



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Kunst der Barockzeit und des Rokoko

Lübke, Wilhelm

Stuttgart, 1905

Italien

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

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 Urbinater *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 Lichteffect 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-

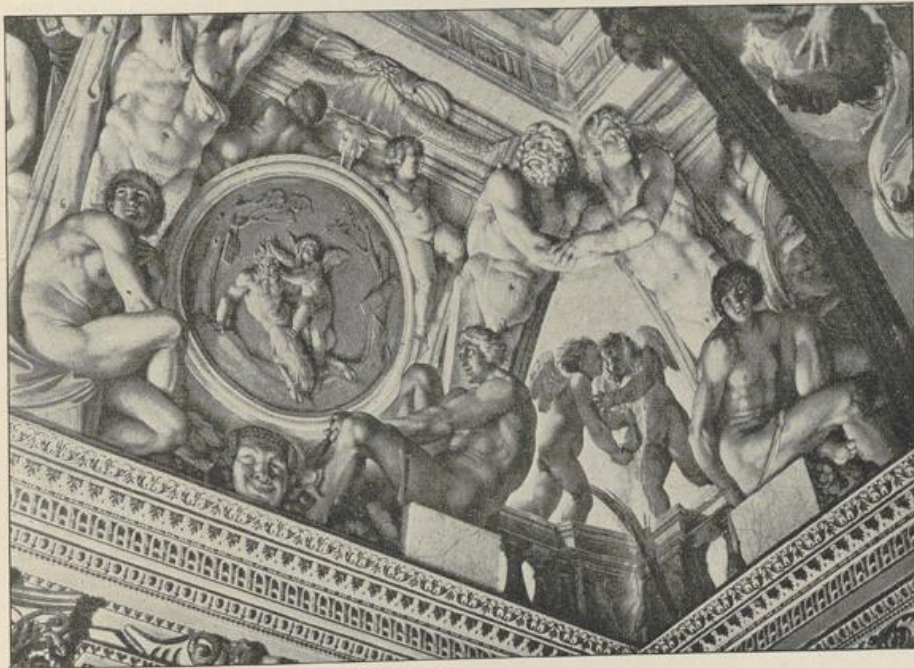


Fig. 138 Teil der Deckenmalereien im Palazzo Farnese in Rom

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-

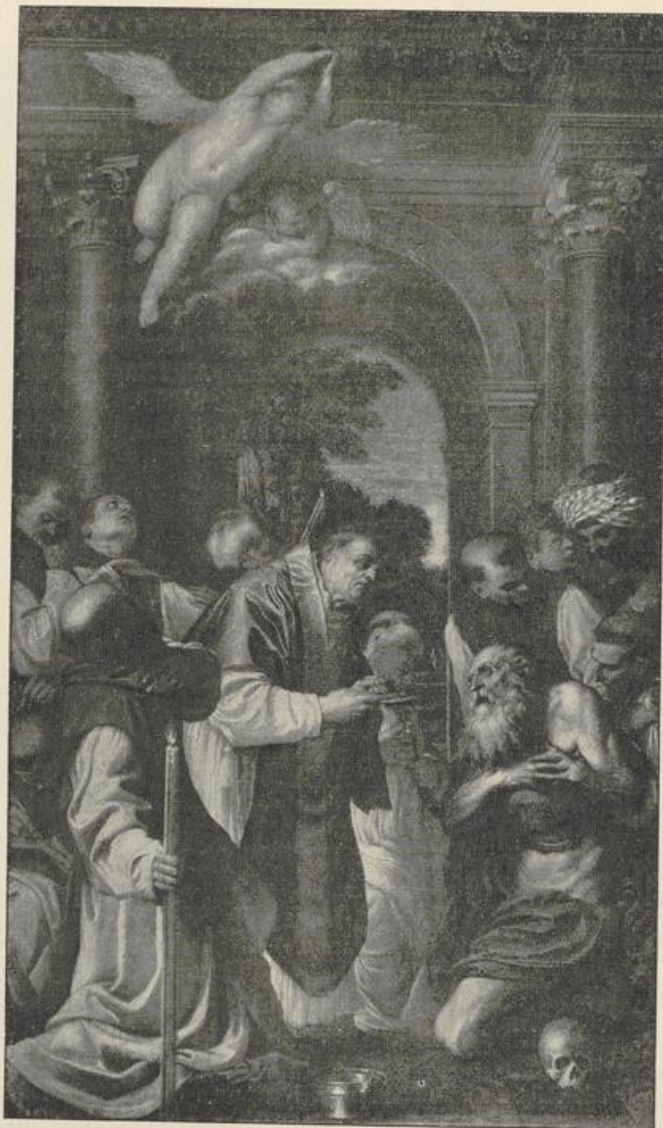


Fig. 141 Letzte Kommunion des hl. Hieronymus von Agostino Caracci

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 Mitsrebenden; 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-

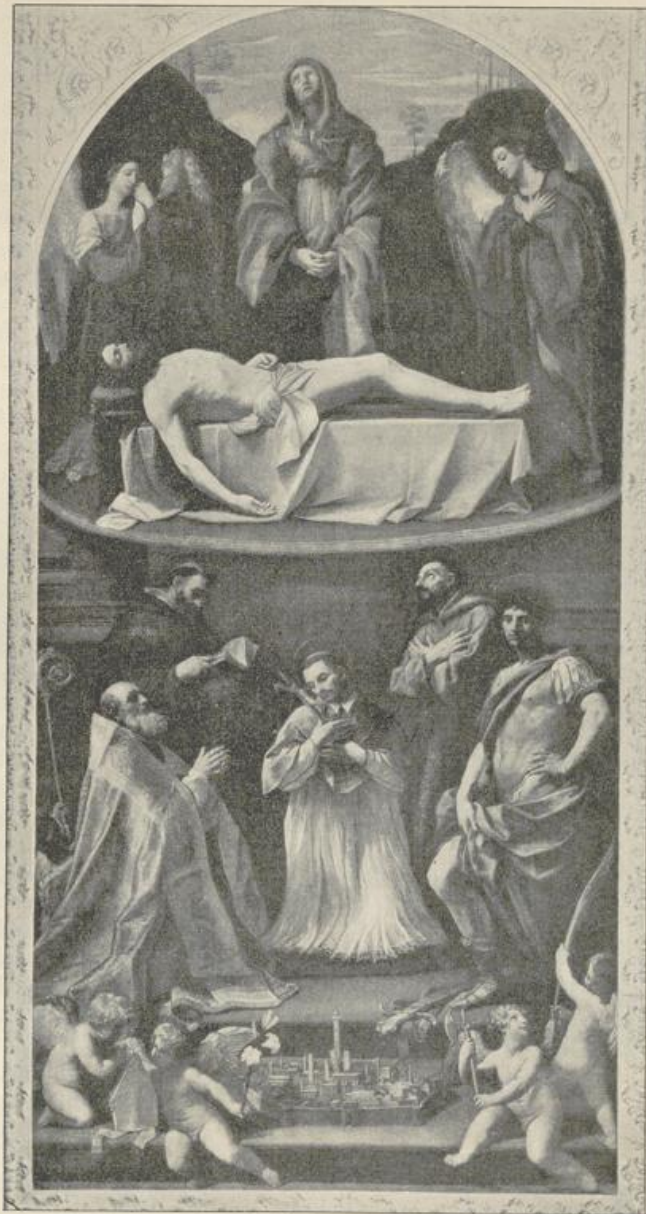


Fig. 146 Pietà von Guido Reni

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.

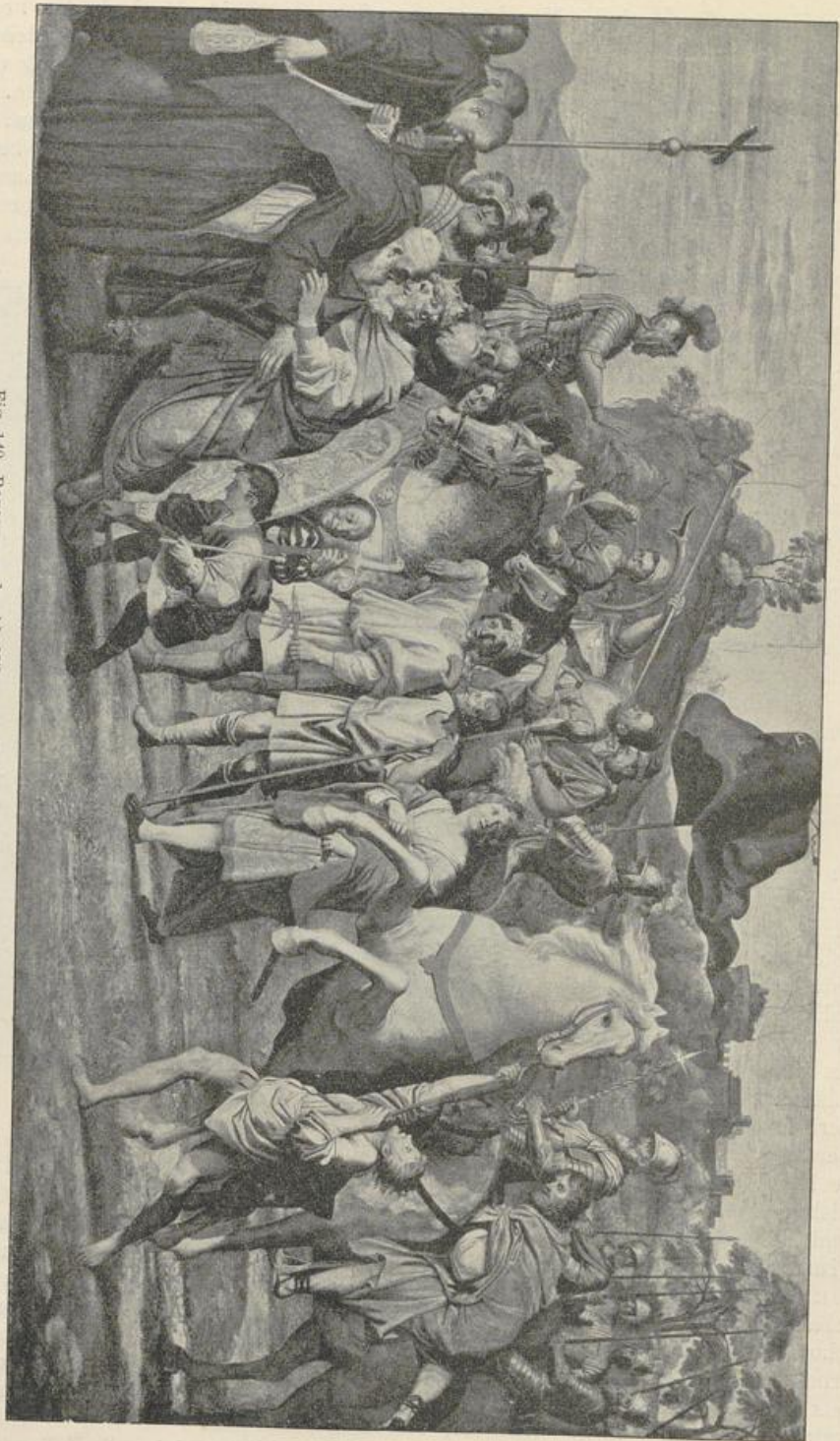
Überblickt man die Gesamtheit seiner Werke, so erscheint der Gedankenreichtum freilich nicht allzu groß. Mit Vorliebe bewegt er sich im Kreise jugendlich anmutiger Gestalten, Kinder und Engel weiß er mit zartem Liebreiz darzustellen. Seine Männergestalten sind schlank und edel, die Jünglinge erhalten 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. Nilus 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,

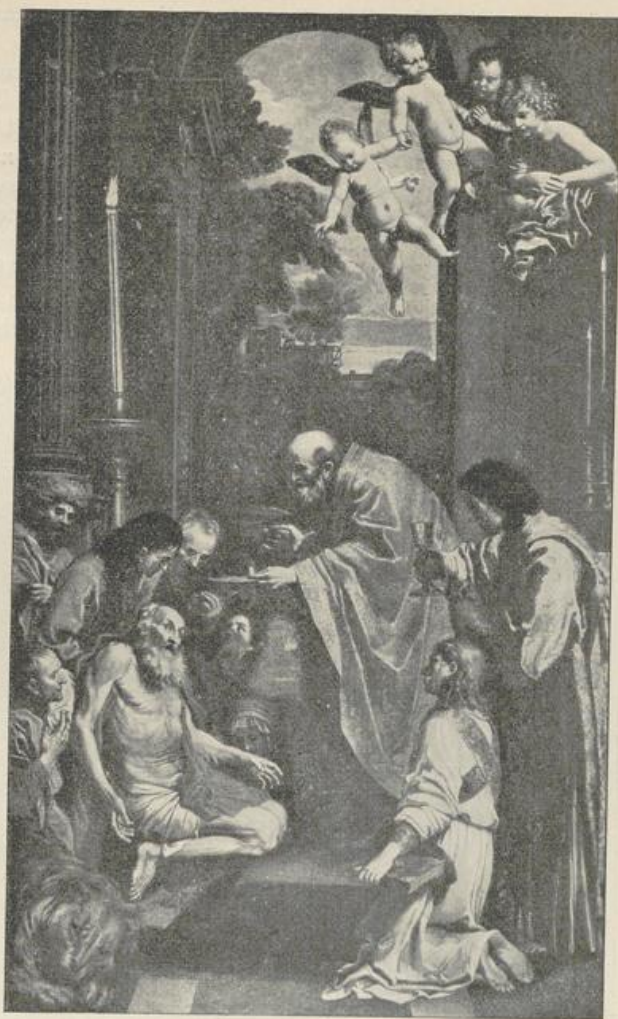


Fig. 150 Kommunion des hl. Hieronymus von Domenichino

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 ausgekugelten 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 Untensicht, 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 Kuppelfresko 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

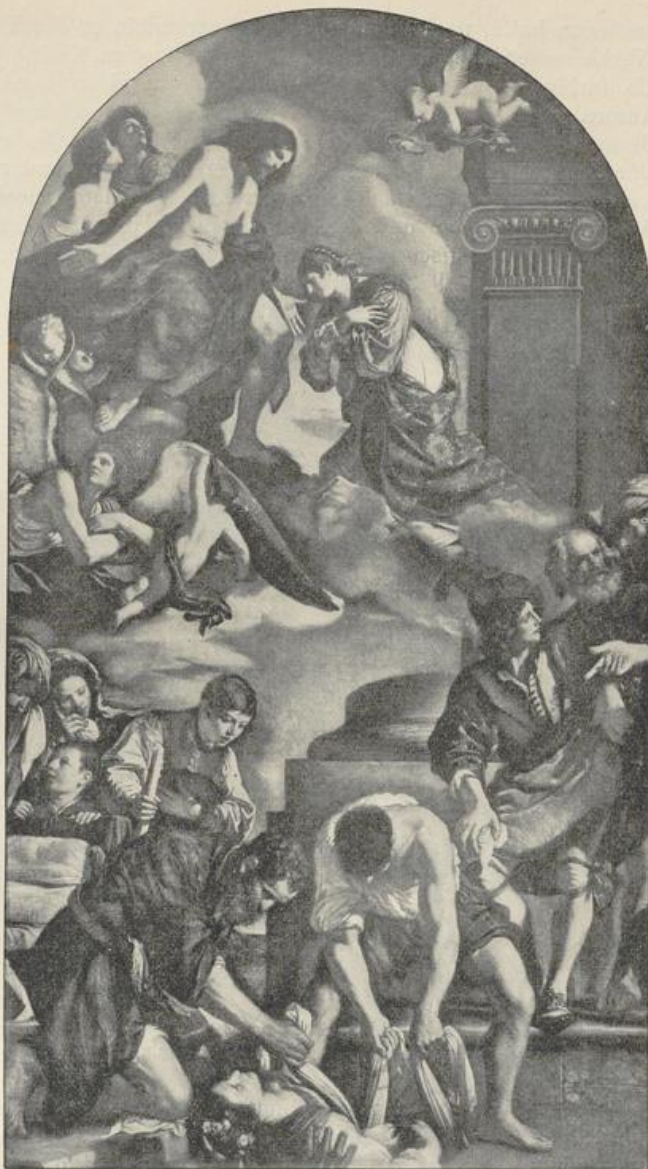


Fig. 154 Aushebung der hl. Petronilla von Guercino
(Nach Photographie Alinari)

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 Farbengebung: 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 Schönheitstypus 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 michelangellesken 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-

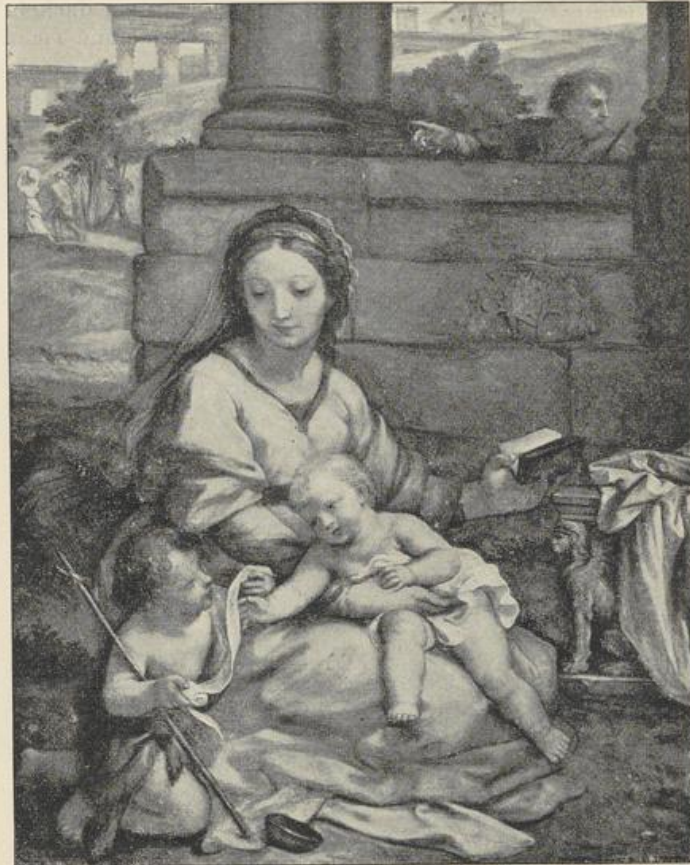
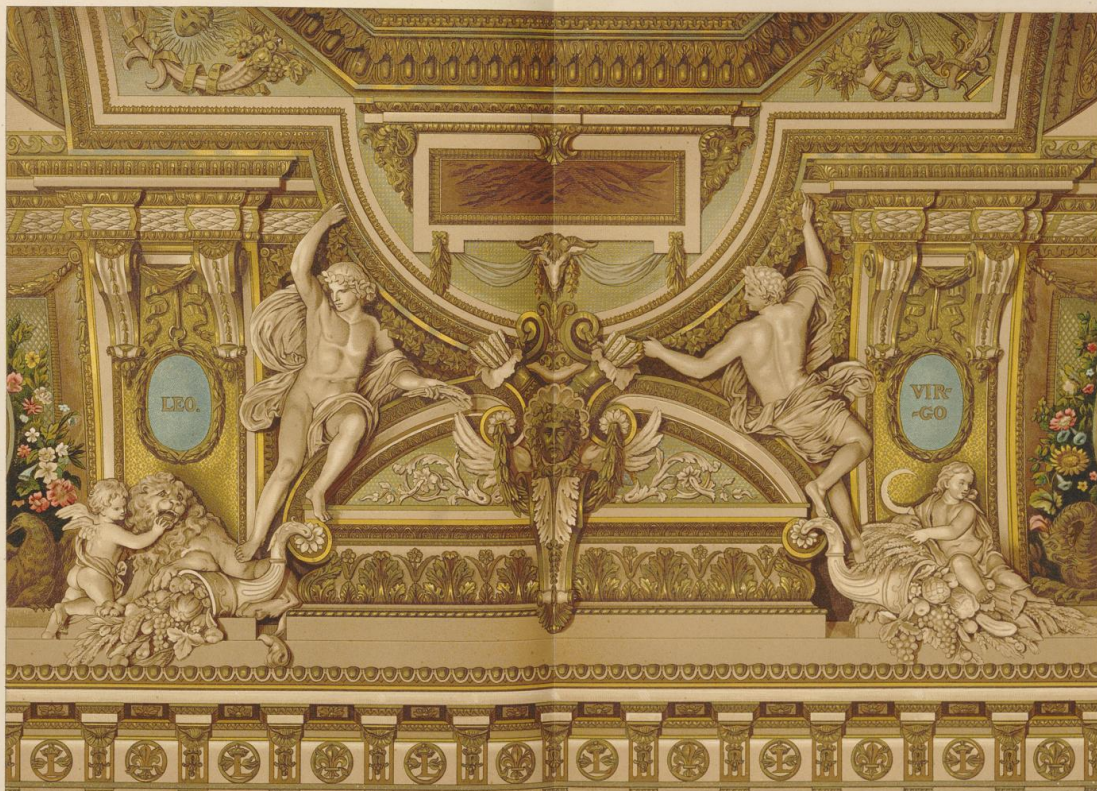


Fig. 157 Heilige Familie von Carlo Maratta

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 Gewalttames 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



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

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-

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 zusammenbeißend 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

Wiederum ist aus dem plastischen Dreiklang der Mediceergräber, wie ihn noch *Guglielmo della Porta* in seinem Denkmal Pauls III. gewahrt hatte, ein malerisches



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 Verzückung 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.