



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Kunst der Barockzeit und des Rokoko

Lübke, Wilhelm

Stuttgart, 1905

Zweites Kapitel: Die bildenden Künste im Zeitalter des Barocks

[urn:nbn:de:hbz:466:1-80747](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-80747)

ZWEITES KAPITEL

Die bildenden Künste im Zeitalter des Barocks

Die Geschichte der Malerei und Plastik im 16. Jahrhundert endete unmittelbar nach dem höchsten Aufschwung mit einem tiefen Niedergang, ja einer völligen Bankrotterklärung: dem Manierismus. Das Publikum und die Künstler, nicht bloß Italiens, sondern auch Deutschlands und der Niederlande, waren von den Schöpfungen der großen Meister der Hochrenaissance so gefangen genommen, daß man allerorten nur Ähnliches, womöglich Gleiches sehen und hervorbringen wollte. Jeder Bildhauer glaubte ein Michelangelo, jeder Maler ein Raffael oder Correggio sein zu müssen. Ohne innere Notwendigkeit, ohne eigene Empfindung und daher auch ohne überzeugende Kraft wurden die Stileigentümlichkeiten dieser Meister nachgeahmt, oft bis zur Karikatur. Diese Periode eines Irrwahns, wie er sich seitdem noch oft genug in der Kunstgeschichte wiederholt hat, dauerte zum Teil bis weit ins 17. Jahrhundert hinein, sie muß also als unmittelbare Vorstufe der Barockkunst gewürdigt werden, in der sie ihre Spuren hinterlassen hat. Denn diese Zeit schuf ja das Publikum, an das auch die Künstler des 17. Jahrhunderts sich zu wenden hatten: es war nicht mehr das Geschlecht der klassisch gebildeten Mäcene unter den Päpsten, Fürsten und Patriziern, das die Renaissance großgezogen hatte, sondern eine sehr viel mehr von vorwiegend politischen und kirchlichen Interessen bewegte Gesellschaft, die eben deshalb auch andere Ansprüche an das Schaffen der Künstler stellte. Es sollte rasch und leicht vorstatten gehen, Glanz und Fülle des Eindrucks wurden vor allem anderen verlangt und angestrebt. Daher jener unglaubliche Reichtum der Produktion, der uns selbst bei den Meistern der venezianischen Schule — der letzten, welche sich ihre künstlerische Selbständigkeit zu wahren wußte — in Staunen versetzt. Ohne diese Leichtigkeit und Fülle des Schaffens ist auch kein Barockkünstler denkbar; wo sie nicht auf Kosten der soliden Ausführung erreicht wird, bildet ein hochgesteigertes technisches Können ihre notwendige Voraussetzung. Es ist das wesentlichste Verdienst der Periode des Manierismus, daß sie die virtuose Beherrschung aller künstlerischen Schaffens- und Ausdrucksmittel gefördert hat.

Die Weiterentwicklung gestaltete sich nach den Ländern verschieden. Langsam und gründlich durch einen inneren Gesundungsprozeß mußte Italien den verhängnisvollen Einfluß der großen Kunst der Hochrenaissance, die es selbst der Welt geschenkt hatte, überwinden, um noch einmal, wenigstens zum Teil, die Führerrolle zu übernehmen, die es im Cinquecento gehabt hatte. Frankreich fand in der römischen Antike, wie man sie dort und damals verstand, die Lehrerin einer akademisch regelrechten Kunst, in der aber doch der Stolz und

Ruhm des Landes, das die Herrschaft unter den Staaten Europas beanspruchte, zu bezeichnendem Ausdruck kam. Deutschland blieb es am längsten versagt, den Rückweg zu einer gesunden und selbständigen Kunstübung zu finden, da der große Krieg jeden möglichen Aufschwung lähmte. Die Niederlande riß die Epoche des Befreiungskampfes zu einer kraftvollen Betätigung ihrer nationalen Eigenart empor, die den Höhepunkt ihrer gesamten Kulturentwicklung bildet.

Italien

Wie an allen Wendepunkten der Kunstgeschichte gab es auch für die im Manierismus versunkene italienische Malerei nur einen Weg der Gesundung: die Rückkehr zur Natur. Denn im vermeintlichen Besitz eines unübertrefflichen, durch die Autorität der größten Meister geheiligten Formenkanons hatten die Manieristen im allgemeinen nichts mehr vernachlässigt, als das redliche und unbefangene Studium. Schon die Hast ihrer Produktion drängte sie immer mehr dazu, eine haltlose, allgemeine Eleganz an Stelle der sorgfältig beobachteten und innerlich erfaßten Formenwahrheit zu setzen. Typisch dafür erscheint u. a. einer der gefeiertsten und beschäftigtsten Meister dieses Zeitalters, der in Rom tätige *Giuseppe Cesari (Cavalier d'Arpino)* († 1640). Man kann der Leichtigkeit und Gefälligkeit seiner Kompositionen eine gewisse Anerkennung nicht versagen und fühlt sich doch immer wieder durch ihre formale und geistige Inhaltlosigkeit abgestoßen. Demgegenüber war es schon eine Tat, wenn das Studium der Natur wieder in seine Rechte eingesetzt wurde — und darauf zunächst beruht die epochemachende Bedeutung der Malerschule von Bologna.

Freier von den Auswüchsen des Manierismus hatten sich im allgemeinen die Lokalschulen gehalten, welche fern von der verführerischen Nähe der großen römischen und florentinischen Vorbilder arbeiteten, und so gehören der Urbinate *Federigo Baroccio* († 1602), der Genuese *Luca Cambiaso* († 1580), die *Procaccini* in Mailand, die *Campi* und die Schwestern *Anguisciola* in Cremona, abgesehen von einzelnen tüchtigen Bildnismalern, immerhin zu den genießbaren Künstlern dieser Zeit. In Bologna war *Pellegrino Tibaldi* († 1591) tätig, ein freilich unter dem Banne Michelangelos stehender Maler, der aber in seinen Fresken in S. Giacomo maggiore und in der Universität auch Zeugnisse eines emsigen und treuen Naturstudiums hinterlassen hat. Im gleichen Sinne gründete eben dort *Ludovico Caracci* (1555—1619) zusammen mit seinen Großvettern *Agostino* (1557—1601) und *Annibale Caracci* (1560—1609), nach dem Muster der bereits seit 1577 bestehenden, aber ganz manieristischen Accademia di San Luca zu Rom, seine „Akademie“, deren Beiname „degli Incamminati“, d. h. „der auf den rechten Weg Gebrachten“, oder „dei Desiderosi“, der „Lernbegierigen“, bereits ihr Programm andeutet. Die Caracci gingen durchaus von der Zeitanschauung aus, daß die Kunst auf dem Erlernten beruhe, aber sie wollten an Stelle der sklavischen Abhängigkeit von einem bestimmten Meister zunächst das Studium aller großen Künstler der Vergangenheit setzen und damit sorgfältige Beobachtung und Wiedergabe der Natur verbinden. Ludovico hatte auf längerer Wanderschaft in Florenz Andrea del Sarto, in Parma Correggio, in Mantua Giulio Romano, in Venedig, wo er bei Tintoretto arbeitete, die großen Koloristen dieser Schule studiert und auch die beiden Brüder nach Parma und Venedig geschickt. In der Leitung ihrer Akademie, auf der fleißig nach dem lebenden und toten Modell, nach Gipsabgüssen, Zeichnungen und Kupferstichen gezeichnet wurde, konnten sie vermöge ihrer verschiedenartigen Begabung einander glücklich in die Hand arbeiten. Denn Ludovico war der organisatorische Kopf, ein gewandter Techniker und rühriger Experimentator, Agostino der vielseitig, auch literarisch gebildete Theoretiker der Schule, hervor-

ragend als Radierer, Annibale das künstlerisch begabteste Talent unter den dreien und ein ungemein fruchtbarer Praktiker der Malerei. So gewann die Akademie der Caracci, trotz heftiger Anfeindung durch die handfertigen Manieristen, bald allgemeines Ansehen, und ihr Einfluß machte sich in ganz Italien geltend.

Mit der Forderung allseitigen Studiums der älteren Kunst war schon ungeheuer viel für die Gesundung des künstlerischen Schaffens gewonnen; die Caracci haben insbesondere das Verdienst, den zu ihrer Zeit bereits halb vergessenen

Correggio wieder als belebendes Element in die Malerei eingeführt und durch das Studium der Venezianer den Farbensinn bereichert und erfrischt zu haben. Den Gefahren, welche solch eklektisches Verfahren mit sich bringt, sind freilich sie und ihre Schüler nicht entgangen. Fast in keinem ihrer Werke mangelt es an Reminiszenzen aus der Vergangenheit; hier taucht ein Motiv Michelangelos — wie in Annibales Beweinung der Kopf und Arm des Christus aus der Marmorgruppe der *Pietà* —, dort ein schwungvoller Linienzug Raffaels auf; der Lichtefferkt von Correggios „Nacht“ ist mehrmals nachgeahmt worden, wie denn auch Agostino und Annibale ganze Stücke aus den Parmenser Kuppelfresken sorgfältigst kopiert haben.

Trotzdem liegt das Schwergewicht der Bedeutung der Schule auf dem Naturstudium, von dessen eifrigem Betriebe ihre ausgeführten Werke wie zahlreiche erhaltene Zeichnungen (Fig. 136) Kunde geben. Die Schablonisierung der Form haben die Bolognesen ebenso überwunden wie das falsche Pathos der Manieristen; ihre Farbengebung ist meist reich durchgebildet, die Beleuchtung sorgfältig studiert. Ein ernstes Streben nach selbständiger künstlerischer Auffassung liegt ihrem Schaffen zugrunde und die häufig durchbrechende Abhängigkeit von ihren großen Meistern geht doch niemals bis zu seelenloser Ausbeutung.

So begründete die Schule von Bologna in der Tat eine neue Epoche in der Geschichte der italienischen Malerei und führte sie aus manieristischem Verfall



Fig. 136 Studie von Ludovico Caracci

wieder zu kräftigem, gesundem Leben. Statt der verzerrten Reproduktion einer älteren Kunstweise boten ihre Werke einen im ganzen unbeeinflussten Ausdruck der Empfindungsweise ihrer Zeit; sie sind die ersten Zeugnisse desselben Barockgeistes, den wir in der Architektur des Zeitalters wirksam gefunden haben.

Der Kreis der Aufgaben, die die Malerei zu erfüllen hatte, blieb im ganzen derselbe wie zur Zeit der Hochrenaissance. Freskenzyklen zum Schmuck von Kirchen, Kapellen und Palästen und große Altargemälde, entsprechend den jetzigen Dimensionen des Kirchenbaus und dem Grundton seiner dekorativen Ausstattung, standen obenan. Ferner wurden nach wie vor Tafelgemälde mythologischen, historischen und literarischen Inhalts gefordert, so wie sie Tizian und seine Nachfolger für Fürsten und Kunstfreunde ausgeführt hatten. Die Caracci brachten, gemäß der besonderen Richtung ihrer Studien, die neue Gattung lebensgroßer Charakterfiguren von genremäßiger Auffassung in Mode, wie sie namentlich Annibale (der „Linsenesser“ im Pal. Colonna, der „Mann mit dem Affen“ in den Uffizien) gemalt hat (Fig. 137). Ebenso gebührt ihnen, und zwar wiederum hauptsächlich dem Annibale, das Verdienst, die Landschaftsmalerei als selbständige Gattung in Italien eingeführt zu haben. Aber wichtiger als diese Bereicherung des Stoffgebietes ist die veränderte Behandlung auch altgewohnter Themata, der Wechsel der Tonart. Hier macht sich die Stimmung der Gegenreformation geltend; mit stärkeren Mitteln als je zuvor warb die Kirche jetzt um die Seelen



Fig. 137 Der Linsenesser von Annibale Caracci
(Nach Photogr. Alinari)

der Gläubigen, suchte sie zu warnen, zu schrecken, zu locken, zu überreden, und ihre getreueste Helferin wurde die Kunst. Die alten Themata des Altarbildes wurden zum Teil durch neue, mehr erschütternde, ans Herz greifende ersetzt: Sterbeszenen, Martyrien, Wundertaten, Visionen, Himmelfahrten, Glorien stehen in erster Reihe, die Verklärung im Glauben, der Kampf gegen den Unglauben sind die mehr oder minder deutlich hervortretende Tendenz. Für das rein repräsentative Altarbild hatten schon Correggio und Tizian die feierliche, architektonische Symmetrie der älteren Kompositionsweise durch eine malerisch bewegte Anordnung ersetzt; diese bildete in erhöhtem Maße jetzt die Regel, ja um der größeren Wirkung willen wurde ein noch stärkerer Grad des Affekts, der Stimmung, selbst der Extase gern angewendet. Man sucht Kontraste, häuft die Motive, steigert und übertreibt die Bewegtheit der Gestalten und das Pathos des Ausdrucks bis zu inbrünstiger Verzückung. In allen diesen Dingen sind die Bolognesen durchaus Kinder ihrer Zeit; indem sie ihnen mit künstlerischer Wahrheitsliebe Ausdruck verliehen, haben sie den neuen Stil der Malerei begründet.

Die drei *Caracci* insbesondere waren keine bahnbrechenden Genies, wohl aber ernste und arbeitsfreudige Talente, die die Resultate fleißigen Studiums mit einer gewissen Selbständigkeit der Empfindung künstlerisch zu gestalten wußten. Jene Hoheit der Gedanken, jener poetische Schwung und schließlich selbst jene Feinheit des Geschmacks, die uns an Werken der ersten Meister als etwas Selbstverständliches erscheinen, sind ihrem Schaffen nur ausnahmsweise beschieden; aber die Korrektheit der Formengebung, den Glanz der Farbe und Duft der Lichtbehandlung, die empfundene Wärme des Ausdrucks darf man ihnen nachrühmen. Sie waren große Maler, ohne daß sie stets sich als große Künstler erwiesen.

Die Tradition der Monumentalkunst des Cinquecento wahrten die Caracci durch eine Reihe bedeutender Freskenzyklen, die sie meist gemeinsam aus-



Fig. 138 Teil der Deckenmalereien im Palazzo Farnese in Rom

führten. Gemäß der auch sonst hervortretenden Eigenart ihrer Begabung glaubt man dabei gewöhnlich dem *Agostino* die Erfindung des Themas und Gedankengangs, dem *Ludovico* die Einzelkomposition, dem *Annibale* die hauptsächlich malerische Ausführung zuteilen zu dürfen. So bei den Friesen im Palazzo Fava zu Bologna (seit 1482) mit Darstellungen aus der Argonautensage und aus Vergils Aeneis, bei den Geschichten des Romulus und Remus im Palazzo Magnani (vollendet 1589) und bei den mythologisch-allegorischen Decken- und Kaminbildern im Palazzo Sampieri (um 1593). Dies waren die Vorbereitungen auf das Hauptwerk der Caracci, die Fresken im Palazzo Farnese zu Rom (1597–1607). Allerdings zerbrach an dieser gewaltigen Aufgabe die bisherige Einigkeit der Genossen. Ludovico nahm von Anfang an daran nur geringen Anteil, die beiden Brüder entzweiten sich während der Arbeit, und Agostino verließ, nachdem er einige der schönsten Bilder geschaffen hatte, um 1600 Rom

Fig. 139 Hochzeitsszug des Bacchus und der Ariadne von Annibale Carracci



für immer. So gehört Annibale und seinen Schülern der überwiegende Teil der Fresken, aber das Ganze darf doch als ihr gemeinsames geistiges Eigentum betrachtet werden. Es ist nach Anlage und Ausführung, namentlich in der großen von Giacomo della Porta erbauten Galerie des Palastes, das Meisterwerk der damaligen Deckenmalerei geworden. Freilich, bei der Erfindung des plastisch-architektonischen Gerüsts (Fig. 138), das über dem abschließenden Gesims der Saalwände an der zur flachen Decke sich emporschwingenden Voute die teils farbigen, teils monochromen Bildfelder einrahmt und scheinbar trägt, haben Michelangelo und Raffael und die Oberitaliener fast zu gleichen Teilen Pate gestanden; aber trotz der sichtbaren Anlehnungen ist doch etwas Ganzes, Glaubwürdiges, Lebendiges daraus geworden. Und es ist, im Vergleich namentlich mit Michelangelos Sixtinischer Decke, auch im Geiste der Zeit et-

was Neues zum Ausdruck gebracht. Während dort die gemalte Architektur und die gemalte Plastik darum und darauf für sich bestehen bleiben, ohne notwendigen Zusammenhang, sind hier die scheinbar tragenden und drängenden plastischen Gestalten hineingezogen in die Raumgestaltung: sie wachsen gleichsam aus den Umfassungsmauern empor und wölben die Decke, charakteristischerweise an den Ecken (Fig. 138) einen Ausblick ins Freie lassend, wo Amoretten einander in leichtem Spiel begegnen: das entspricht ganz der Auffassungsweise der Barockarchitektur, die das Werden und Sichbewegen der Massen, den Hochdrang der Kräfte (vgl. S. 10) in ähnlicher Weise zu betonen liebt.

Auch die Wahl des den Malereien zugrunde liegenden Themas ist charakteristisch für die Zeit: Liebesgeschichten der Götter, wie sie Raffael immerhin doch erst für das Badezimmer eines Kardinals geeignet erachtet hatte, schmücken hier den Festsaal des glänzenden Kirchenfürsten. Allerdings ist dabei das Heroische, die Prachtentfaltung mehr betont als das Erotische. So stellt das Hauptgemälde an der Decke den Hochzeitszug des Bacchus und der



Fig. 140 Triumph Galateas von Agostino Caracci

Ariadne dar (Fig. 139), eine reich bewegte, festlich-heitere Komposition, im ganzen wohl das Meisterwerk *Annibales*. Das schönste Bild *Agostinos* dagegen, in der Mitte der einen Langseite, ist der Triumph Galateas (Fig. 140). Das Bild unterscheidet sich in einer für die Begabung seines Urhebers charakteristischen Weise durch die mehr plastisch gefühlte Gruppierung, die feine Abwägung der Massen von der Leistung des Bruders; auch das Gegenstück dazu, die Entführung des Kephalos, gehört dem Agostino, während die vier Hochbilder, welche diese Mittelfelder umrahmen, mit ihrer mehr erotischen Färbung, von Annibale herrühren. Die Hauptbilder der Schmalseiten sind dem Polyphemmythos entnommen, die bronzefarbenen Medaillons und die kleineren Bilder über den Fenstern und Nischen wollen hauptsächlich dekorativ wirken. Von diesem Standpunkte aus muß aber auch der gesamte Freskenschmuck gewürdigt werden und zählt dann sicherlich zu den am einheitlichsten durchgeführten, wirkungsvollsten Leistungen dieser Art.

Als künstlerische Individualitäten kann man die drei Caracci am besten in der Pinakothek zu Bologna studieren. Da hängen nebeneinander drei Bilder, die uns noch überzeugender als manche andere in dieser Sammlung den Unter-

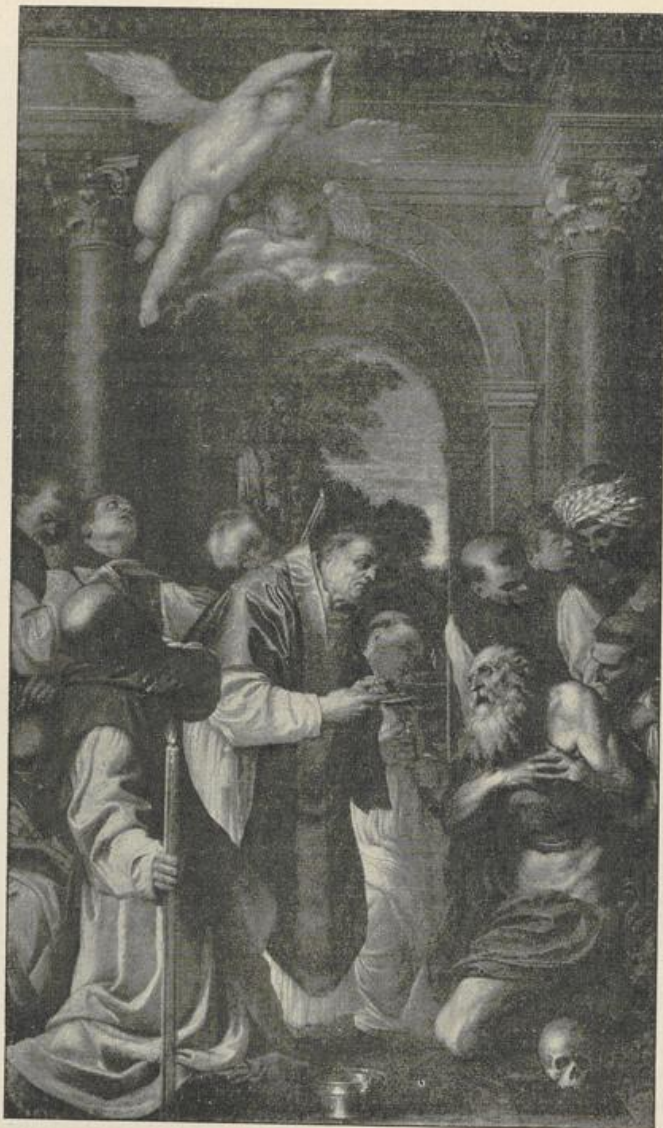


Fig. 141 Letzte Kommunion des hl. Hieronymus von Agostino Caracci

schied ihrer Stilweisen vor Augen führen: *Ludovicos* Bekehrung des Paulus ist ein imposantes Werk seiner Spätzeit und mag uns also zeigen, daß er auch dann noch seinen Michelangelo nicht vergessen hatte, koloristisch aber zuweilen in die etwas harte und bunte Haltung zurückfiel, die ihn in seiner Jugend das Studium Correggios erst überwinden ließ. Ludovico Caracci hat in die italienische Maltechnik den dunkeln, braunroten Bolusgrund eingeführt, auf dem er die Fleischtöne blaugrau untertuschte, um die Modellierung einfarbig auszuführen und mit sorgfältiger Lokalfarbenlasur zu vollenden. Wie dieses Werk für die Reifezeit, so ist ein anderes in der Pinakothek für seine Jugendzeit charakteristisch: die Predigt Johannes des Täufers, welche mit ihren kräftigen Gestalten aus dem Volksleben schon eine Art Programm darstellt. Den Übergang veran-

schaulichen etwa die schwungvoll komponierte Geburt Johannes des Täufers und die Begegnung des hl. Franziskus, Dominikus und Thomas. Auch eine Reihe bedeutender Fresken, wie die Darstellungen aus dem Leben des hl. Benedikt im Klosterhofe von S. Michele in Bosco (1604/05) und die Engelchöre im Dom zu Piacenza gehören der Blütezeit dieses Meisters an, der trotz seiner soliden und daher langsamen Arbeitsweise während eines langen Lebens eine sehr große Zahl meist umfangreicher Werke vollendete.

Die koloristische Harmonie, welche Ludovico selten ganz erreichte, weiß *Agostino Caracci* seiner Himmelfahrt Mariä ebenso wie seinem berühmten Hauptwerke, der Kommunion des hl. Hieronymus (beide um 1590) (Fig. 141)

in der Pinakothek hauptsächlich durch geschickte Imitation des Tizianischen Goldtons zu verleihen; beide Bilder zeichnen sich aber auch wiederum durch fein abgewogene Komposition aus, die ebenso wie der Ausdruck des Ekstatischen, z. B. in einigen Darstellungen des hl. Franziskus (Wien und Madrid), dem Agostino besonders gelang. Für die Feinheit seines Formenempfindens sprechen auch die erhaltenen Radierungen dieses Malers, der nicht minder durch Kupferstiche nach den Werken der Bolognesen und anderer Meister hervorrangt und offenbar der vielseitigste Gebildete unter den Genossen war.

Annibale Caracci ist nach Ausweis seiner Madonna auf Wolken (Fig. 142) und anderer Werke, wie der Himmelfahrt Mariä, koloristisch stark

von Paolo Veronese und Tintoretto beeinflusst, deren Silberton er gut mit dem Studium der zauberhaften Lichtwirkungen Correggios zu vereinen weiß. Noch ganz im Banne des Meisters von Parma zeigen ihn seine Jugendwerke, wie die Himmelfahrt Mariä in Dresden (1587). Aber Annibale blieb hierin nicht befangen, wie er denn überhaupt als das künstlerisch bedeutendste, schaffenskräftigste Talent unter den Caracci erscheint. Weitere Fortschritte zu einem eigenen Stil zeigen die großen Altarbilder Erscheinung der Madonna vor Lukas und Katharina (1592), Auferstehung Christi (1593, beide Bilder im Louvre), sowie das seinerzeit hochberühmte, mächtige Breitbild der Dresdener Galerie Almosenspende des hl. Rochus. Aber freilich sind auch diese Kompositionen oft überfüllt oder wirken durch übertriebene Heftigkeit der Bewegungen aufdringlich. Charakteristisch dafür erscheint z. B. das „Domine quo vadis?“ in der Londoner Nationalgalerie: Christus mit dem Kreuz auf der Schulter eilt in michelangeleskem Kontrapost der Bewegung an dem erschrocken zurückfahrenden Petrus vorüber. Ausgeglichenere und stimmungsvollere wirken meist die kleineren Tafel-

Lübke, Kunstgeschichte 12. Aufl. Barock und Rokoko

10



Fig. 142 Madonna auf Wolken von Annibale Caracci

bilder des Meisters, wie einige Madonnen („Vierge au silence“ im Louvre, Madonna mit der Schwalbe in Dresden, Halbfigurenbilder der Pietà in Dresden) und andere, in denen gern eine Zweifigurengruppe religiösen oder mythologischen Inhalts in fein gestimmter landschaftlicher Umgebung gezeigt wird: Christus mit der Samariterin am Brunnen (Wien und Mailand) (Fig. 143), Pan und Bacchantin (Uffizien), Pan und Apollon (London) gehören darunter zu den bekanntesten. Hier führt Annibale in der Tat, seiner eigentlichsten Begabung entsprechend, die italienische Malerei auf neue Bahnen: zum genremäßigen und landschaftlichen Stimmungsbilde. Derselben Richtung gehören seine oft derb, aber auch frisch und geistvoll gemalten realistischen Studienköpfe und Bildnisse, sowie seine durch Radierung vervielfältigten Zeichnungen nach Bologneser Straßenfiguren an. Ganz original erscheint er endlich als Schöpfer der italienischen Landschaftsmalerei, mag er auch hierin wohl sicher Anregungen durch die Tätigkeit der beiden Niederländer *Matheus* († 1584) und *Paul Bril* († 1626) in Rom erhalten haben. Auch von Agostino Caracci ist wenigstens eine, fein in Guaschfarben ausgeführte Landschaft (im Pitti) erhalten. Annibales Landschaften (in der Galerie Doria zu Rom) dienen



Fig. 143 Christus mit der Samariterin von Annibale Caracci

ursprünglich zur Füllung von Lünettenfeldern und sind in diesem Sinne meist breit und dekorativ gehalten, aber doch organisch komponiert und nicht ohne Stimmungsreiz.

Den Ruhm der Caracci erhöhte die Zahl bedeutender Maler, die aus ihrer Schule hervorging. Überhaupt zeigt uns diese Epoche einen Kunstbetrieb, der an Umfang, Glanz und Wertschätzung den des 16. Jahrhundert übertraf. Mit fieberhaftem Interesse verfolgten die Zeitgenossen das Schaffen der Künstler und drückten in den Ehren, die sie ihnen erwiesen, und in den Preisen, die sie ihnen bezahlten, ihre Bewunderung aus. Andererseits tritt auch darin eine Änderung des Verhältnisses der Künstler zu ihrer Umgebung hervor, daß stilles, selbstloses Schaffen um der Kunst willen selten wird; dagegen hören wir viel von Streitigkeiten und Intrigen der Künstler untereinander, von dem Buhlen um die Gunst mächtiger und reicher Mäcene. Jeder will der erste, womöglich der einzige sein, der Ruhm und Geld einheimst; der Typus des modernen Virtuosen ist damals geprägt worden, vornehmlich in Rom, dessen Glanz alle Schaffenden an sich zog.

Guido Reni (1575—1642) ist der erste Vertreter dieses Typus; er hat von allen Caracci-Schülern den größten Ruhm bei Mit- und Nachwelt errungen. Eine

glänzend begabte, impulsive Künstlernatur voll heißen, wenn auch nicht tiefen Empfindens, gewann er mühelos den Sieg über alle Mitstrebenden; sein natür-



Fig. 144 Angebliches Porträt der Beatrice Cenci von Guido Reni

licher Schönheitssinn, die blühende Frische seiner Farbentechnik machten ihn zum Liebling aller. Als er in seiner Vaterstadt Bologna auf dem Sterhebette lag, ordnete der Kardinallegat Gebete um seine Genesung an, und da er trotzdem starb, folgte die ganze Stadt seiner Bahre.



Fig. 145 Aurora von Guido Reni

Doch war Guido Reni kein Künstler ersten Ranges; dazu fehlte ihm, trotz seines frühen Anschlusses an die Akademie seiner Vaterstadt, das innige Verhältnis zur Natur. Die Wirkung seiner Bilder beruht auf dem echt italienischen Charme der Erfindung und des Ausdrucks. Da sich aber nicht immer damit ein sorgfältiges Studium verbindet, so ist das Einzelne, oft in demselben Werke, ungleich an künstlerischem Wert. Andererseits dient das gleiche Modell, dieselbe Kopfhaltung ohne Unterschied für eine Magdalena wie eine Kleopatra oder Dejanira: ein allgemeiner Idealtypus tritt an Stelle individualisierender Charakteristik. Das Schmachthende, Süße überwiegt in seiner Empfindungswelt; eine gewisse Gattung von sentimental, namentlich weiblichen Studienköpfen und Halbfiguren, für welche das (unbeglaubigte) Porträt der „Beatrice Cenci“ im Palazzo Barberini zu Rom typisch ist (Fig. 144), wurde durch ihn zuerst dem großen Publikum mundgerecht gemacht. Namentlich in den letzten zwei Jahrzehnten seiner Tätigkeit hat sich Guido Reni, durch ständige Spielschulden zu überhastiger Produktion veranlaßt, oft in unglaublicher Weise gehen lassen; die Entstehungszeit muß daher bei der Beurteilung seiner Werke sehr genau in Rechnung gezogen werden.

Die Hauptwerke seiner Jugendzeit sind nach der Zerstörung der frühen Fres-

kenzyklen in Bologna in Rom zu suchen, wohin Guido Reni 1605 bereits zum zweiten Male ging. Vorübergehend unterlag er hier dem Einfluß des großen Naturalisten Caravaggio, den wir noch kennen lernen werden, und schuf in seiner scharf akzentuierten Ausdrucksweise einige Bilder, wie die Kreuzigung Petri (in der Vatikanischen Pinakothek). Bald aber fand er seinen eigenen, blühenden Jugendstil, wie ihn namentlich das Engelkonzert in S. Silvia bei Gregorio magno und das berühmte, 1609 gemalte Deckenfresko der Villa Rospigliosi (Fig. 145) vertreten. In diesen Werken lebt noch der Geist der alten, hohen Kunst mehr als in irgend einer anderen Schöpfung des 17. Jahrhunderts. Die Anordnung ist einfach, selbst in dem Deckenbilde reliefmäßig, nicht auf Untersicht berechnet. Dargestellt ist Apollon, der Sonnengott, auf seinem Wagen in mitten der tanzenden Horen, wie er, von der voranschwebenden Aurora geleitet, das nächtliche Dunkel vertreibt. Die in Jugendschönheit prangende Aurora und der wahrhaft ideale Sonnengott sind Guido Renis eigenste Erfindung; bei den Horen mag man sich fragen, welche Köpfe und Gestalten für die einzelnen Pate gestanden haben. Das Ganze aber ist noch von der freudigen Anmut Raffaels beseelt, in Form und Farbe wohl das größte Meisterwerk dieser nachgeborenen Kunst. Etwa gleichzeitig malte Reni für Papst Paul V. die Fresken in der Haus-

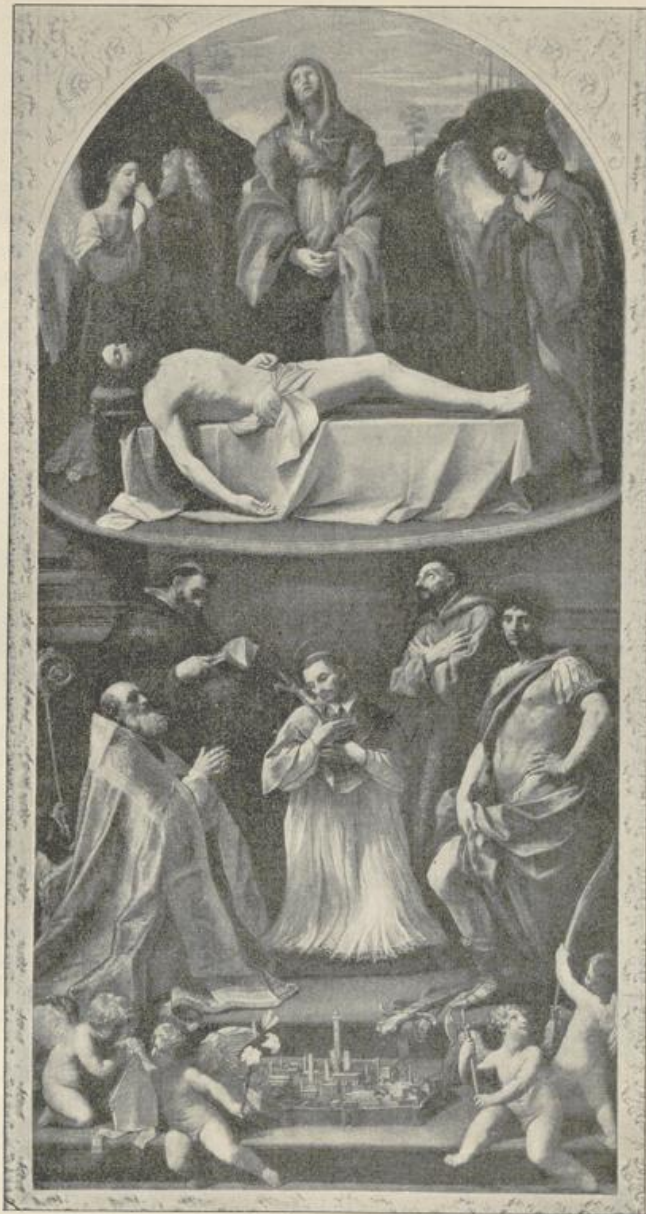


Fig. 146 Pietà von Guido Reni

kapelle des Quirinals und in seiner Grabkapelle an S. Maria maggiore, einige Jahre später in S. Domenico zu Bologna, wohin er um 1612 zurückgekehrt war, das große Fresko der Aufnahme des Heiligen in den Himmel — Werke, die, ohne jene abgerundete Vollendung der „Aurora“ zu besitzen, doch gleichfalls viele Schönheiten im einzelnen und insbesondere großen Reichtum und Reiz der Farbe aufweisen.

In Bologna, das er seit 1622 nicht mehr verließ, entstand die Mehrzahl seiner größeren und kleineren Tafelbilder, wie sie heute den Ruhm des Meisters in fast allen Galerien Europas künden. Unter den großen Altarbildern gehört die



Fig. 147 Christuskopf von Guido Reni.

Krönung Mariä in der Pina-
kothek noch der Jugendzeit an;
den reifen Stil seiner Blütezeit
vertreten ebenda der Bethle-
hemitische Kindermord und
die Pietà, die beide wieder die
Gedanken des Beschauers unmit-
telbar auf Raffael zurücklenken.
Denn der „Kindermord“ behan-
delt ein Thema, zu dem wir auch
von Raffael — in Marcantons be-
kanntem Stiche — eine Kompo-
sition besitzen, und es ist augen-
scheinlich, daß Reni, entgegen
dem sonstigen Geschmack seines
Zeitalters, sich wie Raffael be-
müht hat, das Grausige zu mil-
dern und durch stilvolle Schönheit
in den jammernden Müttern den
Eindruck des Furchtbaren zurück-
zudrängen. Auch die „Pietà“
(Fig. 146) beruht auf einem Raf-
faelischen Gedanken, ebenso wie
sie wohl in der Zerteilung der
Komposition auf die „Transfigu-
ration“ hinweist. Aber Reni hat
den einheitlichen Augenpunkt für
die obere und die untere Hälfte
des Bildes festgehalten und damit
eine nachträgliche Rechtferti-
gung von Raffaels entgegenge-
setztem Verfahren geliefert. Denn

die logische Klarheit der Exposition ist ihm darüber verloren gegangen, und die Art, wie die Beweinungsgruppe auf einer ovalen Platte direkt über den Köpfen der Heiligen vorgeschoben wird, wirkt fast verletzend. Doch die ernste und schlichte Stimmung, die Summe von Einzelschönheiten oben wie unten sichern dem Werke einen tiefen Eindruck. Weit pathetischer ist der Kruzifixus mit Heiligen, der freilich im Aufbau der Gruppe nicht geringere Meisterschaft bewährt. Sein schmerzvoller Aufblick wird typisch nicht bloß für zahlreiche, meist auf die Halbfigur oder den Kopf beschränkte Darstellungen des dornengekrönten Schmerzensmannes, unter denen die Pastellzeichnung in Bologna (Fig. 147) an Wert wohl obenan steht, sondern auch für die Mater dolorosa, Sebastian, Magdalena, den reuigen Petrus, Evangelisten, Propheten, Sibyllen usw., die alle auf den gleichen leid-

vollen Ton gestimmt sind. Man könnte geneigt sein, Guido Reni als den Perugino des 17. Jahrhunderts zu bezeichnen; weiß er doch wie der umbrische Meister in seinen besten Arbeiten dieser Art uns durch meisterhafte Durchbildung und glänzende Koloristik zu fesseln, während andere ganz fade und leer wirken. — Aber es wäre ungerecht, den Künstler vorwiegend nach solchen Leistungen, in denen er dem Geschmacke des Zeitalters seinen Tribut entrichtet, zu beurteilen, obwohl auf ihnen hauptsächlich seine große Popularität beruht. Lassen doch mehr historische Einzelfiguren, wie der berühmte David (Louvre), der prächtige Simson (Bologna) (Fig. 148), die Salome (Pal. Corsini in Rom) u. a., die besten Eigenschaften seiner

Kunst viel reiner genießen. Auch Darstellungen aus dem klassischen Altertum, wie die berühmte Fortuna (Galerie S. Luca in Rom u. a.), die ruhende Venus (Dresden), der Raub der Helena (Louvre), der Raub der Europa (Petersburg) u. a. zeigen seinen feinen Schönheitssinn und die Kunst seiner Komposition ohne sentimentale Beimischung.

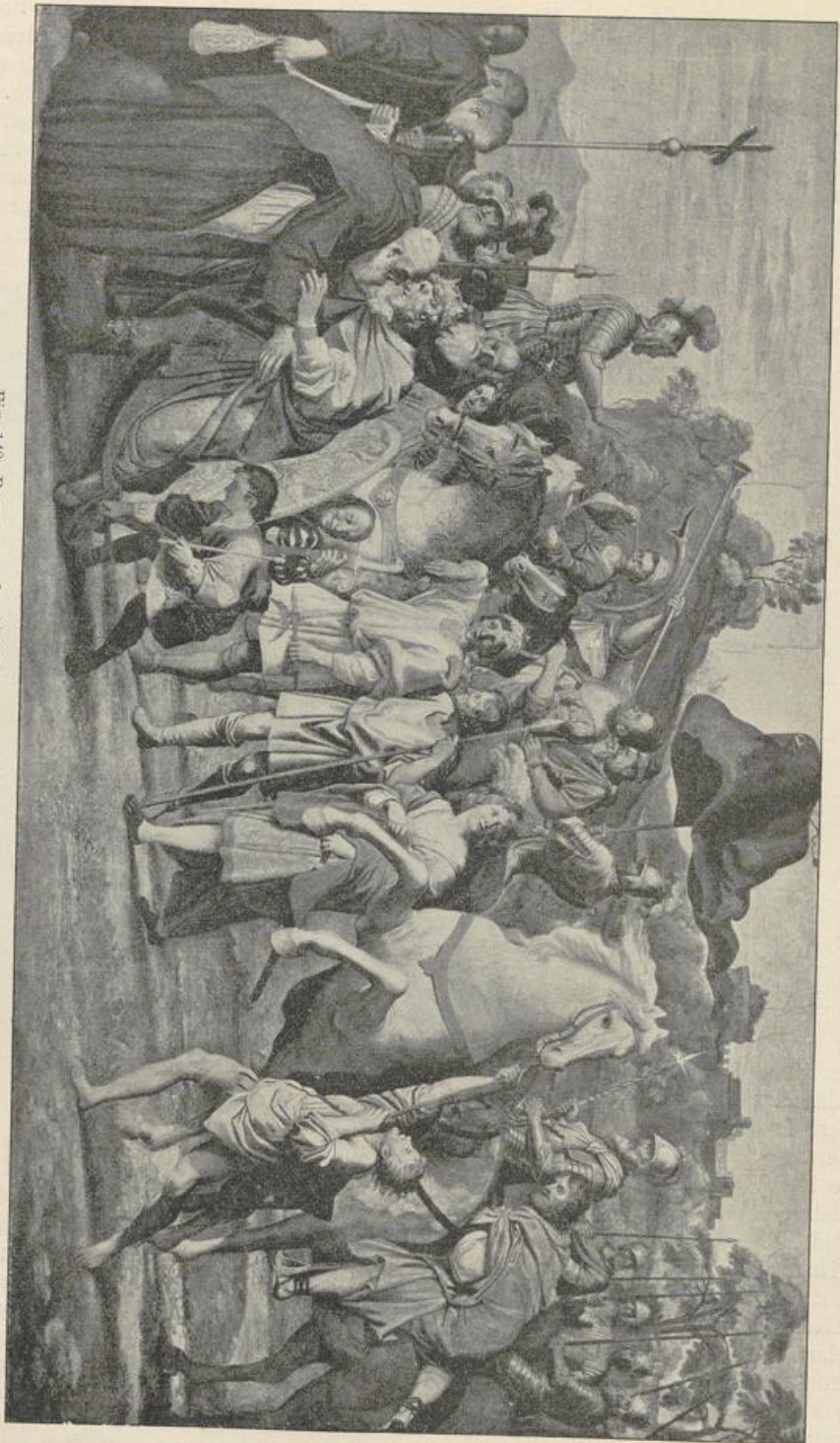
Überblickt man die Gesamtheit seiner Werke, so erscheint der Gedankenreichtum freilich nicht allzu groß. Mit Vorliebe bewegt er sich im Kreise jugendlich anmutiger Gestalten, Kinder und Engel weiß er mit zartem Liebreiz darzustellen. Seine Männergestalten sind schlank und edel, die Jünglinge erhalten oft etwas Mädchenhaftes. Das weibliche Ideal seiner früheren Zeit ist ein weicher, fast kindlicher Mädchenkopf, im Typus der angeblichen „Beatrice Cenci“, später lehnte er sich an die Köpfe der antiken Niobidenfiguren an, die er selbst als seine „Engel“ bezeichnet hat. Die Vorliebe für weite, rauschende Gewandmassen tritt bei Guido Reni besonders hervor und gibt manchen Kompositionen, wie seiner berühmten Himmelfahrt Mariä in der Münchener Pinakothek, oder der sitzenden Madonna mit dem Kind zwischen ihren Knien (im Louvre) etwas äußerlich Aufgebautes. Die stereotype Wiederkehr gewisser Motive und Stimmungen ist schon oben bemerkt worden. Das Kolorit des Meisters ist in seinen besten Arbeiten reich und frisch, zumeist auf einen kräftigen Goldton gestimmt, neben dem erst in seinen späteren Jahren die Vorliebe für einen silbergrauen Ton hervortritt, der dann bald ins Kraftlose, Verblasene übergeht.

Als das künstlerische Gegenbild zu Guido Reni betrachteten die Zeitgenossen



Fig. 148 Simson von Guido Reni

Fig. 149 Begegnung des hl. Nihilus mit Kaiser Otto III. von Domenichino



seinen etwas jüngeren Landsmann *Domenico Zampieri*, gen. *Domenichino* (1581–1641). Den Unterschied ihres Wesens charakterisierte angesichts der beiden Fresken aus dem Leben des hl. Andreas, welche sie 1608 in S. Gregorio zu Rom wetteifernd ausgeführt hatten, schon Annibale Caracci treffend dahin: Durch angeborenes Schönheitsgefühl und leichtere Begabung sei Guido ausgezeichnet, die größere künstlerische Durchbildung besitze aber Domenichino. Es war das Urteil des Lehrers über seinen Schüler, denn Domenichino war der bevorzugte Mitarbeiter Annibales, der ihn im Palazzo Farnese eine Reihe von Fresken selbständig ausführen ließ. Aber auch die ganze spätere Tätigkeit des Bologneser Schülersohns, der seiner Figur wegen den Diminutivnamen *Domenichino* erhalten, hat dieses Urteil bestätigt: er bleibt an Glanz der Wirkung hinter Guido Reni zurück, aber er übertrifft ihn bei weitem durch Schärfe der Beobachtung, Ernst des Studiums und strenge Hingabe an die künstlerische Arbeit. So bringt er ein Streben nach Wahrheit und Treue in die Entwicklung der Schule, das sich mit anderen zeitgenössischen Richtungen begegnet und der etwas leichtfertigen Genialität Guido Renis glücklichen Widerpart hielt.

Domenichino ist der bedeutendste Freskomaler der Akademie und hat in Rom beinahe zwei Jahrzehnte hindurch auf diesem Kunstgebiet umfangreiche Werke ausgeführt. Die hervorragendsten darunter sind der Zyklus aus dem Leben des hl. Nilus in der Kapelle desselben zu Grottaferrata (1609–10), das Leben der hl. Cäcilie in der Kirche S. Luigi de' Francesi und die vier Evangelisten in den Kuppelzwickeln, sowie die Wandbilder aus dem Leben des Titelheiligen in S. Andrea della Valle. Über der Ausführung eines gleich umfangreichen Zyklus aus dem Leben des hl. Januarius in der Schatzkapelle des Doms zu Neapel (1630–41) ereilte ihn der Tod, wie manche glaubten,

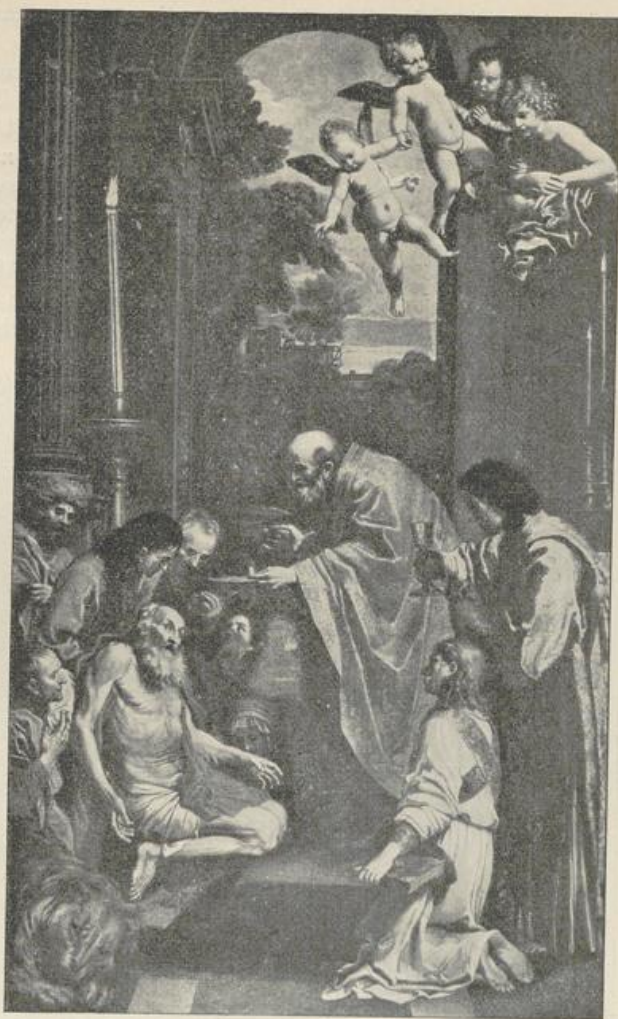


Fig. 150 Kommunion des hl. Hieronymus von Domenichino

infolge von Gift, das ihm die mißgünstigen neapolitanischen Maler hatten beibringen lassen.

Wie man sieht, waren es Wandbilder vorwiegend historischen Inhalts, die Domenichino schuf, und dies entsprach ganz der Eigenart seiner Begabung. Man bewunderte mit Recht die kräftige Lebenswahrheit und Natürlichkeit, welche der Künstler seinen Schilderungen zu geben wußte, z. B. in der Geißelung des hl. Andreas, in der Begegnung des hl. Nilus mit Kaiser Otto III. (Fig. 149), in der Almosenspende der hl. Cäcilia; hier erscheint, namentlich in manchen Nebengruppen, gleichsam ein Stück Quattrocento wieder lebendig geworden.

Historischen Inhalts ist auch das berühmteste Altargemälde Domenichinos, seine Kommunion des hl. Hieronymus (jetzt in der Pinakothek des Vatikans), das nach Raffaels „Transfiguration“ als das schönste Tafelgemälde Roms



Fig. 151 Triumph der Diana von Domenichino

galt (Fig. 150). Dem Weltstreit mit der Darstellung desselben Gegenstandes von Agostino Caracci (vgl. Fig. 141) ist Domenichino insofern aus dem Wege gegangen, als er sich eng an dessen Komposition anschließt, sie aber doch formell und geistig zu vertiefen sucht. Dies ist ihm in der klareren Gliederung, der feineren Abwägung der Massen, der stärkeren Betonung des Empfindungsausdruckes auch sichtbar gelungen; die künstlerische Arbeit der zwei Jahrzehnte, welche dazwischen lagen, hat ihre Früchte getragen. Etwas Neues ist auch der erbarungslose Realismus in der Darstellung des von Alter und Krankheit ausgeergelten Heiligen, den Caracci noch mit den herkulischen Formen Michelangelos ausgestattet hatte. Ähnlich verfuhr Domenichino gegenüber dem Tizianschen Vorbilde bei seiner Darstellung der Ermordung des Petrus Martyr (Bologna), nur daß er hier an Temperament doch weit hinter dem großen Meister zurückbleibt.

Endlich enthüllt die Vorzüge wie die Grenzen seiner Kunst lehrreich ein anderes berühmtes Gemälde, der Triumph der Diana, in Villa Borghese (Fig. 151). Die Göttin steht, Bogen und Köcher schwingend, in triumphierender Haltung mitten unter ihren Nymphen, die sich zumeist mit Wetschießen belustigen, während andere die Hunde bändigen, im Flusse baden, erlegtes Wild herbeischaffen usw. Leben und Bewegung herrscht in allen Teilen des Bildes, die einzelnen Motive sind trefflich der Natur abgelauscht, und eine idyllische Landschaft, weiches, warmes Licht geben die rechte Stimmung. Trotzdem wird man sich nicht verhehlen können, daß der Ton dieser lebenswürdigen Schilderung nicht eben hoch gegriffen ist; Diana ist, wie ihre Nymphen, nicht mehr als ein hübsches „Kind mit runder Brust“ und der Wiedergabe des Nackten fehlt selbst jene Vornehmheit, die Guido Reni in solchen Szenen zu entfalten weiß.

Das „Genre“ stand schon lange vor der Tür der italienischen Malerei. Es wurde nicht bloß durch das Beispiel der Niederländer ihr nahegelegt, sondern vor allem durch das Bedürfnis, den ausgeschöpften Stoffkreis der religiösen Kunst zu erneuern. Das Heilige in den Formen des alltäglichen Lebens dargestellt zu sehen, mußte den übersättigten Augen eine erwünschte Anregung bieten. So hatte sogar Guido Reni die „Madonna unter den Tempeljungfrauen“ so dargestellt, daß eine gewöhnliche Nähstube daraus geworden war. Auf seiner „Darstellung im Tempel“ (Louvre) vergißt er nicht einen Knaben anzubringen, welcher neugierig zwei als Opfergaben gebrachte Tauben betrachtet. Domenichino ging, seiner Begabung entsprechend, auf

diesem Wege noch weiter. Er stört selbst die Erhabenheit des Altargemäldes durch Beimischung genrehafter Züge, wie auf der „Madonna del Rosario“ (Bologna) die beiden Engelkinder, welche sich um einen Rosenkranz streiten, oder das andere, das die Gefährlichkeit der Dornenkrone unter den Marterwerkzeugen Christi mit dem Finger prüft. Ganz genrehaft aufgefaßt sind auch seine höchst sorgfältig, aber ziemlich trocken gemalten Einzelfiguren, wie die „Sybille“ in der Galerie Borghese (Fig. 152), die „Cäcilie“ im Louvre u. a., sowie die zahlreichen kleinen Bilder religiösen, mythologischen und literarischen Inhalts, wie sie in fast allen großen Sammlungen wiederkehren. Dabei spielt die Landschaft meist eine bedeutende Rolle, wie denn Domenichino nächst Annibale Caracci der bedeutendste Landschaftsmaler der Schule ist und u. a. in Villa Ludovisi in Rom eine Reihe von Landschaftsfresken ausgeführt hat. — Den Schwung des Idealstils hat er dagegen eigent-



Fig. 152 „Sybille“ von Domenichino

lich nur einmal voll erreicht, in seinen oben erwähnten Evangelistenbildern in S. Andrea della Valle. Die pathetisch bewegten Gestalten sind — allerdings nicht ohne gewisse Anlehnungen an Michelangelo und Correggio — zugleich ungemein glücklich in den schwierigen Raum der Pendentifs hineinkomponiert.

Francesco Albani (1578—1660) war der Schulgenosse und der Freund des Guido Reni, bis Künstlereifersucht sie entzweite. Das Schicksal begünstigte ihn: er war der Sohn eines reichen Mannes, hatte sich eine größere Bildung angeeignet und erreichte in glücklichen Verhältnissen ein hohes Alter. Sein Talent aber war geringer, von kleinlicherem Zuschnitt, und er zog sich bald auf eine malerische Spezialität zurück, die ihm dann bei den Sammlern und Liebhabern mehr Ruhm verschafft hat, als er eigentlich verdiente. Er malte kleine Bilder auf



Fig. 153 „Die Erde“ von Francesco Albani

Kupfertafeln, wie sie damals als Malgrund beliebt zu werden begannen, mythologischen oder allegorischen Inhalts, mit Engelreigen oder Amorettenspielen, jedenfalls immer mit reicher Verwendung nackter Bübchen in einer idyllischen Landschaft. Die Putten, welche er in diesem kleinen Maßstabe liebenswürdig und reizvoll darzustellen weiß, sind ihm die Hauptsache, um ihrer willen wird selbst der mythologische Vorgang oft zur Staffage herabgedrückt, wie auf den „Amoretten-tänzen“ in Dresden und Mailand mit dem Raub der Proserpina im Hintergrunde. Seine

Auffassung geht in größeren Bildern — und er hat selbst ganze Zyklen von Deckenfresken, z. B. im Palazzo Verospi-Torlonia, geschaffen — nicht über das Konventionelle hinaus, und auch seine Landschaften auf jenen kleinen Kabinettstücken entbehren des individuellen Reizes. So hat Albani vornehmlich als einer der frühesten Vertreter des für einen bestimmten Kreis gebildeter Liebhaber schaffenden künstlerischen Spezialistentums, wie es seitdem in der modernen Malerei sich entwickelte, geschichtliches Interesse. Seine bekanntesten Leistungen auf diesem Gebiete sind die Rundbilder der „Vier Elemente“ in Turin und Rom (Fig. 153).

Eine andere Spezialität pflegte *Giovanni Lanfranco* (1580—1647), der Schüler des Agostino und Gehilfe des Annibale Caracci: er war der eigentliche Kuppelmaler der Bolognesischen Gruppe. Die Kuppelgemälde Correggios in Parma, der Vaterstadt Lanfrancos, waren von Anfang an der Leitstern seiner künstleri-

schen Tätigkeit. Ihre kühne Untersicht, ihre lockere Kompositionsweise und lichte Gesamtwirkung wußte er sich in flottester Weise zu eigen zu machen und in den pathetischen Stil seiner Zeit zu übertragen. Die dekorative Wirkung seiner Bilder — auch der Staffeleigemälde — ist groß, die Malweise resolut und lebendig, der Ausdruck aber meist leer oder übertrieben. Seine Hauptwerke dieser Art sind das Kuppelfresco in S. Andrea della Valle zu Rom und im Gesù, sowie in der Schatzkammer des Doms zu Neapel. Mit diesen und anderen Arbeiten steht Lanfranco am Beginn einer langen Reihe von Kuppelmalern, die gleich ihm hauptsächlich für den flüchtigsten dekorativen Effekt schufen und an ihrem Teil dazu beitrugen, daß gewissenlose Handfertigkeit in der Kunst zu Ehren gelangte.

Kein Schüler, aber in späteren Jahren der Führer der Bologneser Akademie war *Giovanni Francesco Barbieri* (1590—1666), der von einem Augenübel den Beinamen *il Guercino*, „der Schieler“, hatte. Sein Schielen hinderte ihn nicht, die Dinge scharf und gut zu sehen, und die hieraus sich ergebende Richtung auf den Naturalismus zusammen mit einer hervorragenden Begabung für das Malerische sind die neuen Lebenselemente, welche er der Schule zuführte. In dieser Weise malte er schon als junger Künstler in seinem Geburtsstädtchen Cento bei Bologna, wo er 1616 eine rasch in Aufnahme kommende Malerschule errichtete. Dann berief ihn sein Gönner, der Kardinal Ludovisi, welcher als Gregor XV. den päpstlichen Stuhl

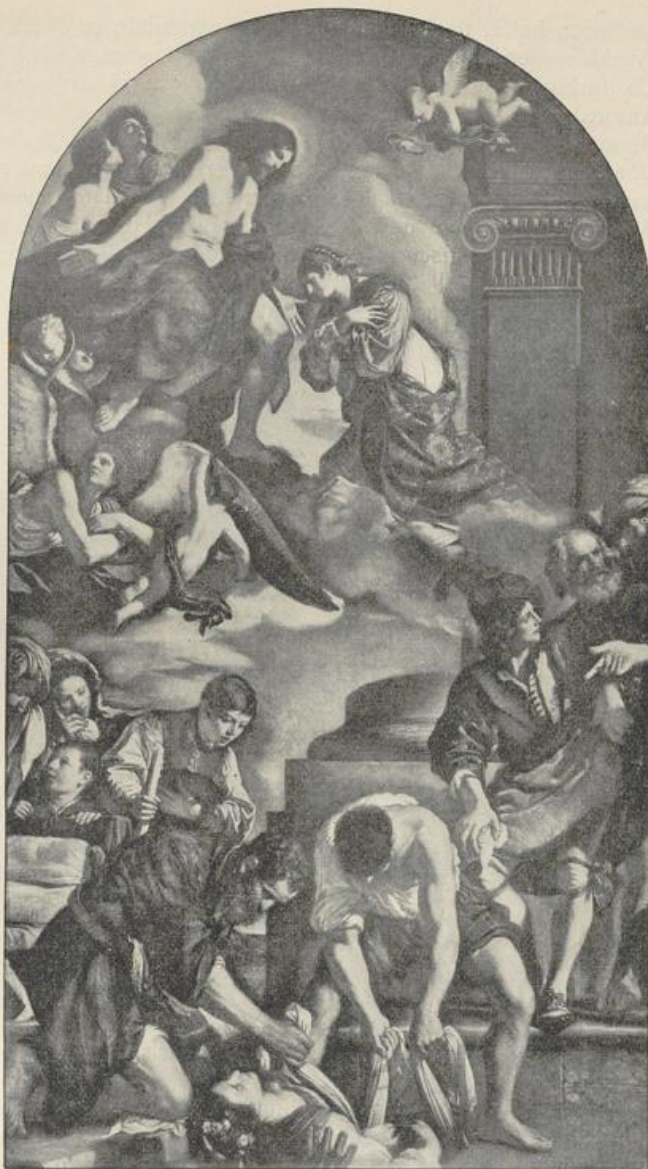


Fig. 154 Aushebung der hl. Petronilla von Guercino
(Nach Photographie Alinari)

bestiegen hatte, nach Rom und dort begründete er durch eine Reihe bedeutender Werke seinen Ruhm. Sein Deckenfresko im Kasino der Villa Ludovisi (vgl. die farbige Tafel) tritt direkt mit Guido Reni in Konkurrenz. Auch hier ist Aurora dargestellt, auf ihrem Wagen den Himmel durchziehend, von Putten mit Blumen umschwebt, wie sie inzwischen Albani in Mode gebracht hatte. Aber Guercinos Engelchen haben nichts ätherisch Unbestimmtes, es sind dralle, lebensfrische Bübchen venezianischer Herkunft. Von den Venezianern stammt auch die Art der Komposition und der Farbgebung: die Dreiviertelansicht von unten her — in charakteristischem Gegensatz zu Guido Renis klassifizierender Relieffanordnung — die gemalte, mit scharfen Ecken in das Bild einschneidende Architektur, das Kolorit, das so prächtig, leuchtend und harmonisch ist, wie auf keinem andern Fresko des Jahrhunderts. Die Ecken des Bildfeldes sind mit der Darstellung des



Fig. 155 Abigail vor David Zeichnung von Guercino
(Nach Photographie Braun)

nach der Gattin jammernden Tithonos und der von den Horen verscheuchten Nacht ausgefüllt. Im Obergeschoß der Villa zeigt noch die allegorische Gestalt eines geflügelten Jünglings mit Blumenstrauß und Fackel in Händen — fälschlich „Fama“ genannt — den lebensvollen Idealstil des Meisters. Im allgemeinen aber fühlt sich Guercino auf Erden wohler als im Himmel. Das beweist klarlich sein bedeutendstes Altarbild aus dieser römischen Epoche: die Aushebung der heiligen Petronilla aus dem Grabe und ihre Aufnahme im Himmel (Konservatorenpalast, Fig. 154). Die irdische Handlung ist gut angeordnet, lebendig und interessant, wie nur je bei Tintoretto, die himmlische Szene, wie auch bei diesem zumeist, leer und konventionell.

Nach dem Tode des Papstes (1623) kehrte Guercino in seine Vaterstadt zurück und übernahm erst 1642 die Führung der durch den Tod Guido Renis verwaisten Akademie in Bologna. Aber dieser Wechsel des Domizils übte keinen günstigen Einfluß auf seinen Stil aus, er geriet wie unwillkürlich in das Fahr-

wasser der letzten Manier seines Vorgängers, wurde kälter und flauer im Kolorit und führte zu Dutzenden die beliebten Halbfigurenbilder aus, wie Sibylle, Kleopatra, Judith, Magdalena, Sebastian, Johannes, die in seiner Auffassung, da ihm die Liebenswürdigkeit Guido Renis fehlte, erst recht akademisch nüchtern erscheinen. Sein Bestes hat er während der beiden Perioden seiner Tätigkeit in Cento geleistet, in Bildern wie der Auferweckung der Tabitha (1618, Pal. Pitti), der Einkleidung des heil. Wilhelm (Pinakothek in Bologna), der Himmelfahrt Mariä (1623, Petersburg), dem Tödt der Dido (1631, Pal. Spada in Rom) u. a. Hier entwickelt er den ihm eigenen dunkeln Schönheitsstypus und eine malerische Gesamthaltung von großer Kraft und Tiefe.

Nach Guercino hat die Schule von Bologna keinen auch nur ihm ebenbürtigen Meister mehr besessen. Aber ihre Überlieferungen pflanzten sich noch mehrere Generationen lang fort, und ihr Vorbild wurde für die Malerei auch an anderen Orten bestimmend. Außer einigen Schülern der Carracci selber, wie *Giacomo Cavedone* (1577—1660), *Alessandro Tiarini* (1577 bis 1668) u. a. verdienen noch einige tüchtige Maler aus der Gefolgschaft der zweiten Generation eine kurze Erwähnung. So gehören *Guido Cagnassi*, gen. *Cagnacci* (1601 bis 1681) und *Simone Cantarini* (1612—48) zu den bedeutendsten Schülern Guido Renis, und aus der Lehre Francesco Albanis sind einige Maler hervorgegangen, welche bis ins 18. Jahrhundert hinein die Prinzipien der Schule in Rom mit großem Ruhm vertraten. *Andrea Sacchi* (1598—1661) zeigt in seinem Hauptwerk, der Erzählung des hl. Romuald von seiner Vision der Himmelsleiter (Vatikanische Galerie, Fig. 156), eine vornehme Ruhe der Auffassung und eine Wärme des Kolorits,



Fig. 156 Erzählung des hl. Romuald von einer Vision
von Andrea Sacchi
(Nach Photographie Alinari)

die noch an die Werke der goldenen Zeit heranreichen. Sein Schüler *Carlo Maratta* (1625—1713) (Fig. 157) und der etwas jüngere *Carlo Cignani* (1628 bis 1719) sind die letzten bedeutenden Ausläufer dieser Richtung in Rom. Neben ihnen vertrat *Giov. Batt. Salvi*, nach seinem Geburtsort *Sassoferrato* genannt (1605—85), hauptsächlich jene von den Bolognesen eingebürgerte Gattung der Köpfe und Halbfiguren; er hat so fast ausschließlich die Madonna gemalt (Fig. 158) und durch schlichte Liebenswürdigkeit der Auffassung nicht ungerechtfertigten

Beifall gefunden, während seine Farbe in ihrer kreidigen und trockenen Manier ganz den späten Nachzügler verrät.

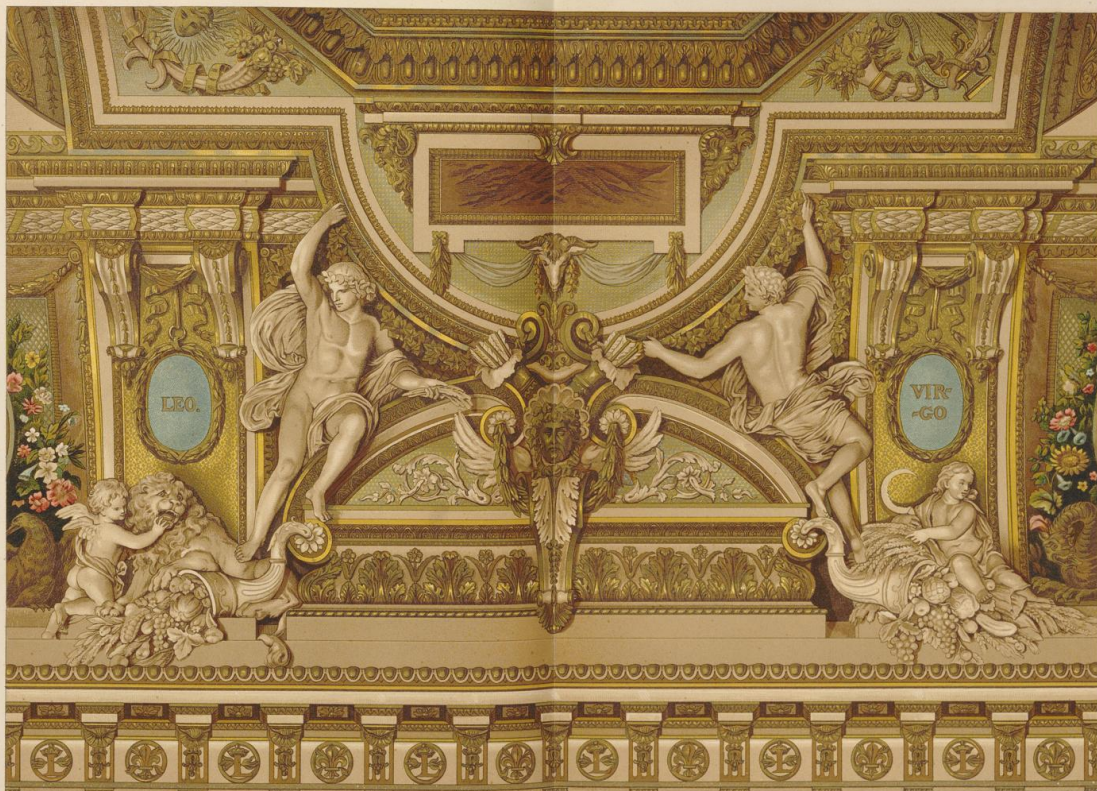
Auch die Malerei in Florenz wurde durch das Vorbild der Bolognesen von dem michelangelesken Manierismus, der sie in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts beherrschte, erlöst, und *Ludovico Cardi*, gen. *Cigoli* (1559—1613), gehört auch als Maler (vgl. oben S. 36) ebenso wie *Cristofano Allori* (1577 bis 1621) in diesem Sinne zu den besten Meistern der Zeit. Aber die Entwicklungsfähigkeit dieser Schule war endgültig erschöpft und sie endet mit *Carlo Dolce* (1616 bis 1680) in einer weichen und senti-



Fig. 157 Heilige Familie von Carlo Maratta

mental, nur in ihren besten Leistungen durch technische Solidität genießbaren Kraftlosigkeit (Fig. 159). In lockerem Zusammenhang mit der Schule steht der flotte und oft glänzend wirkende Freskomaler *Pietro da Cortona*, dessen Bedeutung für die Geschichte der architektonischen Dekoration bereits oben (S. 27) charakterisiert worden ist.

Das Gegenbild zu den Caracci und ihrer Schule ist *Caravaggio* und die von ihm begründete naturalistische Richtung. Jenen fiel der äußere Sieg zu, ihre Kunst war hochangesehen und reich bezahlt. *Caravaggio* starb, wie so viele Bahnbrecher, in Dunkel und Dürftigkeit, er hat auch keine Schule begründet, aber die Prinzipien seines Schaffens wirkten fruchtbringend in einer Reihe der be-



Teil der Deckendekoration
in der Apollongalerie des Louvre
von Charles Lebrun



deutendsten Meister nach. Der zuerst so mächtige und breite Strom der eklektischen Malweise versickerte allmählich im Laufe der Jahrhunderte, und er rinnt durch die Gegenwart nur noch in dünnen Fäden, die Kunstanschauung des Caravaggio ist, so stürmisch und ungeklärt sie zuerst auftrat, im Kern ihres Wesens die der modernen Zeit geblieben. Denn sie brachte zuerst wieder mit aller Rücksichtslosigkeit die persönlich-individuelle Auffassungsweise zur Geltung, die das ewige Gesetz aller Kunsttätigkeit bleibt, während der eklektische Anschluß an ältere Meister doch stets nur dem vorübergehenden Zeitgeschmack zu genügen vermag. Diesem Gesetz entspricht auch die Tatsache, daß in Caravaggio die Barockstimmung des Zeitalters noch weit schärfer zum Ausdruck kommt als in den Caracci: die gärende Unruhe, das Suchen nach etwas Neuem, die Verachtung aller bisher gültigen Regeln in Kunst und Leben; zum Teil schon in der Persönlichkeit und dem Schicksal ihres Urhebers finden die Werke dieses Malers ihre Erklärung.

Michelangelo Merisi (1569 bis 1609), nach seiner Heimat, einem Flecken im Bergamaschen, gewöhnlich bloß *Caravaggio* genannt, kam über Mailand und Venedig, wo er die Kunst erlernt haben soll, nach Rom und arbeitete sich hier aus untergeordneter Stellung — mußte er doch eine Zeitlang als Gehilfe des Cavaliere d'Arpino (s. S. 138) tätig sein! — nach einigen Jahren dank der Protektion eines Kardinals empor. Aber ruhiges Leben und Arbeiten war ihm nicht beschieden. Nicht bloß seine Kunst erregte heftigste Entrüstung bei den Bolognesen und ihrem Anhang, die gerade damals mit Stolz auf den im Entstehen begriffenen Freskenzyklus im Palazzo Farnese blicken konnten, sondern auch seine augenscheinlich recht wüste und zügellose Lebensführung. Schließlich mußte er einer Blutschuld halber 1606 aus Rom fliehen und führte in den nächsten Jahren ein unstetes Wanderleben in Neapel, Sizilien und Malta. Allerlei Handel und Mißgeschick trieben ihn von Ort zu Ort, und schließlich starb er 1609 — auf der Rückkehr nach Rom begriffen, wo man ihm Begnadigung erwirkt hatte — unterwegs in Porto d' Ercole.

Schon dieser Lebenslauf zeigt uns *Caravaggio*, wie er ist: ein Kind des Volkes, bildungslos, voll Leidenschaftlichkeit und Abenteuerlust — im rechten Gegensatz zu den bürgerlich-wohlständigen Malern der guten Gesellschaft. Die Musikanten, Landsknechte, Spieler und Wahrsagerinnen, die er malte, waren für ihn kein Gegenstand des Studiums, dem er ein rein künstlerisches Interesse zuwandte, sondern seine Umgebung, seine Welt. Deshalb konnte er sie auch mit der Wahrheit des Selbsterlebten schildern, unaufdringlich, ohne irgendwelche



Fig. 158 Madonna von Sassoferato in der Wiener Galerie

Tendenz, rein um der malerischen Erscheinung willen. Daß er dabei nicht auf intime Wirkung oder psychologische Charakteristik ausgeht, ist bei einem Italiener des 17. Jahrhunderts selbstverständlich. Die übliche Form des Halbfigurenbildes und der klare Goldton seiner früheren Werke verraten die venezianische Schulung, und manche Kompositionen, wie die schöne Lautenspielerin der Liechtensteingalerie, die Allegorien des „Amor sacro e profano“ in Berlin (Fig. 160), klingen auch durch ihren poetischen Inhalt noch an die Kunst Giorgiones und Tizians an.

Allmählich gestaltete Caravaggio seine Malweise um: die Konzentration des Interesses am Bilde auf die menschliche Gestalt und die plastische Schärfe der



Fig. 159 Heilige Cäcilie von Carlo Dolce
in der Dresdener Galerie

Modellierung wurden ihm die Hauptsache. Er wandte zu diesem Zweck eine grelle, einseitige, meist von oben einfallend gedachte Beleuchtung — „Kellerlicht“ — an, welche einzelne Partien der Gestalten scharf heraushebt, den Hintergrund aber in dunkle Schatten hüllt — ein Kunstmittel, wie es in dieser oder jener Form schließlich alle Lichtmaler von Correggio bis Rembrandt angewendet haben. Die Manier Caravaggios hat unzweifelhaft etwas besonders Gewaltiges und gibt seinen Kompositionen leicht einen finsternen und schweren Ausdruck. Man fühlt sich versucht, die Schatten, welche das Leben des Malers umdüstern, auch in seinen Bildern zu entdecken.

In dieser Art malte Caravaggio seine alten Thematika aus dem Leben der Bohème, und der Vergleich der Falschspieler in Dres-

den (Fig. 161) mit der früheren Darstellung desselben Themas im Palazzo Sciarra zu Rom zeigt, wieviel die Bilder an packender Wirkung dadurch gewonnen haben. Aber auch einige hervorragende Porträts, wie das des Maltesergroßmeisters Alof de Vignacourt mit seinem Pagen und die verschiedenen Selbstbildnisse des Künstlers in Braunschweig (Fig. 162), Budapest, Florenz, stammen aus dieser Zeit. Vor allem fand Caravaggio in seinem neuen malerischen Stil das Mittel, den Stoffen der religiösen Kunst eigenartige und erschütternde Wirkungen abzugewinnen. Viele Zeitgenossen sahen dabei nur die naturalistischen Einzelheiten, den Mangel der gewohnten Feierlichkeit und Korrektheit, und seine Kirchenbilder wurden von der Geistlichkeit zurückgewiesen. So soll es seinem hl. Matthäus (jetzt in Berlin) ergangen sein, der ursprünglich für S. Luigi de' Francesi in Rom bestimmt war als Mittelstück zwischen einer Berufung und einem Martyrium des

Apostels: es ist freilich nur das Porträt irgendeines glatzköpfigen Mannes aus dem Volke, den die Gegenwart des Engels sichtbar in Verlegenheit setzt. Ebenso wurde sein Tod Mariä aus der Kirche della Scala entfernt, weil er die Madonna mit den naturalistisch getreuen Spuren der Krankheit und des Todeskampfes gemalt hatte. Aber schon hier packt uns — das Gemälde befindet sich jetzt im Louvre — der Ausdruck wahrer Trauer bei den Umstehenden. Und welch erschütternde Darstellung bietet die Grablegung Christi in der Vatikanischen Galerie (Fig. 163)! Völlig „regelwidrig“, in einseitigem Aufbau zeigt die Komposition eine Gruppe von Gestalten, in denen der Ausdruck eines tiefen Schmerzes lebendig und wahr, aber doch mit künstlerischer Überlegung abgestuft erscheint. Und diese Gruppe hebt sich in dem von oben herabfallenden Lichte eng geschlossen von dem ganz dunkeln Hintergrunde ab. Mehr äußerlich aufgefaßt erscheint der Vorgang in einem ähnlichen Bilde in Berlin: zwei Männer schleppen den Leichnam, und der ältere scheint die Last nicht mehr tragen zu können, so daß der Körper zu Boden zu stürzen droht. Wir vermögen heute noch nachzufühlen, wie atembeklemmend eine solche Darstellung auf die Zeitgenossen wirken mußte. Aber echter Barockgeist, der aus Eigenem schafft und neue seelische Erregungen anstrebt, lebt in dieser wie anderen Schöpfungen des Caravaggio.

Zur Reife und Abgeklärtheit seines Stils ist Caravaggio, dem die Stürme seines Lebens einen frühen Tod brachten, nicht gelangt. Aber das „*depingere bene ed imitar bene le cose naturali*“, das er selbst einmal als Kennzeichen des guten Malers fordert, hat er in einem hohen Grade besessen. Das erkannten seine bedeutendsten Gegner, wie Guido Reni und Guercino, selbst an, indem sie zeitweise sogar dem Einfluß seiner Malweise unterlagen. Auch in *Bartolommeo Manfredi* und dem später zu Venedig tätigen *Carlo Saraceni* († 1625) fand Caravaggio Nachahmer; selbständig weiter entwickelt hat seine Prinzipien erst eine Gruppe von Künstlern, die man unter dem Namen der Schule von Neapel zusammenzufassen pflegt.

Neapel war im Beginn des 17. Jahrhunderts ein von den Malern heiß umstrittener Boden. Vergeblich suchten die Bolognesen hier festen Fuß zu fassen, sie mußten sämtlich nach kurzer Tätigkeit den gegen sie angespannten Ränken, zu welchen sich nach Landessitte angeblich auch Gift und Dolch gesellten, weichen. Zur Herrschaft gelangte eine Richtung der Malerei, in welcher sich Anregungen



Fig. 160 Amor als Herrscher von Caravaggio

von Caravaggio her mit Einflüssen der spanischen Kunst mischten. Denn seit dem Frieden von Crespy (1544) gehörte Neapel definitiv den spanischen Habsburgern. Ein geborener Spanier, *Jusepe de Ribera (lo Spagnoletto)* (1588—1656), ist der Mittelpunkt und das bedeutendste Talent dieser Künstlergruppe. Man darf ihn zur italienischen Kunst zählen, denn neben dem ersten Unterricht durch die beiden *Ribalta*, die Hauptmeister seiner Heimat Valencia, hat er bezeugtermaßen auf Studienreisen durch ganz Italien auch Einwirkungen namentlich durch Correggio und die Venezianer empfangen, und vor allem hat er die längste Zeit seines Lebens in Neapel ausschließlich gearbeitet. Ob er Caravaggio noch persönlich gekannt hat, ist nicht auszumachen, trotz mancher Berührungspunkte sind ihre Stilweisen im Grunde so verschieden, daß ein Schülerverhältnis kaum anzu-



Fig. 161 Die Falschspieler von Caravaggio (Nach Photographie Tamme)

nehmen bleibt. Ribera teilt mit Caravaggio, aber auch mit seinen spanischen Landsleuten, den ernsten Wirklichkeitssinn, den er auch in kirchlichen Darstellungen betätigt, sowie die Vorliebe für eine gewisse Dunkelmalerei. Aber es fehlt ihm der für Caravaggio bezeichnende düstere Zug, die harte und schwere Plastik der Gestalten; seine Behandlung ist weicher und malerischer, seine Auffassungsweise ruhiger und gleichmäßiger, trotz der vielen Schreckensszenen und blutigen Martyrien, die er gemalt hat (Fig. 164). Solche Stoffe entsprachen dem landesüblichen Geschmack, und neben der Wollust des Schmerzes und der Grausamkeit, neben der schwärmerischen Ekstase und der weltentrückten Seligkeit frommer Einsiedler wußte Ribera ebenso meisterhaft die schlichte Einfalt der Hirten zu schildern, die das Christkind verehren (in dem Meisterwerke des Louvre); neben den runzlichen Greisen, die er mit Vorliebe malte — zahlreiche Köpfe und Halbfiguren dieser Art finden sich namentlich im Prado zu Madrid — gelang ihm

auch ein Bild voll so reiner Anmut und Jugendschönheit wie die hl. Agnes, die vom Engel mit einem Linnengewand bekleidet wird (Dresden, Fig. 165). Ribera ist eine bedeutende künstlerische Individualität von eigenartigster Prägung; er interessiert uns nicht bloß durch die unabhängige, stets wirksame und künstlerisch abgewogene Auffassung, sondern auch durch seine energische Naturwiedergabe und reife, allen Anforderungen gewachsene Technik; namentlich die Haut des menschlichen Körpers hat kein Italiener vor ihm mit solcher Meisterschaft beobachtet und wiedergegeben. Die überaus große Zahl seiner Werke — das Madrider Museum besitzt allein sechzig davon — unter denen zahlreiche Wiederholungen für die Beliebtheit sprechen, deren sich die Originale zu erfreuen hatten, wird noch vermehrt durch eine Reihe geistreich behandelter Radierungen, deren Stoffe mit Vorliebe dem antiken Kreise entnommen sind.

Auch seine Kunst findet ihre vollgültige Fortsetzung erst in der zweiten Generation, durch *Salvatore Rosa* (1615—73), den Schüler des *Aniello Falcone* († 1665), der neben *Massimo Stanzioni* († 1656) als der bedeutendste unter den Malern erscheint, welche Ribera nahe stehen. Denn *Luca Giordano* (1632—1705), der von seiner Schnellarbeit den Beinamen *Fa Presto* erhielt, ist trotz unleugbarer Begabung und fabelhafter Technik doch mehr eine Kuriosität als eine ernsthafte Erscheinung der Kunstgeschichte.

Salvator Rosa war eine echte Künstlernatur, vielseitig begabt, auch als Dichter, Musiker, Schauspieler hervorragend und nicht ohne gelehrte Bildung, denn er sollte ursprünglich Geistlicher werden. Abenteuerlust und die Freude an der Natur trieben ihn zur Malerei: jahrelang durchstreifte er in seiner Jugend die Einöden der Abruzzen und der unteritalischen Meeresküsten, und die Eindrücke von Menschen und Landschaften, welche er damals sammelte, sind wohl für seine künstlerische Tätigkeit entscheidend gewesen. Mehr zufällig war es, daß ihn der Unterricht *Falcones*, der selbst als *Oracolo delle battaglie* bekannt im Aufstand des Masaniello als Bandenführer hervorgetreten war, der Schlachtenmalerei zuführte. Immerhin entsprach diese neue Gattung, welche durch die von Caravaggio eröffneten Einblicke in das Leben der Soldaten und fahrenden Leute ja schon vorbereitet war, so sehr dem allgemeinen Geschmack, daß Sal-



Fig. 162 Selbstbildnis von Caravaggio

vator Rosa in Florenz und Rom, wo er lange Jahre tätig war, hauptsächlich durch seine kleinen Landschaften und Schlachtenbilder allgemeine Beliebtheit gewann. Auf ihnen beruht auch seine kunstgeschichtliche Bedeutung, während seine größeren Figurenbilder, wie das einzige Kirchenbild, das er gemalt hat, die Befreiung der Heiligen Kosmas und Damian vom Scheiterhaufen in S. Giovanni de' Fiorentini zu Rom, leicht etwas Gequältes bekommen. Ganz frei und malerisch verfährt er in seinen Schlachtdarstellungen, von denen namentlich die Galerie von Paris und Wien, sowie der Palazzo Pitti (Fig. 166) bemerkenswerte Stücke besitzen. Die ineinander gekeilten Massen der Kämpfenden, die aufwirbelnden Staub- und Dampfswolken, die Stimmung und Tönung der Landschaft vereinigen sich darauf zu einem fesselnden und überzeugenden Gesamtbilde. Aber am größten erscheint Salvator Rosa als Landschaftsmaler. Aus den Motiven der heimischen Natur komponiert er seine romantischen Bilder, in denen wilde Felsgegenden, dunkle Waldränder (Fig. 167), schäumende Wasserfälle, unter Umständen aber auch sonnenhelle Küsten- und Hafenmotive sich geschickt zu einer einheitlichen Gesamtwirkung verbinden. Noch

ist die Kunst nicht bereit, die einfache Schönheit der Natur getreu wiederzugeben; aber mit Salvator Rosas aus selbst-erlebten Einzelheiten zusammengesetzten Landschaften kommt sie doch diesem Ziel schon sehr nahe. Die trefflich beobachteten Gestalten von Hirten, Jägern und Krieger, mit denen er seine Landschaften staffierte, hat Rosa dann auch gern in Einzelbildern und in ausgezeichneten Radierungen festgehalten.

Salvator Rosa ist der letzte italienische Maler des 17. Jahrhunderts, welcher die Kunst durch eigenartige, persönlich empfundene Werke bereichert hat. Nach ihm lohnt es sich nur noch wenige aus der großen Zahl derjenigen zu nennen, die tätig waren, die Kirchen und die Paläste und Bildersäle der Vornehmen mit ihren Werken zu füllen. Unmittelbar an die von ihm begründete Battaglienmalerei schließen Michel-



Fig. 163 Grablegung Christi von Caravaggio (Nach Photogr. Alinari)

angelo Cerquozzi (1602—60) und der gleich ihm in Rom tätige Franzose Jacques Courtois, genannt *le Bourguignon* (1621—70), an; seine Manier der Landschaftsmalerei fand u. a. in dem italienisierten Niederländer Pieter Mulier (*il Cavaliere Tempesta*, † 1701) einen Nachahmer. Sonst aber behielt in Rom der Eklektizismus die Herrschaft bis ins 18. Jahrhundert hinein und hat dort namentlich in Pompeo Batoni (1708—78) einen hoch gefeierten Nachzügler.

Oberitalien brachte in dem Genuesen Bernardo Strozzi (*Il Prete Genovese*, 1581—1644) noch ein zweites, dem Caravaggio verwandtes, naturalistisches Talent hervor; Tätigkeit

und Einfluß dieses Malers blieben aber ganz auf den Umkreis seiner Heimat beschränkt. Sonst galten auch hier überall die Prinzipien des Eklektizismus. Allein die Malerei Venedigs gewann aus der festen Tradition, welche sie mit ihrer großen Vergangenheit verknüpfte, eine gewisse Kraft und Selbständigkeit, so daß sie fähig blieb, noch im 18. Jahrhundert eine wirklich reiche und glänzende Nachblüte zu treiben. Giovanni Battista Piazzetta (1682 bis 1754) und Giuseppe Nogari (1699 bis 1763) sind Eklektiker, die immerhin ein sorgfältiges Studium der Natur mit ihrem auf frappierende Licht- und Schattenbe-



Fig. 164 Hl. Sebastian von Jusepe Ribera im Berliner Museum

handlung gerichteten Stil zu vereinigen wußten. Die schlichte Wiedergabe der Wirklichkeit allein macht jene Malergruppe beachtenswert, welche der Stadt Venedig selbst die Stoffe ihrer Bilder entnahmen. Pietro Longhi (1702—62) gab kleine Szenen aus dem venezianischen Leben seiner Tage, gut beobachtet, aber ohne besondere malerische Feinheit; die beiden Canaletti erhoben das auch vor ihnen schon gepflegte Genre der architektonischen Prospektmalerei zu einer bedeutenden künstlerischen Höhe. Antonio Canale, genannt Canaletto (1597—1768), ist der Klassiker dieses Faches. Er entfaltet in den zahlreichen

Prospekten aus seiner Vaterstadt (Fig. 168), die er, oft in großem Umfange, gemalt hat, nicht bloß sorgfältige Treue, sondern auch einen malerischen Sinn, der ihnen über das gegenständliche Interesse hinaus ein poetisches Leben verleiht. Sein Neffe *Bernardo Belotto* (1720—80), der den Beinamen des Onkels annahm, hat nicht immer mit dem gleichen künstlerischen Reiz, wohl aber mit derselben realistischen Treue diese Kunst der Prospektmalerei auch auf deutsche Städte angewandt, da er in München und Wien, hauptsächlich aber in Dresden tätig



Fig. 165. Die hl. Agnes von Jusepe Ribera (Nach Photographie Tamme)

war; er starb als polnischer Hofmaler in Warschau. Unter den Schülern der Canaletti nimmt *Francesco Guardi* (1712—93) eine einigermaßen selbstständige Stellung ein. — Aber den eigentlichen Glanzpunkt dieser venezianischen Spätzeit bildet *Giov. Battista Tiepolo* (1696 bis 1770)¹⁾, der Schüler Piazzettas, der aber wie ein Epigone Paolo Veroneses erscheint; in ihm klingt die Tradition der klassischen Zeit von Venedigs Malerei nach, ihre rauschende Festesfreude, ihr dekorativer Prunk und ihre geistige Leere. Als Fresken- wie als Tafelmaler gleich bedeutend, hat Tiepolo im ganzen venezianischen Gebiete, aber auch in Würzburg und später

¹⁾ *F. F. Leitschuh*, Giov. Batt. Tiepolo. Würzburg 1896. — *F. H. Meissner*, Tiepolo. Bielefeld u. Leipzig 1897. — *H. Modern*, G. B. T. Wien 1902.



Fig. 166 Schlachtdarstellung von Salvator Rosa (Nach Photographie Alinari)



Fig. 167 Landschaft von Salvator Rosa in der Gallerie zu Karlsruhe

feierten Malers. Sein Meisterstück aber hat er wohl in dem Festsaal des Palazzo Labia zu Venedig geleistet, wo in einer virtuos gemalten Scheinarchitektur auf beiden Hauptwänden das Mahl des Antonius und der Kleopatra und der Abschied des Antonius dargestellt sind (Fig. 169). Auf tiefere Wirkung und sorgfältigere Ausführung begründet erscheinen die Ölgemälde des Meisters, deren fast sämtliche großen Sammlungen Europas einige besitzen. Sein malerischer Stil aber bleibt auch hier der gleiche: Ströme blendenden Lichts durchfluten das Gemälde und lösen zuweilen, namentlich in den Deckenbildern, die Komposition fast zu sehr auf, so daß die Figuren haltlos in einem Äthermeer umherzuschwimmen scheinen. Aber eine festlich-heitere Wirkung von duftigster Leichtigkeit weiß Tiepolo stets zu erreichen,



Fig. 168 Blick auf den Canale grande in Venedig von Antonio Canale

sein Kolorit ist leuchtend klar und durchsichtig, virtuos gemalte Prachtarchitekturen und kostbare Stoffe verstärken den Eindruck märchenhafter Phantastik.

Allerdings, seine Kunst ist rein dekorativ, rein venezianisch; am unmittelbarsten berührt uns dies in den Würzburger Fresken, wo das Leben Barbarossas mit dem ganzen Festapparat der venezianischen Verfallzeit geschildert wird. Und an die Verfallzeit gemahnen auch die entnervten, haltlosen Gestalten, wie sie uns z. B. auf den Wandbildern des Palazzo Labia entgegentreten, gemahnt der ganze äußerliche, hohle Pomp seiner Malerei. Aber die künstlerische Triebkraft dieses Bodens war so reich, so groß, daß mitten im Verfall die ersten Keime neuen Blühens sichtbar werden. Tiepolo gilt heute mit Recht als einer derjenigen Maler, welche zuerst das Problem des Freilichts in Angriff genommen haben. Noch mehr als die Gemälde lassen dies die geistvollen Radierungen¹⁾ des Künstlers und seiner beiden Söhne *Giovanni Domenico* und *Lorenzo* erkennen; sie wetteifern mit Rembrandt in der Kunst, das grelle Tageslicht und glühenden Sonnenbrand

¹⁾ Acque-forti dei Tiepolo. Venedig 1879 (Heliogravüren), 1896 (Zinkätzungen).

hineinzuzaubern in die meist phantastisch wilden Kompositionen. Diese Kunst war das Abschiedsgeschenk der venezianischen Malerei an die Neuzeit.



Fig. 169 Antonius und Kleopatra von Tiepolo (Nach Photographie Alinari)

Die italienische Plastik des 17. Jahrhunderts hat nur einen großen Künstler aufzuweisen, *Lorenzo Bernini* (vgl. S. 20). Er war der Mann dazu, die Erinnerung an Michelangelo, welche bis dahin die bildnerische Kunst beherrscht und gelähmt hatte, zu überwinden durch stärkere Effekte, durch den Appell an





Fig. 170 Pluto und Proserpina von Lorenzo Bernini

Gestalten, bei Giovanni drei menschliche Leiber, bei Bernini — auch um der verstärkten Wirkung willen — darunter ein Tier, der Cerberus; dort eine kühne, an Kontraposten reiche Verschlingung plastischer Formen, auf die Ansicht von allen Seiten her berechnet, kühl und sicher, der Räuber nichts weiter als ein psychologisch uninteressanter Gewaltsmensch, hier eine Komposition in der Vorderansicht, malerisch breit entwickelt, auf den Gegensatz zwischen der dämonischen Lusternheit des bärtigen Gottes und der sentimental Klage des jugendlich üppigen Mädchens zugespitzt. „Die Art, wie Plutos Finger in das Fleisch der Proserpina hineintauchen, ist auf jede andere Wirkung berechnet, als auf die künstlerische“; sie findet sich ähnlich in manchen Gemälden Correggios. Auch Berninis Jugend-

das innerste Empfinden seiner Zeitgenossen, das keiner zu deuten wußte wie er. Die entscheidende Wendung zum Malerischen hat, wie die Architektur, auch die Plastik erst durch Bernini empfangen. Wenn man den Künstler der Renaissance nennen soll, dem er in seiner Gefühlsart am nächsten steht, so ist es *Correggio*.¹⁾ Seine Typen, seine „selig lüsterne Welt“, sein malerischer Zauber, seine technische Virtuosität in der Wiedergabe des Fleisches, flatternder Gewandmassen und bauschiger Wolkenbetten leben, auf die Kunst der Plastik übertragen, in Berninis Werken wieder auf. Äußerlich genommen erscheint seine Plastik wie eine Fortsetzung der michelangelischen Tradition; in dem komplizierten Gruppenaufbau, in den Motiven seiner Grabmäler schließt er sich wohl an die Epigonen des großen Meisters an, welche bis dahin in der Plastik das große Wort geführt hatten, aber alles erhält unter seiner Hand einen anderen Sinn, eine Wesensverschiebung. Man kann sich dies nicht klarer vor Augen führen, als durch den Vergleich seiner Marmorgruppe des Pluto mit der Proserpina im Museo Ludovisi (1621, Fig. 170) etwa mit *Giovanni da Bolognas* Raub der Sabinerin in der Loggia de' Lanzi zu Florenz (1583, Fig. 171). Beidemale ein Aufbau aus drei

¹⁾ Vgl. A. Schmarsow, Barock und Rokoko. Leipzig 1897. S. 215 ff.

werk, Apollon und Daphne, mit dem er zuerst die Gunst des Kardinals Scipio Borghese gewonnen haben mag (Villa Borghese, Fig. 172) ist correggesk in Form und Ausdruck; den zarten Schmelz jugendlich-schlanker Körperformen hat kein anderer ihm so kongenial nachempfunden. Schon hier entwickelt Bernini eine blendende Virtuosität des Meißels, aber er sorgt auch dafür, z. B. durch den Kontrast des weichen Mädchenkörpers und der rauhen Baumrinde, daß solche Vorzüge jedermann deutlich werden. Bei seinem David mit der Schleuder (Villa Borghese), der die Zähne zusammenbeißen in plastisch unmöglicher Haltung dasteht — nur ein wirrer Aufbau von Rüstungsstücken gibt ihm die nötige Stütze — mag man daran denken, wie der junge Michelangelo den Moment gefaßt hat, um sich zu überzeugen, welch neuer Geist mit diesem Künstler in die Plastik eingezogen ist.

Diese Jugendwerke Berninis — zu ihnen gesellt sich als das früheste, bereits im Alter von 15 Jahren geschaffene, der Äneas mit Anchises gleichfalls in Villa Borghese — enthalten bereits ein völliges Programm, das bei der überragenden Stellung des Künstlers maßgebend wurde für die ganze Epoche. Die rein malerische Kompositionsweise, das Transitorische der Darstellung, die virtuose Realistik zum Ausdruck höchsten seelischen Affekts sind fortan in der Plastik festbegründete Prinzipien des Schaffens. Bernini hat in noch frühen Werken, wie der Statue der heil. Bibiana in der Kirche der Heiligen (1527), der Statue der Markgräfin Mathilde in St. Peter, und dann vor allem in einer Reihe glänzender Porträtbüsten (Costanza Buonarelli im Museo nazionale zu Florenz, Scipio Borghese in der Akademie zu Venedig und mehrere Papstbüsten) sie mit einer gewissen Mäßigung betätigt. Die Umwälzung des Geschmacks offenbart sich erst deutlich in der Grabmalplastik. Für Urban VIII. († 1644, Fig. 173) und Alexander VII. († 1667) errichtete Bernini selbst die Grabmäler in St. Peter. Wiederum ist aus dem plastischen Dreiklang der Mediceergräber, wie ihn noch *Guglielmo della Porta* in seinem Denkmal Pauls III. gewahrt hatte, ein malerisches

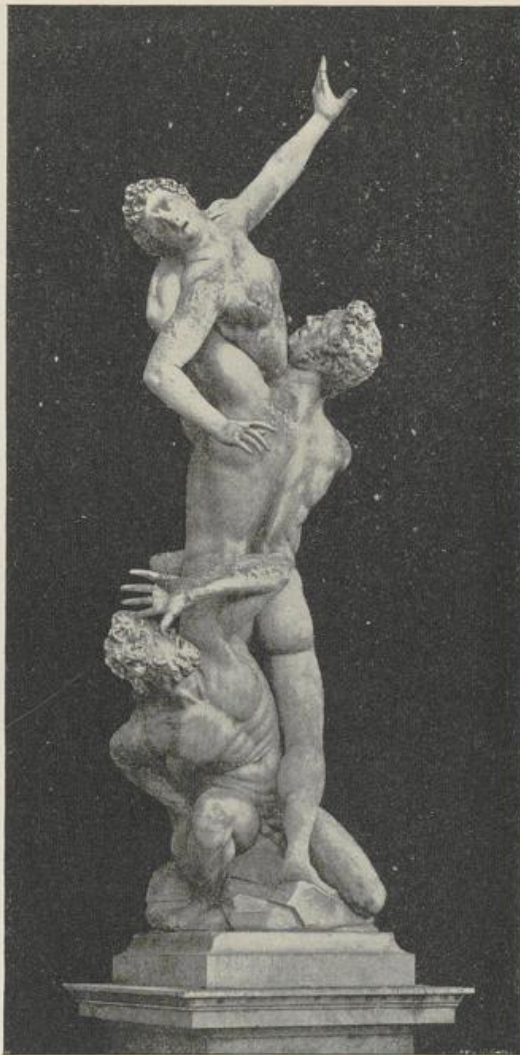


Fig. 171 Raub der Sabinerin von Giovanni da Bologna



Fig. 172 Apollon und Daphne von Lorenzo Bernini

Bild geworden: die beiden unter sich kontrastierenden allegorischen Frauengestalten zu seiten des Sarkophags, das geflügelte Totengerippe mit der Inschrifttafel, der pathetisch segnende Papst — alles ist in Bewegung und greift ineinander wie die Aktion eines Schauspiels. Die Verwendung dunkler Bronze für die Papstfigur, weißen Marmors für die Allegorien und farbigen Gesteins für die architektonischen Teile war schon durch Porta eingeführt; Bernini ergänzt sie durch den schärfsten Realismus in der Durchführung der — an sich vortrefflichen — Porträtgestalt, wie er sich seitdem auch auf alle Einzelheiten der Gewandung, Spitzen etc. zu erstrecken pflegt.

Dieses Streben nach einer Scheinhandlung, das Bernini in der Plastik heimisch machte — auf dem Grabmal Alexanders VII. hebt gar das Totengerippe einen großen Vorhang von buntgeflecktem Marmor, hinter dem die vier allegorischen Gestalten erschreckt hervorzukommen scheinen — hat am meisten zur stilistischen Verwilderung dieser Kunst beigetragen. Sie

lernte die Darstellung ruhiger Existenz, das eigenste Gebiet des plastischen Schaffens, gering achten und suchte in der Einzelfigur wie in der Gruppe nur den Ausdruck einer inneren Erregung, eines Affekts, einer Idee. Am seltsamsten ist es, wenn in dieser Weise die Verkörperungen von Ideen, die Allegorien selbst untereinander gleichsam handgemein werden und ganze Handlungen aufführen, wie z. B. in den Gruppen zu seiten des Ignatiusaltars im Gesù (vgl. Fig. 28), welche die Besiegung der Ketzer durch die Religion und den Sturz der Abgötterei durch den Glauben darstellen und das Vorbild unzähliger ähnlicher Begriffsspiele geworden sind. Natürlich brauchte eine solche Kunst reichlich konventionelle Ausdrucksmittel, wie sie in den bekannten Marmorwolken als Andeutung überirdischen Daseins, Heerscharen von Putten, Engeln, den verschiedenartigsten mit klotziger Realistik gegebenen Attributen usw. vorliegen.

Am Schlusse seiner Tätigkeit ging Bernini in der völlig bildartigen Gestaltungsweise noch weiter: er schuf namentlich mit seiner Verzückung der heil. Theresa (Fig. 174) in S. Maria della Vittoria die „Wandskulptur“, d. h. ein



Fig. 173 Grabmal Urbans VIII. von Lorenzo Bernini

an einer Wandfläche nach rein malerischen Prinzipien aufgebautes Bild aus Marmor, Stuck und andern Materialien, die äußerste Leistung einer totalen Stilverwilderung. Denn während eine Nische oder sonstige Umrahmung den Gedanken eines Bildes festhält, dringen doch die Gestalten, Wolkenmassen und dergleichen ungeniert

mit der Illusion körperlicher Wirklichkeit darüber hinaus; zentnerschwere Figuren schweben angeblich frei vor der Wand, riesige Draperien flattern wie von einem Windhauch bewegt, steinerne Wolken sollen durch die Textur ihrer Oberfläche wie ein leichter Farbfleck im malerischen Ensemble wirken. Solche Kompositionen, wie sie oft eine ganze Kirchenwand einnehmen, schlossen durch ihre aufdringliche Bravour die Nachbarschaft jedes ruhigen älteren Werkes aus und führten allmählich zu einer Umgestaltung des ganzen Inneren. An Berninis ‚heil. Theresa‘ — die Reiterfigur Konstantins vor dem sich bauschenden



Fig. 174 Verückung der hl. Theresa von Lorenzo Bernini

Vorhang am Ausgang der Scala regia ist innerlich verwandt — frappiert immerhin die treffsichere Schilderung des pathologischen Zustandes bei der Heiligen und die virtuose Marmortechnik; die meisten Werke dieser Art wirken durch Idee wie Ausführung nur grotesk.

Den reinsten Eindruck erzielt die malerische Plastik da, wo die Natur selbst ihr zu Hilfe kommt, im Freien. Auch unter Berninis Arbeiten gehören der Brunnen mit den vier Hauptströmen der Erde auf Piazza Navona und vor allem der kleine Tritonsbrunnen auf Piazza Barberini, abgesehen von kleineren Schöpfungen dieser Art, zu den gelungensten. Der sichere Blick des Meisters für dekorative Wirkung und malerische Sil-

houette siegt hier über alle Bedenken, welche der im einzelnen gekünstelte Aufbau etwa erregen mag. Wahrscheinlich ist ihm auch der Entwurf des plastischen Teils der Fontana Trevi (vgl. S. 48) zuzuschreiben.

Die dekorative Wirkung ist im besten Falle auch das Rühmensewerte an den bedeutenderen Arbeiten seiner Schule. Doch eben dies Streben nach dekorativer Wirkung hat die plastische Kunst des Zeitalters so ins Breite und Weite geführt, daß sie dem Versuche der historischen Würdigung sich entzieht. Hatte doch Bernini selbst allein für die Kolonnaden des Peterplatzes 162 Kolossalstatuen von Heiligen zu besorgen, und kleinere Reihen für die Fassade der Kirche selbst und für die Engelsbrücke. Niemals seit den Tagen der Antike sind so

große materielle Mittel an die plastische Produktion gewandt worden, aber auch niemals eine so geringe Anzahl künstlerischer Ideen. Wir fragen nur selten nach den Meistern der ungeheuren Barockaltäre und Grabaufbauten, welche die Kirchen füllen, der Statuenreihen, welche ihre Fassaden besetzt halten, weil wir sie gar nicht als Äußerungen einer Künstlerpersönlichkeit empfinden, sondern mehr nur als Charakteristika einer Zeit, der diese pathetische Ausdrucksweise ein Bedürfnis geworden war. Es frappiert schon, wenn man unter den Scharen übermäßig bewegter Figuren eine ruhige findet, und diesem Umstande verdanken Werke wie die tote heil. Cäcilia von *Stefano Maderna* († 1636) in S. Cecilia zu Rom ihren Ruf, obwohl auch ihnen offenbar eine raffinierte Berechnung des Effekts zugrunde liegt.

Unter den Zeitgenossen Berninis, für die alle sein Vorbild maßgebend wurde, sei der Bolognese *Alessandro Algardi* (1598—1654) genannt, der u. a. in St. Peter das Grabmal Leos XI., sowie die für die Schulrichtung charakteristische Wandgruppe des Attila schuf. Gesunder und gewissenhafter als die meisten Berninianer ist, wohl infolge seiner vlämischen Abstammung, *François Dusquesnoy* (1594—1644) geblieben, der ebenso wie Algardi durch oft recht naive und schöne Kinderfiguren Beachtung verdient; sein heil. Andreas in St. Peter, die heil. Susanna in S. M. di Loreto in Rom gehören zu den besten Barockstatuen Italiens. Als eines der bedeutendsten Papstgräber muß dasjenige Gregors XIII. (1723 errichtet) von *Camillo Rusconi* hervorgehoben werden. Sonst gehört zu den Adepten der Berninischule noch eine ganze Kolonie französischer Bildhauer, die später zu erwähnen bleiben.

Außerhalb Roms sind in Florenz *Giov. Bat. Foggini* (1652—1737) als Autor der Skulpturen in der Kapelle Feroni der Annunziata, der Kapelle Corsini im Carmine zu erwähnen, in Genua *Filippo Parodi* († 1702), der Meister der hier besonders zahlreichen Hochaltargruppen, in Venedig *Francesco Baratta* († 1700), *Michele Ongaro* u. a.

Nur der allmählich eintretende Überdruß an den schwülstigen Übertreibungen der Barockskulptur



Fig. 175 Tritonsbrunnen von Lorenzo Bernini

macht es erklärlich, daß *Antonio Canova* (1757—1822), der Verkündiger des neuen klassizistischen Ideals, insbesondere von seinen italienischen Landsleuten mit so maßloser Begeisterung gefeiert werden konnte, obwohl er im Grunde genommen ein recht schwacher Vertreter der plastischen Kunst ist. Aber er brachte der Welt zuerst den Begriff eines rein plastischen Idealstils wieder, der ihr mit Bernini verloren gegangen war — und in diesem Sinne ist er „der Markstein einer neuen Zeit“.

Frankreich

Frankreich erlebte im 17. Jahrhundert seine Glanzepoche als politische und kulturelle Macht. Es ist das Zeitalter seiner klassischen Literatur, durch die Namen Racines und Molières verherrlicht — und die Franzosen betrachten diese Epoche auch als die klassische ihrer bildenden Kunst. Da muß denn freilich hervorgehoben werden, daß die französische Malerei und Plastik des Jahrhunderts ohne die gleichzeitige italienische Kunst schwer denkbar ist, ja in manchem ihrer Erscheinungen fast wie ein Ableger der letzteren erscheint. Und grade die bedeutendsten französischen Maler sind in Rom groß geworden, ja haben einen reichlichen Teil ihres Lebens in der ewigen Stadt verbracht.

Jedenfalls erscheint die Malerei und Plastik keines anderen Landes im 17. Jahrhundert der italienischen so eng verwandt, wie die französische; der nationale Grundzug, welcher die französische Architektur dieser Epoche charakterisiert, erfährt in den bildenden Künsten eine Abschwächung durch das den italienischen Meistern gewidmete Studium. Die Eröffnung einer Filiale der 1648 begründeten königlichen Académie de Peinture in Rom (Académie de France) im Jahre 1666 ist der deutlichste Ausdruck für das Bestreben Frankreichs, mit dieser klassischen Stätte der Kunst zweier Weltalter, der Antike und der Renaissance, in dauernder Verbindung zu bleiben.

Diese Tatsache kennzeichnet noch einen anderen Grundzug in der Entwicklung der französischen Malerei: die von der Staatsverwaltung, dem Könige und den vornehmen Liebhabern, welche zugleich die führenden Männer im Staatswesen waren, ihr zugewandte Fürsorge. In der Tat trägt die französische Kunst jetzt mehr als je zuvor einen aristokratisch-repräsentativen Charakter, sie schafft in erster Linie für den höfischen Kreis feingebildeter Kenner und unter Aufsicht einer vom Staate organisierten Vereinigung von Fachmännern. Dies sichert ihr eine wohlbegründete technische Tradition, hält sie aber von der ständigen Berührung mit den Volkskreisen und mit der Kirche, welche in der Kunst meist das volkstümliche Empfinden repräsentiert, fern. Etwas akademische Kälte und hofmännische Eleganz bleibt der französischen Kunst daher auch in ihren bedeutendsten Leistungen anhaften.

Die französische Malerei¹⁾ war, nach dem Aussterben der Schule von Fontainebleau, ohne geschulte Kräfte, die imstande gewesen wären, den neuen Anforderungen einer verfeinerten Kultur zu genügen. Diesem Umstande verdankt *Simon Vouet* (1590—1649) den hohen Ruhm, den er bei seinen Landsleuten und Zeitgenossen fand; er malte die großen Gemälde und wurde infolgedessen für einen großen Maler gehalten. Uns erscheint er heute als ein sorgfältiger, aber unselbständiger Eklektiker, der sich während seines langen Aufenthalts in Italien (1612—27) bald dem Vorbilde des Paolo Veronese, bald dem des Caravaggio und dann wieder dem Guido Renis hingab. Nach Frankreich zurückgekehrt, wurde er von Ludwig XIII., dem Kardinal Richelieu und vielen Großen des Hofes beschäftigt, bildete zahlreiche Schüler heran und ließ seine Bilder von seinen

¹⁾ *Ch. Blanc*, Histoire des Peintres de toutes les écoles. École Française. Paris 1862. — *G. Berger*, L'école Française de peinture. Paris 1879.

Schwiegersöhnen, den Kupferstechern *François Torteбат* († 1690) und *Michel Dorigny* († 1666) vervielfältigen, so daß auch dadurch sein Ruf große Verbreitung fand. Doch sein Stil wurde immer seelenloser und oberflächlicher.

Auch kräftigere Talente als Vouet ließen in dieser Zeit sich von dem Einfluß der italienischen Meister überwältigen. So ist der unter dem Namen *Le Valentin* bekannte Maler (vielleicht identisch mit dem 1591 geborenen Jean de Boulogne aus Coulommiers en Brie?) ein geschickter Nachahmer Caravaggios, den er seinen Lebensdaten nach kaum noch persönlich gekannt haben kann. Er starb angeblich 1634 in Rom, wohin er schon sehr jung gekommen sein soll. Gleich seinem Vorbilde malte er auch vorwiegend Szenen aus dem Soldaten-, Musikanten- und Zigeunerleben, oder musikalische Unterhaltungen u. dgl., meist in lebensgroßem Maßstabe. Andere, wie die Brüder *Le Nain* (*Antoine* 1588 bis 1648, *Louis* 1593—1648, *Matthieu* 1607—77), erinnern nur noch entfernt durch ihre willkürliche

Lichtführung an den römischen Naturalisten; sie zeigen dagegen eine auffallend selbständige Auffassung der Szenen aus dem Volksleben, welche sie gern darstellten. Noch ohne innere Lebendigkeit der Komposition — die Figuren gruppieren sich, als wenn sie Modell ständen — geben sie die Typen einfach und treffend nicht ohne malerischen Reiz wieder. Der Louvre besitzt sieben Bilder von diesen eigenartigen Malern, deren Arbeiten noch heute nicht mit Sicherheit voneinander



Fig. 176 Der Porträtmaler von Louis le Nain. (Nach Photogr. Bruckmann)

geschieden werden können; „die Schmiede“, „die Tränke“, „das ländliche Mahl“ zeigen schon durch ihre Titel, wie weit ab von dem sonstigen Interessenkreise der Barockkunst sie blieben. Auch der Porträtmaler der Münchener Pinakothek (Fig. 176), angeblich von Louis le Nain, ist für ihre Art charakteristisch.

In diesem Zusammenhange muß *Jacques Callot* (1592—1635) genannt werden, obwohl er seiner Nationalität nach kein Franzose, sondern ein Lothringer war und höchstens gelegentlich gemalt, desto eifriger aber gezeichnet, radiert und in Kupfer gestochen hat.¹⁾ Auch er folgte dem Zuge nach Italien, wo er von 1609—21 weilte, aber nicht so sehr die dortigen großen Meister, als das italienische Volksleben bildete den Gegenstand seines Studiums und wurde von ihm mit unbefangener Beobachtung und groteskem Humor in Radierungen vom größten bis zum kleinsten Format dargestellt. Die um 1617 zu Florenz herausgegebenen *Capricci di varie figure*, 50 kleine Blätter mit florentinischen Straßenszenen,

¹⁾ E. Meaume, *Recherches sur la vie et les ouvrages de Jacques Callot*. Paris 1860.

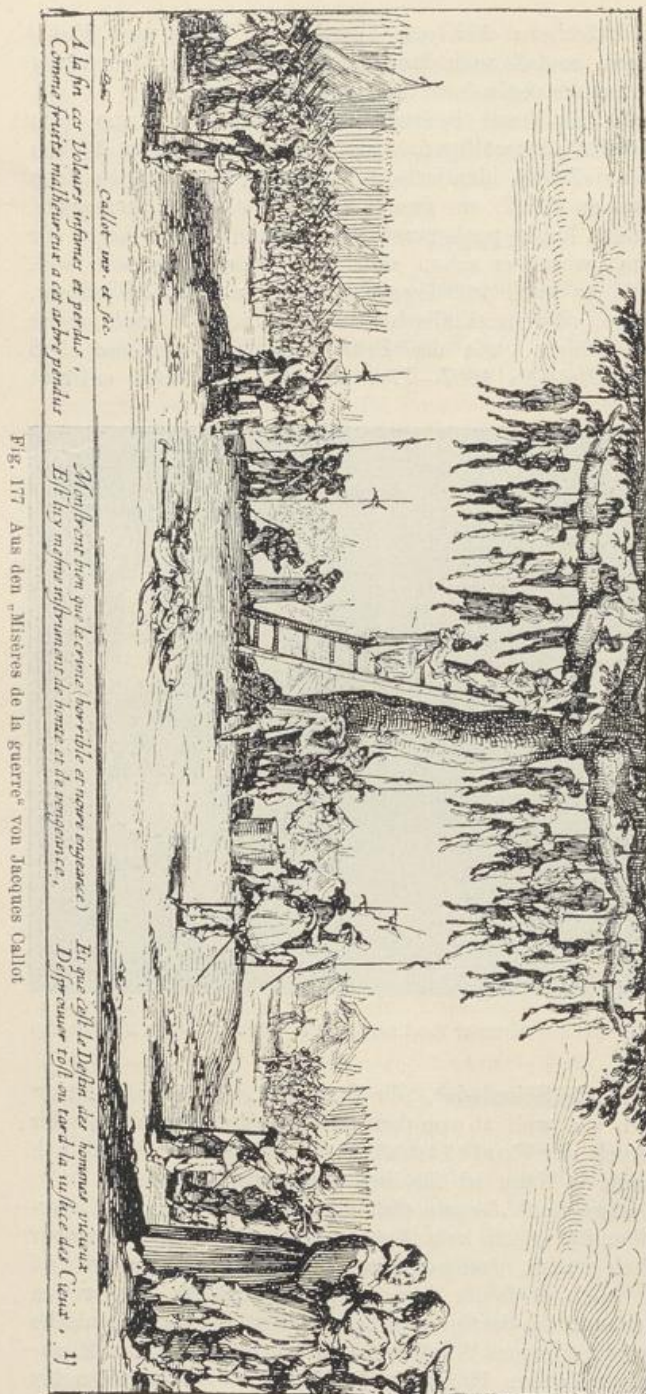


Fig. 177 Aus den „Misères de la guerre“ von Jacques Callot

und die umfangreiche Radierung mit der Darstellung des Jahrmarktes bei der Madonna dell' Impruneta sind die Hauptwerke seiner Frühzeit. Dann lebte und arbeitete er in seiner Vaterstadt Nancy, und die dort entstandenen Werke nahmen allmählich in Technik und Stil einen mehr nationalen, nordischen Charakter an. Besonders ragen die beiden Radierungsfolgen „Les misères de la guerre“ hervor, die in wahrhaft erschütternder Weise das Elend des Dreißigjährigen Krieges schildern. Callot versteht es, obwohl seine Zeichnung im einzelnen nicht sehr korrekt und oft ziemlich manieriert ist, Volksmengen, Soldatenhaufen, bewegte Massenszenen mit sprechender Lebendigkeit darzustellen, und entwickelt dabei oft einen schneidigen Ernst und wuchtige Satire. Er gehört freilich mehr zu den ausgeprägtesten Charakterköpfen der allgemeinen Kunstgeschichte des 17. Jahrhunderts, als daß er auf die französische Malerei besonderen Einfluß geübt hätte. Seine technische Manier, die Radiernadel nach Art des Grabstichels zu handhaben, wurde von Abraham Bosse († 1678) weiter ausgebildet.

Der Begründer einer nationalfranzösischen Ma-

lerei wurde Nicolas Poussin (1593—1665).¹⁾ Er hat freilich nur den kleineren Teil seines Lebens in der Heimat verbracht, nachdem er 1616 die Lehre des

¹⁾ E. H. Denio, Nicolas Poussin. Leipzig 1898.

Malers *Quentin Varin* in Amiens verlassen hatte, um in Paris sein Glück zu versuchen. Die Begeisterung für die Kompositionen *Rafaels* und *Giulio Romanos*, die er aus Stichen kennen lernte, lenkte seine Sehnsucht nach Italien, und die Freundschaft des angesehenen Dichters *Giov. Batt. Marino* ermöglichte es ihm endlich, im Jahre 1624 nach Rom zu gelangen. Einer der ersten großen Eindrücke, die er hier empfing, war das antike Fresko der „*Aldobrandinischen Hochzeit*“; Poussin kopierte es (Gemälde in der Galerie Doria), und der Stil dieser Malerei, die reliefartige Anordnung, die klassische Ruhe der Gestalten wurde bestimmend für sein eigenes Schaffen. Es ist bezeichnend, daß er sich außerdem vornehmlich an *Duquesnoy* (vgl. S. 177) und *Domenichino* (vgl. S. 153), die solidesten „Könnner“ unter den damaligen Künstlern in Rom anschloß. Vor allem aber studierte er die Welt der Antike, die Ruinen und Statuen und die römische Campagnalandschaft und gewann ein so reiches antiquarisches Wissen, wie kaum ein Künstler vor ihm.

Aus diesen Faktoren und dem nationalfranzösischen Sinn für Einfachheit, Würde und Einheit des Kunstwerks baute sich sein eigenes Schaffen auf. In seinen Bildern ist, wie er selbst es ausdrückte, „nichts vernachlässigt“, vielmehr alles einem strengen Stilbegriff untergeordnet, dessen wesentlichste Einzelzüge er von der Antike entlehnt. Es fehlt ihm nicht an reicher Phantasie, aber sie ist stets gezügelt von der Überlegung, und ihr Ausdruck erhält dadurch eine gewisse Kühle. Da die römische Antike ihm die allein gültige Norm aller Schönheit



Fig. 178 Martyrium des hl. Erasmus von Nicolas Poussin
(Nach Photographie Alinari)

bot, so haben die Figuren und Kopftypen seiner Gemälde etwas Eintöniges; oft meint man, antike Statuen darin kopiert zu sehen. Die reliefmäßige Anordnung der Komposition mit möglichstem Ausschluß aller Überschneidungen wurde für ihn je länger je mehr die Regel. Form und Linie überwiegen über die Farbe, die er nur in seiner mittleren Periode zu warmer Harmonie durchzubilden wußte. — Poussin ist nur auf kurze Zeit, 1691—92, nach Paris zurückgekehrt. Trotz der glänzenden Aufnahme und reicher künstlerischer Beschäftigung, die er dort fand, zog es ihn bald nach Rom zurück, wo er ein von allen Hofintrigen freies, nur der Kunst gewidmetes Leben führen konnte.

Es lag in der Kunstanschauung des Meisters begründet, daß die Stoffe seiner Gemälde fast durchweg historischen oder mythologischen Inhalts sind; eigentliche Altarbilder im Sinne der Zeit hat er wenig gemalt, ebenso selten



Fig. 179 Erziehung des Jupiter von Nicolas Poussin (Nach Photographie Hanfstaengl)

Allegorien und Szenen aus Dichtern. Einige wenige Bildnisse, darunter das edle Selbstporträt von 1650 im Louvre, sind das einzige Band, das seine Kunst mit dem Leben der eigenen Gegenwart verknüpft.

Den ersten Ruhm brachten ihm zwei für den Kardinal Barberini ausgeführte Gemälde, der Tod des Germanikus (jetzt im Pal. Barberini), noch jugendlich unruhig und überfüllt, und die Zerstörung Jerusalems (Kopie in der Wiener Galerie). Dann folgte um 1630 u. a. die Pest unter den Philistern (Louvre), das seine überlegte, kühle Kompositionsweise bereits deutlich erkennen läßt. Doch zeigt das wenig spätere Martyrium des hl. Erasmus (aus der Peterskirche in die Vatikanische Pinakothek überführt), daß er gelegentlich sich auch mit großer Meisterschaft der Empfindungsweise eines Domenichino und Caravaggio zu nähern wußte (Fig. 178). An dramatischer Lebendigkeit innerhalb einer vollkommen abgerundeten Komposition wird dieses Bild nur von wenigen italienischen Werken

übertroffen. Edel und innig ist die Folge der Sieben Sakramente (in Belvoir Castle in England, eine veränderte Wiederholung in der Bridgewater-Gallery). Der Raub der Sabinerinnen (Louvre), Pan und Syrinx (Dresden), der Triumph des Neptun (Petersburg) sind Proben seiner Behandlung antiker Stoffe aus dieser ersten Tätigkeitsperiode.

Die volle Reife seines Stils zeigen aber erst die nach dem Pariser Aufenthalt entstandenen Gemälde. Dahin gehören das Quellwunder Moses (1649, Petersburg), die Verkündigung und die Blinden von Jericho (1650), sowie die hl. Familie (1651) im Louvre, ferner mit unbestimmtem Datum die schöne Grablegung der Münchener Pinakothek u. a. Vor allem aber entstanden jetzt jene Darstellungen aus dem klassischen Altertum, wie das Testament des Eudamidas, die Pest zu Rom (Gal. Czernin in Wien), die Erziehung des



Fig. 180 Arkadische Hirtenszene von Nicolas Poussin

Jupiter (Berlin, Fig. 179), Midas vor Bacchus (München), der Parnass (Madrid), die arkadische Hirtenszene (Louvre, Fig. 180), welche die Empfindungswelt und Ausdrucksweise des Künstlers in reinsten Form gleichsam kristallisiert zeigen.

Dem letzten Jahrzehnt seines Schaffens gehören auch seine bedeutendsten Landschaftsgemälde an, ein Gebiet, auf dem er wahrhaft bahnbrechend gewirkt hat. Er hat die heroische oder historische Landschaftsmalerei geschaffen, d. h. die Darstellung der Natur im Einklang mit dem Stimmungsgehalt einer Szene aus der geschichtlichen oder mythischen Vergangenheit. Die Motive lieferte ihm die Campagna oder das Sabinergebirge, deren stille Größe seinem Kunstgefühl am meisten entsprach. Poussin zeigt in diesen Gemälden, daß es ihm an Naturempfindung und an der Fähigkeit, die malerischen Reize der Atmosphäre und der Beleuchtung festzuhalten, nicht gebrach. Für eine voll-

kommen unbetangene Naturwiedergabe war die Zeit noch nicht reif, wie uns ja auch die Landschaftsmalerei der Bolognesen und Salvator Rosas zeigt; Poussin setzte der romantischen Grundstimmung die klassische zur Seite und schuf damit einen Idealstil der Landschaftsmalerei, der dem Empfinden seiner Landsleute ganz besonders zusagte. Die schönen Landschaften mit Diogenes (1648), mit Orpheus und Eurydike (1659, Fig. 181) im Louvre, die vier Jahreszeiten, ebendasselbe (1660—64), die Ansicht der Aqua acetosa bei Rom mit Matthäus und dem Engel (Berlin) sind einige charakteristische Werke seiner Landschaftsmalerei, die auch uns heute aus dem ganzen Umkreis seines Schaffens noch am meisten zu sagen weiß.

Die Zeitgenossen Poussins, die überwiegend in Frankreich selbst tätig waren, entstammten der Schule Vouets und folgten seiner eklektischen Richtung.



Fig. 181. Landschaft mit Orpheus und Eurydike von Nicolas Poussin

Pierre Mignard (1612—95) machte während eines 22jährigen Aufenthalts in Italien sich die Manieren aller großen Meister zu eigen und wandte sie mit lebenswürdigem Schönheitsempfinden an. Höchsten Ruhm bei den Franzosen, welche solche Werke noch nicht kannten, verschaffte ihm sein großes Kuppelfresko in der Kirche Val de Grace (vgl. S. 65) (1663), das ganz nach italienischem Muster ausgeführt ist. Im übrigen zeigt er sich namentlich in Porträts, wie das der Maria Mancini in Berlin, der Madame de Sevigné in Florenz u. a. von seiner besten Seite. Der jung verstorbene *Eustache Le Sueur* (1616—55) wird von seinen Landsleuten mit Raffael verglichen und er besitzt in der Tat etwas von seiner schlichten Anmut und Innigkeit, namentlich in den Szenen aus dem Leben des hl. Bruno, welche, ursprünglich für den kleinen Kreuzgang der Chartreuse in Paris ausgeführt, sich jetzt im Louvre befinden. Seine Jugendarbeiten, die Wandgemälde aus dem Hotel Lambert-Thorigny (vgl. S. 63), jetzt gleichfalls im Louvre, zeigen ihn noch viel mehr in Abhängigkeit von Vouet und den Caracci.

Den bedeutendsten Einfluß auf die Kunstentwicklung seiner Zeit gewann aus dieser Gruppe *Charles Lebrun* (vgl. S. 66), der Schöpfer des französischen Barocks, der Begründer der Académie de Peinture (1648). Das Schwergewicht seiner ungemein reichen und umfassenden Tätigkeit liegt freilich auf der Seite des Dekorativen: die Ausstattung der Apollongalerie, des Schlosses zu Versailles, die Entwürfe für die Gobelinsmanufaktur sind seine Hauptwerke. So waren z. B. die Gemälde aus der Geschichte Alexanders des Großen (jetzt im Louvre), welche durch die Stiche *Audrans*, *Edelincks* u. a. weltbekannt geworden sind, zur Ausführung als Wandteppiche bestimmt und wollen also unter diesem Gesichtspunkte betrachtet werden. Ein Jugendwerk, und vielleicht sein bestes überhaupt, sind die Geschichten des Herkules in der Galerie des Hotels Lambert-Thorigny. In Versailles, wo von ihm selbst die Bilder der Gesandtentreppe, der großen Galerie und der Säle des Krieges und Friedens herrühren, bildete er einen halb historischen, halb allegorischen Prunkstil aus, dem eine schwunghafte, packende Wirkung nicht abzusprechen ist. Seinen großen Altarbildern und Historien (Fig. 182) fehlt meist die religiöse Innigkeit; daß er aber unter Umständen auch einfach und ungekünstelt sein konnte, zeigt das treffliche Gruppenbildnis des Bankiers Jabach mit seiner Familie im Berliner Museum.



Fig. 182 Jephtas Opfer von Charles Lebrun (Uffizien)
(Nach Photographie Alinari)

Ein rechtes Gegenbild zu Lebrun ist *Philippe de Champaigne* (1602 bis 74), ein geborener Belgier und Anhänger der Jansenisten, welche von dogmatischem Standpunkte aus gegen das äußerliche Kirchentum des Jesuitismus heftig Front machte. Der strenge und ernste Geist dieser kirchlichen Partei, die später für ketzerisch erklärt wurde, beherrscht auch die Kunst Champaignes, der übrigens trotz seiner dissentierenden Stellungnahme Professor an der Akademie und „erster Maler der Königin“ wurde. Seine Kirchenbilder sind bei allem Ernst der religiösen Empfindung etwas kalt und leer; weit bedeutender erscheint er als Porträtist, vornehm und schlicht in der Auffassung, klar und warm in der Farbe. Auf der Mitte etwa zwischen beiden Gattungen seiner Werke steht das charakteristische Bild im Louvre (Fig. 183), welches eine kranke Nonne, die Tochter des Künstlers, darstellt, mit der für ihre Genesung betenden Oberin.

Doch solche Kunst mußte im Zeitalter Ludwigs XIV. bereits wie eine Art Anachronismus erscheinen. Die gesamte übrige Malerei, wie sie namentlich von

den Mitgliedern der Akademie repräsentiert wird, schlug jetzt mit voller Entschiedenheit die Bahnen der Caracci und Poussins ein, wenn sie nicht vollends der dekorativen Richtung Lebruns folgte. *Jacques Stella* (1595—1657, *Laurent de la Hire* (1606—56), *Sebastien Bourdon* (1616—71), *Noël Coypel* (1628—1707) waren ihrerzeit hoch angesehene Vertreter der eklektisch-klassizistischen Schule. Als eigentliche Schüler Lebruns müssen *François Verdier* (1650—1730) und *Charles de la Fosse* (1636—1716) betrachtet werden, und auch die Mitglieder der Künstlerfamilien *Jouvenet* und *Boulogne* stehen ihm nahe.

Auf zwei Gebieten hat die französische Malerei dieser Epoche eine Reihe von Künstlern aufzuweisen, die mit selbständiger Kraft ein eigenes, aus dem Leben der Zeit und dem Studium der Natur gewonnenes Ideal gestalten: im Porträt und in der Landschaft. Ein tüchtiger Bildnismaler der Lebrunschule war



Fig. 183 Zwei Nonnen von Philippe de Champaigne

Claude de Fèvre (1633—75); den vollen Ausdruck des Zeitgeistes im Porträt finden wir aber erst bei seinem Schüler *François de Troy* (1645—1730), bei *Nicolas de Largillière* (1656—1746) und *Hyacinthe Rigaud* (1659—1743). *De Troy* malte die eleganten Damen, *Largillière* die perückengeschmückten Herren vom Hofe Ludwigs XIV.; den majestätischen Glanz des Sonnenkönigs selbst, seiner weltlichen und geistlichen Nachahmer (Fig. 184), die ganze aufgebauschte Vornehmheit und Würde des Zeitalters hat uns am fesselndsten *Hyacinthe Rigaud* geschildert. Denn er ist nicht bloß ein fein charakterisierender Porträtist, sondern auch ein großer Maler, der seinen Bildern eine abgerundete Wirkung zu geben weiß. Dadurch gehört er zu den bedeutendsten Bildniskünstlern aller Zeiten.

Die Landschaftsmalerei stieg auf den Bahnen Poussins durch eine Reihe von Künstlern, die sich ihr fast ausschließlich widmeten, zur Höhe der Vollendung empor. Poussins Schwager *Gaspard Dughet*, von den Zeitgenossen

gewöhnlich gleichfalls mit dem berühmten Malernamen genannt (1613–75), wurde sein geschickter Schüler und Nachahmer. Auch er hat fast ausschließlich der Umgegend Roms, den Sabiner- und Albanerbergen seine Motive entlehnt, die er immer wieder aufs neue gruppierte und zusammenfügte, oft mit feinem Stilgefühl, zuweilen auch etwas konventionell und flüchtig. Eigen ist ihm die Vorliebe für



Fig. 184 Bildnis des Bischofs Bossuet von Hyacinthe Rigaud

Darstellung atmosphärischer Ereignisse: Sturm, Regen, Blitz hat er sorgfältig beobachtet und wiedergegeben. Seine schnelle Arbeitsweise — er soll oft an einem Tage ein großes Bild vollendet haben — führte ihn zu etwas summarischer Behandlung des Details: der sog. „Baumschlag“, d. h. die Wiedergabe des Laubes durch schematisch nebeneinander gesetzte kurze Pinselhiebe, ist von ihm eingeführt worden. Sein besonderes Gebiet sind große landschaftliche Wand-

bilder, wie er sie im Palazzo Colonna und in der Kirche S. Martino ai Monti als Fresken, an anderer Stelle für Pal. Colonna und für Pal. Doria in Tempera- resp. Ölmalerei ausgeführt hat. Sie sind im wesentlichen auf dekorative Linienwirkung berechnet, während seine Staffeleibilder, wie sie namentlich die Galleria nazionale in Rom und die englischen Sammlungen in trefflicher Güte besitzen, oft auch durch einen warmen, goldigen Farbenton ausgezeichnet sind. Als sein schönstes Ölbild gilt die Landschaft mit Abraham und Isaak in der Londoner Nationalgalerie, aber auch vier Landschaften im Palazzo Pitti, andere in Petersburg, Wien (Fig. 185) und Dresden gehören zu seinen besten Werken.



Fig. 185 Gewitterlandschaft von Gaspard Dughet

An dem Studium der Werke beider Poussin, die er persönlich nicht gekannt hat, entwickelte sich *François Millet* (1642—79), ein in Antwerpen geborener, in Paris tätiger Künstler, zu einem Landschaftler ihres Stils; nur ist er gewöhnlich etwas weicher, tupfiger, namentlich in der Behandlung des Baumschlags und hat gelegentlich wie auf dem schönen Bilde mit dem Orangenhain (Fig. 186) in der Münchener Pinakothek, welche seine drei bedeutendsten Arbeiten besitzt, eine mehr originale Selbständigkeit entwickelt.

Ihre klassische Vollendung erreichte die Ideallandschaft durch *Claude Gellée*, der nach seiner Heimat Lothringen gewöhnlich *Claude (le) Lorrain* genannt wird (1600—82).¹⁾ Er kam jung, angeblich als Pastetenbäcker, nach Rom, wurde von

¹⁾ *M. Pattison*, *Claude Lorrain, sa vie et ses œuvres*. Paris 1884. *G. Grahame*, *C. L. painter and etcher*. London 1895.

Agostino Tassi († 1642), einem dekorativen Landschaftsmaler aus der Nachfolge der Caracci, in der Kunst unterrichtet, hat sich dann aber, zum Teil im Zusammenleben mit dem deutschen Maler *Joachim von Sandrart*, durch eifriges Naturstudium erst selbständig entwickelt. Sehr zahlreiche Handzeichnungen Claudes, namentlich im Britischen Museum, erzählen davon, eine große Menge von Skizzen zu und nach seinen Gemälden hat er selbst zu einem jetzt in der Sammlung des Herzogs von Devonshire in Chatsworth befindlichen Bande („*Liber veritatis*“)



Fig. 186 Italienische Landschaft von François Millet (München) (Nach Photographie Bruckmann)

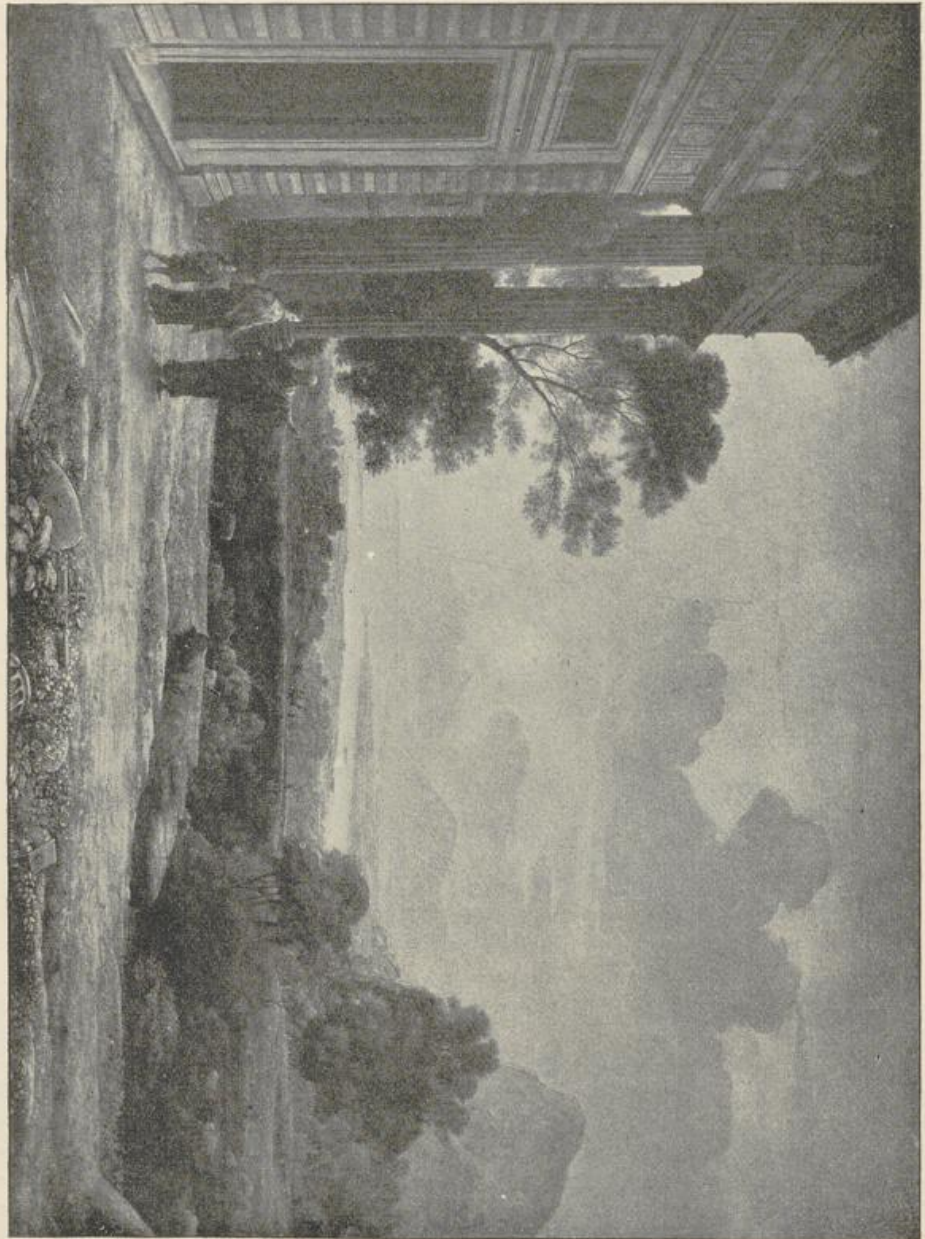
vereinigt, um der Nachwelt ein beglaubigtes Inventar seiner echten Werke zu hinterlassen.¹⁾

Auch *Claude Lorrain* scheint von der Ausführung dekorativer Landschaftsgemälde für römische Paläste ausgegangen zu sein und seinen persönlichen Stil erst ziemlich spät, gegen Ende der dreißiger Jahre, gefunden zu haben. Dann hat er ihn während einer mehr als vierzigjährigen Tätigkeit im ganzen festgehalten, wenn auch eine langsame Wandlung von ursprünglich weicher, bräunlicher Tonart zu einer klaren, festeren Malweise, endlich zu dem feinen, durchsichtigen Silberton der fünfziger Jahre sich verfolgen läßt. — Von den Poussins, deren Werke ihm immerhin die entscheidende Anregung gaben, unterscheidet ihn von allem Anfang an der freiere, leichtere, harmonische Charakter seiner Bilder.

¹⁾ Publiziert in Faksimile-Stichen von Rich. Earlom, London 1777 u. 1819.

Nicht mehr begrenzte Waldtäler und Felsgebirge, sondern die offene, klare, von lichtem Ätherglanz erfüllte Ferne steht im Mittelpunkte seines Naturempfindens. Das Meer und weite Flußtäler bilden den Horizont; monumentale Gebäude, antike

Fig. 187 Landschaft mit Abraham und Hagar von Claude Lorrain (Nach Photographie Bruckmann)



Ruinen oder prächtige Baumgruppen erheben sich im Mittelgrunde und lassen durch ihre fein geführten Konturen die Ferne um so düftiger erscheinen. Fast niemals fehlt eine breite Wasserfläche, welche die Fülle des Lichtes sammelt

und zurückwirft. Hafen- und Küstenbilder mit stattlichen Kaibauten, Leuchttürmen, Schiffgruppen sind ein gern gewähltes Thema. Der Vordergrund ist stets auf Grund sorgfältigsten Naturstudiums detailliert durchgeführt und mit einer oft allzureich entwickelten, meist der antiken oder der biblischen Geschichte entnommenen Staffage belebt. Der zuweilen unharmonische Charakter dieser figürlichen Zutaten erklärt sich daraus, daß Claude Lorrain dieselben von anderen Malern — namentlich *Fil. Lauri*, *Guillaume Courtois* und *Jan Miel* werden genannt — ausführen ließ. Bestimmte Örtlichkeiten getreu wiederzugeben hat er verschmäht, wenn er auch mit Vorliebe gewisse römische Bauwerke, wie die Ruinen des Forum, das Kolosseum, den Tempel von Tivoli u. a. im Vorder- oder Mittelgrunde seiner Kompositionen anbrachte. Seine Landschaften sind der Ausdruck



Fig. 188 Sonnenuntergangslandschaft von Claude Lorrain

eines reinen, heiteren und frommen Gemüts; sie zaubern paradiesische Gefilde vor unsere Augen, in denen gute und glückliche Menschen wohnen und über denen das Wort des Psalmisten ertönt: Die Himmel erzählen die Ehre Gottes!

Aus den vielen hundert Landschaftsbildern Claudes können hier nur einige wenige allgemein zugängliche und bekannte hervorgehoben werden, die für die Entwicklung seines Stils charakteristisch erscheinen. Zwei von 1639 datierte Gemälde des Louvre — der die reichste Zahl von Werken des Meisters besitzt —, ein Ländliches Fest und ein Hafenbild, zeigen zuerst ihn im Vollbesitz seiner künstlerischen Mittel; sie sind für Papst Urban VIII. gemalt, dessen Gunst den Künstler bekannt machte. Eine italienische Küstenlandschaft im Berliner Museum von 1642 hat den bräunlich-goldigen Ton der ersten Epoche seines Schaffens: die Komposition ist noch etwas unruhig, ohne die klassische

Harmonie der Linienführung, welche er später zu eigen gewinnt. Einen sichtbaren Fortschritt in dieser Richtung bezeichnen die Landschaft mit der Flucht nach Ägypten von 1647 (Dresden) und die berühmte „Mühle“ (Pal. Doria, Wiederholung von 1648 in der Londoner Nationalgalerie); hier ist namentlich die Ferne kühler, aber auch klarer und durchsichtiger, während der Vordergrund noch im Bann der weichen braunen Töne ruht. Zu meisterhafter Sicherheit der Behandlung steigt Claude in den Bildern der „silbernen“ Tonart auf, welche zumeist den fünfziger Jahren angehören; so die Abendlandschaft mit dem Kolosseum und Konstantinsbogen (1651, Herzog von Westminster), ferner die Landschaften mit der Anbetung des goldenen Kalbes (1655, ebendort) oder die beiden Landschaften mit Jakob und Rahel und der Ruhe auf der



Fig. 189 Porträtstich von Antoine Masson

Flucht (1654/55, Petersburg). Auch die Landschaft mit Acis und Galatea (1657, Dresden) vertritt diese Periode eines festen, klaren, kühlen Maltons in hervorragender Weise. Aus den sechziger Jahren gehören hierher namentlich die Landschaft mit der Entführung Europas (1667, Buckingham Palace) und die beiden Gegenstücke der Münchener Pinakothek mit der Verstoßung Hagens (1668, Fig. 187) und Hagar und Ismael in der Wüste, in jedem Betracht zwei Hauptwerke des Meisters. Derselben Sammlung gehören zwei charakteristische Bilder der siebziger Jahre an: der Sonnenaufgang in einem Seehafen (1674), der noch klar und fest in der Gesamthaltung, während die Sonnen-

untergangslandschaft mit musizierenden Hirten (1676, Fig. 188), bereits die schweren und trüben Töne aufweist, welche die Altersmanier des Meisters anzeigen. Doch stammt aus diesem Jahrzehnt auch noch ein so großartiges Bild, wie der Apollontempel im Pal. Doria (um 1673). Claude Lorrain hat auch, vielleicht durch seinen engeren Landsmann Callot angeregt, gelegentlich radiert,¹⁾ und einzelne seiner Blätter, wie der berühmte „Ochsenhirt“, geben den Gemälden an Vollendung nichts nach.

Poussin und Claude Lorrain haben, obwohl sie fast die ganze Zeit ihres Schaffens außerhalb Frankreichs verbrachten, eine entscheidende Einwirkung auf

¹⁾ Eaux-fortes de Claude le Lorrain. Texte par G. Duplessis. Paris, o. J.

die französische Kunst ausgeübt. Denn es liegt in ihren Werken eine gewaltige stilbildende Kraft, die auch das sorgfältigste Studium der Natur nur zum Ausgangspunkte nimmt, um mit überlegener Kunst ein über die Wirklichkeit erhöhtes, ideales Dasein zur Darstellung zu bringen. Ähnliche Richtungen sind uns bereits in der französischen Architektur der Zeit begegnet: *Poussin*, der Normanne, und *Claude Gellée*, der Lothringer, vertreten in der französischen Malerei dieselbe Neigung zu ruhiger Harmonie und klassischer Einfachheit, welche die französischen Hugenottenarchitekten (vgl. S. 59) in ihren Schöpfungen bewiesen. Es ist das eigentlich germanische Element in dem Stammesgemisch der französischen Nationalität, das sich als das künstlerisch produktive bewährt, während in dem geborenen Pariser *Lebrun* die gallokeltische Liebe zur tönenden Phrase nach romanischer Art zum Ausdruck gelangt.

Die Geschichte der französischen Malerei im 17. Jahrhundert findet ihre Ergänzung durch einen Blick auf die gleichzeitige Entwicklung der graphischen Künste in Frankreich; ja, ein Teil des Ruhmes der ersteren beruht heute nur noch auf Werken der Kupferstecher, da viele Originale in den Stürmen der Revolutionszeit zerstört worden sind. Der reproduzierende Stich entwickelte sich überhaupt in Frankreich nach dem Vorbilde der Niederländer jetzt zu einem Glanze des Könnens, der ihm auch eine selbständige Bedeutung sichert. Vor allem aber war es der Porträtstich, welcher der französischen Kupferstecherei hohe künstlerische Blüte und nach dem Niedergang der vlämischen Stecherschule die Führung in dieser Kunst brachte. Als reproduzierende Stecher sind die bedeutendsten wie *Tortebat*, *Dorigny*, die Familie *Audran* schon gelegentlich der Maler, nach denen sie arbeiteten, genannt

Lübke, Kunstgeschichte 12. Aufl. Barock und Rokoko

13



Fig. 190 Porträtbüste des Pierre Mignard von Martin Desjardin



Fig. 191 Karyatide von Pierre Puget

worden. Ihre Technik bediente sich in freier Weise aller Arbeitsmittel, des Grabstichels wie der Nadel und des Ätzwassers, um die farbigen Reize der Originale nachzuahmen, und erzielte damit die glänzendsten malerischen Wirkungen. Die Porträtstecher waren teils nach Gemälden, teils nach eigenen Zeichnungen tätig und wetteifern mit De Troy, Largillière, Rigaud u. a. in der sicheren Eleganz und dem farbigen Eindruck ihrer Schöpfungen. *Jean Morin* (ca. 1600—66), dann der in Paris tätige Antwerpener *Gérard Edelinck* (1640 bis 1707), *Robert Nanteuil* († 1678) *François* und *Nicolas de Poilly*, *Antoine Masson* (1636—1700), *Pierre Drevet* (1663—1738) und seine Nachfolger sind die bedeutendsten Künstler aus diesem Kreise, der für ganz Europa vorbildlich schuf (Fig. 189).

Der Barockgeist, der in der französischen Architektur und Malerei nur eine beschränkte Geltung gewann, herrschte desto unumschränkter in der französischen Plastik.¹⁾ Die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts sah in *Jacques Sarrazin* (1588—1660) und *Simon Guillain* (1581 bis 1658) die letzten Ausläufer der Schule des Giovanni da Bologna; sie schufen hauptsächlich Denkmäler und Porträtbüsten. Daneben waren für die Porträtplastik auch einige Niederländer, wie *Martin van den Bogaerts*, gen. *Desjardins* (1642—94) und der Medailleur und königl. Münzmeister *Jan Warin* (1604—72) tätig. Ihre Büsten (Fig. 190) zeichnen sich, analog den gleichzeitigen Porträtbildern, ebenso durch lebensvolle Auffassung, wie technische Vollendung aus. Die Denkmalstatuen der Zeit sind leider fast sämtlich zerstört worden. *Gerard van Obstal* (1594—1668), *Philippe Buyster* (1595—1668), *Gilles Guérin* (1606—78), *Gaspard* (1624—81) und *Baltasar de Marsy* (1628—74) sind andere hauptsächlich für dekorative Zwecke tätige Bildhauer dieser Epoche. Schüler *Guillains* waren die beiden Brüder *Anguier*; *François Anguier* (1604—69) schuf zu-

¹⁾ *L. Gonse, La Sculpture française depuis le XIV^e siècle. Paris 1875.*

meist Grabmäler, unter denen das von Jacques-Auguste de Thou (jetzt im Louvre) das bedeutendste ist, *Michel A.* (1612—86) dekorative Skulpturen für Val de Grace und für die Porte St. Denis (vgl. Fig. 64) zu Paris, aber auch zahlreiche Werke der Kleinplastik, wie die Statuette einer Amphitrite im Louvre und ähnliche Figuren der vier Elemente im Grünen Gewölbe zu Dresden u. a. Wenn der Einfluß Berninis in diesen Werken sich noch mit Maß äußert, so arbeiteten andere Künstler wie *Jean Théodon* († 1713), *Pierre Legros d. J.* († 1719), *Pierre Monnot* († 1733), längere Zeit in Italien unmittelbar unter dem großen Barockmeister und müssen zu seinen eigentlichen Schülern gezählt werden. Die Gruppen am Ignatiusaltar im Gesù von *Legros* und *Theodon* sind bereits erwähnt worden; von *Legros* rührt auch die Statue des hl. Ignatius selbst an diesem Altar, sowie des hl. Aloysius Gonzaga in S. Ignazio zu Rom her, von *Legros* und *Monnot* die Reihe der Apostelstatuen in den Pfeilernischen der Lateransbasilika, von *Monnot* allein das Grabmal Innozenz' XI. in St. Peter u. a.; in Deutschland sind bekannte Werke dieses Bildhauers die mythologischen Reliefs im Marmorbad des Orangerie-schlusses bei Kassel.

Nicht als Schüler, sondern als ebenbürtigen Nebenbuhler Berninis fühlte sich *Pierre Puget* (1622—94)¹⁾, der bedeutendste französische Bildhauer des Jahrhunderts. Ursprünglich Verfertiger von Schiffsgallionen ging er 1641 nach Rom, wo er Schüler des Malers Pietro da Cortona und sein Gehilfe bei den Deckendekorationen des Palazzo Pitti wurde, auch sonst sind noch etwa fünfzig Gemälde von ihm erhalten. Erst sehr viel später, nach abermaligem längerem Aufenthalt in Italien, wandte er sich definitiv der Bildhauerei zu. Sein

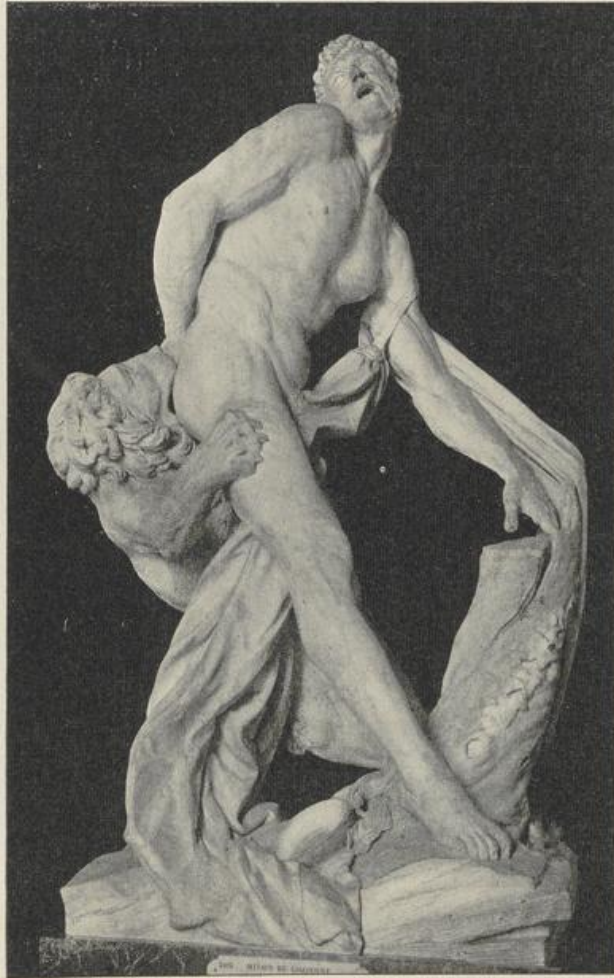


Fig. 192 Der Athlet Milon von Pierre Puget

¹⁾ *L. Lagrange*, *Pierre Puget*, *Gaz. des Beaux-Arts* 1865—66.

berühmtes Erstlingswerk in dieser Kunst waren die Karyatiden am Hauptportal des Hotel de Ville zu Toulon (Fig. 191), halbnackte athletische Männergestalten, welche mit dem Ausdruck gewaltigster Anstrengung den Balkon tragen (vgl. S. 37). Puget versteht so heftig bewegte Gestalten packend darzustellen, da er ihnen etwas von seinem eigenen leidenschaftlichen Empfinden einhaucht; die Körperformen beherrscht er bis ins Detail hinein und behandelt den Marmor, der „vor ihm zitterte“, wie er sich einmal ausdrückt, mit blendender Technik. Im übrigen wandelt auch er in den Geleisen Berninis, überbietet ihn aber durch ungezügelter Wildheit. Sein Sebastian in S. Maria di Carignano zu Genua (1664) windet sich förmlich vor körperlichen Qualen, die in dem Körper mit voller Genauigkeit des Details gekennzeichnet sind; sein Gegenstück, der hl. Ambrosius, ist ähnlich maniert im Motiv, aber ein Meisterstück malerischer Behandlung



Fig. 193 Medaillon-Relief Ludwigs XIV. von Pierre Puget

des Steins namentlich in den bauschigen Prachtgewändern. Die Statue des seligen Alessandro Sauli (ebendort) drückt den höchsten Grad inbrünstiger Verzücktheit aus. Die kleine Marmorgruppe Alexanders des Großen (im Louvre) übertrumpft den Konstantin Berninis durch die leidenschaftliche Kraft des Vorwärtsdrängens: wie Halme vor dem Sturmwind, beugen sich drei überrittene Feinde unter dem Leibe des Rosses.

Puget übte seine Tätigkeit meist in Toulon, Marseille

und andern Provinzstädten; in Paris selbst festen Fuß zu fassen, gelang ihm nicht. Nur zwei Werke bestellte der Minister Colbert bei ihm für das Versailler Schloß: das Relief mit der Begegnung von Alexander und Diogenes (1687), ein Marmorgemälde in dem üblichen, überfüllten Stil, und die Kolossalgruppe des Krotoniaten Milon (1682), der mit der Hand in einem Baumstamm eingeklemmt dem Überfall durch einen Löwen preisgegeben ist (beide Werke im Louvre) (Fig. 192). Größte körperliche Kraft im Zustande der Wehrlosigkeit dem sicheren Verderben geweiht — ein so nervenkitzelnder Einfall war selbst keinem italienischen Barockmeister gekommen und Puget erregte dadurch, sowie durch die bravouröse Art der Ausführung ungeheure Sensation. Er schien seinen Zeitgenossen das Können Michelangelos und den Geist Berninis zu vereinigen! — Als Pendant zu der Milongruppe entstand dann noch die Befreiung der Andromeda (1684)

in sehr bewegtem malerischem Aufbau. Die aufwühlende Art seiner Formenbehandlung weisen auch einige Bildnisse auf, vor allem sein eigener lebensgroßer Porträtkopf (Museum zu Aix) sowie das Medaillonrelief Ludwigs XIV. im Museum zu Marseille (Fig. 193).

Puget war ein Genie, ausgerüstet mit allem Stolz und aller Eigenart eines solchen; am Hofe von Versailles konnte er keine Rolle spielen, möglich auch, daß ihn die hier allmächtigen Künstler nicht aufkommen ließen. Die Dokumente seines Lebens erzählen von der feindseligen Stellung, die *Hardouin-Mansard* (vgl. S. 71) zu seinen großartigen Plänen einer „Place royale“ in Marseille einnahm. Der von *Lebrun* bevorzugte Bildhauer war *François Girardon* (1628–1715), auch er, nur mit etwas geringerer Verve, ein Nachfolger Berninis. Seine Gruppe des Raubes der Proserpina in Versailles sucht die Vorzüge der Komposition des Giovanni



Fig. 194 Grabmal Richelieus von François Girardon

da Bologna mit der weichen malerischen Formenbehandlung Berninis zu vereinigen. Ganz im Sinne des letzteren ist sein bekanntestes Werk, das Grabmal Richelieus in der Kirche der Sorbonne (1694, Fig. 194) ein lebendes Bild: der Kardinal ruht sterbend auf seinem Sarkophage, von der Religion getröstet und von der Wissenschaft — oder was die mit reizvoller Intimität dargestellte weinende Frau am Fuße des Sarges sonst bedeuten soll — betrauert. Seine Meisterschaft in der Bildung jugendlich weicher weiblicher Körper zeigen auch die — ursprünglich vergoldeten — Bleireliefs badender Nymphen an der Cascade de l'allée d'eau im Schloßgarten zu Versailles (Fig. 195); eine prächtige Porträtskulptur besitzt der Louvre in der Marmorbüste Boileaus, während die 1699 für den Vendômeplatz geschaffene Reiterstatue Ludwigs XIV. leider zerstört worden ist (das Modell im Louvre).

Ein vielbeschäftigter Meister aus dem Kreise Lebruns war *Antoine Coyzevox* (1640—1720)¹⁾, aus London gebürtig, aber seit 1671 dauernd in Paris tätig. Für



Fig. 195 Badende Nymphen Relief im Schlossgarten zu Versailles von François Girardon

Versailles schuf er Deckendekorationen und Gartengruppen von Flußgöttern und Nymphen (Fig. 196). Seine 1702 für das Schloßchen Marly gearbeiteten dekorativen Marmorgruppen des Merkur und der Fama sind seit 1719 im Tuilerien-

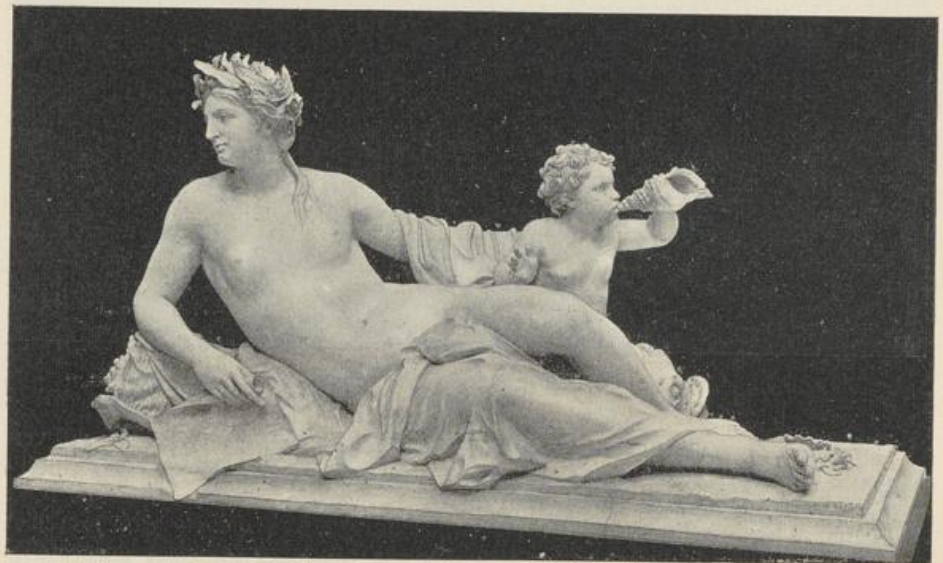


Fig. 196 Flussgottheit im Parke zu Versailles von Antoine Coyzevox

garten in Paris aufgestellt. Von seinen zahlreichen Grabdenkmälern (Minister Colbert in St. Eustache, Maler Lebrun in St. Nicolas du Chardonnet) ist dasjenige Mazarins aus dem Collège des quatre nations, jetzt im Louvre aufgestellt, das

¹⁾ H. Jouin, A. Coyzevox, sa vie et ses œuvres. Paris 1883.

bekannteste: die Marmorfigur des Verstorbenen kniet auf dem dunkeln Porphyrsarkophage, der von den sitzenden Bronzestatuen der Tugenden umgeben ist; die von Bernini festgesetzte Rangordnung der plastischen Materiale ist hier also — offenbar aus dekorativen Gründen — in ketzerischer Weise umgekehrt. Am bedeutendsten erscheint Coyzevox in seinen Porträtbüsten, von denen der Louvre diejenigen Richelieus, Condés (Fig. 197), Charles Lebruns, sein Selbstbildnis u. a. vereinigt hat. Hier wetteifert Coyzevox mit Rigaud in der großartigen Auffassung der Persönlichkeit und der bis ins kleinste Detail hinein markanten und doch niemals kleinlich wirkenden Art der Ausführung. Diese Werke sind dabei von nervöser Lebendigkeit, frisch, fein und delikat. — Coyzevox' Neffen *Nicolas* (1658—1733) und *Guillaume Coustou* (1677—1746) arbeiteten mit ihm zusammen an dem großen Skulpturwerk in Notre Dame, welches das Gelübde Ludwigs XIII. darstellt. *Nicolas* lieferte außerdem dekorative Arbeiten für die Schlosskapelle, *Guillaume* für die Gärten von Versailles, und von letzterem rühren auch die prächtigen Rosse aus Marly auf der Place de la Concorde sowie das Grabmal des Kardinals Dubois in St. Roch her.



Fig. 197 Porträtbüste Condés von Antoine Coyzevox

Deutschland

Das Gepräge der deutschen Kunst im 17. Jahrhundert ist die Armut: arm an Talenten, arm an selbständigen künstlerischen Ideen, arm an Gelegenheiten zur Betätigung vermag sie in keiner Weise sich mit dem Kunstschaffen in den Nachbarländern zu messen. Eine eigene nationale Stilentwicklung fehlt, die hier und da auftretenden tüchtigeren Künstler stehen in keinem geistigen Zusammenhang untereinander und haben fast alle ihre Schulung in fremdem Lande gewonnen, zum Teil dort ihr Leben beschlossen.

Die deutsche Malerei¹⁾ dieses Zeitalters kennt nur eine wirklich bedeutende Künstlerpersönlichkeit: *Adam Elsheimer* (1578—1620).²⁾ Er war in Frankfurt a. M.

¹⁾ *H. Janitschek*, Geschichte der deutschen Malerei. Berlin 1886.

²⁾ *W. Bode*, Adam Elsheimer, in den Studien zur Geschichte der holländ. Malerei. Braunschweig 1883.

geboren und Schüler des dortigen Malers *Philipp Uffenbach* (1566—1639), der durch seinen Lehrer *Hans Grimmer* mit Matthias Grünewald in Verbindung steht. Es ist bezeichnend, daß der einzige triebkräftig gebliebene Zweig der deutschen Malerei auf den malerischsten aller Meister des 16. Jahrhunderts zurückgeht! Doch bald nach Beendigung seiner Lehrzeit zog Elsheimer nach Italien, 1600 war er bereits in Rom, und dort ist er bis zu seinem frühen Tode verblieben. Die römische Künstlerkolonie schätzte ihn als einen unvergleichlichen Meister, Papst Paul V. sorgte für seinen Unterhalt, ein internationaler Ruhm aber, wie den römischen Malern französischer Nationalität, ist ihm zu Lebzeiten nicht beschieden gewesen. Und doch ist Elsheimer der unmittelbare Vorläufer des Claude Lorrain, er hat zuerst den Weg gefunden, den poetischen Stimmungszauber der römischen Landschaft im Bilde festzuhalten. Über die Art seines Naturstudiums berichtet

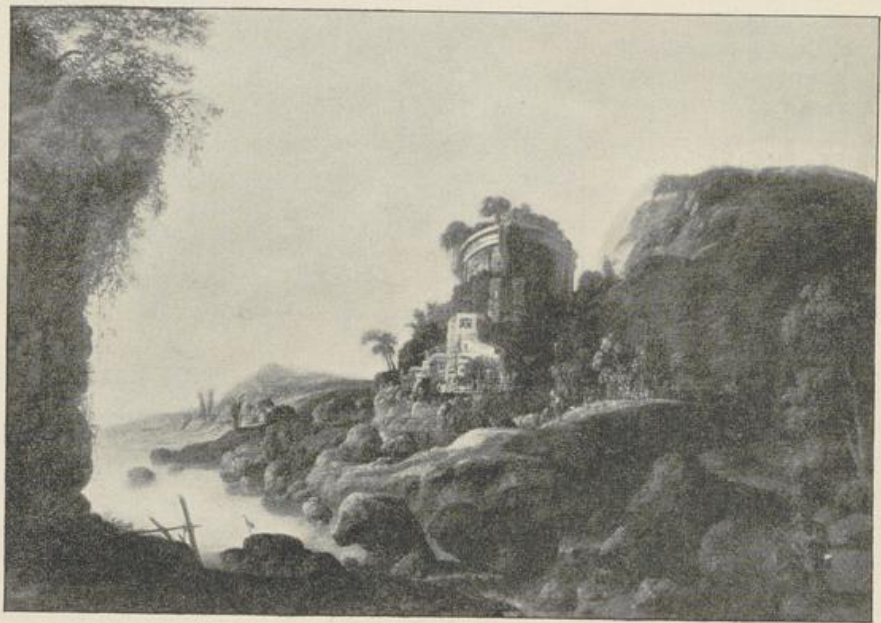


Fig. 198 Gebirgslandschaft von Adam Elsheimer

uns Sandrart, daß er fast nur mit den Augen durch stundenlanges Betrachten die Formen eines Baumes, einer Gegend in sich aufzunehmen suchte; eine unter dem Namen seines „Skizzenbuches“ erhaltene Sammlung von Zeichnungen (im Städelschen Institut in Frankfurt) enthält verhältnismäßig wenige Andeutungen landschaftlicher Motive, und sonst nur Akt- und Figurenstudien, zum Teil nach italienischen Meistern. Für Elsheimer stand die poetisch erfaßte Einheit des Bildes im Mittelpunkt, ihr ordnete er die — übrigens stets sorgfältig und sicher gezeichneten — Einzelheiten unter. Diese Harmonie der malerischen Stimmung weiß er in Landschaften wie in Interieurs, bei heller Tagesbeleuchtung wie bei oft sehr komplizierter künstlicher Lichtquelle zu erzielen. Dabei gehen Figuren und Umgebung inhaltlich und malerisch so zusammen, daß keines dieser beiden Elemente als das vorwiegende bezeichnet werden kann. Diese völlige künstlerische Durchdringung seiner Arbeiten weist dem deutschen Meister in gewisser Hinsicht den Vorrang selbst vor Claude Lorrain an, der die Staffage seiner Bilder nur in

den allgemeinen Umrissen angab und von anderen ausführen ließ. Elsheimer hat allerdings fast ausschließlich Bilder kleinen, zuweilen kleinsten Formates gemalt und ist bei seiner verhältnismäßig kurzen Tätigkeit nicht zu jener klassischen Abrundung seines Stils gelangt, welche uns an dem großen Lothringer entzückt. Ebensowenig hat er eine eigentliche Tonmalerei im Sinne der späteren Holländer entwickelt, „aber die Lokalfarben sind mit so feinem Gefühl zusammengestellt, die Übergänge so zart, daß er stets volle Harmonie zu erzielen vermochte. Höchstens kann man von dem Vorherrschen einer Lokalfarbe — meist ein tiefes Purpurrot — sprechen, wodurch dann die tiefe Stimmung des Ganzen bedingt wird.“



Fig. 199 Joseph im Brunnen von Adam Elsheimer
(Nach Phot. Tamme, Dresden)

Nicht ohne Eindrücke von den verschiedensten Seiten aufzunehmen hat sich Elsheimer zu der völligen Selbständigkeit, welche die Arbeiten seiner Reifezeit aufweisen, durchgerungen. Bezeichnend für den Einfluß Caravaggios ist z. B. das Kniestück einer Judith auf dunklem Grunde (Dresden), für den Correggios die Ruhe auf der Flucht in Wien und die Anbetung des Kindes in der Galerie Czernin ebendasselbst. Auch die große Gebirgslandschaft in Braunschweig erinnert noch an die Manier des Annibale Caracci (Fig. 198). Diese Bilder entstammen seiner römischen Frühzeit; seit 1605 etwa datiert man die Reifeperiode des Künstlers. Hierher gehören die köstliche, in großen, klaren Formen mit feinem Luftton der Ferne entwickelte Landschaft, in deren Vordergrund die Brüder Josephs an der Zisterne dargestellt sind (Dresden, Fig. 199), die „Arkadische Waldlandschaft“ mit dem sitzenden Johannes dem Täufer

(Berlin), die Berglandschaften mit dem barmherzigen Samariter (Paris) und dem hl. Laurentius (Karlsruhe). Besonders oft hat Elsheimer die Flucht nach Ägypten gemalt, einmal in einer von hellstem Tageslicht durchleuchteten Ruinenlandschaft von zauberischem Schmelz der Färbung (Dresden), sonst meist im Abendlicht, auch bei Mondschein und Fackelbeleuchtung (München, Innsbruck, Paris). Mythologische Stoffe behandeln die köstliche kleine Landschaft mit Bacchus und den nysäischen Nymphen (Frankfurt a. M.), die Waldlandschaft mit Pan und Syrinx (Berlin), Merkur mit den Töchtern der Aglaja (Uffizien) u. a. Ein besonderes Meisterwerk ist der Besuch Jupiters und Merkurs bei Philemon



Fig. 200 Ruhende Herde bei Sonnenuntergang von Joh. Heinr. Roos (Pinakothek zu München)
(Nach Pigmentdruck Bruckmann)

und Baucis in der Dresdener Galerie, als Interieurszene ausgestattet mit allen Reizen einer künstlich verteilten Beleuchtung und behaglichster Intimität.

Elsheimer ist einer der wenigen deutschen Meister, welche der internationalen Kunstgeschichte angehören. Die Spuren seiner Nachwirkung lassen sich nicht bloß im Süden verfolgen, sondern auch im Norden: Rembrandt hat ihn sehr genau studiert und verdankt ihm die Anregung zu seinem frühen Landschaftsstil. In Deutschland selbst dagegen ist sein Schaffen so gut wie unbeachtet geblieben. An *Johann König*, der wahrscheinlich in Rom sich eine Zeitlang an ihn anschloß, hatte er einen unbedeutenden Nachahmer. Wer sonst etwa von deutschen Malern auf den von ihm eingeschlagenen Wegen hätte weitergehen mögen, den vertrieb der Krieg in die Fremde. Es ist immerhin beachtenswert, wieviel tüchtige Maler

auch im 17. Jahrhundert Deutschland an das Ausland abgegeben hat. So gehören *Johann Lingelbach* aus Frankfurt, *Kaspar Netscher* aus Heidelberg, *Govaert Flinck* aus Cleve, *Nikolaus Knüpfer* aus Leipzig, *Ludolf Bakhuisen* aus Emden der Geschichte der holländischen Malerei an, und auch von den Malern, welche in England Ruhm und Geld gewannen, sind zwei der geschätztesten *Sir Peter Lely* (Peter van der Faes aus Soest) und *Gottfried Kneller* aus Lübeck deutschen Ursprungs.

Elsheimers Vaterstadt Frankfurt a. M. hat noch eine kleine Reihe von Malern hervorgebracht, die für ihre Zeit eine gewisse Bedeutung besitzen. So *Joachim von Sandrart* (1606–88), der allerdings mehr durch seine „Teutsche Akademie der edlen Bau-, Bild- und Malerey-Künste“ (Nürnberg 1675–79),¹⁾ ein dürftiges Seitenstück zu Vasaris Lebensbeschreibungen italienischer Künstler, bekannt ge-



Fig. 201 Rast vor dem Wirtshause von G. Ph. Rugendas
(Nach Phot. Höfle, Gem.-Gal. in Augsburg)

worden ist, als durch seine künstlerischen Leistungen. Er vertritt in Deutschland den Typus des eklektischen Virtuosen, war erst Schüler des Kupferstechers *Agidius Sadeler* in Prag, dann des Malers *Gerard Honthorst* in Utrecht, durchwanderte England, lebte sieben Jahre lang in Italien und hat sich dann namentlich in Augsburg und Nürnberg längere Zeit aufgehalten. Seine Malerei reflektiert die Manieren der verschiedenen Meister, die er auf seinen Wanderungen kennen lernte, am glücklichsten die der Niederländer. Porträts, namentlich Gruppenbildnisse (Empfang der Maria von Medici durch die Korporalschaft des Kapitäns van Swieten, 1638, in Amsterdam, Gesandtenfestmahl zur Feier des Westfälischen Friedens, 1650, in Nürnberg) und Historienbilder sind seine Hauptwerke. Sein

¹⁾ *J. L. Sponsel*, Sandrarts Teutsche Academie, kritisch gesichtet. Dresden 1896.

Schüler *Matthäus Merian* (1621–87), ein Mitglied der bekannten Frankfurter Verlegerfamilie, und sein Neffe *Johann Sandrart* sind als Künstler unbedeutend. Der Rubensschüler *Samuel Hoffmann* (1592–1648), und die aus holländischer Lehre hervorgegangenen bedeutendsten Vertreter der Stilleben- und Tiermalerei in Deutschland, *Abraham Mignon* (1640–79) und *Johann Heinrich Roos* (1631–85) waren gleichfalls hauptsächlich in Frankfurt tätig; in der Familie Roos wurde bis ins 18. Jahrhundert hinein die Tiermalerei nach der Manier der gleichzeitigen Niederländer gepflegt.

Mangel an eigener künstlerischer Anschauungsweise und Tradition herrscht, wie bei dieser lokalen Gruppe, in der gesamten deutschen Malerei. Dabei macht sich ziemlich durchgängig dieselbe natürliche Scheidung, wie in der Architektur der Zeit, geltend: der Norden gravitiert nach den Niederlanden, der Süden nach Italien. Unmittelbare Schüler Rembrandts waren der Schleswiger *Jürgen (Jurian) Ovens* (1623–79), der sich später (Bilder im Dom zu Schleswig) mit einer gewissen Selbständigkeit entwickelte, sowie der Niedersachse *Christoph Paudiss*, der als Hofmaler des Bischofs von Freising ca. 1666 starb; er muß, auch nachdem ihm das bekannte Halbfigurenbild „die Urkunde“ in Dresden endgültig ab- und dem Aert de Gelder zugesprochen worden ist, noch immer wegen des lebendigen Ausdrucks und der feinen koloristischen Haltung seiner Arbeiten (in Wien, München, Schleißheim) als der beste deutsche Rembrandtschüler gelten. Ein Enkelschüler Rembrandts war der in Schlesien für den Cisterzienserorden tätige Ostpreuße *Michael Leopold Willmann* (1629–1706). Schüler oder Nachahmer Wouvermans waren die Hamburger Schlachtenmaler *Mathias Weyer* († 1690) und *Mathias Scheits* († 1700).

In Süddeutschland lag die alte Kunststadt Nürnberg völlig brach; kaum daß ein tüchtiger Porträtmaler, wie *Lorenz Strauch* (1554–1630) zu nennen bleibt. In Augsburg war *Joh. Heinr. Schönfeld* (1609 bis nach 1675) tätig, ein italienisierender Eklektiker, der unzählige Werke des verschiedensten Inhalts in Kirchen und Schlössern Süddeutschlands hinterlassen hat. Hier war aber auch Heimat und Wirkungsstätte von *Georg Philipp Rugendas* (1666–1742), einem tüchtigen Soldaten- und Schlachtenmaler nach Art der Cerquozzi und Courtois, der namentlich in seinen Zeichnungen und Radierungen oft durch die kecke Sicherheit seiner Beobachtung und Wiedergabe momentaner Bewegungen überrascht (Fig. 201); sein Schüler ist der in Wien tätige *August Quersfurt* (1696–1761). — Die ungeheure Verarmung der deutschen Kunst gibt am eindringlichsten die Landschaftsmalerei zu erkennen. Auch ihre tüchtigeren Vertreter, wie der hauptsächlich in Augsburg tätige *Christian Ludwig Agricola* (1667–1719), an den sich eine ganze, namentlich in Österreich wirkende Schule anschloß, wagten es nicht, die heimische Natur frisch und unbefangen wiederzugeben, sondern suchten in aller Welt die Motive zu ihren nach Art Poussins und Claudes und ihrer holländischen Nachahmer zurechtgestutzten „heroischen“ Landschaften zusammen; es ist leicht verständlich, daß sie auf diesem Wege trotz oft sehr liebevoller Durchführung nicht über eine seelenlose Kulissenmalerei hinauskamen. Das Übermaß der Bewunderung für die großen ausländischen Meister beeinträchtigte das eigene Kunstempfinden. Grade die besten deutschen Künstler trieb es in die Fremde, und selten wußten sie hier ihre Selbständigkeit so zu wahren, wie *Karl Andreas Ruthart*, der vorzüglichste deutsche Tiermaler dieser Epoche; er stammte aus Süddeutschland, war in den Niederlanden und in Italien und soll in Rom um 1680 gestorben sein. Ruthart ist zu sehr Spezialist, um ein großer Künstler zu sein, die Menschen und die Landschaft auf seinen Bildern sind ohne Interesse, aber Tiere stellt er meisterhaft dar, auf Grund eingehenden Einzelstudiums, wie es ihm für die wilden Tiere die niederländischen und italienischen Menagerien er-

möglichen mochten. Auch in der heftigsten Bewegung des Kampfes und der Flucht charakterisiert er sie richtig und weiß der Darstellung überdies packende dramatische Kraft zu geben. Es geht ein kräftigerer, künstlerisch reizvoller Zug durch seine Gemälde, als ihn etwa die liebevoll und treu beobachteten, aber peinlich glatt gemalten Tierdarstellungen der ihrerzeit hochberühmten Künstlerfamilie *Hamilton* besitzen.

Eine äußerlich sehr reiche, zum Teil glänzende Tätigkeit entfaltete die Malerei im Dienste des süddeutschen und österreichischen Kirchenbarocks. Große Kuppelfresken und Altargemälde sind die hauptsächlichsten

Aufgaben der Künstler, welche sich dementsprechend meist in Italien heranausbildeten. Eingeborener Münchener, *Karl Loth (Carlotto)* (1632 bis 1698) machte sich sogar ganz in Venedig ansässig. Alle Gebiete einer regen Bautätigkeit, wie wir sie oben kennen gelernt haben,

Oberschwaben,¹⁾ Böhmen, Österreich und Tirol, beschäftigten fortgesetzt ganze Generationen dieser hauptsächlich dekorativ arbeitenden Maler; es genügt, einige hervorragendere Persönlichkeiten zu nennen. In Österreich ist *Joh. Friedr. Rottmayr* (1660—1730) ein Meister der Deckenmalerei, ausge-



Fig. 202 Selbstporträt von Johann Kupetzky (Wiener Hofmuseum)

zeichnet durch flotte, sichere Pinselführung und helle, heitere Farbengebung. Die Kuppelgemälde der Karlskirche und Peterskirche in Wien, die Deckenbilder der Klosterkirche in Mülk, der Jesuitenkirche in Breslau (1690), endlich das Plafondgemälde des großen Saales in Schloß Pommersfelden waren seine Hauptwerke. Nach ihm erlangte *Daniel Gran* (1694—1757) die größte Bedeutung, der Meister der Kuppelmalereien in der Wiener Hofbibliothek. In Malern wie *A. F. Maul-*

¹⁾ *B. Pfeiffer*, Die Malerei der Nachrenaissance in Oberschwaben. Württembergische Vierteljahrshefte, XII, 1903.



Fig. 203 Pilaster-
ornament von
Artus Quellinus

pertsch, Martin Knoller, M. J. Schmidt („Kremser Schmidt“) setzte sich diese Richtung bis an den Beginn des 19. Jahrhunderts fort. Als Porträtmaler wurde mit Recht der in Wien, später in Nürnberg tätige *Johann Kupetzky* (1666–1740) geschätzt (Fig. 202). — In Prag war *Karl Sreeta* (1610–74)¹⁾ ein typischer Vertreter des eklektischen Virtuositums, sowie seine Nachfolger *J. P. Brandel*, *J. G. Heintsch* u. a. — In München bilden eine abgesonderte Gruppe die ja auch als Maler tätigen Gebrüder *Asam* (vgl. S. 110) und als letzter Ausläufer dieser Richtung der vielbeschäftigte *Januarius Zick* (1733–97).

Die deutsche Plastik des 17. Jahrhunderts wird nicht minder, als die Malerei, aus fremden Quellen gespeist. Und zwar ging der hauptsächlichste Einfluß von den Niederlanden²⁾ aus, oder, persönlich ausgedrückt, von Rubens. Das Behagen des vlämischen Naturells an gesunder Formenplastik tritt ja in den Schöpfungen des großen Antwerpener Meisters selbst genügsam hervor. Seinem Kreise gehört nicht bloß der Bildhauer und Architekt *Lucas Faidherbe* an (vgl. S. 59), sondern auch *François Duquesnoy* (vgl. S. 177), der diesen vlämischen Grundzug selbst in der Lehre *Berninis* nicht verleugnet. Sein Schüler war *Artus Quellinus* (1609 bis 1668), der durch seinen Skulpturenschmuck des Amsterdamer Rathauses (1648) (vgl. S. 59) diesem Stil selbst in Holland Eingang verschaffte. Voll quellender Lebensfrische bringen seine Karyatiden in der Vorhalle des Gebäudes die beiden Giebelgruppen mit den von Nymphen, Tritonen, See- und Landtieren und den Personifikationen der vier Weltteile huldigend umgebenen Gestalt der Amstelodamia echt nationale Kunstgedanken in einer Form zum Ausdruck, die vom Ideal der Antike wie der romanischen Kunst gleich unberührt geblieben ist. Unbefangenes Naturstudium, heitere Lebensfreude und gesunde Kraft der Empfindung offenbaren auch die vielen köstlichen Kapitelle, Friese und Pilasterstreifen (Fig. 203), welche in reicher Fülle die architektonischen Formen schmücken.³⁾ Dieses Werk ist aber nur einer der wenigen heute noch erkennbaren Höhepunkte der Entwicklung der niederländischen Plastik, die an Talenten und Können so reich war, daß sie gegen Ende des 16. Jahrhunderts fast die gesamte deutsche Plastik beherrschte. Dies setzte sich im 17. Jahrhundert fort; überall in Norddeutschland, wo die holländische Architektur Geltung gewann, treten auch die niederländischen Bildhauer oder ihre Werke auf, besonders in dem ja ganz unter holländischem Kunsteinfluß stehenden Berlin.⁴⁾ Ein im Haag tätiger Wallone, *François Dusart* († 1661) schuf die feine Marmorstatue des jugendlichen Großen Kurfürsten (1651, jetzt im Portal V des Berliner Schlosses); wahrscheinlich von einem Schüler Quellins stammt das ausgezeichnete Grabmal des Grafen Christoph Sparr in der Marienkirche; der schon 1662 für den Großen Kurfürsten tätige *Bartholomäus Eggers* in Amsterdam kam 1687 selbst nach Berlin und meißelte die dekora-

¹⁾ *G. Pazaurek*, Carl Sreeta. Prag 1889.

²⁾ *E. Maréchal*, Memoire sur la sculpture aux Pays-Bas. Brüssel 1875.

³⁾ Skulpturen im kgl. Palais zu Amsterdam von A. Quellinus. Nach den Radierungen von H. Quellinus. Berlin 1892.

⁴⁾ Vgl. die S. 55 und 120 angeführte Literatur.

tiven Kurfürsten- und Kaiserbildnisse für den Alabastersaal (jetzt im Weißen Saal) des Berliner Schlosses.

In Süddeutschland freilich machten durchweg die Italiener den Niederländern das Terrain streitig. In Salzburg errichtete *Antonio Dario* 1664—80 den kolossalen Hofbrunnen, ein schwungvolles Monumentalwerk voll berninesken Geistes. In Wien ¹⁾ entstand 1687—93 nach dem Entwurf *Ottavio Burnacini* die Pestsäule auf dem Graben, ein phantastischer Aufbau aus steinernen, mit zahlreichen Figuren belebten Wolken, der trotz seiner geschmacklosen Übertriebenheit nicht ohne zahlreiche Nachahmungen blieb. Das Beste daran sind einige Statuen von *Matthias Rauchmüller* (ca. 1660—1720), einem auch sonst im damaligen Österreich vielbeschäftigten Bildhauer, der namentlich in Schlesien (Grabdenkmäler der Magdalenenkirche in Breslau, Statuen der Piastengruft in Liegnitz) durch Ein-



Fig. 204 und 205 Köpfe sterbender Krieger von Andreas Schlüter

fachheit des Geschmacks, gesunde Charakteristik und vortreffliche Meißelführung ausgezeichnete Arbeiten hinterlassen hat.²⁾ Stellenweise drang die italienische Manier auch nach Norddeutschland vor; in Sachsen hatte schon seit dem Ende des 16. Jahrhunderts sogar eine ganze Schulentwicklung sich an *Giov. Maria Nosseni* (1544—1620), den Meister der Freiburger Domkapelle, angeschlossen. Aus ihrer Verbindung mit lokaler Tradition und holländischen Einflüssen gingen mehrere Schulen der Bildnerkunst hervor, die bis ins 18. Jahrhundert eine reiche Tätigkeit in den obersächsischen Landen entfalteten und namentlich in Grabdenkmälern und Altären für ihre Zeit sehr Tüchtiges leisteten.³⁾

¹⁾ C. List, Bildhauerarbeiten in Österreich-Ungarn von der Barocke bis zum Empire. Wien o. J. (Lichtdrucke).

²⁾ B. Haendcke, Matth. Rauchmüller der Bildhauer. Rep. f. Kunstw. XXV, 89 ff.

³⁾ B. Haendcke, Studien z. Geschichte der sächsischen Plastik der Spätrenaissance und Barockzeit. Dresden 1903.

Aber auch deutsche Künstler, die in Italien ihre Lehre durchgemacht haben, sind nicht selten. *Melchior Barthel* († 1674) aus Dresden, war in Rom zu Ansehen gelangt, hatte für Baldassare Longhena das hyperbarocke Riesengrabmal eines Dogen Pesaro († 1669) in der Frarikirche zu Venedig ausgeführt und war dann nach Dresden zurückgekehrt, wo eine Anzahl kleinerer, aber nicht minder verwegener Werke von seiner nur noch kurzen Tätigkeit Zeugnis ablegen.¹⁾

Der hervorragendste Vertreter der italienisch-deutschen Barockplastik war *Balthasar Permoser* (1650–1732), ein geborener Pfälzer, der in Salzburg lernte, vierzehn Jahre lang in Italien, namentlich in Florenz, im Bannkreise des Pietro da Cortona, arbeitete und dann nach Deutschland zurückkehrte. 1704–10 war er in Berlin tätig, wo sich aber nur kleinere Werke von ihm nachweisen lassen, dann in Dresden. Hier hat er u. a. die schöne Kanzel in der katholischen Hofkirche und sein eigenes Grabdenkmal auf dem Friedrichstädter Kirchhof, eine Kreuzigungsgruppe, geschaffen. Es sind leidenschaftlich bewegte Kompositionen, die Gestalten maniert, aber von sicherer Anatomie und meisterhaftem Linienfluß. Der nervöse italienische Idealstil kommt darin zum Ausdruck in seinem charakteristischen Gegensatz zur behäbigen niederländischen Formenauffassung, aber auch das deutsche Wesen jener Tage in seiner Lust an ausgeklügelten Allegorien und Schnörkeleien.

Permoser war ein bedeutender und von seinen Zeitgenossen mit Recht bewunderter Künstler. Aber sein Ruhm verblaßt in den Augen der Nachwelt vor dem Genie *Andreas Schlüters* (vgl. S. 120); er allein hat in seinem Schaffen sich über die verwirrenden und einschränkenden Bedingungen, denen die zeitgenössische deutsche Plastik unterlag, zu erheben vermocht. Anregungen bot ihm, dem Niederdeutschen, zunächst die stammesverwandte Kunst der Niederländer, aber er steht auch in der Größe des Wurfs hinter den Italienern nicht zurück. Sein erstes nachweisbares Werk als Plastiker in Berlin ist die Bronzestatue des Kurfürsten Friedrich III., die heute vor dem Schlosse zu Königsberg steht; ursprünglich war sie vielleicht zur Aufstellung auf einem Triumphbogen bestimmt. Der Kurfürst steht in antiker Imperatorenracht, lebhaft vorschreitend, auf einem Rundschild, die Rechte hält das Kurzepter aufgesetzt, die Linke greift in den Hermelinmantel. Mit überraschender Kühnheit ist die zu plastischer Verkörperung nicht eben geeignete Gestalt des Herrschers porträtgetreu wiedergegeben und ihr doch vornehme Würde und Monumentalität verliehen. Aber auf der Höhe seiner Kunst zeigen ihn erst die Skulpturen am Zeughause: die Schlußsteine über den Toren und Fenstern des Erdgeschosses, prachtvolle antikisierende Helme und großartige Medusenmasken an der Außenseite und im Hofe die berühmten Köpfe sterbender Krieger (Fig. 204, 205). „Außen ist die glänzende, innen die furchtbare Seite des Krieges dargestellt — das Morden der Schlacht mit all seinem Grausen, das mißtönende Röcheln, das Erschlaffen der Züge, das Schmerzenswelken des Mundes, das Brechen des Auges, der ganze unsägliche Jammer ohne Erhebung, ohne Versöhnung.“

Sein größtes Werk wurde auch sein bestes: die Reiterstatue des Großen Kurfürsten auf der Langen Brücke (vgl. die Tafel). Der Kurfürst sitzt in römischer Feldherrnracht, aber mit der Allongerück, auf dem schweren Streitgaul; das von Natur kühn und großgebildete Antlitz bringt ebenso wie die ganze schwingvolle Haltung der Figur den Charakter des Gebietenden, Herrschenden

¹⁾ G. O. Müller, *Vergessene und halbvergessene Dresdener Künstler des 18. Jahrhunderts*. Dresden 1895. — Für diese ganze Künstlergruppe bieten die musterhaft gearbeiteten neueren Bände des Denkmälerinventars des Königreichs Sachsen unter Leitung von C. Gurlitt (Stadt Dresden u. a.) das meiste Material.

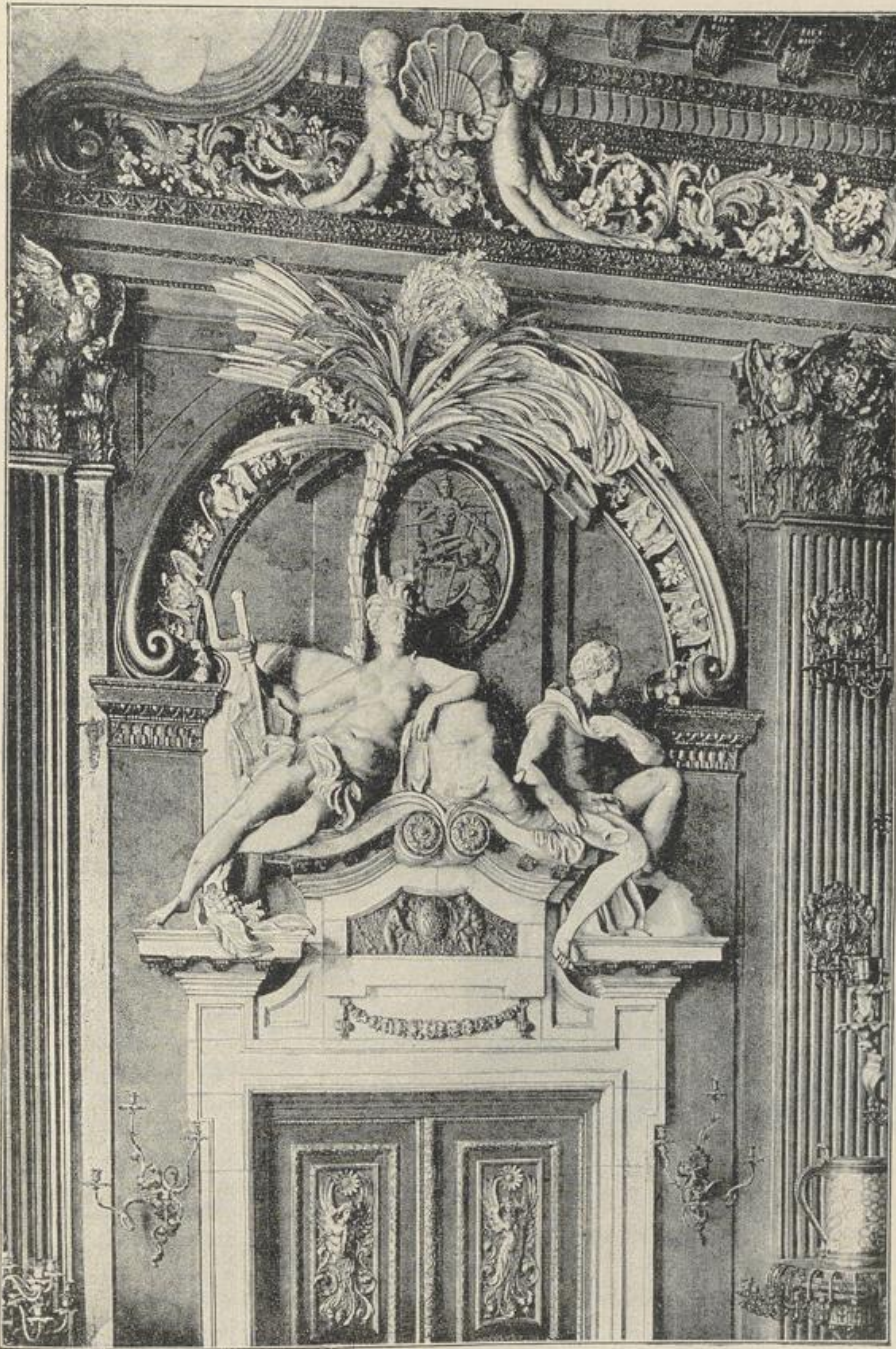


Fig. 206 Innendekoration aus dem Berliner Schlosse von Andreas Schlüter

machtvoll zum Ausdruck. Es ist wunderbar, wie der Künstler trotz der idealisierenden Aufmachung das Ganze mit Wirklichkeitstreue zu durchtränken gewußt hat. Ist doch auch das Pferd kein Idealtypus, sondern das Porträt eines edlen Tiers aus dem kurfürstlichen Marstall. Das antike Kostüm war durch die Reiterstandbilder der Franzosen damals gewissermaßen unerlässlich geworden; in Einzelheiten, wie den bügellos vorgestreckten Beinen des Reiters, mag auch das Vorbild der antiken Mark-Aurel-Statue entscheidend gewesen sein. Schlüter hat in seiner Reiterfigur das künstlerische Streben einer ganzen Epoche zusammengefaßt,



Fig. 207 Meleager Elfenbeinstatuette von J. Elhafen

aber in jener persönlichen Form, welche nur das Genie zu finden vermag. — Auch der Aufbau des Denkmals, der Gesamtkontur, der Sockel und sein Verhältnis zur Figur sind mustergültig; dies verdient um so mehr Bewunderung, als hier das Werk verschiedener Hände vorliegt. Der Sockel hatte ursprünglich eine weit einfachere, an den des Mark Aurel sich anlehrende Form, mit bescheidenen Eckvoluten. So wurde die 1700 gegossene Statue 1703 aufgestellt; erst später — 1708, also nach Schlüters Sturz — kamen die vier Eckfiguren und die schwungvollen Barockvoluten hinzu, welche sie als eine für die Gesamtwirkung des Denkmals sehr glückliche Zutat mit dem Sockel verbinden. Die Idee, gefesselte Sklaven zu Füßen des siegreichen Herrschers anzubringen, war nichts Neues, die Ausführung in einer flotten, dekorativen Manier erfolgte durch vier Schüler Schlüters. Den Guß sämtlicher Figuren vollbrachte der in Paris und bei J. B. Keller (vgl. S. 77) ausgebildete *Johann Jacobi*.

Von den sonstigen Arbeiten Schlüters in Berlin haben sich nur solche dekorativen Charakters erhalten: das Portal zum Erbbegräbnis des Goldschmiedes Männlich in der Nikolaikirche (1700), die Kanzel in der Marienkirche (1703), die, wie Berninis Cattedra, von Engeln an barocken Voluten getragen wird. Vor allem entstand nach seinen

Entwürfen ein großer Teil der Innenausstattung der Schlösser von Charlottenburg und Berlin; hier ist ihm die ganze Flucht der Räume bis zur alten Kapelle und besonders der „Rittersaal“ mit seinen prachtvoll geschnitzten Türen und den großen Reliefgruppen der vier Weltteile als Sopraporten (Fig. 206) zuzuschreiben. Auch mit den Prachtsarkophagen des Königs und der Königin, vielleicht beide nach dem Tode der letzteren (1705) entstanden, wird Schlüters Name wohl mit Recht in Verbindung gebracht.

Schlüters Sturz bedeutete zugleich das Ende der deutschen Barockplastik.

Sein Nachfolger in dem Lehramt an der Berliner Akademie war noch ein Süddeutscher, *Georg Gottfried Weihenmeyer*, aber auch er starb bereits 1715. Franzosen, wie der 1700 aus Paris berufene *Guillaume Hilot*, der die späteren plastischen Arbeiten am Zeughause lieferte, *René Charpentier* (1677–1723), und Italiener, wie *Giovanni Simonetti*, nahmen ihre Stelle ein. Schlüters Name wurde so rasch vergessen, daß man bald nur noch den Gießer, nicht den Künstler des schönsten deutschen Monumentalstandbildes kannte.

Ein Gebiet, das im Rahmen der deutschen Barockplastik eine besondere Bedeutung gewann, ist die Kleinplastik in Elfenbein.¹⁾ Seit dem Mittelalter hat keine Epoche, namentlich in Deutschland, das Elfenbein so häufig zu plastischen Werken benutzt, wie die Barockzeit. Seitdem der Weltverkehr dieses Material in größeren Mengen herbeischaffte, wurde es nicht mehr bloß, wie in früheren Zeiten für kirchliche Zwecke verwandt, sondern diente vorzugsweise dem

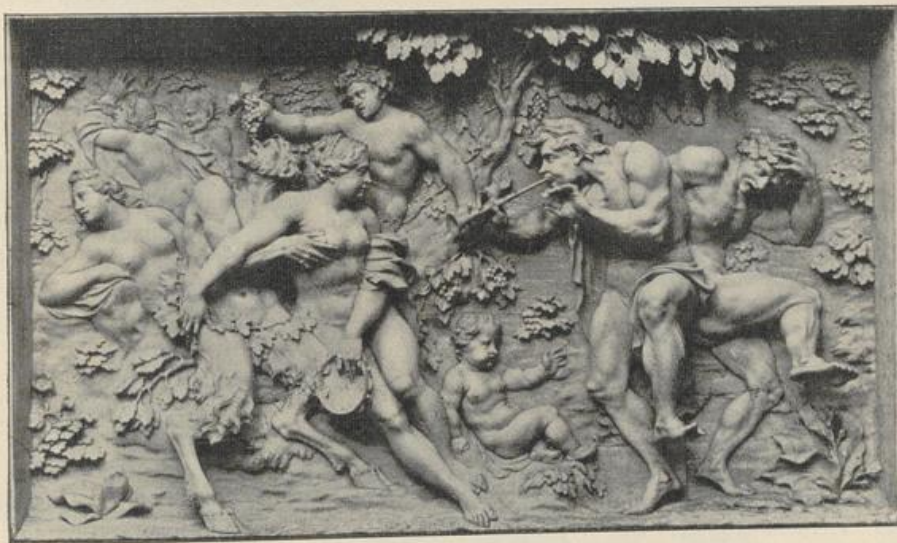


Fig. 208 Bacchanal Elfenbeinrelief von J. Elhafen

weltlichen Luxus und der Kunstliebhaberei. Die schlanke Form des Elefantenzahns aber kam der Lust der Barockplastik an kühn aufgekipfeltem Gruppenbau, sein matter Glanz und die feine Textur dem Behagen an reizvoller Darstellung des Nackten ganz besonders entgegen. So haben nicht bloß hervorragende Plastiker der Barockzeit, wie *Duquesnoy*, *Quellinus*, *Melchior Barthel*, *Permoser*, *Rauchmüller*, vielleicht sogar *Schlüter*, grade auch in Elfenbein vollendete Werke geschaffen, sondern es tritt auch eine ganze Reihe von Spezialisten des reizvollen Materials hervor, die an künstlerischer Bedeutung ihnen auf diesem Felde den Rang streitig machen. Hier seien nur *Georg Petel* in Augsburg († um 1634), *Christoph Angermayer* († 1632) in München, *Matthias Steinle* in Wien (1644–1727), die Familie *Lücke* in Schwerin und Dresden, *Jacob Dobbermann* in Kassel (1682–1745), *Ignaz Elhafen* in Düsseldorf (bis 1710 nachweisbar) genannt (Fig. 207, 208). Nach ihren und vieler anderer, zum Teil noch namenloser Künstler Werken, wie sie sich in

¹⁾ Chr. Scherer, *Elfenbeinplastik seit der Renaissance*. Leipzig (Monographien des Kunstgewerbes, VIII). — Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit. Straßburg 1897.

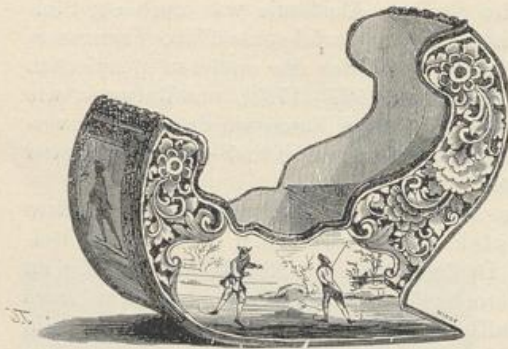


Fig. 209 Pfeifenschlitten in Delfter Fayence

zeit. Das Streben nach Prunk verdrängte die Zierlichkeit der Arbeit. In den Schmucksachen wurde Schliff und Schnitt der Edelsteine, insbesondere der Diamanten, mehr betont als die farbige Gesamtwirkung, welche die Renaissance zu solcher Höhe ausgebildet hatte. Bei Gefäßen, Krügen, Platten usw. strebte man nach ansehnlicher Größe und bevorzugte deshalb die getriebene, mit Punze und Hammer geformte Arbeit. Das Ornament erhielt allzuoft einen breiten, schwammigen und derben Charakter und begann zu verrohen. Eine Spezialität der Barockzeit bilden jene Prachtwerke kunstvollster Juwelier- und Emailarbeit in Verbindung mit Edelsteinen und Kristall, welche die Dresdener Hofgoldschmiede *Gabriel Gipsel* und namentlich *Johann Melchior Dinglinger* (1664—1731) zum Entzücken ihrer Zeitgenossen herstellten. *Dinglinger* war ein Virtuose in der Bearbeitung aller kostbarsten Materialien und nicht ohne reiche Erfindungskraft, die allerdings vorwiegend der Freude am 'Curieusen', am prunkvoll Bizarren galt und sich deshalb oft ins Kleinliche verlor. Immerhin zeugen seine phantastischen Schalen, Tafelaufsätze und in unzähligen kleinen Figuren aufgebauten Theaterszenen, wie sie namentlich das „Grüne Gewölbe“ in Dresden enthält, von einer in allen Sätteln gerechten Technik und sind höchst charakteristisch für den Geschmack am Hofe Augusts des Starken.



Fig. 210 Rasierbecken in Delfter Fayence

¹⁾ *J. v. Falke*, Geschichte des deutschen Kunstgewerbes. Berlin 1888.

Als billigerer Ersatz für das Silber erlebte das Zinn im 17. Jahrhundert seine letzte Glanzperiode.¹⁾ Steht am Beginn dieser Epoche die berühmte Temperantiaschüssel des *Kaspar Enderlein* — allerdings wohl eine Kopie nach *François Briot* — so geht im weiteren Verlaufe das Zinn in den Dienst der bürgerlichen Kreise



Fig. 211 Gravierte Gläser

über und liefert manchen gutgeformten und nach dem Vorbilde der Silberarbeiten ornamentierten Gebrauchsgegenstand. Immerhin sind Zinnarbeiten von wirklichem Kunstwert in dieser Periode schon selten. Auch die Bearbeitung des Eisens verlernte die feineren Techniken, wie Tauschierung und Ätzung, und nur die

¹⁾ *H. Demiani, Fr. Briot, C. Enderlein und das Edelmetall. Leipzig 1897.*

geschmiedete Arbeit behauptete Ansehen und Bedeutung, obwohl das Aufkommen der senkrechten Staketgitter an Stelle der kunstvoll verschlungenen und durchgesteckten Muster einen technischen und ästhetischen Rückschritt bedeutete.



Fig. 212 Stuhl aus dem 17. Jahrhundert

Die Keramik machte im 17. Jahrhundert in Deutschland keine nennenswerten Fortschritte. Ein ganz neues Gebiet eroberten nur die Holländer in ihren durch chinesische Muster angeregten Delfter Fayencen (Fig. 209, 210). Die ebenso mannigfaltigen wie graziösen Formen und Dekors dieser durch ganz Europa wertgeschätzten Arbeiten wirkten vielfach zur Nachahmung aneifernd. In Deutschland blühte die Kreussener Steingutfabrikation bis ins 18. Jahrhundert hinein,

während die niederrheinische Töpferei seit dem Dreißigjährigen Kriege im Niedergange war. Dagegen fand das Glas eine neue Technik im Glasschnitt, d. h. im Gravieren des Glases mit dem Rädchen, wie es namentlich in Böhmen geübt wurde. Durch *Johann Kreylich* (geb. 1662) gewann das böhmische Glas mit



Fig. 213 Stuhl aus dem 18. Jahrhundert

seinen zierlich geformten und ornamentierten Arbeiten den Weltmarkt (Fig. 211). Die farbige Behandlung des Glases erhielt in der Erfindung des Rubinglases durch den Alchimisten *Kunkel* (geb. 1630) eine hochgeschätzte Spezialität.

Die deutschen Möbelformen des 17. Jahrhunderts folgten naturgemäß am treuesten der Entwicklung der Architektur: sie wurden schwerer, massiger, mehr auf plastische Wirkung als auf Flächenschmuck und zierliche Durch-

gliederung berechnet. Gewisse Eigenheiten der Architektur, wie die Spiralsäulen (Fig. 214), die verkröpften Gesimse und Rahmen, die geschwungenen Flächen werden aufgenommen. Der französische Geschmack, namentlich auch die Boullearbeit (vgl. S. 77) gewann hier bald die entschiedene Führung. Das Sitzmöbel begann mit schweren, steifen Formen (Fig. 212), die aber bereits das Element der weiteren Umbildung, nämlich die feste Polsterung enthalten. Dadurch entwickelte sich allmählich eine Anpassung an die Bedürfnisse des bequemen Sitzens, das Möbel wird leichter, in seinen Formen bewegter, der Sitz breiter, Rücken und Armlehnen folgen der Körperlinie (Fig. 213). Diese Umgestaltung, welche auch von der Bank Besitz ergriff und aus ihr das moderne Sofa machte, während die Truhe als Sitzmöbel ganz verschwindet, vollendete sich aber erst im 18. Jahrhundert.

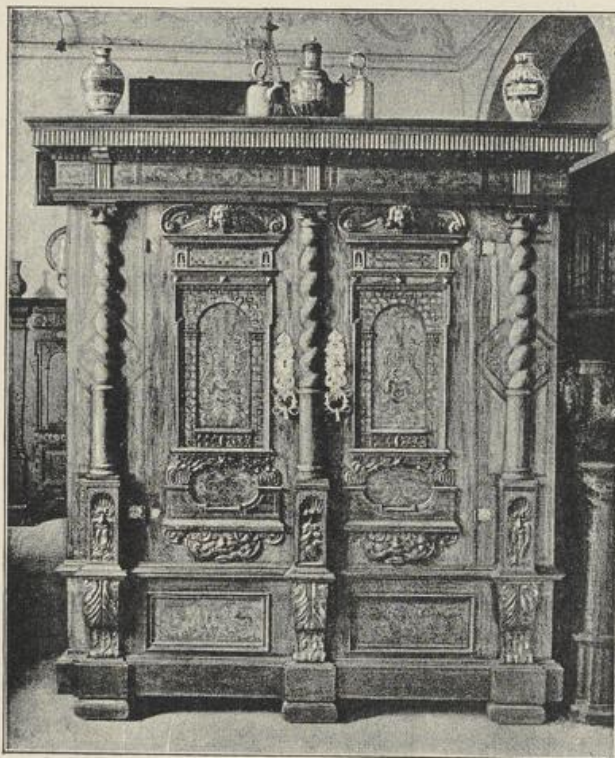


Fig. 214 Deutscher Barockschrank