen auf einer schönen Engelgruppe veranschaulicht. Lodovico giebt in seinem Glorienbilde «il paradiso» in S. Paolo zu Bologna ein vollständiges Engelconcert in der Art des Correggio und doch wesentlich von ihm verschieden, denn Correggio's Engel haben keine Zeit zum Musiciren.

Correggio's Glorien werden das unvermeidliche Vorbild für die Kuppel- und Gewölbmalereien. Die Fresken des Lodov. Caracci in dem Bogen der Chornische des Doms von Piacenza sind in dieser Art. Diese jubelnden Engel, welche Bücher halten und Blumen streuen, sind von grandiosem Leben und monumentalem Stil.

In der mythologischen Malerei schufen die Caracci's ihr Hauptwerk im Pal. Farnese und gaben damit den Ton an. Die hier gegebenen idealen Formen sind tüchtig und konsequent, wenn auch ohne reine Grösse. Was sie in Bologna im Pal. Magnani und Pal. Fava von römischer Geschichte und der gleichen gemalt haben, kommt daneben kaum in Betracht. Im Pal. del Giardino zu Parma sind noch bedeutende Fresken des Lodov. Caracci.

Auch die Landschaft wurde von den Caracci's gepflegt. Annibale giebt der Landschaft und der Staffage gleichen Raum, wie in mehreren Halbrundbildern mit Geschichten der heiligen Jungfrau im Pal. Doria. Ebenda, eine kleine heilige Magdalena, eine andere im Pal. Pallavicini zu Genua. Von den übrigen Caracci's befinden sich drei Bilder aus Tasso bei Camucini in Rom. Von Agostino, eine Felslandschaft mit Badenden in Gouasch im Pal. Pitti.

Von anderen italienischen Schulen ist keine ganz von der bolognesischen Einwirkung frei geblieben. Aus der niederländischen Schule gehört Ercole Procaccini hierher; dann aus der Nachfolge der Procaccini: Giov. Batt. Crespi, genannt Cerano, dessen Sohn Daniele Crespi und Pamfilio, genannt Nuvalone aus Cremona. — Von Cerano, die Madonna del rosario in der Brera zu Mailand, in grossartig symmetrischer Anordnung.

In Ferrara malte Carlo Bonone (1569—1632) in der Weise der Caracci's, aber mit einem hohen Schönheitsgefühl, nach dem ursprünglichen Vorbilde der Schule Correggio's. Zu den frühen mit höherer Anstrengung gemalten Glorien gehört Bonone's schöne Halbkuppel in S. Maria in Vado zu Ferrara, mit anbetenden Patriarchen und Propheten. Ein eigenthümliches Glorienbild von demselben ist das Altarbild in S. Benedetto zu Ferrara. Der auferstandene

Christus wird von neun auf Wolken um ihn gruppirten benediktinischen Heiligen angebetet. Es ist eine Verklärung der *santa conversazione*. Eine Hochzeit von Cana von Bonone im Ateneo zu Ferrara ist ein grosses Genrebild, ohne Hervorhebung des Wunders.

Die florentinische Schule hat ebenfalls die Einwirkung von Bologna erfahren; obgleich sie sich von den übrigen gleichzeitigen Schulen durch überfüllte Kompositionen, buntes Kolorit, aber auch durch die Vermeidung des übertriebenen Affekts unterscheidet. — Alessandro Allori (1535—1607), der Neffe Bronzino's, bildet den Uebergang zu der neuen Richtung. Von ihm, in S. Spirito zu Florenz die Ehebrecherin, in der Sakristei ein Heiliger Kranke heilend, im Chor der Annunziata Mariä Geburt (1602), in S. Niccolo das Opfer Abrahams. — In seinem grossen Bilde des Abendmahls, in der Akademie zu Florenz, ist Aless. Allori bereits ein Naturalist, dasselbe könnte ein profanes Gastmahl darstellen. Auch das falsche Uebertragen des Ceremoniellen auf den heiligen Geschichten hat Allori in seiner Krönung Maria's, auf dem Hochaltar in agli Angeli bei den Camaldulensern in Florenz; hier küsst Maria dem Christuskinde ganz ergeben die Hand.

Bernardino Poccetti (1542—1612) ist neben Santo di Tito ein Hauptunternehmer der Lunettenfresken in den florentinischen Klosterhöfen, welche meist Stoffe aus der Heiligenlegende behandeln. So, im Chiostro von S. Marco, im ersten Hofe bei den Camaldulensern agli Angeli, im ersten Hofe bei der Annunziata nur theilweise von ihm, im Chiostro grande der hinterste Hof links ebenfalls theilweise von ihm, dann die grossen Wandfresken im Hofe der Confraternita di S. Pietro martire. Alle diese Malereien zeichnen sich weniger durch gelungene Komposition aus, sondern mehr durch das Natürliche und Affektlose und geben für die Nachfolger ein Vorbild. — Ausserdem sind Bilder von Poccetti im Saal des jetzigen Hôtel's «des fils britanniques» in Florenz und eine Assunta in S. Felicita, als Altarbild.

Jac. Ligozzi, Florentiner, hat einen Hauptantheil an den Lünetten im Chiostro von Ognisanti. Von ihm, in S. Croce in Florenz, Cap. Salviati, die Marter des heiligen Laurentius, in S. M. Novella die Erweckung eines Kindes.

Jac. (Chimenti) da Empoli (1554—1640) ist hervorragend in der Individualisirung, wenn auch nicht in der Komposition. Von ihm befinden sich Malereien im vorderen Saale des Pal. Buonarroti in Florenz. Im Querschiff von S. Domenico zu Pistoga ein S. Carlo Borromeo als Wunderhäuter, umgeben von Mitgliedern des Hauses Rospigliosi, dann Malereien im Chor des Doms zu Pisa, eine Madonna mit Heiligen in S. Lucia de' Magnoli in Florenz u. a. m.

Lodovico Cardi, gen. Cigoli (1559—1613) ist der vorzüglichste Meister der florentinischen Schule dieser Zeit, als Kolorist und Zeichner gleich trefflich. Christi Einzug in Jerusalem, Altarbild in S. Croce in Florenz, von ihm und die heilige Dreifaltigkeit am Eingange ins linke Querschiff von S. Croce. Als Martyrienmaler stimmt er indess in den aufgekommenen Naturalismus ein, seine Marter des heiligen Stephanus in den Uffizien in Florenz lässt den Heiligen bereits mit Steinen bewerfen und mit Fusstritten misshandeln, in Gegenwart pharisäisch ruhiger Zuschauer. Auch ein Affektbild, St. Franz im Gebet, im Pal. Pitti und den Uffizien, ist von ihm und zeigt eine wenig erhabene Auffassung.

In der Schule der Caracci's bildeten sich eine Anzahl höchst talentvoller Nachfolger. Schon an den Malereien der berühmten Gallerie des Pal. Farnese in Rom, in den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts ausgeführt, waren neben Annibale Caracci, seinem Bruder Agostino und seinem Neffen Luigi, als die besten Schüler: Domenichino, Lanfranco und Guido Reni beschäftigt. Wenn die Gallerie der Farnesina in Absicht auf ihren malerischen Schmuck die erste genannt zu werden verdient, so ist die Gallerie Farnese unbestritten die zweite im Range. Hier sind am Gewölbe mythologische Vorgänge aus Ovid und Virgil gemalt, in der Mitte der Triumph des Bacchus und der Ariadne. Die Arbeit erforderte acht Jahre und wurde vom Kardinal Odoardo Farnese mit der lächerlich geringen Summe von 500 Goldthalern bezahlt. Annibale starb bald darauf (1609), möglicherweise aus Aerger über diesen Misserfolg. Im Pal. Matteo di Giove in Rom wurde gegen 1602 eine ähnliche Arbeit, die Ausmalung der Gewölbe der Säle al fresco, von den Schülern der Caraccis: Albani, Lanfranco und Domenichino unternommen.

Francesco Albani (1578—1660) hat die mythologischen Fresken in einem Saale des Pal. Verospi, jetzt Torlonia, neben Pal. Chigi in Rom, gemalt. Sie sind ein bedeutender Nachklang der farnesischen Gallerie, aber zeigen auch wie diese den Mangel einer durchgreifenden Individualisirung. In der Behandlung des Mythologischen hat Albani von Domenichino gelernt (Fig. 92). Seine vier Rundbilder der Elemente im Pal. Borghese haben die kokettteste Lieblichkeit der Bologneser. Hübsche Putten von ihm, am Gewölbe der Chornische in S. M. della pace zu Rom. In den Kirchenbildern des Albani findet sich das Leidenschaftliche der Schule ausgedrückt. In einem seiner schönsten Bilder, der «Verkündigung», auf dem Altar von S. Bartolomeo a Porta zu Bologna, hat der Engel Gabriel diesen Zug. — In dem Bilde der Madonna di Galliera zu Bologna giebt Albani dem Christuskinde eine Vorahnung der Passion, indem er dasselbe effektvoll nach den Marterinstrumenten emporblicken lässt, mit denen die Engel einherschweben. Unterhalb der Stufen

Maria und Joseph, ganz oben Gottvater, bekümmert und gefasst. Die Empfindung geht hier schon ins ungesund Sentimentale. — In der grossen Taufe Christi in der Pinac. von Bologna sind die Engel sehr wohlerzogen und dienstfertig, in weltlicher Auffassung.

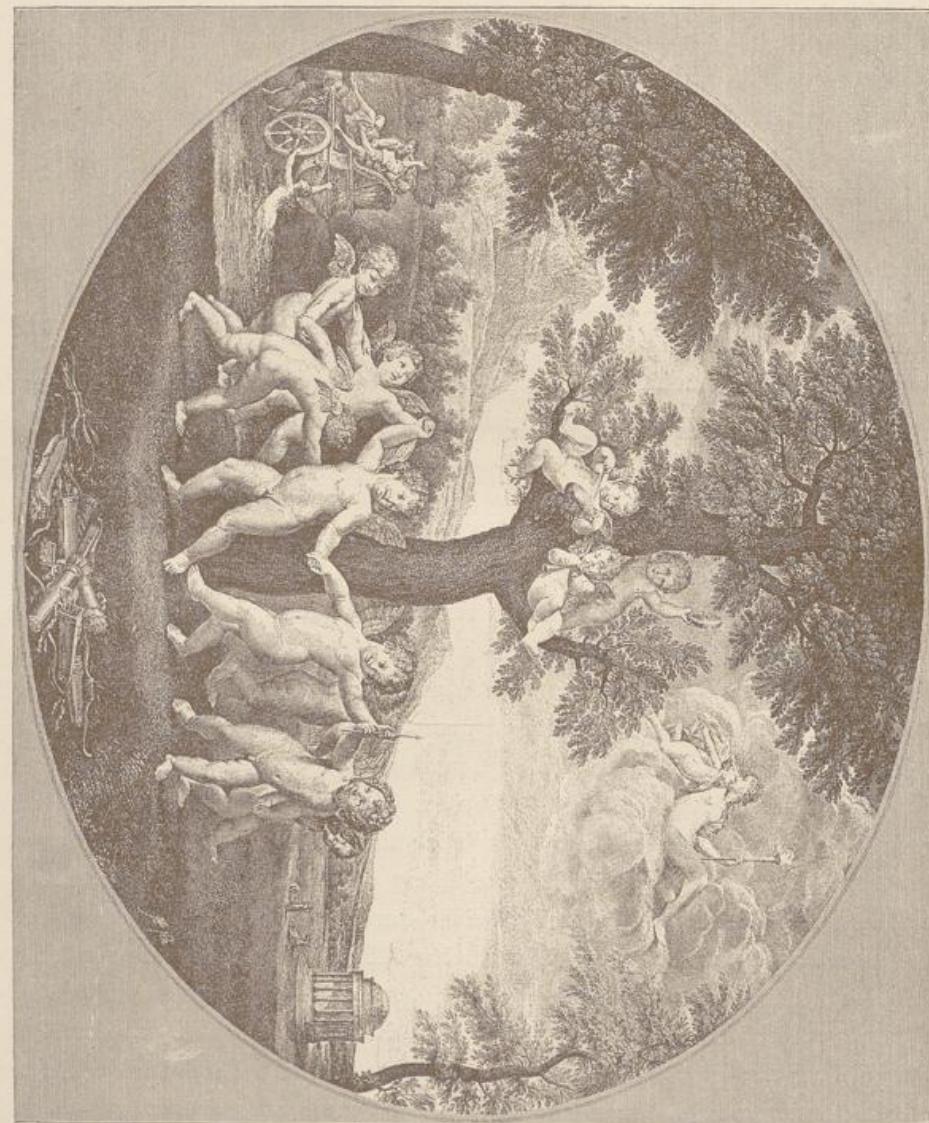


Fig. 92. Alcani. Raub der Proserpina.

Guido Reni (1575—1642), ein grosser Meister der bolognesischen Schule, ist der beste Charakteristiker und der grösste Kolorist derselben. Seine Einzelfigur des S. Andrea Corsini in der Pinac. von Bologna ist in der Delikatesse der Töne unübertroffen. Guido erhält sich am selbstständigsten



Fig. 93. Guido Reni. Aurora im Pal. Rospigliosi.

und erreicht oft einen hohen Grad von Schönheit. Von seinen Fresken wird die Aurora im Casino des Pal. Rospigliosi in Rom um ihres harmonischen Kolorits willen bewundert, aber die grösste Farbenwirkung übt wohl die Glorie des S. Dominicus in der Halbkuppel der Kapelle des Heiligen zu S. Domenico in Bologna.

Die Aurora kann man als das vollkommenste Gemälde der letzten beiden Jahrhunderte bezeichnen, wenigstens ist die Gestalt der Aurora für sich von unvergleichlicher Schönheit, der Apollo und die Horen sind nicht mit dieser zu vergleichen (Fig. 93).

Das einfach Grosse im Bau der Gruppen und in der Auffassung der Einzelfiguren hat noch Guido Reni am meisten bewahrt. Seine Madonna della Pietà in der Pinac. von Bologna ist deshalb von gewaltiger Wirkung. Ebenso ist es mit der ebenda befindlichen Kreuzigung, welche durch das Architektonische der Komposition erst ihre ausnahmsweise Stellung erhält. Ein anderer Crucifixus Guido's von Bedeutung ist in der Gallerie von Modena. Seine Assunta in München, die heilige Dreieinigkeit auf dem Hochaltar von S. Trinità de' pellegrini in Rom sind hierzu weitere Beläge, selbst die Caritas in der Pinac. von Bologna. In den damals häufigen Martyrien hält Guido einzig Mass in seinem «bethlehemitischen Kindermord» in der Pinac. von Bologna. Er hat das eigentliche Abschlachten nicht dargestellt und in den Henkern den Ausdruck der bestialischen Wildheit vermieden, auch durch das Unterdrücken der Grimasse des Schreiens hat er das Grässliche zum Tragischen erhoben. Das Werk ist denn auch wohl die vollkommenste pathetische Komposition des Jahrhunderts.

Eine Eigenthümlichkeit der Zeit ist, dass der Seelenausdruck vor den erzählenden Momenten den Vorzug erhält. Einzelne Halbfiguren müssen oft zum Ausdrucke dieses gesteigerten Affekts dienen. Der Christuskopf wird jetzt gewöhnlich als Ecce homo, als der Dornengekrönte gemalt. Guido's Bild im Pal. Corsini zu Rom, seine Kreidezeichnung in der Pinac. zu Bologna, zeigen diese Auffassung des Christuskopfes; das Motiv stammt schon von Correggio, wird aber erhabener und tiefsinniger wiedergegeben. Zu den ekstatischen Figuren gehört auch sein «reuiger Petrus» im Pal. Pitti. Sein S. Michael in der Concezione zu Rom ist berühmt, steht aber doch tief unter der von Rafael geschaffenen Figur gleichen Inhalts.

Guido's Madonnenbilder sind sehr ungleich, eine vorzügliche Madonna mit dem schlafenden Christkinde im Quirinal, eine heilige Familie im Pal. Spinola zu Genua, eine seiner wichtigsten Madonnen, in der Brera zu Mailand, hat keine Spur mehr von edler Naivität. Die büssende Magdalena ist einer der von Guido oft wiederholten Stoffe. Die von ihm im Louvre befindliche

hat die Züge der Niobe und ekstatisch gen Himmel gerichtete Augen, aber der rein kirchliche Ausdruck ist verfehlt.

Zu den Visionsbildern mit Untensichten gehört Guido's Bild des Pestgelübdes in der Pinac. von Bologna, in dessen unterem Theile sieben Heilige knieen, während oben die Madonna schwebt. Eine Himmelfahrt Mariae, als Altarbild in S. Ambrogio zu Genua, in kolossalem Massstabe gemalt. Das Engelkonzert, ein Glorienbild in S. Gregorio in Rom, in einer Kapelle rechts, bringt einen heiteren naiven Eindruck hervor durch die ohne Pathos gemalten schönen jugendlichen Gestalten. In der Glorie des heiligen Dominicus, in der Halbkuppel der Kapelle des Heiligen zu Bologna, richten die Engel nur einen Blick nach oben, allein ganz grandios mit dem von Engeln ausgespannten schwarzen Mantel schwebt der Heilige zu Christus und Maria empor.

Von alttestamentlichen Historien hat Guido eine edle «Judith» gemalt im Pal. Adorno zu Genua, eine «Tochter des Herodes» im Pal. Corsini zu Rom kalt und pomphaft und «David besiegt den Goliath» im Louvre.

Guido Reni hatte wieder angefangen nach den Antiken zu studiren, namentlich nach den Niobiden, aber gleichzeitig konnte er sich von einer üppigen Bildung seiner weiblichen Körper nicht freihalten. Seine nach mythologischen Stoffen gemalten Bilder sind ohne eigentliches Leben. Die Nausica im Museum von Neapel ist gleichgültig; die Entführung der Helena im Pal. Spada ebenso kühl; aber ein vortreffliches Bild dieser Art, «Nymphe mit einem Helden», von ihm befindet sich in den Uffizien. Im Louvre, von Guido, ein Herkules die lernäische Schlange besiegend, grosse Aktfigur mit mächtiger Muskulatur, noch in Nachahmung des Caravaggio und mit dem röhlichen Kolorit seiner ersten Zeit, dann der Kampf des Herkules mit dem Achelous und Herkules auf dem Scheiterhaufen aus seiner frühesten Zeit.

Domenichino (eigentlich Domenico Zampieri, 1581—1641) folgt der bolognesischen Schule, aber mit grösserer Gewissenhaftigkeit in der Zeichnung und einem angeborenen Schönheitssinn. Sein Kolorit ist sehr wechselnd. Seine Fresken in S. Andrea della Valle zu Rom, die Pendentifs mit den Evangelisten, das Chorgewölbe mit den Geschichten des heiligen Andreas und die allegorischen Figuren mögen wohl sein Bestes sein. Seine Wandfresken in der Cäcilienkapelle in S. Luigo de' Francesi zu Rom, auch die Freskohistorien zu Grottaferrata in der Kapelle des heiligen Nilus sind herrliche Bilder. Seine Engel sind von Correggio inspirirt, wie man in dem grossen Bilde der Madonna mit Heiligen in der Brera zu Mailand bemerken kann.

Domenichino's «letzte Kommunion des heiligen Hieronymus», in der Gallerie des Vatikans, ist vorzüglich in dem genauen Abwiegen der Gruppen gegeneinander; so dass Bewegung und Ruhe, Ornament und freie Gewandung

gleichmässig vertheilt sind, ausserdem ist die Gestalt des Heiligen, obgleich ganz in die Pietät und Andacht der Seinigen eingebettet, doch für den Anblick ganz frei gehalten. «Die heilige Cäcilie», im Louvre, mit einer Art



Fig. 94. Domenichino. Der Apostel Johannes.

Turban bedeckt. Die Heilige singt und begleitet sich auf dem Bass, ein kleiner Engel hält vor ihr ein Notenblatt, das sie nicht betrachtet, denn sie hat die Augen gen Himmel gerichtet.

In den Martyrienbildern überschreitet Domenichino bereits das Mass

des Zulässigen, bemerkbar in seinem frühen Fresko, der Marter des heiligen Andreas, in der mittleren Kapelle bei S. Gregorio in Rom. Er malt bereits die Marterbank und bedarf jener Zuschauer, welche ihre Herkunft aus Rafael's Stanzenbildern wenig verleugnen. In seiner Marter S. Sebastian's, im Chor von S. Maria degli angeli zu Rom, lässt er sogar Reiter gegen die Zuschauer ansprengen und zersplittet damit das ganze Interesse. Seine Marterbilder in der Pinakothek zu Bologna sind roh aufgefasst. In der Marter der heiligen Agnes stimmt die Erdolchung auf dem Holzstosse schlecht zu den oben musizirenden Engelgruppen. Von Domenichino aus verbreiten sich dann diese Motive über die meisten Werke seiner Nachfolger. — Den Ausdruck überirdischen Sehnens, der jetzt häufiger vorkommt, findet man in seinen Sibyllen.

In den Kuppel- und Gewölbmalereien hat Domenichino bedeutendes geleistet. Die schon erwähnten vier Evangelisten in der Kuppel von S. Andrea della Valle übertreffen an Grossartigkeit die Vorbilder in Parma. In Fig. 94 ist eins der bekanntesten Apostelbilder des Domenichino wiedergegeben. Seine allegorischen Figuren der Pendentifs von S. Carlo à catinari in Rom lassen gleichgültiger; in den Pendentifs des Tesoro im Dom zu Neapel mischte er in nicht zu rechtfertigender Weise Allegorisches, Historisches und Ueberliefertes durcheinander.

Die alttestamentlichen Historien sind das Schwächste bei Domenichino. Vier Ovale al fresco gemalt, in S. Silvestro a monte cavallo zu Rom, das Paradies im Kasino Rospigliosi, der Sündenfall im Pal. Barberini, aber alles ohne eigene Erfindung.

Dagegen hat Domenichino ein vorzügliches mythologisches Bild gemalt, die schiessenden und badenden Nymphen im Pal. Borghese zu Rom, mit herrlichen Motiven von echt idyllischem Charakter; dann die Fresken der Villa Aldobrandini bei Frascati mit grossartiger Landschaft. Die Deckenfresken im Hauptaal des Pal. Costaguti in Rom enthalten eine unglückliche Allegorie; der Gott der Zeit hilft der Wahrheit sich zum Sonnengott zu erheben, aber die Formen sind gewissenhaft und schön gefühlt.

Domenichino hat öfter historische und romantische Motive gemalt, da- mals selten in der italienischen Malerei. Im Louvre befindet sich von ihm «Rinaldo und Armide». Rinaldo sitzt zu den Füssen der Zauberin und der Garten ist mit allem feenhaften Zubehör dargestellt, ebenda «Erminia bei den Hirten» und «Timocles vor Alexander geführt». Wie schon erwähnt, hat Domenichino auch schöne Landschaften gemalt, eine mit Badenden im Pal. Torigiani zu Florenz, zwei stark geschwärzte in den Uffizien, dann die Fresken im Kasino der Villa Ludovisi.

Giov. Francesco Barbieri, genannt Guercino, geboren 1590 zu Cento, stirbt 1666, war nur kurze Zeit in der Schule der Caracci's, seine Spezialität ist ein energischer Realismus. Aus seinem Realismus heben sich aber einige kostliche Gestalten von edler Bildung ab: «die Hagar» in der Brera zu Mailand, «die Vermählung der heiligen Katharina» in der Gallerie zu Modena und die «Cleopatra» im Pal. Brignole zu Genua. Guercino's Kolorit ist bisweilen venetianisch klar bis in alle Tiefen, geht aber mitunter in ein dumpfes Braun über. Gut ist die Farbe in dem grossen Bilde der heiligen Petronilla in der Gallerie des Kapitols und im «Tod der Dido» im Pal. Spada zu Rom. Ebenso zeigen seine Fresken im Kasino der Villa Ludovisi ein energisches Kolorit; im Erdgeschoss die Aurora, im Obergeschoss die Fama. Nicht minder vortrefflich sind die Propheten und Sibyllen in der Kuppel des Doms von Piacenza, nebst den Allegorien der Pendentifs.

Eine grosse Wirkung bei wenig edlen Formen zeigt sein Bild einer Madonna mit Heiligen im Pal. Brignola zu Genua. Eine Scene nach der Auferstehung, den «ungläubigen Thomas», in der Gallerie des Vatikans, hat Guercino ganz naturalistisch verwildert gemalt. In den Martyrien ist Guercino weniger roh als Domenichino, wie dies ein Hauptbild von ihm, «die Marter des heiligen Petrus», in der Gallerie von Modena, zeigt; ebenso eine Marter des heiligen Laurentius im Dom zu Ferrara, im Querschiff rechts. In den Bildern des Ausdrucks sehnüchtiger Inbrunst und ekstatischer Andacht hat Guercino sein Kontingent in den Halbfiguren der Sibyllen gestellt. Auch an profanen Figuren kommt derselbe Ausdruck vor, wie in der «Judith» im Pal. Spada zu Rom. Von ganzen Figuren ist sein heiliger Sebastian im Pal. Pitti ein hierher gehöriges Bild. Betende Heilige in grosser Rührung, wovon der «reuige Petrus» im Museum zu Neapel, sogar mit dem Schnupftuch, ein Beispiel. Die Madonna mit den beiden betenden Karthäusern in der Pinakothek zu Bologna hat den Vorzug einfacher Innigkeit und ist eines seiner liebenswürdigsten Werke. Die vollkommene Weltentsagung giebt dem Orden der Karthäuser einen eigenen Typus der feierlichen, ruhigen Andacht.

Die eigentliche Ekstasenmalerei entsteht, indem der Heilige unten der Ohnmacht nah, oben eine Glorie mit Engeln als Helfer und Zuschauer dargestellt wird. Die Legende des heiligen Franz enthält einen Moment, der die höchste ekstatische Aufregung voraussetzt und der in der Kunst oft dargestellt ist, den Empfang der Wundmale. Guercino in seinem Bilde «alle Stimate» zu Ferrara, Hauptaltar, hat es verstanden, Schmerz, Entzücken und Hingebung in Eins fliessen zu lassen, in einer früher nicht erreichten Vollendung. Auch die Wolkenwirklichkeit mit den Untensichten der Engelschaaren wird von Guercino in der Einkleidung des «Wilhelm von Aquitanien» und in seinem

«Begräbniss der heiligen Petronella» in der Gallerie des Kapitols dargestellt. Nur haben die beiden meisterlich behandelten Bilder den Uebelstand, dass die himmlische Gruppe ausser Verbindung mit der irdischen bleibt und doch derselben räumlich drückend zu nahe steht. Es ist die Vertauschung der «santa conversazione» gegen ein momentanes Geschehen.

Die Figuren aus dem alten Testamente von Guercino fallen durch den Naturalismus ihrer Darstellung mit den Profanbildern zusammen. Ahasver und Esther bei Camuccini sind gleichgültig, aber vorzüglich ist die schon genannte «Hagar» und sein «Salomo mit der Königin von Saba» im Querschiff von S. Croce in Piacenza.

Ausser den schon genannten guten mythologischen Fresken der Villa Ludovisi hat Guercino eine Anzahl Historienbilder von meist geringer Wirkung gemalt; Mutius Scaevola im Pal. Pallavicini in Genua und die schon erwähnte durch die Kraft der Farbe sich auszeichnende «Dido auf dem Scheiterhaufen».

Giov. Lanfranco (1581—1647), ein Schüler der Caracci's, macht bereits den Uebergang zu der auf den Gesamteffekt gerichteten Dekorationsmalerei des Pietro da Cortona. Lanfranco ist als eigentlicher Ekstasenmaler zugleich ein Vorläufer des Bernini, wie seine S. Margherita da Cortona im Palast Pitti zeigt. Lanfranco benutzte gelegentlich auch die Motive des Domenichino, wie an seinen Pendantifs der Kuppel von Gesù nuovo in Neapel und den in S. S. Apostoli daselbst gemalten zu bemerken ist. In S. S. Apostoli sind auch die Malereien der Decke und der «Teich von Bethesda» über dem Portal von ihm. Sonst zeichnet er sich durch ein unbekümmertes Improvisiren aus, wie an den Gewölbten und Wandlunetten in S. Martino zu Neapel und in der Kuppel von S. Andrea della Valle zu Rom.

Giac. Cavedone (1577 — 1660) ist ebenfalls ein Schüler der Caracci's. Von ihm, die Anbetung der Hirten in S. Paolo in Bologna, dritte Kapelle rechts, sehr ordinär, wenn auch tüchtig gemalt. Auch in den Ekstasenbildern hat Cavedone etwas geleistet. Ein schönes Bild von ihm befindet sich in der Pinakothek von Bologna, eine Madonna auf Wolken, das Christuskind den unten knieenden Heiligen zeigend.

Alessandro Tiarini (1577 — 1658) gehört in dieselbe Schule. Eine Geburt Christi von ihm, in S. Salvatore zu Bologna. Das Idyllische ist ganz verschwunden und macht einem deklamatorischen Pathos Platz. Tiarini gehört zu denen, welche das Affektreiche und Bewegte nach Kräften hervorheben; seine «Belebung eines Knaben durch den heiligen Dominicus», in S. Domenico zu Bologna, enthält alle Grade der Verehrung und Anbetung. Ein gewisser vornehmer Hofton dringt bei ihm in die heiligen Geschichten ein. Auf einem Bilde

Tiarini's, «die Vermählung der heiligen Catharina», sieht man Putten als Lakaien ausserhalb der Scene wartend, der heilige Joseph schwatzt inzwischen draussen mit den drei kleinen Dienstboten, welche das Rad der heiligen Katharina, den Drachen der heiligen Margaretha und das Thürmchen der heiligen Barbara zu hüten haben.

Bei Lionello Spada (1576—1621), aus der Schule der Caracci's, hat die naturalistische Seite die Oberhand. Sein Hauptwerk, «S. Domenicus, die ketzerischen Bücher verbrennend» in S. Domenico zu Bologna, zeigt ein äusserlich leidenschaftliches Thun, dessen Entwicklung in Gruppen und Farben das Beste ist, was einem entschiedenen Naturalisten gelingen mochte. Sein «Mord Abels» im Museum zu Neapel ist ganz henkermässig behandelt. Spada hat auch Genreszenen gemalt, ein grosses Bild mit Zigeunern in der Gallerie von Modena; hier und in der Gallerie von Parma das Meiste von ihm.

Bartol. Schidone von Modena († 1615), noch einer der Caraccisten, hat sich aber anfangs besonders nach Correggio gebildet. Sein heiliger Sebastian dessen Wunden von Zigeunern beschaut werden, im Museum von Neapel, ist eine prächtige Aktfigur. Mehreres von ihm in der Gallerie von Parma.

Die naturalistische Schule im engeren Sinne, gewissermassen der moderne Naturalismus, wurde von Michelangelo Amerighi da Caravaggio (1569 bis 1609) begründet. Er ist der frühste Naturalist und zugleich einer der rücksichtslosesten, welche das Idealisiren verabscheuen, bei denen das Charakteristische die Schönheit ersetzen muss. Caravaggio besitzt ein grosses Talent für den Ausdruck des Leidenschaftlichen, ist aber südlich ungenirt in der Wahl der Motive. Er hat indess Schule gemacht und seine Schüler übertreffen ihn zuweilen. Besonders ist Caravaggio einer der besten Koloristen und auch nach dieser Richtung von grossem Einflusse auf die römische und noch mehr auf die neapolitanische Malerschule; indess tritt erst die letztere seine volle geistige Nachfolge an. Er liebt das geschlossene Licht, geht aber doch nicht auf die Poesie des Helldunkels ein, sein scharfes Kellerlicht macht den absichtlichen Eindruck des Grellen und Unheimlichen. In seinen Geschichten des S. Mathäus in S. Luigi de Francesi zu Rom ist dies wegen des ungünstigen Orts nicht leicht erkennbar, wohl aber aus seinen anderen Werken.

Caravaggio giebt die heiligen Geschichten ganz so ordinär, wie die Vorgänge auf den Gassen der südlichen Städte. Sein Hauptziel bleibt immer das Leidenschaftliche des Ausdrucks, worüber er auch die Komposition vernachlässigt, wie in seiner «Grablegung» in der Gallerie des Vatikans, einem der wichtigsten und gründlichsten Bilder dieser Richtung zu bemerken. In seiner «Bekehrung des Paulus», in einer Kapelle von S. M. del popolo in Rom, lässt er in roher Weise das Pferd fast das ganze Bild ausfüllen. Auch

die Erziehung der heiligen Jungfrau durch die heilige Anna, im Palast Spada zu Rom, ist ganz gewöhnlich und sogar hässlich dargestellt, der biblische Vorgang wird mit barocken Zuthaten gegeben. Sein Bild im Palast Doria zu Rom, «die Madonna mit dem Christkinde schlummernd», ist trotz des Violine spielenden Engels und des ein Notenblatt haltenden heiligen Josephs dennoch wieder einmal von wahrhaft erquickendem idyllischen Inhalt. Sein «Tod der heiligen Jungfrau», im Louvre, giebt ein grossartiges Bild von dramatischer und tiefer Wirkung; dagegen ist «die Entwöhnung des Christkindes» im Palast Corsini von derbster Auffassung und seine «Auferweckung des Lazarus», im Palast Brignole zu Genua, kann als eine bedeutende, wenn auch gemein naturalistische Leistung gelten.

Caravaggio's «Medusa», in den Uffizien, im Moment der Enthauptung dargestellt, gehört schon in die Klasse der übertreibenden Marterbilder, aber er giebt selbst das Grässliche ohne tieferen Ausdruck. Bei seinem «Begräbniss des heiligen Stephanus», bei Camuccini in Rom, sucht er durch naturwahre Darstellung des unterlaufenen Bluts Grauen zu erregen, ebenso in seiner anfangs erwähnten Marter des heiligen Mathäus in einer Kapelle von S. Luigi in Rom. — Seine «heilige Familie» im Palast Borghese überträgt den einfachen Vorgang derb naturalistisch in die damals beliebte Zigeunerwelt.

In der Genremalerei ist Caravaggio der Schöpfer einer neuen Gattung, welche dann bei den Naturalisten seiner Schule die grösste Pflege findet. Er selbst malt mit Vorliebe lebensgrosse Halbfigurenbilder mit unheimlich witzigem oder schrecklich dramatischem Inhalt, auf schlichtem dunkeln Grunde. Weltbekannt sind seine «Spieler» im Palast Sciarra in Rom, seine «Wahrsagerin» in der Gallerie des Kapitols und seine «beiden Trinker» in der Gallerie von Modena. Das Porträt Alot de Vignacourt's, des Grossmeisters des Malteserordens im Louvre; ebenda sein «Concert», sind Bilder von energischer Wahrheit und eigenthümlicher Macht.

Von der florentinischen Schule sind noch die Zeitgenossen der Vorigen nachzutragen, welche der älteren Richtung entstammen, aber bereits eine stärkere Einwirkung der bolognesischen Malerschule erfahren haben. — Ant. Biliverti, ein Schüler des Cigoli, malt die grosse Vermählung der heiligen Katharina sammt Seitenbildern im Chor der Annunziata. In seinen alttestamentarischen Geschichten, der Susanna im Palast Barberini zu Rom, dem Joseph mit der Frau des Potiphar in den Uffizien ist Biliverti schon ganz verweilt. — Andere Schüler des Gigoli, wie Domenico Chresti genannt Pasignano, Gregorio Pagani u. a. sind in mehreren Gallerien zu finden. — Von Francesco Currado (1570—1661) befindet sich das Hauptwerk, die Madonna mit Engeln und Heiligen, im Chor von S. Frediano und Franz Xaver's Predigt in Indien

von demselben in S. Giovanino. — Von Christoforo Allori (1577—1621) ist besonders seine berühmte Judith im Palast Pitti zu bemerken. Diese Judith des Allori ist eins der alttestamentlichen Bilder dieser Zeit, welche von der Bibel nur den Vorwand nehmen. Es ist eine Buhlerin mit schwimmenden Augen, schwelgenden Lippen und einem bestimmten Fett zur Darstellung gekommen, zu deren Erscheinung der prächtige Aufputz besonders gut stimmt. Eine büssende Magdalena von Allori im Palast Pitti gehört zu den affektvollsten Andachtsbildern. — Matteo Roselli (1578—1650) hat die Fresken in der ersten Kapelle rechts in der Annunziata in Florenz gemalt und einen Theil der Lünetten im Chiostro. Seine gefälligsten Bilder sind im Palast Pitti. — Der Schüler Roselli's, Francesco Furini, bringt mit seiner raffinir weichen Modellirung des Nackten ein neues Element in die Schule. Er malt besonders seine weiblichen Aktfiguren in dieser Art. Von ihm im Palast Pitti, die Schöpfung der Eva, im Palast Capponi, David und Abigail, im Palast Corsini, Aktfiguren und Mythologisches. — Giovanni Manozzi da San Giovanni (1590—1636) erfährt die Einwirkung der bolognesischen Schule, besonders des Guercino, seines Altersgenossen, und lässt durch sein reiches Kolorit und durch seine blühende Phantasie, welche sein entschlossenes, frisches Improvisiren begünstigt, den Mangel einer höheren Auffassung fast vergessen. Von ihm, die Allegorien im grossen unteren Saale des Palast Pitti, die Versuchung Christi im Refektorium der Badia bei Fiesole, die Geschichte des heiligen Andreas in einer Kapelle von S. Croce, die Malereien der Kuppel von Ognisanti und ein Theil der Lünetten des Chiostro. Ebenfalls von ihm, die Freskofigur einer Caritas im Gange des linken Hofs bei S. Maria la nuova; dann in Rom die Halbkuppel von S. S. Quattro. Seine erwähnten Allegorien im Saal des Palast Pitti sind absurd im Gedankeninhalt, aber doch mit Liebe, Schönheitssinn und Farbenglanz ausgeführt. Auch in der Genremalerei hat sich Giovanni versucht; ein derartiges Bild von ihm im Palast Pitti.

Die Schule von Siena vertritt in dieser Zeit Rutilio Manetti (1572—1693), welcher dem Guercino am meisten nahe kommt. Seine «Ruhe auf der Flucht nach Aegypten», über dem Hochaltar von S. Pietro in Castel vecchio zu Siena, bleibt hinter keiner der damaligen Leistungen zurück. Allerdings hat er auch das übertrieben äusserlich Ceremonielle der Späteren, seine Ruhe auf der Flucht wird zu einer grossen Engelkur im Walde.

Die Schule Caravaggio's findet eine Anzahl Vertreter, bei denen sämmtlich die gemein und energisch aufgedrückte Leidenschaft den Grundton des Schaffens bildet. Die Franzosen Moyse Valentin und Simon Vouet und als Nachfolger des Valentin, der Venetianer Carlo Sarazeni gehören zu diesen. — Simon Vouet's Werke sind bei der französischen Malerei erwähnt. — Moyse Valentin

(1600—1632), hat ein sehr farbiges Kolorit. Von ihm, «Joseph als Traumdeuter», im Palast Borghese, die Enthauptung des Täufers im Palast Sciarra, eine Judith im Palast Manfrin zu Venedig. Indess folgt Valentin in den Marterbildern dem Caravaggio nicht, in der Wiedergabe des Grässlichen. In der erwähnten Enthauptung des Täufers tritt ein physiognomisches Interesse dafür ein. — Carlo Sarazeni malt die Juno, wie sie mit den Fingern dem entthaupteten Argus die Augen ausgräbt, um sie auf ihren Pfau zu übertragen. Das gemein naturalistische Bild befindet sich im Palast Doria in Rom. Von demselben die Geschichten des heiligen Bruno in der Anima zu Rom und der Tod der Maria in S. M. della Scala.

In Genua entwickelt sich keine eigene Schule, die Maler unterliegen hier fremden Einflüssen und je nachdem wechselt auch der Stil. — Giov. Batt. Paggi (1554—1627) hat die Manier der gleichzeitigen Florentiner. Von ihm, eine Anbetung der Hirten in S. Pietro in Banchi und eine Verkündigung im Dom. — Nur der jung verstorbene Pellegrino Piola (1607—1630) hat einen eigenthümlichen, schönen Naturalismus entwickelt. Eine seiner Madonnen gehört zu den besten und liebenswürdigsten der Naturalisten. Bilder von ihm, im Pal. Brignole und ein Puttenfries im Pal. Adorno zu Genua.

#### d) Dekoration.

Der beginnende Barockstil hatte sich noch mit einfacher kassettenartiger Ornamentirung seiner Tonnengewölbe begnügt; doch bald riss die Deckenmalerei alles mit sich fort und die Stuckatur musste sich auf die Einrahmung der Gemälde beschränken. Allerdings entfaltet sich an diesen Rahmungen oft ein grosser Reichthum und dieselben sind dann besser als die Bilder. In den Kirchen Neapels sind um 1600 die Gewölbe meist in eine Anzahl Kassetten getheilt, welche mit historischen und allegorischen Bildern gefüllt sind, wie im Gesù nuovo. Vasari's Decke, im grossen Saale des Pal. vecchio in Florenz, bietet früher etwas Aehnliches. Dann schafft sich die Barockkunst bequemere grosse Cartouschen von geschwungenen Umrissen und füllt dieselben mit Bildern, wie in der Annunziata zu Genua. Auch jetzt noch suchten die Künstler dem grossen, in der Sistina gegebenen Vorbilde, die wundersame Abstufung von tragenden, füllenden und krönenden Figuren, von ruhigen Existenzbildern und bewegten Scenen abzugewinnen, wie es Domenichino im Chor von S. Andrea della Valle, Annib. Carracci in der Gallerie Farnese versuchten. Im Ganzen schlägt aber Correggio's verführerisches Beispiel siegreich durch, man gewöhnt sich, die Kuppeln mit jenen ganz in Untensicht gegebenen Glorien, Empyreen und Himmelfahrten anzufüllen.

In Florenz vertritt Bernardo Barbatelli, genannt Poccetti oder dell' Facciate, die malerische Dekoration in hervorragender Weise. Seine Arbeiten sind vielleicht die wichtigsten der eigentlichen Barockleistungen auf diesem Felde, reich an den schönsten Einzelmotiven. Die Deckenarabesken im ersten Gange der Uffizien sind mit viel Geist komponirt, ebenso die Perlmutt-Inkrustationen der Tribuna daselbst, um 1581. Von Poccetti ist das mittlere Gewölbefeld, in der Vorhalle der Innocenti, ganz vortrefflich in der Anordnung, dann die Deckenfresken in der Sakraments- und St. Antoniuskapelle zu St. Marco, schliesslich die Halle des Seitenhofs links im Pal. Pitti. Seine Malereien sind bisweilen mit Stuckatur gemischt.

In Ferrara in S. Paolo und anderen Orten finden sich mehrfach malerische Dekorationen im Barockstil.

In der früher blühenden Façadenmalerei, die erst in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts mit dem Eintreten der berninischen Stilrichtung ganz verschwindet, leistet Poccetti in Florenz noch das Beste, aber mehr in der Manier der Sgraffiti. Der beginnende Barockstil brachte dann phantastische Figuren, selbst historische Kompositionen in die Façaden. — Die genuesische Façadenmalerei fällt mehr in die frühere Zeit, nach dem Vorgange des Perin del Vaga. Hier sind es hauptsächlich grosse heroische und allegorische Figuren, selbst Historien, welche in gemalter, architektonischer Einfassung vorkommen, wie an Pal. Imperiali um 1560, mit seinen theils bronze- theils naturfarbenen Aussenmalereien. — Verona, ebenfalls schon in früher Zeit durch Façadenmalereien ausgezeichnet, hat in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts kolorirte Fresken kirchlichen Inhalts, der späteren Venetianer, aufzuweisen. Um die Mitte des Jahrhunderts kommt der mythologische Inhalt in Aufnahme, zugleich die einfarbige Ausführung, aber nach den Stockwerken in Tönen wechselnd. Die Bemalung des Pal. Murari della Corte von Brusasorci ist besonders zu nennen. Hier enthält die Strassenseite in mehrfarbigen, die Flusseite in einfarbigen Bildern und Friesen eine ganze Mythologie. Mit dem Ende des 16. Jahrhunderts stirbt auch hier die Gattung aus. — Ein sehr anmuthiges spätes Beispiel der florentinischen Façadenmalerei ist der zweifarbig Fries mit Genien im kleinen Hofe der Camaldulenser, noch 1621 ausgeführt.

In Rom herrscht die Stuckdekoration vor; die gemalte Arabeske hat hier nicht einmal eine Nachblüthe aufzuweisen. Der in Rom mächtigere Barockstil verdrängte hier zuerst die ihm nicht gemäss Gattung. Maderna, dem man eine besondere Vorliebe für den Stuck vorwarf, führte hier das zweifarbig stuckirte Gewölbe der Vorhalle von St. Peter aus. — Die Wanddekoration der Gallerie im Pal. Farnese erfolgte durch vergoldete Stucko's; das System bilden korinthische Pilaster durch Nischen mit antiken Statuen

getrennt. Eine dekorative Skulptur, noch etwas in der älteren Art, übt die neapolitanische Schule an den Altären und Grabmälern; bemerkenswerth sind die Arbeiten von Cosimo Fansaga. — Giovanni da Bologna, der grosse Bildhauer, ist auch im dekorativen Genre einer der ersten, der humoristisch zu sein versteht, wie seine wasserspeienden Ungeheuer am Bassin um die Insel des Boboligartens in Florenz und der kleine bronzen Teufel als Fackelhalter an einer Ecke zwischen Pal. Strozzi und dem Mercato vecchio beweisen. Sein Schüler Pietro Tacca schuf im Fratzenstil die vortrefflichen bronzenen Brunnenfiguren auf Piazza dell' Annunziata zu Florenz. In demselben Stile sind die sogenannten Harpyjen am Portal von Pal. Fenzi in Florenz (vergleiche Fig. 90). Auch die Fontäne über dem Hofe des Pal. Pitti von Susini gehört hierher. Tüchtige barocke Wappen einfassungen sind aus dieser Zeit in Florenz sehr viele vorhanden. Die Kunststecher tragen dazu bei, den Cartouschenstil im Sinne des Barocks umzubilden. Alles bekommt einen grösseren Massstab und lebhafte, sogar leidenschaftliche Bewegung, die Cartousche selbst wird weicher modellirt und unterscheidet sich wesentlich von dem holzartigen, trockenen Schnitt der früher üblichen. Schon Federigo Zuccaro, geboren 1536 († 1602), zeichnet eine Cartousche von besonderer Schönheit in den weichen Umrissen der Barockzeit und mit einem innigeren Hineinarbeiten des Figürlichen in das Ornamentale (Fig. 95). Antonio Tempesta, geboren in Florenz 1555 († 1630), bringt Affekt und leidenschaftliche Bewegung in seine Ornamentkompositionen. Agostino Caracci, Maler und Kunststecher, geboren zu Bologna 1557 († 1602), arbeitet in demselben Sinne und ist berühmt wegen seines «flammenden» Akanthus. Polifilo Zancarli oder Giancarli, in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, bildet ein schweres massiges Rankenwerk, mit Figürlichem von ebenso schwerer Bildung untermischt, ähnlich der in den Niederlanden «Stil Rubens» genannten Ornamentirungsmanier. Bernardus Castellus arbeitet in der ersten Zeit des 17. Jahrhunderts in Rom. Seine Cartouschen von guter Erfindung zeichnen sich ebenfalls durch Weichheit der Konturen aus.



Fig. 95. Federigo Zuccaro. Cartousche.

### e) Kunstgewerbe.

Die malerische Innendekoration der St. Peterskirche in Rom gab die Veranlassung, um auf die Ausführung von Mosaiken zurückzukommen. Man bemerkte, dass die in der Kirche in Oel und Fresko ausgeführten Gemälde von der Feuchtigkeit littcn, und so fasste der Papst den Entschluss, diese Bilder durch Kopien in Mosaik ersetzen zu lassen. Unter Gregor XIII. sind die Mosaikbilder der Kuppel, Geschichten der heiligen Jungfrau, vollendet. In den Bogenwickeln sind Kirchenväter nach Muziano und in den Lünetten die Verkündigung und Propheten nach Nicolo da Pesaro dargestellt. Am Anfang des 17. Jahrhunderts wurden die Mosaikbilder der grossen Kuppel von St. Peter in Angriff genommen. Sie geben den Heiland, die heilige Jungfrau, die Apostel, Heilige und Engel und einen Gottvater in der Laterne der Kuppel; sämmtlich nach Kartons des Arpino von Paolo Rosetti und Francesco Zucchi ausgeführt. Fast um dieselbe Zeit vollendet, die Mosaikbilder der Pendentifs der Kuppel, die Evangelisten nach Kartons des Giovanni de Vecchi und des Cesare Nebbia darstellend, von Giov. Batt. Calandra ausgeführt. Ueber der Porta Santa im rechten Seitenschiff, ein heiliger Petrus in halber Figur, in Mosaik nach Arpino. Die Mosaiken der ersten Kuppel des rechten Seitenschiffs, nach Ciro Ferri und Pietro da Cortona; die der Kuppel der Kapelle des heiligen Sebastian, nach Cortona und Guido Ubaldo Abbatini; die der Kuppel vor der Kapelle des heiligen Sakraments, nach Cortona und Rafaële Vanni ausgeführt.

In Florenz kam die Mosaiktechnik in harten Steinen, «Pietre dure», erst im 17. Jahrhundert in Uebung und setzte sich im 18. Jahrhundert fort. Das beste dieser Art sind einzelne Tischplatten mit schwarzem Grunde. Immerhin ist das künstlerische Verdienst, im Verhältniss zur Kostspieligkeit der Arbeit, gering. In derselben Technik, die Reliefverzierungen in der Madonnenkapelle der Annunziata und die Wappen im grossen Kuppelanbau von S. Lorenzo in Florenz. In Pisa, das Chorgeländer des Doms in derselben Art verziert, Arbeiten in der Certosa bei Pavia, die Altäre u. a. m.

Die Prunkgefässe werden nicht mehr mit der Feinheit und dem Schönheitssinn eines Benvenuto Cellini gebildet. Mitunter tritt eine sinnlose Liebhaberei für das kostbare, ohne Rücksicht auf die Form auf. Beispiele dieser Art sind die Apostelstatuetten von kostbaren Steinen und das Exvoto-relief Cosimo's II. in den Uffizien.

Von den Marmorarbeiten dieser Zeit ist der Hauptaltar von St. Peter, unter Clemens VIII. um 1594 errichtet, bemerkenswerth. Seine obere Platte

besteht aus einem einzigen Stück Marmor von bedeutender Ausdehnung und umschliesst den ältesten von dem heiligen Sylvester geweihten Hauptaltar. Die Confessio der St. Peterskirche unter Paul V. (1605) ist durch Carlo Maderna angelegt. Vor derselben, ein vertiefter Platz, zu dem eine doppelte Treppe von weissen Marmorstufen herabführt. Die Vertiefung ist oben von einem Geländer in buntem Marmor umgeben. Wände, sowie Fussboden, sind mit kostbaren Steinarten ausgelegt. Auf dem Geländer befinden sich neun und achtzig immer brennende Lampen, welche in Füllhörnern von vergoldetem Metall stehen.

Von den Holzarbeiten zeigt das Stuhlwerk in der Hauptkirche der Certosa zu Florenz und die vom Jahre 1590 datirende Thür daselbst erst die Anfänge des Barockstils. Dagegen sind Beichtstühle und Thüren in S. Michele in Florenz tüchtig und ernstgemeint in diesem Sinne ausgeführt. Der Orgellettnner links, im Dome zu Lucca von 1615, ist eine gute Barockarbeit des Sante Landucci. In Venedig werden mit dem Beginne der Barockzeit die Intarsien durch reiche geschnitzte Historien- und Brustbilder an dem Stuhlwerk und Getäfel der Kirchen ersetzt. So, das Stuhlwerk im Chor von S. Giorgio maggiore, das Wandgetäfel in der Kapelle del rosario im Seitenschiff von S. Giovanni a Paolo und im Chor der Carmine, dann das Wandgetäfel in den oberen Sälen der Scuola di S. Rocco u. a. O. Ueberall zeigt sich grosser Luxus und oft geschickte Behandlung des Figürlichen, mit untergeordneter Durchführung des Dekorativen verbunden.

### f) Kunslitteratur.

Die römische Antike findet fortwährend neue Bearbeiter. Dupérac (St.), I vestigi dell' antichità di Roma etc. 1621. Mit 40 Kupfern. — Derselbe, Antiquarium statuarum urbis Romae. Roma 1623. Mit 96 Kupfern. — Giambattista Mutiano, Il primo Libro, di fogliami antiqui con la regula delle foglie Maestre per imparar à spicigar detti fogliami. Brescia 1571. — Antonelli, C., Manuale di vari ornamenti tratti delle fabbriche e frammenti antichi. Rom 1581. Mit Kupfern. — Vincenzo Scamozzi, Discorsi sopra l'Antichità di Roma. Venetia 1582. Mit 40 Ansichten römischer Ruinen, gestochen von Pittoni. Folio. — Die Werke der Theoretiker der vorigen Epoche erscheinen erst jetzt, oder werden neu aufgelegt. Andrea Palladio, I quattro libri dell' Architettura. Venetia 1575. In Folio. Mit Figuren. — Rusconi (G. Ant.), Dell' Archittetura lib. X. da Venez. 1593, in Folio. — Serlio (Seb.), Tutte le Opere d'Architettura. Venet. 1584. In Quarto. — Barca (Ant.), Avertimenti a regole circa l'architettura civile, scultura, pittura etc. Mailand 1620. Mit Kupfern. — G. P. Lo-

mazzo, Trattato dell' arte della pittura, scoltura et architettura. Milano 1584. — Das Geschichtliche der älteren christlichen Epochen findet Beachtung. Severano, J., Memorie sagre delle sette chiese di Roma. Rom 1630. 8°. Mit Kupfern. — Sansovino, Venezia, città nobilissima e singolare, descritta già in XIV libri, e hora con molta diligenza etc., amendata e ampliata da Giov. Stringa, Venezia 1604, in 4°. — Van Aells, N., Les sept églises privilégiées de Rome. Rom 1589. — Costaguti (Giambattista), L'Architettura di S. Pietro in Vaticano, opera di Bramante Lazari, Michel Ange Buonarotti, Carlo Maderno ed altri. Roma 1584. Ein neues theoretisches Werk dieser Zeit liefert Scamozzi. Idea dell' Architettura universale. Venezia 1615. 2 Bände in Folio. Mit Karten. — Die zahlreichsten Werke sind die Ornamentwerke der Kunststecher. Vasa a Polydoro Caravagino Pictore invent. Cherubinus Albertus incidit. atq. edidit Romae 1582. — Federigo Zuccaro, Recueil de divers Cartels à la manière antique, Firens sc. et ex. Bernardo Barbatelli, genannt Poccetti, Grotesken. — Domenichino Zenoi, Imagines quorundam Principium et illustrum vivorum etc. Venetia 1568. — Remigio Canta Gallina, Scènes d'un Opéra et les Représentations des entrées avec des vaisseaux pour la fête donnée sur l'Arno, à l'occasion des noces du prince de Toscane, d'après les dessins de Giulio Parigi en 1595. — Antonio Tempesta, Exemplare del disegno-pasto in luce nouamente da Giovanni Orlando Romano a Pasquino. 1609. — Annibale Carracci, Galerie du Palais Farnese a Rome. 1641. — Andrea Maliolus, Ornamentstiche mit Seefabelthieren und Figuren. Romae 1608. — Giambattista Montano, Diversi ornamenti capriciosi per depositi o altari utilissimi a virtuosi etc. Rom 1625. — Derselbe, Tabernacoli diversi etc. Rom 1628. — Giovanni Maggi, Fontane diversi che si vedano nel' alma Citta di Roma et altre parte de l'Italia. Rome 1618. — Giov. Batt. Bracelli, Bizarie di varie figure 1624. — Zancarli, Designi varii di etc. — G. Rossi, Nuova racolta di fontane che se vedano nel' alma citta di Roma, Tivoli e Frascati. Roma 1618. Mit Kupfern. Folio.

2. Der nordische Barockstil in Frankreich, unter Henri IV. beginnend, herrschend unter Louis XIII. und in der Zeit der Regentschaft der Anna d'Autriche verschwindend,  
(1580—1630).

Der Uebergang aus der Spätrenaissance zum Barock macht sich in Frankreich, ebenso wie in Italien, in den achtziger Jahren des 16. Jahrhunderts bemerkbar, am Ende der Regierung Henri's III. Hier wie dort bedeutet diese