

Handbuch der Kunstgeschichte

<<Die>> Renaissance im Norden und die Kunst des 17. und 18.
Jahrhunderts

Springer, Anton

Leipzig [u.a.], 1896

1. Die italienische Kunst

[urn:nbn:de:hbz:466:1-94502](https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:466:1-94502)



Fig. 270. Die heil. Cäcilia, Statue von Stefano Maderna. Rom, S. Cecilia.

II.

Die Kunst im 17. und 18. Jahrhundert.

A. Das 17. Jahrhundert.

1. Die italienische Kunst im 17. Jahrhundert.

a. Architektur und Skulptur.

Der Schwerpunkt der europäischen Geschichte liegt seit dem 16. Jahrhundert diesseits der Alpen. Er wechselt hier in den verschiedenen Zeitaltern seine Lage, über die Alpengrenze schreitet er nicht mehr zurück. Im Norden werden alle die großen Schlachten geschlagen, welche über die Schicksale der Völker entscheiden; im Norden wird die neue, monarchische Staatsform fest begründet, nach welcher die Italiener der Renaissance vergeblich riefen; im Norden schlägt die selbständige gewordene Wissenschaft neue Wege ein, welche zur tieferen Erkenntnis der Natur, zum besseren Verständnis der menschlichen Vergangenheit, zum Siege der lauteren Wahrheit führen; im Norden endlich entfaltet auch das Kulturreben die reichsten Blüten. Doch darf man nicht der Meinung sein, als ob seitdem in Italien Grabsstille geherrscht hätte. Das Erbe der Renaissancekultur, die vollkommene Beherrschung der äußeren Lebensformen, war noch lange nicht aufgezehrt; in Sachen des feinen, höfischen Geschmackes gaben die Italiener auch fernerhin den Ton an. Ebenso blieb der Ruhm der italienischen Kunst aufrecht; besonders in Künstlerkreisen galt Italien nach wie vor als die wahre Hochschule, wo allein oder doch vorzugsweise die persönliche Erziehung vollendet werden könne. Von dem regen internationalen Verkehr abgesehen, fanden die italienischen Künstler in der eigenen Heimat voll auf Beschäftigung. Viele große Städte Italiens verdanken ihre Physiognomie erst der Bauthätigkeit seit dem Ende des 16. Jahrhunderts. Neapel, Palermo würden ihren eigentümlichen Charakter stark abschwächen, wollte man alle Werke, welche hier nach der Renaissanceperiode geschaffen worden, entfernen. Vollends Rom hat seine Signatur, die Aquädukte, die Brunnen, die Mehrzahl seiner Kirchen und Paläste, erst im Zeit-

alter Sixtus' V. (1585—1590) und in der nächstfolgenden Periode empfangen. Das Papsttum war nicht mehr eine Weltmacht wie im Mittelalter, es hatte auch den nationalen Charakter abgelegt, welchen es in der Renaissanceperiode anstrebte. Immerhin huldigten ihm noch die romanischen und ein Bruchteil der germanischen Völker. Es spielte noch immer eine wichtige politische Rolle, welcher es durch den Glanz seines Auftretens Nachdruck verlieh. Auch die innerlich wieder gefestigte Kirche fühlte sich stark genug, um auf die Phantasie der Menschen zu wirken und durch eifrige Kunstsorge, wobei sie der herrschenden Zeitströmung vielfach nachgab, ihr Ansehen zu erweitern. Das italienische Volk leistete keinen Widerstand. Es führte ein bloßes Privatdasein. Während im Norden markenschütternde Tragödien gedichtet werden, die auf feinsinnigen psychologischen Studien ruhende Charakterkomödie aufblüht, ersteht in Italien das lyrische Drama, wird durch die musikalische Kunst das sinnliche Empfindungsleben fast ausschließlich gepflegt und genährt. Gerade auf die Wirkung starker elementarer Eindrücke war der kirchliche Kultus, die kirchliche Kunst gerichtet. Namentlich die kirchliche Architektur. Wie trefflich die Baukunst sich dem Bedürfnisse des Kultus anschmiegt, durch effektvolle Gegensätze, durch die Entfaltung reichen Prunkes den sinnlichen Eindruck des Kultus verstärkt, ist bekannt genug. Sie hätte aber diese Dienste nicht leisten können, wenn sie nicht in ihrem eigenen Kreise zu einer verwandten Entwicklung gedrängt worden wäre. Jede Kunstgattung, jede Kunstweise besitzt ihre innere Geschichte. Ist einmal eine bestimmte Einzelform oder eine zu einem Gesamtbilde verbundene Summe von Formen geschaffen worden, so gehen die folgenden Geschlechter daran, alle Wirkungen, welche in ihnen ruhen, alle künstlerischen Folgerungen, welche man aus ihnen ziehen kann, an das Licht zu bringen. Wie diese innere Lebenskraft der künstlerischen Formen sich äußert, wie sie den Ausdruck wechselt, allmählich aufgebraucht wird, das zu verfolgen und dabei den fördernden oder hemmenden Einfluß der herrschenden Geistesströmungen, den Zusammenhang zwischen dieser selbständigen Formenentwicklung und dem allgemeinen Kulturleben nachzuweisen, gehört zu den lohnendsten, aber auch schwierigsten Aufgaben der Forschung.

Die Voraussetzung für die Bauweise am Schluß des 16. Jahrhunderts war die in feste Regeln und klare Normen gefaßte Architektur der Renaissance. Sie gestatteten auch minder phantastierischen Künstlern, mit den großen Meistern zu wetteifern, und fanden zunächst willkommene Aufnahme. Bald aber wurden sie als lästige Fesseln empfunden und ihre Lockerung erschien wünschenswert. Die jüngeren Architekten benützten die gleichen Bauglieder, wie ihre Vorgänger, sie wichen in den Grundsätzen der Konstruktion nicht wesentlich von diesen ab. Aber die Zeichnung der Bauglieder haben sie im einzelnen geändert, eine neue Wirkung damit zu erreichen versucht. Sie gaben ihnen eine größere Wucht, steuerten auf einen mächtigeren Gesamteffekt los und prüften die rein architektonischen Formen auf ihre dekorative Brauchbarkeit. Die dekorative, malerische Richtung, welche auf die Raumwirkung den Hauptnachdruck legt, die Harmonie der Verhältnisse zu gunsten kräftiger, die Sinne reizender Gegensätze zurücktreten läßt, bildet das letzte, von der allgemeinen Kulturströmung unterstützte Ziel der Baumeister.

Der Grundriß der Kirchen offenbart die Vorliebe für breite Mittelschiffe mit eingebauten Kapellen oder schmalen Seitenschiffen, welche jedoch vom Mittelschiffe sich schärfer abtrennen, da dieses in der Regel nicht von Säulen, sondern von reichgegliederten Pfeilern gestützt wird. Das Querschiff ragt selten über die Flucht der Kirchenmauer hinaus, hat nur eine größere Tiefe und wird regelmäßig von einer Kuppel gekrönt. Der stärkste Nachdruck wird auf die Dekoration der Decke, gewöhnlich eines Tonnengewölbes, gelegt. An die Stelle der Kassetten, welche dem Inneren der Peterskirche das Gepräge ernster Großartigkeit aufdrücken, tritt später die Gliederung der Wölbung durch rahmenartige Stuccoornamente, mit zahlreichen, dem Maler

zur Auszschmückung überwiesenen Flächen. So war einem überaus fruchtbaren Zweige der neueren Malerei, der Gewölbe- und Kuppelmalerei, ein weiter Spielraum eröffnet. Eine so malerische Wirkung, wie sie im Inneren der Kirche durch farbige Dekoration, perspektivische Aus-

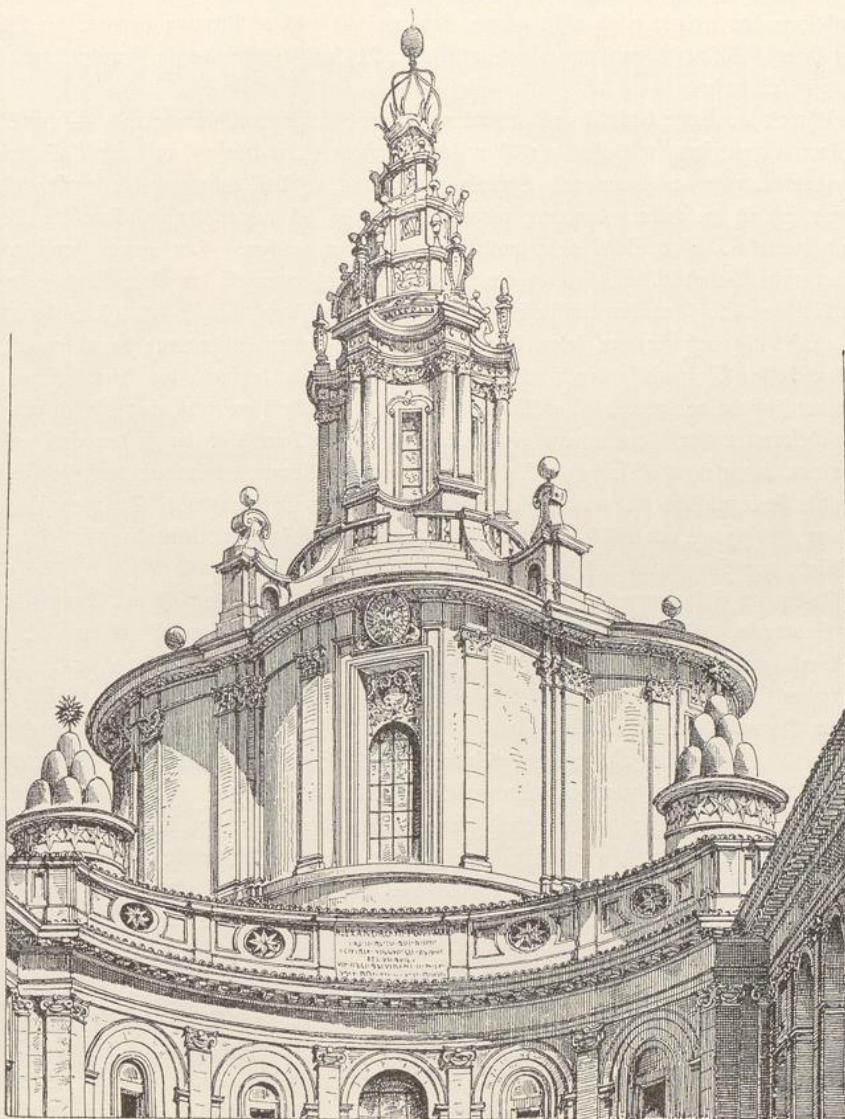


Fig. 271. Kuppel der Kirche S. Ivo (Sapienza) in Rom. Von Borromini.

blicke, die Art der Beleuchtung erzielt wird, konnte in den Fassaden nicht erreicht werden. Doch merkt man, daß auch hier die Gegensätze von Licht und Schatten gern betont wurden. Als festgeschlossener Giebelbau wird die Fassade aufgefaßt, doch nicht immer, wie Palladio empfahl, als einheitliche Tempelfronte behandelt. Zwei Ordnungen von Stützen, unten durch Halbsäulen und Pilaster verstärkte Säulen, im Oberstock Pilaster, gliedern die Stirnwand in vertikaler Rich-

tung. Die Wandflächen zwischen den derb gezeichneten Trägern empfangen durch reich eingearbeitete Nischen Leben und Schmuck. Diese scharfen Kontraste genügten aber den Künstlern noch nicht. Gebrochene oder doch geschweifte Giebel krönen den Bau; die einzelnen Fassadenteile treten bald vor, bald zurück, gliedern durch Wechsel von Licht und Schatten die Wandmasse; die Fluchlinie der Fronte wird nicht gerade, sondern mit leichter Biegung gezogen, der Wellenlinie genähert. Selbst Türme und Kuppeln (Fig. 271) müssen sich ovale Formen und starke Kurven gefallen lassen.

Während im Kirchenbau Rom alle anderen Städte Italiens weithin überragt — nur Neapel und Palermo wetteifern mit ihm an Bauweise —, steht es in Bezug auf die Palastarchitektur namentlich gegen Genua und Venetien weit zurück. In Rom waren die meisten Adelsgeschlechter erst in die Höhe gekommen, seitdem die Päpste sich darauf beschränkten, die Neffen reich und vornehm, aber nicht mehr politisch mächtig zu machen. Den neuen Familien entspricht der neue Palaststil. Es fehlen die Traditionen, es mangelt der feste Typus, welcher den willkürlichen Einfällen der Architektur wehrt. Die römischen Paläste des 17. Jahrhunderts sind zu groß, als daß sie eine feine Durchbildung der Formen gestatteten; dazu kommt, daß die Halbgeschosse (Mezzanin), durch die zahlreiche Dienerschaft bedingt, die harmonischen Verhältnisse der Fassade verderben. Auf künstlerischen Wert machen meistens nur die Prunkportale und die Dekoration der Prachträume Anspruch. Auch der Durchblick durch den Hof erscheint zuweilen von bedeutender Wirkung. In Venetien dagegen klingt noch immer trotz der üppigen Formen die herkömmliche Gliederung des Palastes (Palazzo Corner von Scamozzi, Palast Pesaro von Longhena um 1650, Fig. 270) leise an, wie auch in dem Kirchenbau hier (S. Maria della Salute von Longhena) das Muster Palladios mäßigend wirkte.

Für die im siebzehnten Jahrhundert herrschende Bauweise Italiens ist der Name Barockstil im Gebrauche. Wenn diese Bezeichnung nur einen Stilbegriff bedeutet und auf die italienischen Werke und die ihnen verwandten im Norden eingeschränkt bleibt, so ist gegen die Uebung nichts einzuwenden. Nur darf nicht etwa die ganze europäische Kunst des 17. Jahrhunderts unter dem Barockstil zusammengefaßt, auch nicht seine Dauer zeitlich fest begrenzt werden, da Schöpfungen des folgenden Jahrhunderts gleichfalls seine Merkmale an sich tragen. Am wenigsten ist es gestattet, den Beigeschmack des Verwerflichen und Verächtlichen, welchen die parteiischen Erfinder des Namens diesem gaben, ernst zu nehmen. Abgesehen davon, daß der Barockstil die Empfindungsweise der Zeit vortrefflich verkörperte, also eine historische Berechtigung besitzt, kann zahlreichen Schöpfungen, besonders Kirchen (S. Susanna von Maderna, S. Ignazio von Algardi, S. Carlo alle quattro fontane von Borromini in Rom u. a.), wenigstens eine große dekorative Wirkung nicht abgesprochen werden. Noch weniger liegt ein triftiger Grund vor, von der Begabung der Architekten im allgemeinen geringshätig zu denken. Viele von ihnen zeichnen sich durch technische Kenntnisse, durch ein energisches, zielbewußtes Streben und große Geschicklichkeit in der Ausnutzung der Raumverhältnisse aus. Unter den zahlreichen Künstlern Roms: Carlo Maderna (1556—1629), dessen Name mit der Vollendung der Peterskirche für immer verknüpft bleibt, Francesco Borromini (1599—1667), dem rücksichtslosesten Vertreter der neuen Richtung, Domenico Fontana, Carlo Rainaldi, Niccolò Salvi, dem Schöpfer der durch ihre malerische Wirkung ausgezeichneten Fontana Trevi u. s. w. gewann den größten Ruf Lorenzo Bernini (1598—1680) aus Neapel. Bernini war überhaupt der berühmteste Künstler seiner Zeit. Von dem unbegrenzten Ansehen des »Cavaliere« liefert ein vollgültiges Zeugnis der Bericht über seinen Aufenthalt in Paris (1665), wohin ihn Colbert berufen hatte, um seinen Rat bei dem Louvrebau zu hören. Schöpferische Kraft besaß er nicht. Die Kolonnaden auf dem Petersplatz (III, S. 172) zeigen aber doch, welche gewaltige Wirkungen

er aus richtig berechneten perspektivischen Linien zu erzielen verstand. Daneben erscheint die Scala regia im Vatikan mit ihrer künstlichen Verbreiterung als bloßes Spiel. Das Tabernakel und die Kathedra in der Peterskirche sind wesentlich dekorativer Natur, das Tabernakel überdies nur eine Übertragung einer älteren Säulenform in das Kolossale.

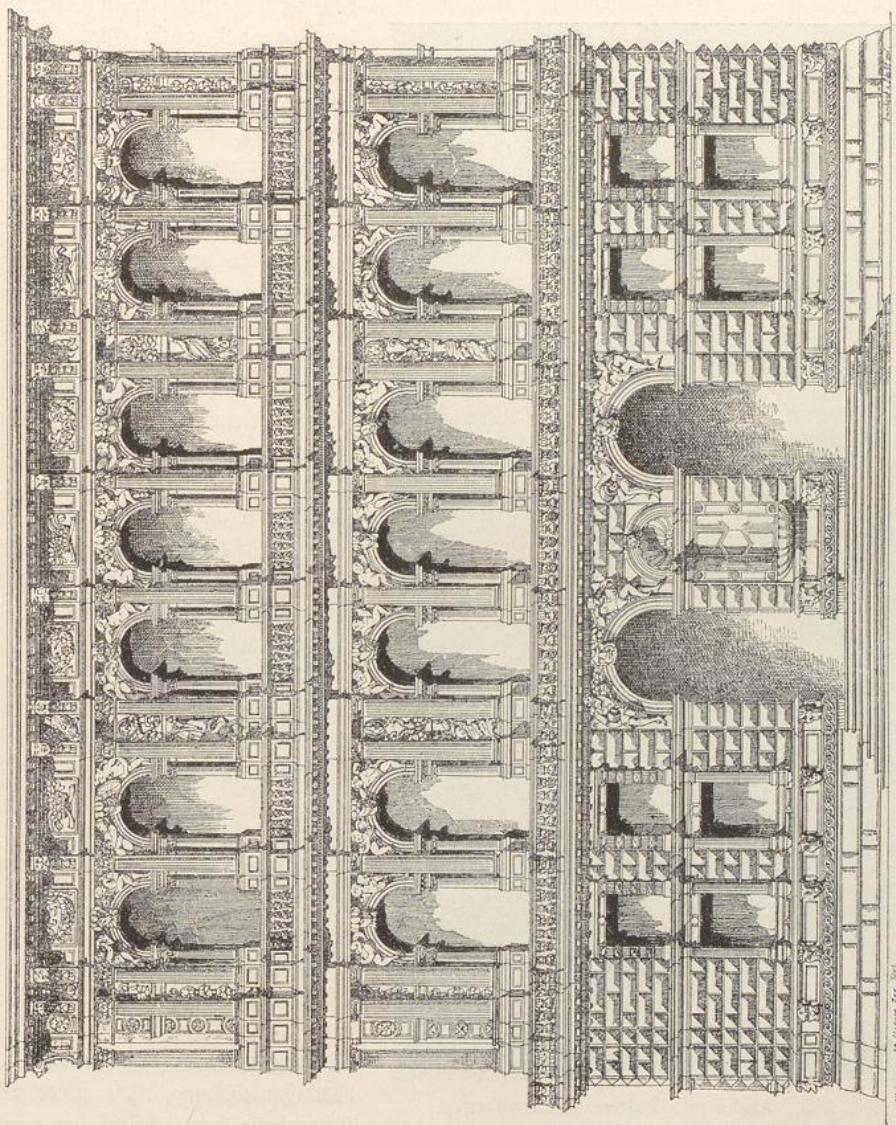


Fig. 272. Palast Barberini in Rom. Von Longhena.

Berninis Ruhm als Architekt wird von seiner Bedeutung als Bildhauer noch überboten. Als solcher hat er thatshäglich dauernde Spuren zurückgelassen und auf das Schicksal der Kunst für lange Zeit bestimmend gewirkt. In den verschiedensten Darstellungskreisen ist Bernini gleich heimisch, allen drückt er das Gepräge seiner technischen Virtuosität, seiner heißblütigen Natur auf. Er meißelt Porträtbüsten (Ludwig XIV., Kardinal Richelieu), schafft Reiterstatuen (Kaiser Konstantin an der Scala regia), verkörperlt antike Gestalten (Raub der Proserpina, in der Villa

Springer, Kunstgeschichte. IV.

32

Ludovisi, Apollo und Daphne [Fig. 273] in der Villa Borghese) und christliche Heilige (Longinus in der Peterskirche, h. Ludovica in S. Francesco a Ripa), führt zahlreiche Grabmäler aus (das berühmteste, das Grabmal Papst Urbans VIII. in der Peterskirche, zeigt deutlich die Anlehnung an Michelangelo), und schmückt die Plätze Roms mit Brunnen, von welchen einzelne, wie jener auf der Piazza Navona (Fig. 274), oder der Triton auf der Piazza Barberini, zu den künstlerischen Wahrzeichen der ewigen Stadt gehören.

Neben der merkwürdigen Fruchtbarkeit Berninis nimmt die Vollkommenheit der Technik unsere Bewunderung gefangen. Sie war in dem fröhlichen Künstler schon als natürliche Anlage vorhanden und empfing durch das Studium spät-römischer Skulpturen reiche Förderung. Allerdings verlockte sie ihn auch zu einseitiger Betonung sinnlicher Wirkungen. Seine Frauenkörper erscheinen übermäßig weich, üppig im Fleische; die Muskulatur der Männer wird übertrieben stark herausgearbeitet, der Effekt durch die unmittelbare Nebeneinanderstellung solcher kontrastierenden Leiber noch verstärkt.

Berninis persönliche Neigungen fanden in den herrschenden Stimmungen eine starke Stütze. Die Allegorien hatten bereits in der Renaissanceperiode eine große Rolle gespielt. Sie gewannen jetzt, seit das kirchliche Leben neu erwacht war, in den christlichen Personifikationen einen namhaften Zuwachs. Zahlreiche »Tugenden« werden durch die Plastik in ihrer Glorie oder als Siegerinnen über unchristliche Laster dargestellt. Diese christlich-allegorische Richtung war ein Zugeständnis an die Renaissancebildung. Die antikisierende Gewandung konnte beibehalten werden.

Da aber die abstrakten Figuren kein inneres Leben besaßen, so gewann der reine Formalismus die Oberhand, und um das Dede und Leere des Inhaltes zu verstecken, wurden die äußeren Formen in übertriebener Weise aufgebaut. Der Naturalismus hatte im 17. Jahrhundert auch in der italienischen Malerei Boden gefunden und die Skulptur entzog sich dieser Strömung nicht. Noch immer glaubten aber die Künstler eines äußerlichen idealen Auspußes nicht entbehren zu können, um die volle Wirkung



Fig. 273. Apollo und Daphne. Marmorgruppe von Bernini. Rom, Villa Borghese.

inneres Leben besaßen, so gewann der reine Formalismus die Oberhand, und um das Dede und Leere des Inhaltes zu verstecken, wurden die äußeren Formen in übertriebener Weise aufgebaut. Der Naturalismus hatte im 17. Jahrhundert auch in der italienischen Malerei Boden gefunden und die Skulptur entzog sich dieser Strömung nicht. Noch immer glaubten aber die Künstler eines äußerlichen idealen Auspußes nicht entbehren zu können, um die volle Wirkung

zu erreichen. So kam es auch in dieser Hinsicht zu einem Kompromisse. Der Kern der Gestalten, die Kopftypen, die Maßverhältnisse gehen auf die wirkliche Umgebung zurück; in der Geberde, der Bewegung, dem Wurf der Gewänder wird wieder die Natur übertrieben und dadurch ein falscher idealer Schein hervorgerufen. Die Skulptur schöpft ihre Gesetze nicht aus dem eigenen Wesen, sondern holt sie von der Malerei oder von dem im 17. Jahrhundert leidenschaftlich betriebenen Theater, welches sich ja auch die kirchliche Architektur und teilweise sogar den Kultus selbst unterthan gemacht hatte. Als Dekoration unstreitig von großer Wirkung,

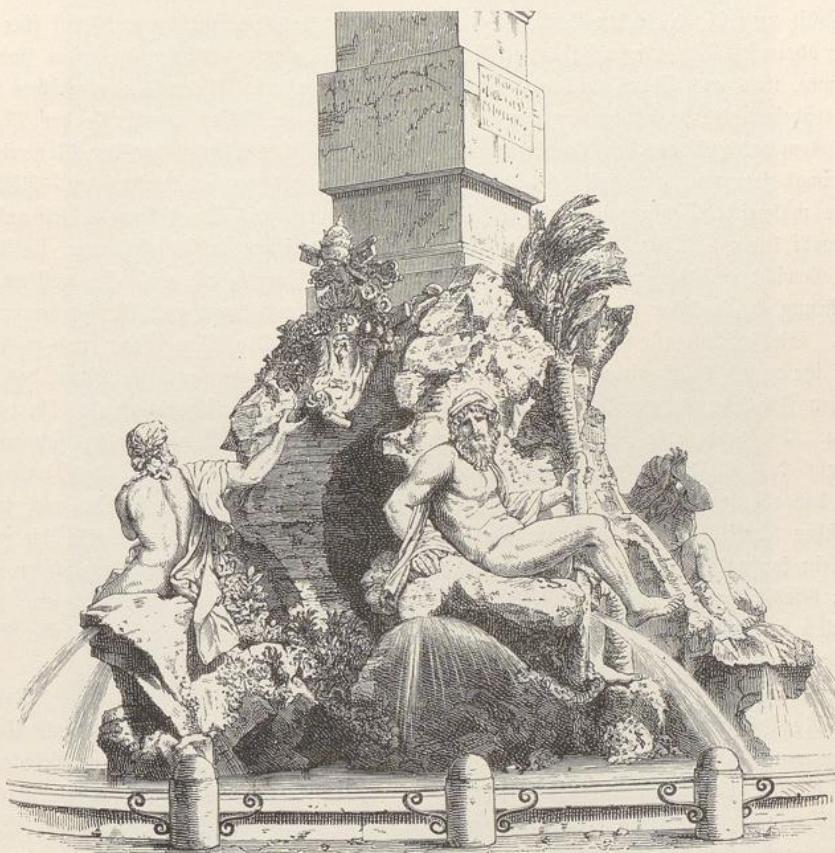


Fig. 274. Brunnen auf der Piazza Navona zu Rom, von Bernini.

verlieren die meisten plastischen Werke dieser Zeit ihren Wert, sobald sie den Anspruch auf selbständige Geltung erheben. Ihre übermäßige Beweglichkeit, der Ausdruck hoch gesteigerter Empfindungen packt und blendet einen Augenblick; bei ruhiger Prüfung entdeckt man nur allzu deutlich das äußerliche, gleichsam angelernte Pathos.

Nur wenige Werke und wenige Künstler halten sich von diesen Ausschreitungen fern. Die Porträtsstatuen auf den Grabmälern sind häufig würdevolle, wirklich vornehme Gestalten. Auch einzelne Heiligenfiguren, wie die h. Cäcilia von Stefano Maderna (1571—1636) in der Kirche S. Cecilia (Fig. 270), das rührende Bild einer jugendlichen Märtyrerin, machen dauernden Eindruck. Den François Duquesnoy, gewöhnlich il Fiammingo benannt (1594—1644),

rettete die flämische Abstammung aus der Gefahr des Manierismus. Seine beliebten Kindergruppen, seine h. Susanna in S. Maria di Loreto, sein h. Andreas in S. Peter beharren in den Schranken eines gesunden, wenn auch zuweilen derben Naturalismus, bewahren in Wahrheit ein einfaches plastisches Wesen. Für die Mehrzahl italienischer (und auch französischer) Künstler blieb aber der »Berninistil« lange Zeit als Muster bestehen.

b. Malerei.

Prüft man die römischen Architekten und Bildhauer des 17. Jahrhunderts auf ihre Herkunft, so überrascht die geringe Zahl der Eingeborenen. Viele und darunter die besten sind aus der Fremde, teils aus Ober-, teils aus Unteritalien zugewandert. Unter den römischen Bildhauern erscheinen die Franzosen sogar als die meistbeschäftigt. Auch im Kreise der Malerei kam für Rom das Heil aus den Provinzen. In den lombardischen Städten hat der Manierismus keine Heimat gefunden, hier galt stets die Farbe als wichtiges Ausdrucksmittel und blieb die besondere malerische Richtung herrschend. Dadurch war auch das Darstellungsgebiet und die Formenwahl bedingt. Ihre beste Kunst zeigten die Oberitaliener in Tafelbildern; sie legten weniger Gewicht auf die pomphaften Gegenstände der Schilderung als auf eine vollkommene Durchführung, bei welcher sie von sorgfältigen Naturstudien ausgingen und die Farbenwirkung betonten. Sie besaßen alle Eigenschaften, welche der römischen Kunst Not thaten und erschienen befähigt, ihr neues Leben einzuhauen. Denn allmählich war man auch in Rom des rein äußerlichen Idealismus, zumal da er mit unzureichenden Mitteln verkörpert wurde, überdrüssig geworden. Die veränderte Zeitstimmung rief nach einer kräftigeren Kunst, welche sich auf die Wiedergabe des wirklichen Empfindungsebens besser verstand. Gerade weil das italienische Volk in das rein private Dasein zurückgeworfen war, drängte sich dies Dasein auch in die künstlerischen Kreise ein und verlangte Beachtung. Nicht die Leute aus dem Volke, die popolani, allein fanden die große dekorative Malerei langweilig und freuten sich herzlich an einer gemalten Glasflasche, in welcher sich die umgebenden Gegenstände treu widerspiegeln. Das war freilich ein gewöhnlicher, ganz unbedeutender Gegenstand, aber doch ungeschminkte Natur, an welcher die Kunst der Malerei ihre Zauberkraft erproben konnte.

Der Mann, welcher solche Neuerungen nach Rom brachte, kam von Oberitalien: Michelangelo Merigi (oder Amerighi), nach seiner Heimatstadt in der Provinz Bergamo Caravaggio genannt. Er steht mit den Caracci aus Bologna an der Spitze der jüngeren Geschlechter. Verleitet durch ein Schmeichelsonett Agostino Caraccis, welches die verschiedenen Vorzüge der alten Meister pries und sie alle in einem Genossen, dem Nicolo dell' Abate vereinigt sah, hat man Caravaggio und die Caracci als scharfe Gegensätze dargestellt. Während jener angeblich dem reinen Naturalismus huldigte, sollten diese das Heil der Malerei in einer geschickten Auswahl aus den besten Eigenschaften der größten Künstler, in einem effektischen Verfahren gesucht haben.

In Wahrheit haben die einen wie die anderen der reicheren Naturwahrheit gehuldigt, ihre Formen genauer der Wirklichkeit angepaßt und auf das Kolorit großen Nachdruck gelegt. Wett-eifernd verfolgten sie verwandte Bahnen. Wenn man den Naturalismus als den Fahnen spruch der einen Kunstpartei gelten läßt, wie erklärt man dann, daß Guido Reni, ein Hauptführer der anderen Partei, in seinem Bacchus (Dresden) das Gegenstück zu Rembrandts übel berufenem Ganymed liefert und die Legende von der jugendlichen Madonna, welche mit Tempel-Jungfrauen an priesterlichen Gewändern arbeitet (Petersburger Ermitage), in eine gewöhnliche Nähterinnen schule verwandelt? Die Künstler unterscheiden sich voneinander durch das Tem-

verament und den persönlichen Entwicklungsgang. Ferner hat die verschiedene Natur der ihnen gestellten Aufgaben auf ihren Stil eingewirkt. Auf dem Gebiete der dekorativen Malerei, in den Fresken der Kirchen und Paläste, blieb die überlieferte Weise noch teilweise in ihrem Besitzstande aufrecht; hier war der Anschluß an ältere Vorbilder und Meister selbstverständlich enger, als im Kreise der Tafelmalerei. Die Kämpfe, von welchen die Zeitgenossen erzählen, waren mehr persönlicher als sachlicher Natur, wurden zumeist durch die Eifersucht und den Neid der



Fig. 275. Die Lautenspielerin, von Michelangelo da Caravaggio.
Wien, Galerie Liechtenstein.

Künstler und nicht durch innere Gegensätze in der Auffassung der Dinge hervorgerufen. Der Schauplatz dieser Kämpfe war Rom und später Neapel.

Caravaggio (1569—1609), unter venezianischen Einflüssen aufgewachsen, brachte in Rom, wohin er in den neunziger Jahren übersiedelte, das Sittenbild, Schilderungen einfacher Figuren und Szenen aus dem Volksleben, in die Höhe, deren Reiz vorzugsweise auf der feinen malerischen Durchführung beruhte. Noch ganz im Geiste der Venezianer ist die Lautenspielerin in der Liechtensteingalerie zu Wien (Fig. 275) gedacht. Sie erscheint wie ein Ausschnitt aus den bekannten venezianischen Konzertbildern, streift auch in der Farbengebung an die guten

Meister Benedigs. Gar bald aber zog er, offenbar unter dem Einflusse seines leidenschaftlichen, persönlichen Charakters, mit Vorliebe die Nachtseiten des Lebens zur Darstellung heran und gefiel sich in der Wiedergabe wilder, von heftigen oder bösen Affekten erfüllter Naturen. Die falschen Spieler in der Galerie Sciarra, welche er später noch einmal wiederholte (Fig. 276), sind das bekannteste Beispiel solcher, mit packender Wahrheit gemalten unheimlichen Gesellen. Selbst in seinen zahlreichen Kirchenbildern konnte er der Neigung, das Rauhe und Finstere im Leben am stärksten zu betonen, nicht widerstehen. Er entkleidet die heiligen Gestalten jedes idealen Schimmers. Der Tod der Maria im Louvre, die Grablegung Christi in der Vatikanischen Galerie bringen uns auf die unmittelbare Gegenwart, die harte, unerbittliche Wirklichkeit herab. Er schildert in den biblischen Bildern eigentlich nur Begebenheiten aus dem gewöhnlichen Leben, wobei er aber die Typen aus den unteren Volkschichten wählt und selbst



Fig. 276. Falsche Spieler, von Michelangelo da Caravaggio. Dresden, Galerie.

an das Gemeine streifende Züge anzubringen nicht verschmäht. Damit hängt auch die Wandlung in seinem Farbenfinne zusammen. Während die älteren Werke an den satten Glanz venezianischer Bilder erinnern, wendet er später das sogenannte Kellerlicht an, wirft grelle Lichtstreifen schroff in eine dunkle Umgebung. Mit dieser von oben herab scharf einfallenden Beleuchtung erzielte er unleugbar große Effekte, fand auch darin zahllose Nachahmer, verlockte aber auch, nachdem der plastisch ideale Manierismus überwunden schien, zu einer neuen, ebenso verhängnisvollen, zur malerischen Manier. Von Caravaggio nehmen die Dunkelmaler ihren Ausgangspunkt.

In Rom stieß nun Caravaggio mit dem Bologneser Künstlerkreise zusammen. Lodovico Carracci (1555—1619) hatte sich in seinen jungen Jahren mit den Werken Correggios und der späteren Venezianer vertraut gemacht und, von seiner Wanderschaft in die Heimat zurückgelebt, auch seine beiden Vettern Agostino (1557—1602) und Annibale (1560—1609) zu dem gleichen Studiengange angeregt. Alle drei, zwar nicht dem Blute nach nahe verwandt —



Fig. 277. Letzte Kommunion des hl. Hieronymus, von Agostino Carracci.
Bologna, Pinakothek.



Fig. 278. Triumph der Galatea. Fresko von Agostino Carracci. Rom, Palazzo Barberini.

Staatsgalerie Berlin

gungen kundgegeben. Die letzte Kommunion des h. Hieronymus von Agostino Carracci (Fig. 277) in der Pinakothek zu Bologna erfreut durch die ausdrucksvollen Porträtköpfe der Nebenfiguren:

die Großväter waren Brüder gewesen — aber durch die gleiche Richtung und dasselbe Ziel eng verbunden, dabei sich trefflich in ihren Naturen ergänzend, traten dann in Bologna (1582) zu gemeinsamer Arbeit zusammen (Fresken mythologischen und antiförmischen Inhaltes in Palästen) und stifteten nach damaliger Sitte eine Akademie unter dem Titel der »Incamminati«, d. h. der auf den rechten Weg gebrachten, welche zugleich eine Künstlerschule wurde. Hier zeigt sich der Unterschied zwischen den Caracci und Caravaggio. Dieser suchte nur einen augenblicklichen Erfolg, stellte einfach seine Leistungen den Manieristen gegenüber; die Caracci gingen gründlicher, systematischer zu Werke, wollten die Künstlerbildung dauernd heben und verbessern. In ihren eigenen Werken huldigten sie aber gleichfalls der malerischen Richtung und griffen die Gegenstände der Darstellung häufig unmittelbar aus dem Leben heraus. Annibale Carracci übte die Radierung, welche Vervielfältigungsart ungleich malerischer wirkt, als der, nebenbei gesagt, von Agostino Carracci eifrig gepflegte Kupferstich; er zeichnete Bologneser Straßenfiguren und malte Landschaften. Auch in den Figurenbildern haben die Caracci ihre naturalistischen Nei-

die Almosenverteilung des h. Rochus von Annibale in der Dresdener Galerie gibt das physische Leiden mit großer Wahrheit wieder. Daß in den Freskowerken naturalistische Züge nicht so scharf auftreten, liegt in dem Wesen dieses Kunstzweiges. In Freskogemälden gipfelt aber die Thätigkeit und der Ruhm der Caracci.

Der Kunst des Kardinals Farnese dankten die Caracci den Ruf nach Rom, wo sie den Palast Farnese mit Fresken schmückten. Lodovico kehrte nach kurzem Aufenthalt wieder nach Bologna zurück; Agostino ließ die Arbeit liegen, nachdem er einige Felder (Fig. 278) gemalt

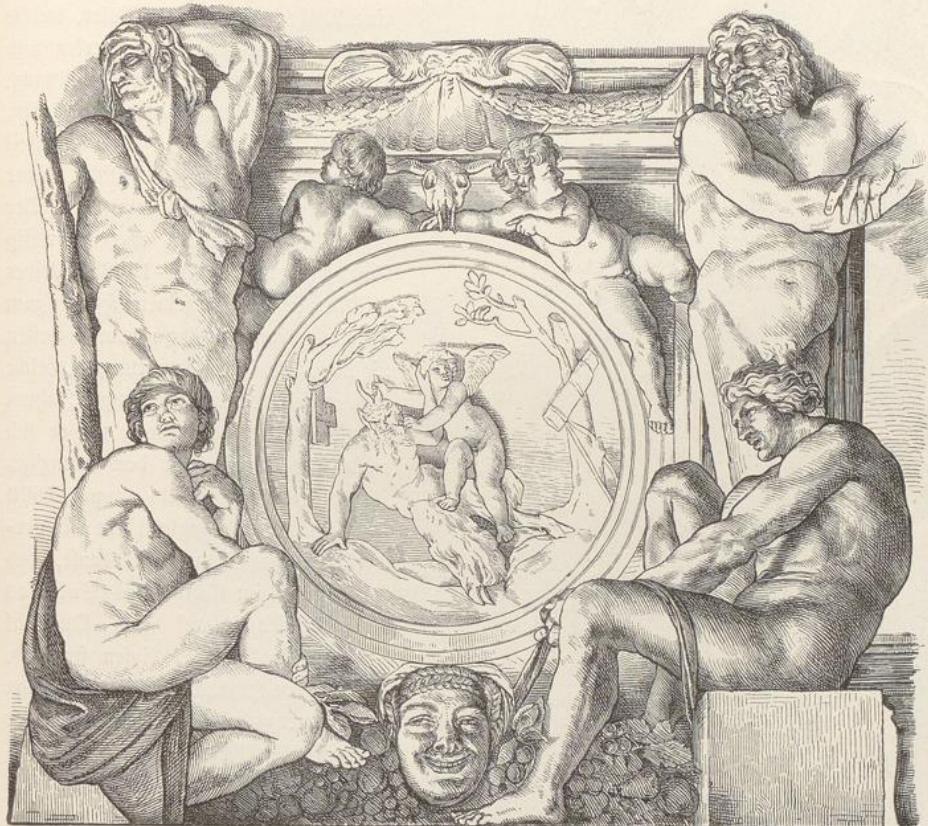


Fig. 279. Von den Deckenmalereien des Annibale Caracci
in der Haupthalle des Palazzo Farnese in Rom.

hatte, und zog nach Parma; Annibale vollendete das Werk, welches daher gewöhnlich auf seinen Namen geschrieben wird. In den dekorativen Teilen (Fig. 279) macht sich der Einfluß der Decke in der Sixtinischen Kapelle geltend. In den mythologischen Darstellungen, welche die Macht der (Götter, Helden und Menschen beherrschenden) Liebe verherrlichen, zeigen das Colorit, die Kontraste starker Männer und üppiger Frauen das allmähliche Vordringen sinnlicher Wirkungen. Als heiterer Palastschmuck haben die Fresken kaum ihres gleichen. Unter den zahlreichen religiösen Darstellungen und Altarbildern, welche aus den Werkstätten der Caracci hervorgingen, ragen besonders die hervor, in welchen sich eine feinere elegische Empfindung kundgibt, wie in den berühmten drei Marien am Grabe in London (Nationalgalerie), oder ein schalkhafter Ton leise

anklingt, wie in dem unter dem Namen »Silence du Carrache« bekannten Bilde im Louvre. Der kleine Johannes berührt neckend das schlummernde Christuskind. Da legt die Madonna, deren Kopf das Studium Correggio's erkennen lässt, mahnend den Finger an den Mund. Beide Gemälde rühren von Annibale her, welcher zwar nicht an Tüchtigkeit, doch an fruchtbarem Wirken und an Ruhm die anderen Familienglieder übertrifft.

Der Akademie in Bologna dankt eine Reihe vortrefflicher Maler, welche besonders Rom mit ihren Werken und ihrem Rufe erfüllten, ihre Ausbildung. Es spricht für den gesunden Unterricht, daß die Schüler ihre Selbständigkeit bewahrten und ihre persönliche Natur ungehindert entfalten konnten. Der begabteste unter ihnen war unstreitig Guido Reni (1575—1642). Leider erfüllte er durch seinen Hang zum Wohlleben und zu bequemem Schaffen nicht vollständig die Erwartungen, welche man an sein Auftreten in jungen Jahren knüpfen durfte. In Rom, wo er sich wiederholt (bereits in den neunziger Jahren) aufhielt, malte er um 1609 sein bestes Werk, zugleich ein Meisterwerk der ganzen neueren Kunst, das Deckenfresko im Casino des Palastes Rospiugliosi auf dem Quirinal (Fig. 280): Aurora, Rosen streuend, fliegt der von Horen umkreisten Quadriga des Sonnengottes voran und verkündet den nahenden Morgen.

Als Guido später wieder in seine Heimat zurückkehrte, betrieb er vorzugsweise die Tafelmalerei, wobei er allmählich in eine immer lässigere Manier verfiel. Während seine älteren Altargemälde sich durchgängig durch eine kräftige warme Färbung und wohl durchdachte Anordnung auszeichnen, wie das zweiteilige Bild der Pieta in der

Fig. 280. Aurora. Deckenfresko von Guido Reni. Rom, Palazzo Rospiugliosi.



Pinakothek zu Bologna, treten uns in Guido Renis letzter Periode nur selten größere geschlossene Kompositionen entgegen. An Beliebtheit, selbst Volksmäßigkeit büßte er aber nichts ein, da er es vortrefflich verstand, die Stimmungen der Zeit künstlerisch zu verwerten. Diese begünstigte, auch in den kirchlichen Anschauungen, eine weibliche Sinnlichkeit, eine sentimentale Schwärmerei. Mit Vorliebe wurden von ihm der leidende Christus (Fig. 281) mit verzücktem

Blicke und schmachtendem Ausdrucke — welcher Gegensatz zu Dürers kräftigen Christusköpfen! — und die schmerzensreiche Madonna gemalt, unter allgemeinem Weifalle in weiblichen Brustbildern, welche unter den Namen Magdalena, Kleopatra u. s. w. gingen, Frauenideale verkörpert. Sie mahnen an die venezianischen Schilderungen schöner Frauen, haben aber einen sentimental Beigeschmack. Seine Frauenköpfe gehen auf zwei Typen zurück. Anfangs gab er einem zarten, fast fränkischen Charakter den Vorzug, wofür der auf den Namen der Beatrice Cenci getaufte Frauenkopf das berühmteste Beispiel bietet; später liebte er die breiteren Formen

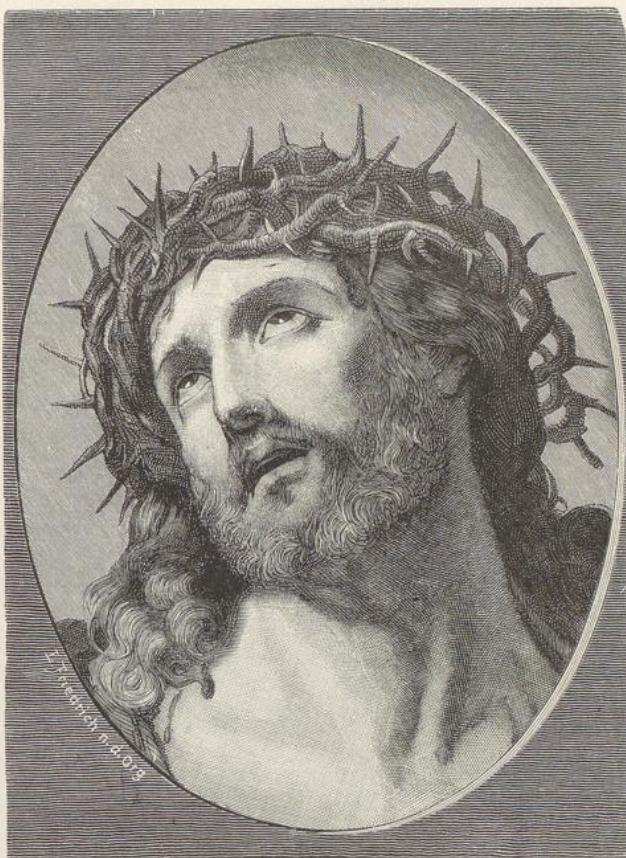


Fig. 281. Christuskopf von Guido Reni. Dresden, Galerie.

des Nobelpfades. Durch das in der letzten Zeit bei ihm vorherrschende graue Kolorit verlieh er ihnen aber gleichfalls einen schwärmischen Ausdruck.

An Begabung steht Domenico Zampieri oder Domenichino (1581—1641) gegen seinen Mitschüler zurück, überragt ihn aber durch gleichmäßigen Fleiß und gewissenhafte Hingabe an die Arbeit. Auch Domenichino entfaltete in Rom, wo er an der Familie Borghese warme Gönner fand, als Freskomaler eine reiche Thätigkeit. Die Kuppelfresken in S. Andrea della Valle mit den Evangelisten sind noch ganz in dem monumentalen Stile des Cinquecento gedacht; die Wandbilder in St. Luigi, aus dem Leben der h. Cäcilia, vor allem aber die Szenen aus dem Leben des h. Nilus in der Kirche zu Grottaferrata bei Rom lehren ihn als einen

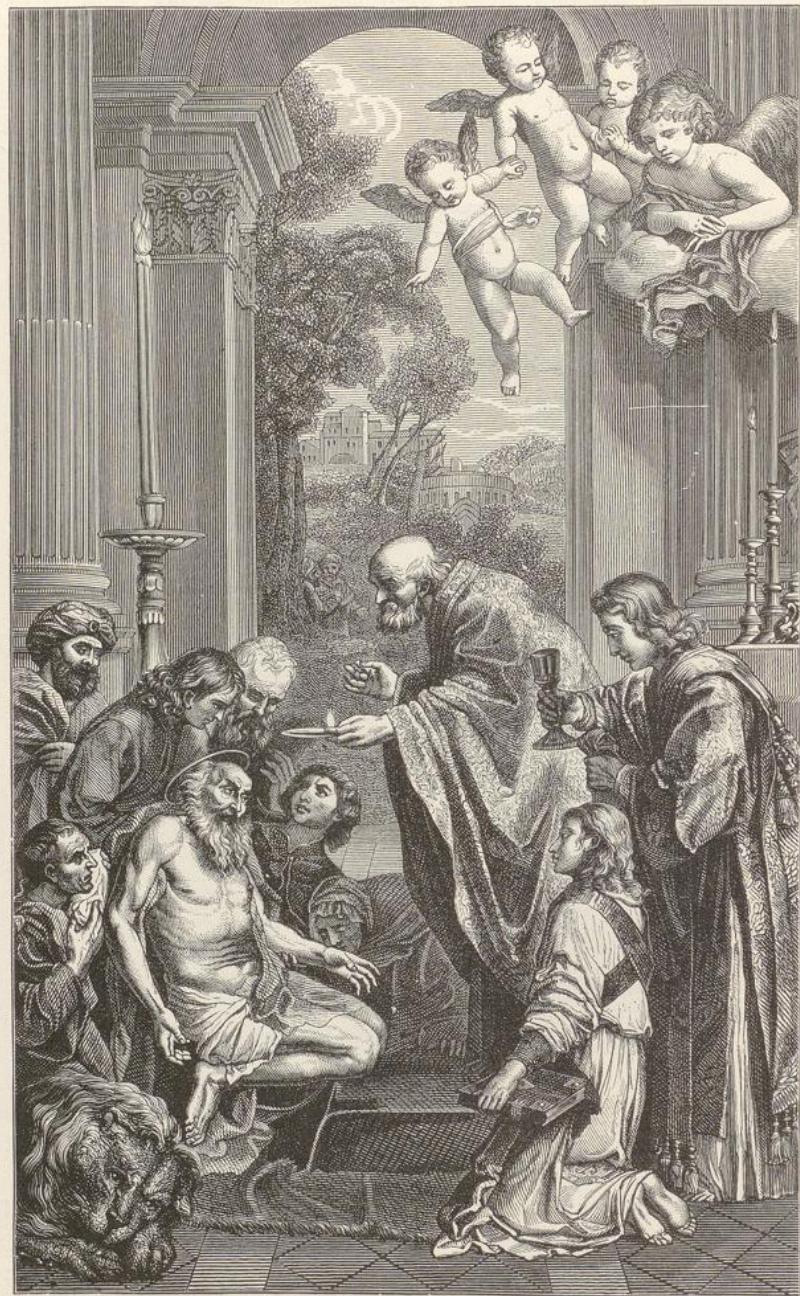


Fig. 282. Letzte Kommunion des hl. Hieronymus, von Domenichino.
Rom, Vatikan.

feinen Naturbeobachter und lebendigen Erzähler kennen. Die sorgfältige Durchbildung der Komposition und der einzelnen Gestalten zeigt auch sein berühmtestes Altargemälde, die letzte Kommunion des h. Hieronymus in der Vatikanischen Galerie (Fig. 282). Er lehnte sich an das gleichnamige Bild Agostino Caraccis eng an, wog aber die Komposition feiner ab, verlieh ihr eine größere Ruhe. An die Wiedergabe des antiken Lebens reichte aber seine Kraft nicht heran. Die Jagd der Diana in der Galerie Borghese, in den Jahren 1625—1630 gemalt, führt uns in einen Kreis niedlicher, halbwüchsiger Mädchen, welche in reizender Landschaft sich zum Spiele versammelt haben und ihrem Schrecken über die Eindringlinge einen recht lebendigen, aber fast komischen Ausdruck geben.



Fig. 283. Martyrium des heil. Bartholomäus, von Ribera. Madrid.

In Rom behielten die Schüler und Anhänger der Caracci das Nebergewicht. Anders in Neapel, wo die künstlerische Thätigkeit durch die spanischen Bizekönige vielfache Anregungen gewann und in der Ausmalung der Kapelle del Tesoro im Dome eine große Aufgabe fand. Die zur Ausführung des Werkes berufenen römischen Maler, Guido Reni und Domenichino, stießen auf einen heftigen Widerstand der heimischen Künstler. Guido kehrte unverrichteter oder halbverrichteter Sache zurück, Domenichino hielt länger aus, starb aber vor Vollendung der Kuppelfresken. Nach heutigem Sprachgebrauch war es eine organisierte Camorra, die den Mitbewerb der Fremden zu hindern suchte. So hat also auch in diesem Falle zunächst persönliche Eifersucht den Kampf herbeigeführt. Darüber dürfen aber die thatsächlich vorhandenen Gegensätze in den künstlerischen Anschauungen nicht vergessen werden. Ein richtiger Instinkt hatte

Caravaggio bestimmt, nach Neapel und Süditalien zu fliehen; als er 1606 wegen einer Bluthat Rom verlassen mußte. Im Süden stieß er auf eine verwandte Richtung. Caravaggio hat den sogenannten Naturalismus in Neapel nicht eingebürgert — er starb bereits 1609 im Elend — wohl aber, da er auch hier als Maler thätig auftrat, wirksam gefördert. In Neapel gewann der auf antiken Studien fußende Idealismus niemals Raum. Schon im 15. Jahrhundert wurden hier Bilder gemalt, welche man nachmal mit niederländischen Schöpfungen verwechseln konnte. Jedenfalls tauchten hier früher und kräftiger als im übrigen Italien niederländische Einflüsse auf. Von allen Zweigen der Skulptur wurde keiner so volkstümlich wie die Thon-



Fig. 284. Die bühnende Magdalena, von Ribera. Dresden.

plastik, welche sich von Haufe aus der unmittelbaren Naturnachahmung zumeigte. Die süditalienische Malerei folgte auch im 17. Jahrhundert diesen altheimischen Spuren. Doch hat es kein Neapolitaner Maler zu großer Bedeutung gebracht. Im höchsten Ansehen stand mit Recht der in Spanien geborene Giuseppe Ribera (1588—1656), Spagnoletto genannt. Der Bedeutung Riberas wird man ebensowenig gerecht, wenn man ihn mit der landläufigen Bezeichnung eines Naturalisten abfertigt, wie wenn man die Caracci und ihren Anhang schlechthin als Effektiker auffaßt. Aus mehreren seiner Bilder leuchtet das helle Muster Correggios, andere Werke, wie namentlich die Kommunion der Apostel in St. Martino zu Neapel, befunden eine sorgfältige Durchbildung der Komposition. Und selbst wenn er der herrschenden Richtung folgt,

visionen, wie die Himmelsleiter Jakobs im Madrider Museum, Martyrien, wie jenes des h. Bartholomäus, gleichfalls in Madrid (Fig. 283), oder Materdolorosa und Magdalenen-Bilder (Fig. 284) malt, wenn er zu derberen Modellen greift, das leidenschaftliche oder schwärmerische Element betont, der Schwarzmalerei sich ergiebt, ragt er doch über die meisten Genossen durch die sichere Zeichnung, den Ernst des Ausdruckes, die tiefere Glut der Stimmungen empor.



Fig. 285. Immorientanz, von Francesco Albani. Radiland, Brera.

Die Caracci, Guido Reni, Domenichino, Caravaggio und Ribera bilden die Spitzen der Malergemeinde Italiens im 17. Jahrhundert. Aber wie neben den Hauptplätzen der Kunstsiede zahlreiche kleinere Mittelpunkte des Schaffens bestanden, so traten auch den Hauptmeistern noch zahlreiche Maler zur Seite, welche zwar in der Entwicklungsgeschichte dieser Kunst keine Rolle spielen — denn mit der Entwicklung der Malerei war es in Italien beinahe zu Ende — wohl aber den Anspruch auf persönliche Werthägung erheben dürfen. Einzelne Werke werden

immer mit genannt werden, wenn man die besten Schöpfungen der italienischen Malerei aufzählt. Mehrere Künstler haben, da sie sich in mannigfachen Gattungen und Weisen versuchten, neben vielerem Verfehlten doch auch einzelne gelungene Leistungen aufzuweisen; zahlreiche Künstler dieser Zeit haben ein Jahrhundert lang einen klangvollen Namen behalten; in allen Schulen herrscht jedenfalls reges Leben, freilich auch, durch Neid und Eifersucht hervorgerufen, bitterer Kampf. Die Künstler verkörperten nur selten noch Volksgedanken, waren vielmehr stolz auf ihre eigenen »Inventionen«, lebten in einer Welt für sich, verlangten und erlangten von der übrigen Menschheit, daß sie ihnen Achtung zollte.

In der Heimat der Carracci erhielt sich die Malerei noch lange auf stattlicher Höhe. Der Mitschüler Guidos und Domenichinos, der Sohn eines reichen Seidenhändlers, Francesco Albani (1578 bis 1660) drang zwar mit seinen zahlreichen Altarbildern nicht durch; in einem beschränkten Gedanken- und Formenkreise gewann er aber doch verdienten Ruhm: in der Schildderung anmutiger Nymphen und Amorinen oder Engel, die sich in heiterer Landschaft bewegen, und zu welchen ihm seine zweite Frau und seine zehn Kinder Modell standen (Fig. 285). Seine bekanntesten Bilder dieser Art sind die vier Elemente in Turin und in der Galerie Borghese. Wie Albani, so zog



Fig. 286. Diana, Gedehbild von Guercino. Rom, Villa Aldovandi.

auch Giovanni Francesco Barbieri aus Cento, seines Schielen wegen Guercino genannt (1591—1666), dem kampfreichen Leben in Rom den ruhigen Aufenthalt in den Provinzial-

städten vor, obwohl er in Rom (1621—1623) große Erfolge errungen hatte. Er schuf hier sein bestes Altarbild, die Verherrlichung der h. Petronilla (in der Kapitoliniischen Galerie) und schmückte die Villa Ludovisi mit Deckenfresken, der Aurora und der Fama (Fig. 284), welche in der Farbenwirkung die Fresken Guidos vielleicht noch überragen. Den größten Teil



Fig. 287. Judith, von Cristofano Allori. Florenz, Pal. Pitti.

seines Lebens brachte er in seiner Geburtsstadt und in Bologna zu, mit Aufträgen überhäuft, in gleichem Maße aber auch die ursprünglich den Venezianern abgelauschte Tiefe und Wärme des Kolorits einbüßend. Biblische und historische Genrebilder, in größerem Maßtabe in Halbfiguren ausgeführt, und Einzelgestalten, namentlich Sibyllen, trotz Augenaufschlages und pathetischer Geberde doch nur eine angenehme, gefällige Wirkung ausübend, wanderten in großer

Springer, Kunstgeschichte. IV.

34

Zahl in den Besitz der Kunstsfreunde und verschafften seinem Namen noch im 18. Jahrhundert einen hellen Klang. Auch Carlo Cignani (1628—1719) sicherte sich und der Bologneser Schule, aus welcher er hervorgegangen war, insbesondere durch seine Schilderung der Himmelfahrt Mariæ (München) dauernden Ruf.

Gegen das rege künstlerische Treiben in Bologna tritt eigentlich Florenz in den Hintergrund. Die florentiner Maler hielten sich von den Parteikämpfen fern, bewahrten länger als die anderen Schulen die heimischen Traditionen und verfielen nie, wie die sonst ziemlich lang-



Fig. 288. Der Triumph Davids, von Matteo Rosselli. Florenz, Pal. Pitti.

weiligen Fresken des Giovanni da San Giovanni (1599—1636) zeigen, in Flüchtigkeit. Einem Florentiner, dem Christofano Allori (1577—1621), gelang sogar einmal ein großer Wurf. Seine Judith in der Pittigalerie (Fig. 287) packt den Beschauer durch die üppig sinnliche Schönheit, welche noch durch die reiche Tracht und den Kontrast zu der alten Magd gehoben wird. Eine sorgfältige Zeichnung charakterisiert die Bilder des Ludovico Cardi, bekannter unter dem Namen Gigoli (1559—1613); einen leisen Anklang an Andrea del Sarto bewahren einzelne Gemälde Matteo Rossellis (1578—1650), dessen feiner Schönheitsfimmel namentlich in seinem Triumph Davids (Fig. 288) zur Geltung kommt. Selbst die untergeordneten Künstler und Ausläufer der Schule, wie Francesco Furini (1600—1649), dessen glattgemalte Frauenkörper noch heute zahlreiche Bewunderer finden, und Carlo Dolci (1616—1686),

welcher es trefflich verstanden hat, in weiblichen Halbfiguren (Fig. 289) den weichlichen, an das Sentimentale streifenden Empfindungen — der natürlichen Ergänzung der temperamentvollen und leidenschaftlichen Zeitstimmungen — Ausdruck zu geben, offenbaren doch noch eine gewisse künstlerische Selbständigkeit und retten sich eine vornehmre Haltung als Erbstück der großen Vergangenheit. Auch in Oberitalien herrscht eine rege Kunsthätigkeit, außer in Mailand und Modena namentlich in Genua, wo in Bernardo Strozzi (1581—1644) ein überaus fruchtbarer, in der Fresko- wie in der Tafelmalerei gleich erfahrener Meister ersteht, dessen bessere Bilder sich durch einen auf das Genrehafte gerichteten, frischen, auch in der Farbe leichten Zug auszeichnen.



Fig. 289. Die heil. Cäcilie, von Carlo Dolci. Dresden.

Der große Tummelplatz künstlerischen Treibens bleibt das ganze Jahrhundert hindurch noch immer Rom. Aus den einzelnen Provinzen strömen die Maler herbei, um hier ihr Glück zu versuchen und der von ihnen vertretenen Richtung zum Siege zu verhelfen. Einen engeren Zusammenhang oder wohl gar eine einheitliche Auffassung dürfen wir in diesen bunt zusammengewürfelten Kreisen nicht suchen. Beinahe ein jeder sucht auf Kosten des andern in die Höhe zu kommen und durch besondere Virtuosität die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. Nur wenige halten an den Traditionen fest und gehen rein sachlich, ohne persönliche Nebenzwecke zu Werke. Zu diesen gehört Andrea Sacchi (1598—1661), dessen h. Romuald im Kreise der Kamaldulensermonche (Vatikan) von den Schöpfungen des Cinquecento sich nur durch den tieferen Farbenton, die feinere malerische Behandlung der weißen Gewandmassen unterscheidet (Fig. 290).

Auch die in der Farbe freidigen Madonnen des Giov. Batt. Salvi, nach seinem Geburtsorte Sassoferato genannt (1605—1685), befunden genaues Formenstudium, eine sichere Zeichnung und richtig abgewogene Stimmungen. Vollends bei Carlo Maratta (1625—1713)

steigerte sich die sorgfältigere Beachtung der alten Meister zu einem förmlichen Raffaelkultus. Es kam durch diese retrospective Richtung zwar etwas Kältes, Verständiges in die Kompositionen. Immerhin behauptete sie sich als Nebenstrom bis in das folgende Jahrhundert und sicherte der Kunstsprache einigermaßen die Stetigkeit (Fig. 291).

Nicht nur aus den mittleren Provinzen, auch aus dem Süden empfing Rom mannigfachen Zugang. Unter den nächsten Nachfolgern Caravaggios und Ribera in Neapel gewann keiner eine hervorragende Stellung, selbst Mattia Preti nicht, der mit äußerer Ehren reich bedachte »Cavaliere Calabrese«, der über ein halbes Jahrhundert († 1699) in Neapel herrschte, oder Pietro Novelli (1603 bis 1677) aus Monreale bei Palermo, auf welchen die Sicilianer als ihren besten Vertreter in der neueren Malerei stolz blicken. Erst Salvatore Rosa (1615 bis 1673) tritt in die Vorderreihe italienischer Künstler und erfüllt mit seinem Rufe weite Landschaften. Seine Persönlichkeit hat zugleich für das Künstlerleben in jener

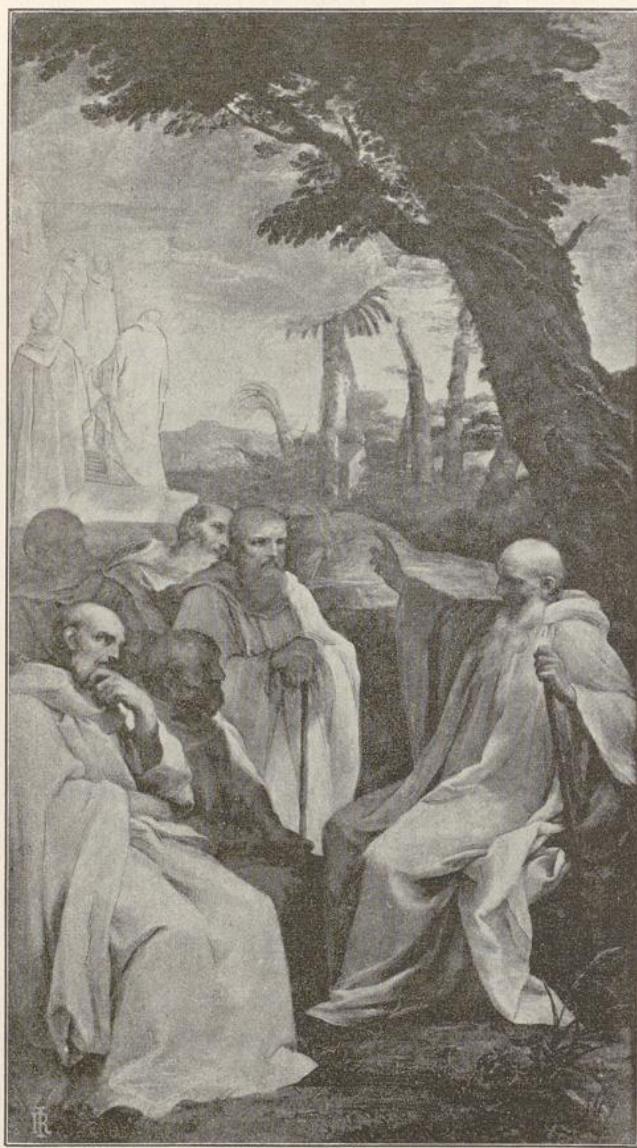


Fig. 290. Der hl. Romuald, von Sachi. Rom, Vatikan.

Zeit eine typische Geltung. Nicht durch seine Werke allein, sondern auch durch sein Auftreten sucht er die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. Salvator Rosa hatte in seiner Jugend eine halbgelehrte Bildung genossen, als Maler sich zunächst nur nach der Natur, welche er in den wilden Klüften Kalabriens studierte, gerichtet. Wie die Neapolitaner zu thun pflegten, plagte er sich nicht viel mit Zeichnen, sondern entwarf seine Skizzen sofort mit dem Pinsel. Allmählich kam

er in Neapel zu Ansehen, wo sich besonders Lanfranco, der einzige unter den Schülern der Caracci, welcher in Neapel festen Fuß gefaßt hatte, seiner annahm. Bald aber erschien ihm



Fig. 291. Taufe Christi, von Carlo Maratta.
Rom, S. Maria degli Angeli.

der neapolitanische Schauplatz zu enge. Er wanderte nach Rom, lebte hierauf einige Jahre in Pomp und geistreicher Fröhlichkeit in Florenz, kehrte dann wieder nach Rom zurück, wo er gleichfalls der Mittelpunkt eines reichen geselligen Kreises wurde. Als Satirendichter, Musiker,

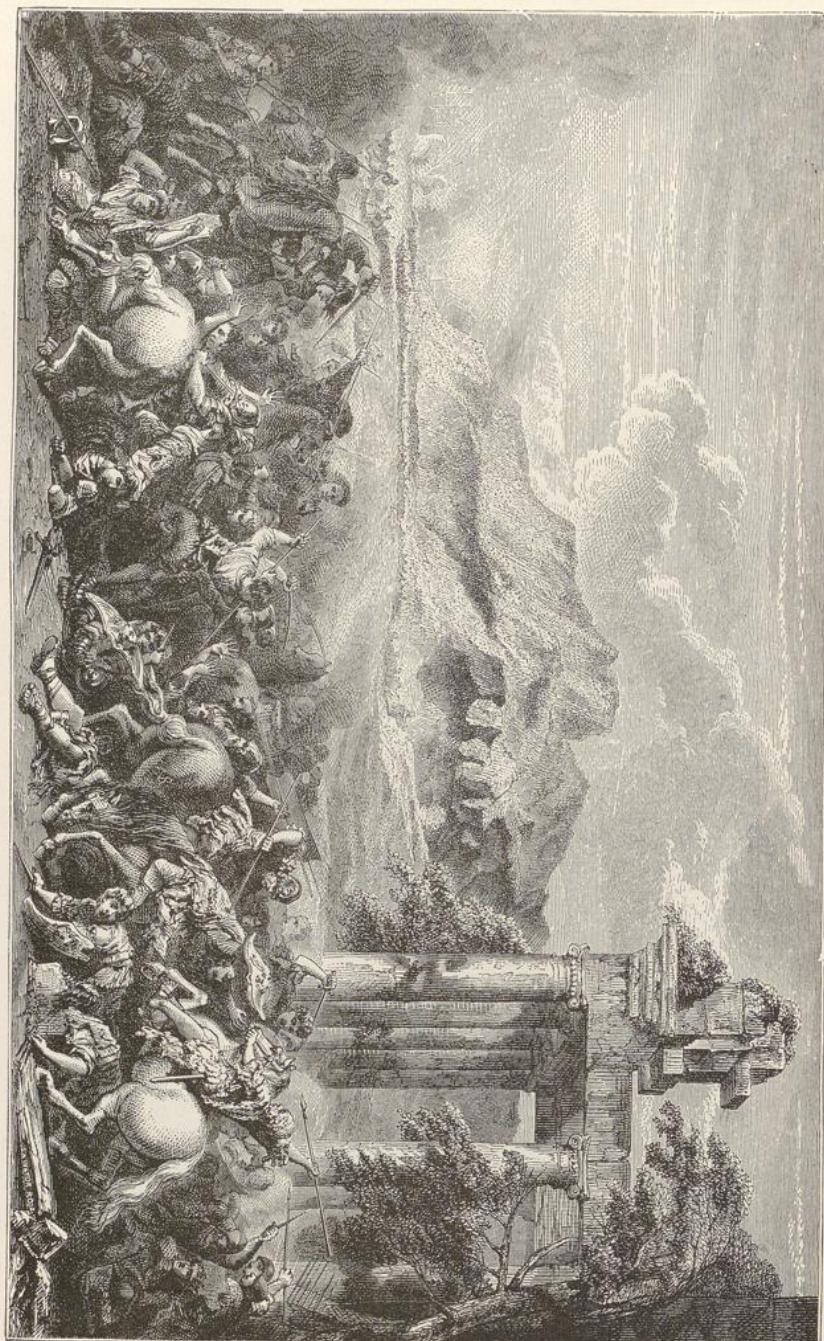


Fig. 292. Schlacht, von Salvadore Río. Paris, Louvre.

Komödienspieler forderte er die Bewunderung der Mitbürger heraus. Als Maler gewann er dauernden Ruhm nicht durch seine Figurenbilder, in welchen er Michelangelo gleichzukommen glaubte, sondern durch seine Schlachtenbilder (Fig. 292) und seine zahlreichen Landschaften. In jenen gab er das Gewühl der aneinander prallenden Schlachtenhaufen lebendig wieder. In



Fig. 293. Madonna in der Glorie, von Luca Giordano.
Florenz, Pal. Pitti.

diesen traf er häufig den Naturton und verstand durch Wolkenform, tiefe Färbung und Staffage die Stimmung seiner meistens den süditalienischen Küsten und Felsklüften entlehnten Schilderungen wirksam zu steigern. Allmählich siegte aber in Italien doch wieder, von einer effektvollen Färbung unterstützt, die Dekorationsmalerei. Sie fand in dem vielbeschäftigte Pietro Verrettini aus Cortona (1596—1669) und in dem Neapolitaner Luca Giordano (1632—1705), wegen seiner Pinselfertigkeit *Fa Presto* genannt, ihre glänzendsten Vertreter. In Fresken

erscheinen beide von ihrer besten Seite, hier macht sich das Scheinleben der Gestalten weniger bemerklich. Doch hat Luca Giordano, in der Bibel ebenso heimisch wie in der Mythologie, auch in einzelnen seiner unzähligen Tafelbilder die technische Gewandtheit und den kräftigen Farbensinn befunden (Fig. 293). Der Ausgang der italienischen Malerei am Ende des Jahrhunderts ist der, daß sie als Kulturgewohnheit und Zeitvertreib das Leben fristet. Man kann sie nicht missen, läßt sie aber keine ernsten Aufgaben mehr erfüllen.



Fig. 294. Der Zahnarzt, von Gerard Honthorst. Dresden.

2. Rubens und die flandrische Kunst.

Der Glaube an die berechtigte Vorherrschaft Italiens im Reiche der Kunst, welcher am Anfange des 16. Jahrhunderts die selbständige Weiterbildung der flandrischen Malerei gehemmt und sie in italienische Geleise gelockt hatte, wurde von einer längeren Reihe von Geschlechtern geteilt. Auch noch im 17. Jahrhundert pilgerten regelmäßig die Künstler über die Alpen, um in Italien die volle Meisterschaft zu erwerben. Andere Muster waren aber hier an die Stelle der früher verehrten Ideale getreten. Die Naturalisten gaben vorniegend den Ton an und zogen auch viele nordische Künstler in ihre Kreise. In der Auffassung und Richtung der Naturalisten fanden diese manche ihnen längst bekannte Züge; in der Betonung des Kolorits, in der Beschränkung der Phantasie auf die wirkungsvolle Zusammenstellung derb realer Gestalten entdeckten sie eine auch in der altheimischen Kunst oft geübte Gewohnheit.

So kam es, daß die nordischen Maler, auch wenn sie in Italien studierten, nicht ganz mit ihren überlieferten Anschauungen zu brechen brauchten, in einzelnen Fällen sogar durch deren Betonung zu Ansehen gelangten. An die Stelle der geschlossenen nationalen Künstlergemeinde war namentlich in Rom eine internationale Gesellschaft getreten, welche sich nach