



Die Spät-Renaissance

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

Ebe, Gustav

Berlin, 1886

c) Malerei. Der Naturalismus und die Wiedergabe der Affekte in der
bolognesischen Malerschule der Caracci#s. -Die Nachfolge des Correggio.
-Die florentinische Schule. -Die neapolitanische Schule. ...

[urn:nbn:de:hbz:466:1-79927](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-79927)

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 Voranstellen des Selbsterworbenen, gegenüber dem einseitigen Entleihen 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 Friesse 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 bestkolorirten 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 umgiebt.

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 bemerkt dies in den Bildern, welche die Madonna mit dem Leichnam Christi auf den Knien 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 sämtlicher Apostel bei der trauernden Madonna vor, St. Petrus als Sprecher knieet und trocknet sich mit dem Schnupftuche 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 dergleichen 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 gruppierten 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 Chostro von S. Marco, im ersten Hofe bei den Camaldulensern *agli Angeli*, im ersten Hofe bei der Annunziata nur theilweise von ihm, im Chostro 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 îls britanniques» in Florenz und eine Assunta in S. Felicita, als Altarbild.

Jac. Ligozzi, Florentiner, hat einen Hauptantheil an den Lünetten im Chostro 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 Wunderthäter, 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 vortrefflich. 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 Individualisierung. In der Behandlung des Mythologischen hat Albani von Domenichino gelernt (Fig. 92). Seine vier Rundbilder der Elemente im Pal. Borghese haben die koketteste 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. Bartolommeo 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 effektiv 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 wohlgezogen und dienstfertig, in weltlicher Auffassung.



Fig. 92. Albani: 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 Abschlagen 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 Untersichten 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 gespannten 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 röthlichen 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, Ornat 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 Stanzbildern 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 zersplittert 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 musizierenden Engelgruppen. Von Domenichino aus verbreiten sich dann diese Motive über die meisten Werke seiner Nachfolger. — Den Ausdruck überirdischen Sehns, 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 Hauptsaal 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, damals 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 köstliche 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 sehnstüchtiger 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 lebenswürdigsten 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 Untersichten 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 Pendentifs 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 Gewölben 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 Genrescenen 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 früheste 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 Christkinds» 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 Maltheserordens 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 verweltlicht. — Andere Schüler des Cigoli, 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, schwellenden 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 raffiniert 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 Hofes 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 enthaupteten 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 Pellegro Piola (1607—1630) hat einen eigentümlichen, 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 Ornamentierung 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 Szenen abzugewinnen, wie es Domenichino im Chor von S. Andrea della Valle, Annib. Caracci in der Gallerie Farnese versuchten. Im Ganzen schlägt aber Correggio's verführerisches Beispiel siegreich durch, man gewöhnt sich, die Kuppeln mit jenen ganz in Untersicht gegebenen Glorien, Emyreen und Himmelfahrten anzufüllen.