

immerhin ihre Stelle in Nischen oder im Freien wirksam ausfüllen, meldet sich — ausser jenen decorativen Fratzen — bald auch eine eigentliche Genresculptur, von halb pastoralem, halb possenhaftem Charakter; Figuren von Jaques Callot als Statuen ausgeführt u. dgl. (Garten Boboli etc.) Die künstlerische Nichtigkeit dieser Productionen verbietet uns jede nähere Betrachtung. Sie haben übrigens eine Nachfolge gefunden, welche noch jetzt nicht erloschen ist und in Mailand ganze Ateliers beschäftigt. (Chargen, auch in moderner Tracht, auf Gartenmauern etc.)

In Rom macht sich in den ersten Jahrzehnten nach Michelangelo's Tode nicht eine schwülstige Ausbeutung seiner Ideen, sondern eher eine tiefe Ermattung geltend. Ausser den paar Florentinern sind es vereinzelt, wenig namhafte Meister, welche die Altargruppen und die Grabstatuen dieser Zeit fertigten. So *Giov. Batt. della Porta*, von welchem in S. Pudentiana (hinten links) die Gruppe der Schlüsselverleihung gearbeitet ist; — *Giov. Batt. Cotignola*, von welchem sich derselbe Gegenstand sehr ähnlich behandelt findet in S. Agostino (4. Cap. rechts); — die beiden *Casignola*, von welchen die thronende Statue Pauls IV. über dessen Sarcophag in der Minerva (Cap. Caraffa) gearbeitet ist, mit tüchtig individuellem Kopfe, sonst gesucht und ungeschickt. Die Papstgräber sind überhaupt um diese Zeit ein interessanter Gradmesser für die kirchliche Intention sowohl als für das künstlerische Können. Mit dem Grabe Pauls des III. hört die grosse Freicomposition von einer Porträtstatue und zweien oder mehrern allegorischen Figuren für längere Zeit auf; die thatenreichen Päpste der Gegenreformation müssen wieder in einer Detailerzählung gefeiert werden, welche wie zur Zeit der Renaissance (S. 614, i etc.) nur durch eine Zusammenstellung vieler Reliefs zu erreichen ist; grosse Architekturen geben den Rahmen dazu her; eine mittlere Nische enthält das sitzende oder knieende Standbild des Papstes. Dieser Art sind die riesigen Denkmäler Pius' V. und Sixtus' V., Clemens' VIII. und Pauls V. in den beiden Prachtcapellen von S. M. maggiore; die Tendenz, welche hier wieder über die Kunst die Oberhand hat, brachte es bis zur saubern, sorgfältigen Darstellung des Vielen; in künstlerischer Beziehung sind diese kostbaren Werke so nichtig, dass wir die Urheber gar nicht zu nennen brauchen. (Einiges Gute

am Grabmal Pius' V.) Ein vorzugsweise erzählendes Grabmal von etwas besserer Art ist dasjenige Gregors XI., 1574 von *Olivieri* verfertigt, in S. Francesca romana; dagegen zeigt dasjenige eines Herzogs von Cleve im Chor der Anima, von dem Niederländer *Egidio di Riviere*, wiederum nichts als eine gewisse Meisselgeschicklichkeit. — Mit dem Denkmal Urbans VIII. von *Bernini* kehrt dann jene Freicomposition wieder, aber in einem andern Sinne umgestaltet.

Die parallel stehende genuesische Sculptur der Zeit von etwa 1560 — 1630 hängt wie oben (S. 606, c) bemerkt, noch theilweise von den Vorbildern des Civitali, auch von ältern Lombarden ab, doch unter starker indirecter Einwirkung Michelangelo's. (Zwei Künstlerfamilien des Namens *Carlone*; ihre Sachen in S. Ambrogio, S. Annunziata, S. Siro, S. Pietro in Banchi und überall; zugleich die Thätigkeit *Francavilla's*, S. 687, g). Ob irgend etwas selbständig Bedeutendes vorkömmt, weiss ich nicht zu entscheiden, bezweifle es aber. *Luca Cambiaso*, der sich auch einmal in der Sculptur versuchte, hat in seiner Fides (Dom, Cap. links vom Chor) das gerade nicht erreicht, was seine Bilder so anziehend macht, deren beste zur Vergleichung daneben stehen.

Bis gegen das Jahr 1630 hin hatte die Sculptur die Lebenskräfte desjenigen Styles, der mit Andrea Sansovino begonnen, vollständig aufgezehrt. Sie hatte versucht, in wahrhaft plastischem Sinne zu bilden; aus den todten Manieren der römischen Malerschule hatten sich einzelne Bessere von Zeit zu Zeit immer zu einem reinern und wahreren Darstellungsprincip hindurchgekämpft; die eigentliche Grundlage der Plastik, die abgeschlossene Darstellung der menschlichen Gestalt nach bestimmten Gesetzen des Gleichgewichtes und der Gegensätze, schien gesichert. Zu einem reinen und überzeugenden Eindruck aber hatte diese Kunst es im letzten halben Jahrhundert (etwa 1580 bis 1630) doch nicht mehr gebracht. Theils ist des Trübenden zu viel darin (die genannten römischen Manieren, die alten und neuen naturalistischen Einwirkungen, die verlockenden Kühn-

heiten des Michelangelo, die Principiosigkeit der Gewandung), theils fehlt es an durchgreifenden Künstlerindividualitäten, an wirklichen frischen Kräften, indem sich damals die Besten alle der Malerei zuwandten. Weshalb thaten sie diess? Weil der Kunstgeist der Zeit sich überhaupt nur in der Malerei mit ganzer Fülle aussprechen konnte.

Einige Decennien hindurch hat nun die Malerei einen neuen, die Sculptur noch den alten Styl. Endlich entschliesst sie sich, der Malerei (deren Vorgängerin sie sonst ist) nachzufolgen, deren Auffassungsweise ganz zu der ihrigen zu machen. Das Relief ist schon seit dem XV. Jahrh. ein Anhängsel der Malerei; die Freisculptur war durch die grössten Anstrengungen der Meister der goldenen Zeit vor diesem Schicksal einstweilen bewahrt worden; jetzt unterlag auch sie. — Welches der Geist dieser Malerei war, der fortan auch in den Sculpturen lebt, wird unten im Zusammenhang zu schildern sein. In der Malerei können wir ihm seine Grösse und Berechtigung zugestehen; in der Sculptur gehen die wichtigsten Grundgesetze der Gattung darob verloren, und es entsteht kein grösseres, namentlich kein ideales Werk mehr, das nicht einen schweren Widersinn enthielte. Nicht ohne Schmerz sehen wir ganz ungeheure Mittel und einzelne sehr grosse Talente auf die Sculptur verwendet, welche die folgenden anderthalb Jahrhunderte hindurch (1630—1780) über Italien und von da aus über die ganze Welt herrschte. Ihr Sieg war schnell und unwiderstehlich, wie überall, wo in der Kunstgeschichte etwas Entchiedenes das Unentschiedene beseitigt.

Übergehen dürften wir sie aber hier doch nicht. Ihre subjectiven Kräfte waren — im Gegensatz zur nächstvorhergehenden Periode — ungemein gross, ihre Thätigkeit von der Art, dass sie mehr Denkmäler in Italien hinterlassen hat als die Gesamtsumme aller Frühern, das Alterthum mitgerechnet, ausmacht. Sie hat ferner einen sehr bestimmten decorativen Werth im Verhältniss zur Baukunst und zur Anordnung grosser Ensembles, und endlich giebt sie gewisse Sachen so ganz vortrefflich, dass man ihr auch für den Rest einige Nachsicht gönnt. (Vgl. den Abschnitt über die Barockarchitektur; S. 364 u. ff.)

Der Mann des Schicksals war bekanntlich *Lorenzo Bernini* von Neapel (1598—1680), der als Baumeister und Bildhauer, als Günstling

Urbans VIII. und vieler folgenden Päpste einer fürstlichen Stellung genoss und in seinen spätern Jahren ohne Frage als der grösste Künstler seiner Zeit galt. Er überschattet denn auch alle Folgenden dergestalt, dass es überflüssig ist, ihren Stylnuancen näher nachzugehen; wo sie bedeutend sind, da sind sie es innerhalb seines Styles. —

Nur ein paar Zeitgenossen, die noch Anklänge der frühern Schule auf bedeutsame Weise mit der berninischen Richtung vereinigen, sind hier vorläufig zu nennen: *Alessandro Algardi* (1598—1654) und der Niederländer *Franz Duquesnoy* (1594—1644). Ferner ist schon hier auf das starke französische Contingent in diesem Heerlager aufmerksam zu machen, auf die *Legros, Monnot, Teudon, Houdon* u. s. w., vor Allem auf *Pierre Puget* (1622—1694), von dem man wohl sagen könnte, er sei berninischer als Bernini selbst gewesen. Wie Ludwig XIV. in Person, ebenso waren auch die französischen Künstler für den „erlauchten“ Meister eingenommen; auffallend ist trotzdem, dass sie in Italien selbst so stark beschäftigt wurden und um 1700 in Rom beinahe das Übergewicht hatten. Wir wollen nun versuchen, die Grundzüge der ganzen Darstellungsweise festzustellen. Bei diesem Anlass können die besonders wichtigen oder belehrenden Werke mit Namen angeführt werden.

Die zwingende Gewalt, welche die Sculptur mit sich forttriss, war der seit etwa 1580 siegreich durchgedrungene Styl der Malerei, welcher auf den Manierismus der Zeit von 1530 an gefolgt war. Derselbe zeigt zwei Haupteigenschaften, welche sich durchdringen und gegenseitig bedingen: 1) den Naturalismus der Formen und der Auffassung des Geschehenden, edler in der bolognesischen, gemeiner in der neapolitanischen Schule ausgeprägt; 2) die Anwendung des Affectes um jeden Preis. Die Maler verfahren naturalistisch, um eindringlich zu sein, und am Affect erfreut sie wiederum nur die möglichst wirkliche Ausdrucksweise. Dieses Wirkliche, weil es zugleich so wirksam war, eignete sich jetzt auch die Sculptur an. Ihr Verhältniss zur Antike war fortan kein innigeres als z. B. dasjenige, welches wir bei Guido und Guercin finden, die Entlehnung einzelner weniger Formen. Bernini persönlich empfand den Werth der Antiken recht gut und erkannte z. B. in dem verstümmelten Pasquino die goldene Zeit der griechischen Kunst, allein als Künstler drängte er nach einer ganz andern Seite hin.

Es versteht sich nun von selbst, dass er und seine Schule diejenigen Aufgaben am besten löste, bei welchen der Naturalismus im (wenn auch nicht unbedingten) Rechte ist. Hierher gehört das Porträt. Schon in den vorhergehenden Perioden eines echten und halb-falschen Idealismus war die Büste durchgängig gut, ja bald die beste Leistung dieser Kunst gewesen, und diess Verhältniss dauerte nun in glänzender Weise fort. Die Gräber von Rom, Neapel, Florenz, Venedig enthalten viele Hunderte von ganz vortrefflichen Büsten dieser Art, welche den Porträts von Van Dyck bis Rigaud als würdige Parallele zur Seite stehen. Sie geben die Charaktere nicht idealisirt, aber in freier, grossartiger Weise wieder, wie es nur eine mit den grössten idealen Aufgaben vertraute Sculptur kann. Wir dürfen um dieses Reichthums willen den Kunstfreund seiner eigenen Entdeckungsgabe überlassen. Im Santo zu Padua, in S. Domenico zu Neapel, im Lateran und in der Minerva zu Rom wird er sein Genüge finden. In der Halle hinter S. M. di Monserrato ebenda suche man die Grabbüste eines spanischen Juristen Petrus Montoya († 1630), eine edle leidende Physiognomie von trefflichster Behandlung.

Ausserdem genügt der Naturalismus noch am ehesten in der Darstellung des Kindes (zumal des italienischen), in dessen Wesen alle mögliche Schönheit nur unbewusst als Natur vorhanden ist, und dessen Affecte so einfach sind, dass man sie nicht wohl durch Pathos verderben kann (was einzelne Künstler dennoch versucht haben). *Algarði* und *Duquesnoy* genossen zu ihrer Zeit einen gerechten Ruhm für ihre oft ganz naiven und schönen Kinderfiguren. (Von letzterm ein paar Köpfe an den Grabmälern der zwei hintersten Pfeiler in S. Maria dell' Anima zu Rom.) Von ihren Nachfolgern lässt sich nicht mehr so viel Gutes sagen; die Putten wurden in so besinnungsloser Masse decorativ verbraucht, dass die Kunst es damit allmählig leicht nahm. Und doch wird man selbst unter den von Stucco zu Tausenden improvisirten Figuren dieser Art sehr viele wahre und schöne Motive finden, die nur unter der manierirten und sorglosen Einzelbildung zu Grunde gehen.

Selbst einzelne Idealköpfe der Schule haben einen Werth, der sie doch immer mit guten bolognesischen Gemälden in eine Reihe stellt. Das XVII. Jahrhundert hatte wohl im Ganzen einen andern Begriff von Schönheit als wir und legte namentlich den Accent des Liebreizes auf eine andere Stelle, wovon Mehreres bei Anlass der

Malerei; allein desshalb werden wir doch z. B. gewissen Köpfen *Algardi's* (z. B. im rechten Querschiff von S. Carlo zu Genua), oder der Statue der Mathildis von *Bernini* (in S. Peter) eine dauernde Schönheit nicht ganz abstreiten dürfen. Hie und da ist die Einwirkung der (damals noch in Rom befindlichen und vielstudirten) Niobetöchter nicht zu verkennen. Anderes ist mehr national-italienisch. Selbst ohne höhern geistigen Adel nehmen sich doch manche Madonnenköpfe, frei behandelt und zwanglos gestellt, wie sie sind, recht gut aus. So z. B. mehrere Assunten des *Filippo Parodi* († 1702) auf genuesischen Hochaltären. Im Ganzen ist freilich die ideale Form etwas geistesleer.

Die sog. Charakterköpfe folgen ganz der Art der damaligen Maler, und zwar nicht der bessern. *Bernini* selber steht dem Pietro da Cortona viel näher als etwa dem Guercino; seine männlichen Individuen sind von jenem gemein-heroischen Ausdruck, der in der Malerei erst seit der Epoche der gänzlichen Verflachung (1650) herrschend wurde. An seinem Constantin (unten an der Scala regia im Vatican) hat man den mittlern Durchschnitt dessen, was er für einen würdigen Typus des Mannes und des Pferdes hielt; sein Pluto (Villa Ludovisi) ist in der Kopfbildung ein Excess der cortonistischen Richtung.

Auch seine Behandlung der menschlichen Gestalt im allgemeinen ist mit Recht verrufen, schon abgesehen von der Stellung. Jugendlichen und idealen Körpern gab er ein weiches Fett, das allen wahren Bau unsichtbar macht und durch glänzende Politur vollends widerlich wird. Die Art, wie Pluto's Finger in das Fleisch der Proserpina hineintauchen (Villa Ludovisi), ist auf jede andere Wirkung berechnet als auf die künstlerische. Seine Jugendarbeit, Apoll und Daphne (Villa Borghese, oberer Saal) ist bei aller Charakterlosigkeit doch leidlicher, weil sie noch nicht üppig ist. Spätere haben, dem Geschmack ihrer Besteller zu Liebe, nach dieser Richtung hin auf jede Weise raffinirt.

Den heroischen und Charakterfiguren gab *Bernini* eine prahlische Musculatur, die sich mit derjenigen Michelangelo's zu wetteifern anschickt, gleichwohl aber nicht den Ausdruck wahrer elastischer Kraft hervorbringt, sondern aufgedunsenen Bälgen gleichsieht. Diess kömmt zum Theil wieder von der unglücklichen Politur her (Pluto, Villa Ludovisi). Bei den nicht von ihm selbst ausgeführten Statuen der grossen Stromgötter (Hauptbrunnen auf Piazza Navona) hängt

der so viel günstigere Eindruck offenbar mit der anspruchslosern Behandlung der Oberflächen des Nackten zusammen. Und wo die Aufgabe ihm wahrhaft gemäss wahr, wie z. B. der Triton der Piazza Barberini, bei welchem jene üble Prätension auf Eleganz ohnedies wegfiel, da genügt Bernini völlig. Er hat vielleicht überhaupt nichts Besseres geschaffen als diese halbburleske Decorationsfigur, welche mit Schale und Untersatz ein so prächtig belebtes Ganzes bildet. Wie so oft in der neuern italienischen Kunst wirken gerade diejenigen Mittel im rein naturalistischen und komischen Gebiet vortrefflich, welche im idealen Alles verderben.

Andere Bildhauer waren auch in der Musculatur wahrer und naturalistischer, in der Epidermis mürber, aber desshalb nicht viel erquicklicher. Eine grosse Schaustellung anatomischen Könnens ist z. B. *Puget's* S. Sebastian in der S. Maria di Carignano zu Genua; der Heilige muss sich vor Qual krümmen, damit der Künstler das Unerhörte von Formen an ihm entwickeln könne. Freilich weit die meisten Berninesken waren zu sehr blossе Decoratoren, um sich auf eine so ernstliche Virtuosität einzulassen.

Die Gewandung ist vollends eine wahrhaft traurige Seite dieses Styles. Es bleibt ein Räthsel, dass Bernini zu Rom, in der täglichen Gegenwart der schönsten Gewandstatuen des Alterthums sich so verirrte. Allerdings konnten ihm Togafiguren und Musen nicht unbedingt zum Vorbild dienen, weil er lauter bewegte, affectvolle Motive bearbeitete, die im Alterthum fast nur durch nackte Figuren repräsentirt sind; allein auch seine Aufgaben zugegeben, hätte er die Gewandung anders stylisiren müssen. Er componirt diese nämlich ganz nach malerischen Massen, und giebt ihren hohen, plastischen Werth als Verdeutlichung des Körpermotives völlig Preis.

In Porträtstatuen, wo der Affect wegfiel und die Amtstracht eine bestimmte Charakteristik der Stoffe verlangte, hat dieser Styl Treffliches aufzuweisen. Seit *Bernini's* Papststatuen (Denkmäler Urbans VIII. und Alexanders VII. in S. Peter) legte sich die Sculptur mit einem wahren Stolz darauf, den schwerbrüchigen Purpur des gestickten Palliums, die feinfaltige Alba, die Glanzstoffe der Aermel, der Tunica etc. in ihren Contrasten darzustellen. Von den Statuen Papst Urbans ist diejenige am Grabe (im Chor von S. Peter) durch besonders niedliche Einzelpartien dieser Art, durchbrochene Manschetten und Säume etc., diejenige im grossen Saal des Conservatorenpalastes

dagegen durch kecke Effectberechnung auf die Ferne merkwürdig. Auch die Cardinalstracht wurde bisweilen gut und würdig behandelt (Lateran, Cap. Corsini). Fürsten, Krieger und Staatsmänner sind wenigstens im Durchschnitt besser als Engel und Heilige, wo sie nicht durch antike (und dann schlecht ideale) Tracht und heftige Bewegungen in Nachtheil gerathen wie z. B. die meisten Reiterstatuen. Von den letztern, soweit sie dem berninischen Styl angehören, reicht keine an den grossen Kurfürsten auf der langen Brücke in Berlin. (Von *Schlüter*.) *Francesco Mocchi* († 1646), der etwa die Grenzscheide zwischen dem bisherigen und dem berninischen Styl bezeichnet, hat in Ross und Reiter die äusserste Affectation hineinzulegen gewusst. (Bronzedenkmäler des *Alessandro* und des *Ranuccio Farnese* auf dem grossen Platz in *Piacenza*.) — An Grabmälern in den Kirchen findet man zahlreiche Halbfiguren, in welchen das lange Haar, der Kragen, die Amtstracht bisweilen mit dem ausdrucksvollen Kopf ein schönes Ganzes ausmachen.

Die ideale Tracht aber verschlingt den Körper in ihren weiten fliegenden Massen und flatternden Enden, von welchen das Auge recht gut weiss, dass sie factisch centnerschwer sind. Die Politur, womit *Bernini* und viele seiner Nachfolger das ideale Gewand, zumal himmlischer Personen, glaubten auszeichnen zu müssen, verderbt dasselbe vollends. Es gewinnt ein Ansehen, als wäre es — man erlaube die Vergleichung — mit dem Löffel in Mandelgallert gegraben. Thonfiguren sind desshalb oft leidlicher als marmorne.

Bisweilen wurde aber aber auf ganz besondere Art mit der Gewandung gekünstelt. Eine der unvermeidlichen Sehenswürdigkeiten Neapels sind die drei von allen Neapolitanern (und auch von vielen Fremden) auf das höchste bewunderten Statuen in der Capelle der *Sangri*, *Duchi di S. Severo*; sämmtlich um die Mitte des vorigen Jahrh. gearbeitet. Von *San Martino* ist der ganz verhüllte todte Christus, eine Gestalt, welche zwar kein höheres Interesse hat, als das Durchscheinen möglichst vieler Körperformen durch ein feines Linnen, doch wird der Beschauer weiter nicht gestört. Von *Corradini* ist die ganz verhüllte sog. *Pudicitia*, mit welcher es schon viel misslicher aussieht; ein Weib von ziemlich gemeinen Formen, die sich vermöge der künstlichen Durchsichtigkeit der Hülle weit widriger

aufdrängen, als wenn die Person wirklich nackt gebildet wäre¹⁾. Von dem Genuesen *Queirolo* aber ist die Gruppe „il Disinganno, die Enttäuschung“, ein Mann (Porträt des Raimondo di Sangro) macht sich aus einem grossmächtigen Stricknetze frei mit Hülfe eines höchst abgeschmackt herbeischwebenden Genius. Welche Marter an diesen Arbeiten auch die meisselgewandeste Virtuosenhand ausstehen musste, weiss nur ein Bildhauer ganz zu würdigen. Und bei all der Illusion ist der geistige Gehalt null, die Formgebung gering und selbst elend. Die Capelle ist noch mit andern Arbeiten dieser Zeit angefüllt. Wer von da unmittelbar zur *Incoronata* geht, kann mit doppeltem Erstauen sich überzeugen, mit wie Wenigem das Höchste sich zur Erscheinung bringen lässt.

Uebrigens sind dieses seltene Ausnahmen. Der Barockstyl liebt viel zu sehr das massenhafte und in seinem Sinn glänzende Improvisiren, um sich häufig eine solche Mühe zu machen.

Welches war nun der Affect, dem zu Liebe Bernini die ewigen Gesetze der Drapirung so bereitwillig preisgab? Bei Anlass der Malerei wird davon umständlicher gehandelt werden; denn bei dieser ging ja die Sculptur jetzt in die Schule. Genug, dass nunmehr ein falsches dramatisches Leben in die Sculptur fährt, dass sie mit der Darstellung des blossen Seins nicht mehr zufrieden ist und um jeden Preis ein Thun darstellen will; nur so glaubt sie etwas zu bedeuten. Die heftige Bewegung wird, je weniger tiefere, innere Nothwendigkeit sie hat, desto absichtlicher in dem Gewande explicirt. Ging man aber so weit, so war auch die plastische Composition überhaupt nicht mehr zu retten. Die so schwer errungene Einsicht in die formalen Bedingungen, unter welchen allein die Statue schön sein kann, das Bewusstsein des architektonischen Gesetzes, welches diese stoffgebundene Gattung allein beschützt und beseelt — dies ging für anderthalb Jahrhunderte verloren.

Schon für alle Einzelstatuen (geschweige denn für Gruppen) wird nun irgend ein Moment angenommen, der ihre Bewegung begründen soll. Bisweilen gab es freie Themata, welche aus keinem andern

¹⁾ Von demselben *Corradini* steht eine verhüllte „Wahrheit“ in der Galerie *Maffei* zu Venedig.

Grunde gewählt wurden. So *Bernini's* schleudernder David (Villa a Borghese), welcher die grösste äussere Spannung einer gemeinen jugendlichen Natur ausdrückt. Aber welcher Moment sollte in die zahllosen Kirchenstatuen, in all die Engel und Heiligen gelegt werden, die auf Balustraden, in Fassadennischen, in Nebennischen der Altäre u. a. a. O. zu stehen kamen? Die Aufgabe war keine geringe! *Bernini* hatte z. B. mittelbar oder unmittelbar für die 162 Heiligen zu sorgen, b welche auf den Colonnaden vor S. Peter stehen, und ähnliche, wenn auch minder ausgedehnte Reihenfolgen kamen bei der Auszierung von Gebäuden nicht selten in Arbeit.

Die Sculptur ging nun auch hier der Malerei getreulich nach und nahm ihr den ekstatisch gesteigerten, durch Geberden versinnlichten Gefühlsausdruck ab. Derselbe ist an sich gar wohl darstellbar und könnte mit grosser Schönheit und Reinheit gegeben werden. Allein wenn er zur Regel wird und bald den einzigen Inhalt und Gehalt auszumachen droht, so ist er der Sculptur gefährlicher als der Malerei, welche letztere durch Farbe und Umgebung viel mehr Abwechselung und neue Motivirung hineinbringen und das Auge beständig von Neuem täuschen kann.

Mit einer Art von resoluter Verzweiflung geht die Sculptur an ihr Tagewerk. Sie sucht mit aller Anstrengung nach Nebengedanken; sie giebt dem Heiligen einen Putto bei, mit welchem er Conversation machen kann; sie lässt den Apostel heftig in seinem vorgestützten Buche blättern (lehrreiche Apostelreihe von *Monnot, Le Gros* u. A. in c den Pfeilernischen des Laterans); *Mocchi's* S. Veronica (in S. Peter) d läuft eilig mit ihrem Schweisstuch; *Bernini's* Engel auf Ponte S. Angelo cokettiren ganz zärtlich mit dem Marterinstrumenten (der mit der Kreuzinschrift von B. eigenhändig ausgeführt); u. dgl. m. — Im Allgemeinen aber sind und bleiben es einige wenige Motive, welche sich besonders häufig nur versteckt wiederholen. Da macht sich z. B. ein inspirirtes Auffahren, wie aus einem Traum, bemerklich (*Bernini's* f Statuen in S. M. del popolo, Cap. Chigi; in der Capella del voto des g Domes von Siena etc.); ein eifriges Bethuern und Schwören (*Bernini's* Longin in S. Peter, auch mehrere der Ordensstifter in den Nischen h der Hauptpfeiler daselbst; unter diesen ist der S. Ignatius Loyola, von i *Giuseppe Rusconi*, einem der Spätesten dieser Richtung († 1828) durch tiefen Ausdruck und gediegenere Ausführung ausgezeichnet; ganz unverzeihlich schlecht der Beato Alessandro Sauli von *Puget* in S. M. di k

Carignano zu Genua, u. a. m.) Es ist noch ein Glück für den Künstler, wenn er seinen Heiligen als begeisterten Prediger darstellen kann. (S. Peter.) Sonst findet sich namentlich ein schwärmerisches Hin-sinken und Hinknieen, theils mit gesenktem Haupt (*Legros*, S. Aloys Gonzaga, im rechten Querschiff von S. Ignazio zu Rom), theils mit einem solchen Blick nach oben, dass man wenig mehr als Kinnbacken und Nasenspitze bemerkt. (Eine Hauptstatue dieser Gattung, der silberne S. Ignatius von *Legros*, im linken Querschiff al Gesù, ist nur noch durch eine kupferversilberte Nachbildung vertreten.) Der S. Andreas des *Duquesnoy*, in S. Peter, welcher es beim blossen sehnsüchtigen Blick und Handgestus bewenden lässt, ist ohnedies auch durch Mässigung der Form ein besseres Werk.

Höchst widrig ist dann die Vermischung dieses ekstatischen Ausdruckes mit einem je nach Umständen grässlichen körperlichen Leiden. Die grosse Lieblingsaufgabe, S. Sebastian, welcher nackt und dennoch ein Heiliger ist, wurde jetzt von *Puget* (Kirche Carignano zu Genua, s. oben) in einer Weise gelöst, welche des rücksichtslosen Naturalismus jener Zeit ganz würdig war. Hatten bisher Maler und Bildhauer das körperliche Leiden des Heiligen entweder weggelassen (indem sie den bloss Gebundenen, noch nicht Durchschossenen abbildeten), oder doch würdig dargestellt, so windet sich hier S. Sebastian wie ein Wurm vor Schmerzen. Das stärkste aber bietet (ebenda) ein anderer Franzose, *Claude David*, in seinem S. Bartholomäus; man sieht den nackten, bejahrten Athleten an einen Baumstamm gebunden, halb kniend, halb aufspringend mit schon halbgeschundener Brust; ein heranschwebender Engel zieht das hängende Stück Haut an sich und macht den Beschauer in naseweiser Art auf das Leiden des Heiligen aufmerksam.

Also lauter sehnsüchtige Devotion und Passivität, mit Güte oder Gewalt in das Momentane und Dramatische übersetzt — dies ist der Inhalt der kirchlichen Einzelstatuen. Ein weiteres pikant gemeintes Interesse verlieh ihnen z. B. *Bernini* gern durch allzugrosse Bildung im Verhältniss zur Kleinheit der Nische (die erwähnten Statuen im Dom von Siena); die Ausgleichung liegt in gebückter, sonderbar sprungbereiter Stellung u. dgl. Zu diesem gezwungen Momentanen, vermeintlich Dramatischen gehört ganz consequent auch die Bildung der Attribute in demselben Verhältniss zur wirklichen Grösse wie die Figuren. Das frühere Mittelalter hatte dem heil. Lau-

rentius nur ein kleines Röstlein, der heil. Catharina ein Rädlein in die Hand gegeben; jetzt weiss man von einer solchen andeutenden, symbolischen Darstellungsweise nichts mehr; da es sich um eine Situation handelt, an deren Gegenwärtigkeit der Beschauer glauben soll, muss Laurentius einen mannslangen Rost, Catharina ein Wagenrad mitbekommen; soviel gehört nothwendig mit zur Illusion.

Indess giebt es ein paar Heiligenfiguren, in welchen statt der oft unechten Ekstase eine ruhige, sogar innig andächtige Stimmung ausgedrückt ist. So in der vielleicht besten Statue des XVII. Jahrh., der h. Susanna des *Duquesnoy* in S. M. di Loreto zu Rom; sie deutet mit der Linken auf die Palme, welche sie in der Rechten hält und blickt sanft nieder. Ohne den bessern Antiken irgendwie ebenbürtig zu sein, hätte dieses Werk doch genügen sollen, um alle Zeitgenossen auf ihren Irrwegen zu beschämen. Oder *Houdons* heiliger Bruno (um 1760, S. M. degli Angeli in Rom, Eingang ins Hauptschiff); hier ist im Gegensatz zu dem sonst üblichen unwahren Auf-
fahren jene demüthige, innige Carthäuser-Devotion ganz einfach dargestellt, welche schon durch die Maler Stanzioni und Le Sueur einen unvergänglich schönen Ausdruck gefunden hatte. *Bernini's* heil. Bibiana (in der gleichnamigen Kirche) soll wenigstens einen Anflug von ähnlichem einfachem Ernst haben.

Sodann giebt es eine Anzahl Martyrien ohne Pathos, in welchen nicht mehr das Leiden, sondern der ruhige Augenblick des Todes dargestellt ist. Was man auch von solchen Gegenständen — namentlich wenn sie plastisch, ohne irgend ein sachliches Gegengewicht vorgetragen werden — denken möge, immerhin sind die hieher gehörenden liegenden Statuen *Bernini's* zu seinen besten Werken zu zählen. So die selige *Lodovica Albertoni* (in S. Francesco a ripa zu Rom, hinten links), und der nach seinem Modell von *Giorgini* ausgeführte S. Sebastian (in S. Sebastiano, links). Endlich in S. Cecilia in Trastevere zu Rom (unter dem Hochaltar) die schöne, in der Art ihres Liegens rührende heil. Cäcilia des *Stefano Maderna*. Die Tradition ist, dass der Leichnam der Heiligen wirklich in dieser Stellung aufgefunden worden. Mehrere ähnliche Statuen in andern Kirchen.

[Es wird dem Reisenden auffallen, dass kaum irgendwo in Italien der Barockstyl der kirchlichen Plastik eine so vorzügliche architektonisch-decorative Arbeit geliefert hat, als *Lorenzo Mattielli* mit seinen neunundsiebzig Colossalstatuen an der katholischen Hofkirche zu

Dresden (seit 1743). Trotzdem sie nach Zeichnungen des Malers *Stefano Torelli* ausgeführt sind, ist gerade das oben geschilderte bernineske Princip der Gewandung in ihnen glücklich vermieden].

Von der Bildung einzelner Gestalten gehen wir über zu den Gruppen, deren mehrere bereits beiläufig genannt worden sind. Eine Kunstepoche, welche so grossen Werth auf das Momentane und Dramatische legte und in allen Künsten so sehr auf Pomp und Pracht ausging, musste eine entschiedene Vorliebe für grosse Marmorgruppen haben. Da ihr aber die höhern Liniengesetze gleichgültig waren neben dem Ausdruck der Wirklichkeit und des Momentes, so mussten in der Regel verfehlte Werke zum Vorschein kommen.

In den Profangruppen wird das Capitel der mythischen Entführungsscenen umständlich behandelt; Bernini gab schon in seiner a frühen Gruppe „Apoll und Daphne“ (S. 693, r) dasjenige Uebermaass des Momentanen, womit jene Zeit glücklich zu machen war; ausserdem gehört sein Pluto (S. 693, e) hieher. Mit der Zeit geriethen solche Sujets in die Hände von Garten-Steinmetzen und fielen dann bisweilen so lächerlich aus, dass man das Anstössige völlig vergisst. Irgend etwas von dem plastischen Ernste des Sabinerinnenraubes von Giov. da Bologna wird man im XVII. und XVIII. Jahrh. vergebens suchen.

Von den Brunnengruppen ist zum Theil schon die Rede gewesen (S. 394 u. f.). In derjenigen auf Piazza Navona (S. 693, g) strebt *Bernini* nach dem Ausdruck elementarischer Naturgewalten in Michelangelo's Sinne, allein statt eines blossen gewaltigen Seins kann er auch hier sein Pathos nicht unterdrücken, ein Nachtheil, welchen die einfach tüchtige Detailarbeit nicht wieder gut machen kann. Hier lernt man Giov. Bologna's Brunnen im Garten Boboli (S. 683, b) schätzen, welcher einen streng architektonischen Sinn in plastischen Gestalten ausdrückt und keines irrationellen Elementes bedarf, wie in Bernini's Werk der mit unsäglicher Schlaueit arrangirte Naturfels ist.

Ebenso muss man die Prachtgräber dieser Zeit mit ihrer Art von Gruppenbildung kennen, um Michelangelo's Gräber in der Sacristei von S. Lorenzo ganz zu würdigen. *Bernini* selber begann die c neue Reihe mit dem Grabmal Urbans VIII. im Chor von S. Peter,

und endete mit demjenigen Alexanders VII. (über einer Thür seitwärts vom linken Querschiff); der Typus des erstgenannten herrscht dann weiter in den Grabmälern Leo's XI. (von *Algardi*), Innocenz' XI. (von *Monnot*), Gregors XIII. (erst lange nach dessen Tode errichtet, 1723, von *Camillo Rusconi*, das beste der Reihe), und Benedicts XIV. (von *Pietro Bracci*), wozu noch dasjenige Benedicts XIII. in der Minerva (ebenfalls von *Bracci*), und dasjenige Clemens' XII. im Lateran b (Cap. Corsini) zu rechnen sind.

Durchgängig das Beste oder Leidlichste sind natürlich die über den Särgen thronenden, stehenden oder knienden Porträtstatuen der Päpste, zumal bei Bernini selbst. Im Uebrigen aber wird die Nische, in welcher der Sarkophag steht, nur als eine Art Schaubühne behandelt, auf welcher Etwas vorgehen muss. Noch Gugl. della Porta hatte seine „Klugheit“ und „Gerechtigkeit“ ruhig auf dem Sarkophag Pauls III. lagern lassen, allerdings nicht mehr so unbekümmert um den Beschauer wie Michelangelo's Tag, Nacht und Dämmerungen¹⁾. Seit Bernini aber müssen die zwei allegorischen Frauen eine dramatische Scene aufführen; ihre Stelle ist deshalb nicht mehr auf dem Sarkophag, sondern zu beiden Seiten, wo sie stehend oder sitzend (und dann auffahrend) ihrem Affect freien Lauf lassen können. Der Inhalt dieses Affectes soll meist Trauer und Jammer, Bewunderung, verehrende Ekstase um den Verstorbenen sein, was denn jeder Bildhauer auf seine Weise zu variiren sucht. — Die kirchliche Decenz verlangte jetzt eine vollständige Bekleidung, sodass an diesen Gräbern von S. Peter die ausgesuchtesten damaligen Draperiemotive zu finden sind. Die Bravour im Nackten entschädigte sich durch beigegebene Putten. Daneben bringt schon *Bernini* — wenn ich nicht irre, zum erstenmal seit dem Mittelalter — die scheussliche Allegorie des Todes in Gestalt eines Skelettes vor; am Grabmal Urbans VIII. c schreibt dasselbe auf einen marmornen Zettel die Grabschrift zu Ende; am Monument Alexanders VII. hebt es die colossale Draperie von gelb und braun geflecktem Marmor empor, unter welcher sich die Thür befindet. Leider fand gerade diese „Idee“ sehr eifrige Nachbeter.

Bei Anlass dieses Extremes ist von den Allegorien Einiges zu sagen, weil sie gerade für die Sepulcralsculptur als wesentlichste Ge-

¹⁾ Die Grabtypen der Zwischenzeit siehe S. 688.

dankenquelle betrachtet wurden; auch an Altären spielen sie oft die erste Rolle. Die Prachtgräber und Altäre Italiens sind eben so voll von verzweifelten Versuchen, dieses Element interessant zu machen, wie eine gewisse Gattung der damaligen Poesie. Ueber die Stelle der Allegorie in der Kunst überhaupt haben wir hier nicht zu entscheiden. Ihre Unentbehrlichkeit in allen nicht-polytheistischen Zeitaltern und die Möglichkeit schöner und erhabener Behandlung zugegeben, fragt es sich nur, wesshalb sie uns bei den Berninesken so ganz besonders ungeniessbar erscheint?

Diese Gedankenwesen, geboren von der Abstraction, haben eben ein zartes Leben. Selber Prädicate, sind sie wesentlich prädicatlos und vollends thatlos. Der Künstler darf sie zwar als Individuen darstellen, welche dasjenige empfinden, was sie vorstellen, allein es muss diese Empfindung nur wie einen Klang durch die ruhige Gestalt hindurchtönen lassen. Statt dessen zieht die Barocksculptur sie unbedenklich in das momentane Thun und in einen Affect hinein, der sich durch die heftigsten Bewegungen und Geberden zu äussern pflegt. Nun ist es schon an und für sich nichts Schönes um Idealfiguren dieses Styles; wenn sie aber auffahren, springen, einander an den Kleidern zerren, aufeinander losschlagen, so wirkt diess unfehlbar lächerlich. Alles Handeln und zumal alles gemeinschaftliche Handeln ist den allegorischen Gestalten untersagt; die Kunst muss sich zufrieden geben, wenn sie ihnen nur ein wahres Sein verleihen kann.

Gleichzeitig mit Bernini dichtete Calderon seine Autos sacramentales, wo fast lauter allegorische Personen handeln und welche doch den Leser (um nicht zu viel zu sagen) ergreifen. Aber der Leser steht dabei unter der Rückwirkung desjenigen starken spanischen Glaubens und derjenigen alten Gewöhnung an die Allegorie, welche schon dem grossen Dichter entgegenkam und ihm die zweifellose Sicherheit gab, deren er in dieser Gattung bedurfte und die uns für den Augenblick völlig mitreisst, während wir bei den Berninesken das ästhetische Belieben, die Wählerei recht wohl ahnen. Sodann sind es Dramen, d. h. Reihen fortschreitender Handlungen, nicht einzelne in den Marmor gebannte Momente. Endlich steht es der Phantasie des Lesers frei, die allegorischen Personen des Dichters mit der edelsten Form zu bekleiden, während die Sculptur dem Beschauer aufdringt was sie vorräthig hat. — Übrigens empfindet man bei Ru-

bens bisweilen eine ähnliche, zum Glauben zwingende Gewalt der Allegorie wie bei Calderon.

Welcher Art die Handlungen der allegorischen Gruppen bisweilen sind, ist am glorreichsten zu belegen mit den Gruppen von *Legros* ^a und *Teudon* links und rechts von dem Ignatiusaltar im Gesù zu Rom: die Religion stürzt die Ketzerei, und der Glaube stürzt die Abgötterei; die besiegte Partei ist jedesmal durch zwei Personen repräsentirt. Was an dieser Stelle erlaubt war, galt dann weit und breit als classisch und fand Nachahmer in Menge. Einem besonders komischen Übelstand unterliegen dabei die weiblichen Allegorien des Bösen. Aus Neigung zum Begreiflichen bildete man sie als hässliche Weiber, und zwar, wie sich bei den Berninesken von selbst versteht, in Affect und Bewegung, im Niederstürzen, Fliehen u. s. w. Auf dem figurenreichen Hochaltar der Salute in Venedig (von *Justus le Court*) ^b sieht man neben der Madonna u. a. eine fliehende „Zwietracht“, von einem Engel mit einer Fackel verfolgt, das hässlichste alte Weib in bauschig flatterndem Gewande. Nicht umsonst hatte schon der alte Giotto (Padua, Fresken der Arena) die Reihe der Laster, wo es anging, durch männliche Figuren (den Ungerechten, den Thoren) unterbrochen. — Und dann kann überhaupt nur ein reiner Styl wahrhaft grossartige Allegorien des Bösen schaffen.

Allein auch die ruhigern, einzeln stehenden Allegorien unterliegen zunächst der manierirten Bildung alles Idealen. Unter zahllosen Beispielen heben wir die Statuen im Chor von S. M. Maddalena ^c de' Pazzi in Florenz hervor, weil sie mit besonderm Luxus gearbeitet sind: *Montani's* Religion und Unschuld, und *Spinazzi's* Reue und Glaube; der letztere eine von den beliebten verschleierte Figuren in der Art der oben (S. 695, ^c) genannten. Während sich aber hier wenigstens die Bedeutung der einzelnen Figuren, wenn auch mit Mühe, errathen lässt, tritt in vielen andern Fällen ein absurder vermeintlicher Tiefsinn dazwischen, der mit weit hergeholten pedantischen Anspielungen im Geschmack der damaligen Erudition die Allegorien vollends unkenntlich macht und sich damit zu brüsten scheint, dass eben nicht der Erste Beste erkenne, wovon die Rede sei. Man suche z. B. aus den acht lächerlich manierirten Statuen klug zu werden, mit welchen *Michele Ongaro* die kostbare Capelle Vendramin in S. Pietro di Castello zu Venedig verziert hat! (Ende des 1. Querschiffes). Mit allen Attributen wird man die Bezüge des XVII. Jahrh.

erst recht nicht errathen. — Ein anderer Missbrauch, der alle Theilnahme für diese allegorischen Gebilde von vorn herein stört, ist die oben (S. 383) gerügte Verschwendung derselben für decorative Zwecke, zumal in einer ganz ungehörigen Stärke des Reliefs, welche beinahe der Freisculptur gleich kömmt. Denselben Schwindel, welchen man im Namen der Bogenfüllungstugenden empfindet, fühlt man dann auch für die eigentlichen Statuen, die auf den Gesimsen von Altartabernakeln stehen, oder vollends für jene Fides, Caritas u. s. w., welche nebst Putten und Engeln auf den gebrochenen Giebelschnecken der Altäre in Pozzo's Geschmack (S. 387) höchst gefährlich a balancirend sitzen. (Ein Beispiel von vielen in S. Petronio zu Bologna, 2. Cap. links.) Was uns besorgt macht, ist der Naturalismus ihrer Darstellung und die seiltänzerische Prätentation auf ein wirkliches Sitzen, Stehen, Lehnen an einer halbrechenden Stelle. Für eine Statue des XIV. Jahrh., mit ihrem einfachen idealen Styl, ist dem Auge niemals bange, so hoch und dünn auch das Spitzthürmchen sein mag, auf welchem sie steht.

Doch wir müssen noch einmal zu den Grabmälern zurückkehren. Die Nachtreter haben Bernini weit überboten sowohl in der plastischen als in der poetischen Rücksichtslosigkeit. Als sie einmal, wie bei Anlass der Altargruppe weiter zu erörtern ist, die Gattungen der Freisculptur und des Hochrelief zu einer Zwitterstufe, der Wandsculptur (sit venia verbo) vermengt hatten, war schlechterdings Alles möglich. Bei der totalen Verwilderung des Styles rivalisirte man jetzt fast nur noch in „Ideen“ d. h. in Einfällen und, wer seine Geschicklichkeit zeigen wollte, in naturalistischem Detail. Hier halten weinende Putten ein Bildnissmedaillon; dort beugt sich ein Prälat über sein Betpult hervor; ein verhülltes Gerippe öffnet den Sarg; abwärts purzelnde Laster werden von einer Inschrifttafel erdrückt, über welcher oben ein fader Posaunenengel mit einem Medaillon schwebt; für alle Arten von Raumabstufung müssen marmorne Wolken herhalten, die aus der Wand hervorquellen, oder es flattern grosse marmorne Draperien rings herum, für deren Brüche und Bauschen die Motivirung erst zu errathen ist. Statt aller Denkmäler dieser Art b nennen wir nur das der Maria Sobieska im linken Seitenschiff von S. Peter, als eines der prächtigsten und sorgfältigsten (von *Pietro Bracci*).

— In Florenz ist die unter *Foggini's* Leitung decorirte (1692 vollendet) Cap. Feroni in der Annunziata (die zweite links) ein wahres Prachtstück berninesker Allegorie und Formenbildung. Als Grabcapelle des (in Amsterdam als Kaufmann reich gewordenen, später in Florenz als Senator festgehaltenen) Francesco Feroni hätte sie nur eines Sarkophages bedurft; der Symmetrie zu Liebe wurden es zweie; auf dem einen sitzen die Treue (mit dem grossen bronzenen Bildnissmedaillon) und die Schifffahrt, auf dem andern die Abundantia maritima und der „Gedanke“, ein nackter Alter mit Büchern; über den Särgen stehen dort S. Franciscus, hier S. Dominicus; unter dem Kuppelrand schweben Engel, in der Kuppel Putten. Und über diess Alles ist doch Ein Styl ausgegossen und der Beschauer lässt sich wenigstens einen Augenblick täuschen, als gehöre es zusammen. (Das Altarbild von *Carlo Lotti*.)

In Venedig behielten die Dogengräber von der vorhergehenden Epoche her die Form grosser Wandarchitektur von zwei Ordnungen bei, nur dass dieselben in noch viel colossalerm Maassstab ausgeführt wurden. Das Figürliche concentrirt sich hier nicht zu einer allegorischen Sarkophaggruppe, sondern vertheilt sich in einzeln aufgestellte Statuen vor und zwischen den Säulen, in Reliefs an den Postamenten u. s. w. Ganze Kirchenwände (am liebsten die Frontwand) werden von diesen zum Theil ganz abscheulichen Decorationen in Beschlag genommen. Unverzeihlich bleibt es zumal, dass die Besteller, was sie an der Architektur ausgaben, an den armen Schluckern sparten, welche die Sculpturen in Verding nahmen, sodass die elendesten Arbeiten des berninischen Styles sich gerade in den venezianischen Kirchen finden müssen. Eine Ausnahme macht etwa das Mausoleum Valier im rechten Seitenschiff von S. Giovanni e Paolo, wofür man wenigstens einen der bessern Berninesken, *Baratta*, nebst andern Geringern in Anspruch nahm. (Unter den obern Statuen u. a. eine Dogaressa in vollem Costüm um 1700.) — Wie weit das Verlangen geht, überall recht begreiflich und wirklich zu sein, zeigt auf erheiternde Weise das im linken Seitenschiff der Frari befindliche Grabmal eines Dogen Pesaro († 1669). Vier Mohren tragen als Atlanten das Hauptgesimse; ihre Stellung schien nicht genügend, um sie als Besiegte und Galeotten darzustellen; der Künstler, ein gewisser *Melchior Barthel* (aus Sachsen), gab ihnen zerrissene Hosen von weissem Marmor, durch dessen Lücken die schwarzmarmornen Kniee

hervorgucken; er hatte aber auch genug Mitleid für sie und Nachsicht für den Beschauer, um zwischen ihren Nacken und den Sims dicke Kissen zu schieben; das Tragen thäte ihnen sonst zu wehe.

Von den Altargruppen sind zuerst die frei stehenden zu betrachten. Die beste, welche mir vorgekommen ist, befindet sich in der Krypta unter der Capella Corsini im Lateran zu Rom; es ist eine Pietà von *Bernini*. (? Sie fehlt im Verzeichniss seiner Werke bei Dominici.)¹⁾ Die delicate Behandlung des Marmors macht sich in einigen Künsteleien absichtlich bemerkbar, sonst ist an der Gruppe nur die durchaus malerische (und in diesem Sinne gute) Composition zu tadeln; im Uebrigen ist es ein ziemlich reines Werk von schönem, innerlichem Ausdruck ohne alles falsche Pathos; im Gedankenwerth den besten Darstellungen dieses Gegenstandes aus der Schule der Caracci wohl gleichzustellen. Wie *Bernini* am gehörigen Ort seinen Styl zu bändigen und zu veredeln wusste, zeigt auch der Christusleichnam in der Krypta des Domes von Capua.

Allein diess waren Werke für geschlossene Räume mit besonderer Bestimmung. Was sollte auf die Hochaltäre der Kirchen zu stehen kommen? Nicht Jeder war so naiv wie *Algardi*, der für den Hauptaltar von S. Paolo zu Bologna eine Enthauptung Johannis in zwei colossalen Figuren arbeitete; statt des Martyriums sucht man vielmehr durchgängig eine Glorie an diese feierlichste Stelle der Kirche zu bringen. Die höchste Glorie, welche die Kunst ihren Gestalten hätte verleihen können, eine grossartige, echt ideale Bildung mit reinem und erhabenem Ausdruck — diese zu schaffen war das Jahrhundert nicht mehr angethan; der Inhalt des Altarwerkes musste ein anderer sein. Vor Allem musste der pathetische und ekstatische Ausdruck, welchen man die ganze Kirche hindurch in allen Nischenfiguren und Nebenstatuen der Seitenaltäre auf hundert Weisen variirt hatte, in der Altarsculptur consequenter Weise seinen Höhepunkt erreichen, indem man die Ekstase zu einer Verklärung zu steigern suchte. Hier beginnt die Nothwendigkeit der Zuthaten; die betreffende Hauptfigur, die man am liebsten ganz frei schweben liesse, schmachtet sehnsüchtig auf Wolken empor, welche dann weiter zur Anbringung von Engeln und Putten benützt werden. Als aber einmal die Marmorwolke

¹⁾ [Nach Andern von *A. Montauti*.]

als Ausdruck eines überirdischen Raumes und Daseins anerkannt war, wurde alles möglich. Es ist ergötzlich, den Wolkenstudien der damaligen Sculptoren nachzuforschen; in ihrem redlichen Naturalismus scheinen sie — allerdings irriger Weise — nach dem Qualm von brennendem feuchtem Maisstroh u. dgl. modellirt zu haben. Die Altäre italienischer Kirchen sind nun sehr reich an kostbaren Schwebegruppen¹⁾ dieser Art. Es ist hauptsächlich die von Engeln gen Himmel getragene Assunta, wie sie etwa Guido Reni aufgefasst hatte, mit gekreuzten oder ausgestreckten Armen und im letztern Fall sogar oft eher declamatorisch als ekstatisch. Oder der Kirchenheilige in einer Engelglorie. In Genua z. B. kam es soweit, dass fast kein Hauptaltar mehr ohne eine solche Gruppe blieb. Man sieht dergleichen von *Puget* auf dem Hauptaltar der Kirche des Albergo de' Poveri, von *a Domenico* und *Filippo Parodi* und Andern auf den Altären von S. Maria di Castello, S. Pancrazio, S. Carlo etc. Das Auge hält sie von *b* Weitem für Phantasieornamente und kann sie erst in der Nähe entziffern. Die halbe Illusion, welche sie erreichen, steht im widerlichsten Missverhältniss zu der ganzen Illusion, nach welcher die Deckenfresken streben; oft bilden sie eine dunkle Silhouette gegen einen lichten Chor; ausserdem steht ihre Proportion in gar keiner Beziehung zu den Proportionen aller andern Bildwerke der Kirche; sie hätten eigentlich höchst colossal gebildet werden müssen. Danken wir gleichwohl dem Himmel, dass diess nicht geschehen ist. — Eine unterste Stufe der Ausartung bezeichnet nach dieser Seite *Ticciati's* Altargruppe im Baptisterium von Florenz (1732). Von den für schwebend geltenden Engeln trägt der eine die Wolke, auf welcher Johannes d. T. kniet; der andere stützt sie mit dem Rücken; ein Stück Wolke quillt bis über den Sockel herunter. Auf gemeinere Weise liess sich das Uebersinnliche nicht versinnlichen, selbst abgesehen von der süsslich unwahren Formenbildung. — Auf dem Hochaltar der Jesuitenkirche zu Venedig sieht man Christus und Gottvater sehr künstlich *a* balancirend auf der von Engeln mit sehr wirklicher Anstrengung getragenen Weltkugel sitzen; es wäre nun gar zu einfach gewesen, die

1) Der berühmte jetztlebende amerikanische Bildhauer *Crawford*, der seine Figuren auch gerne schweben lässt, giebt dem Schweben eine Richtung seitwärts vom Postament weg. Solches geschieht heut zu Tage in Rom, doch glücklicher Weise noch nicht für europäische Kunstfreunde.

Engel auf dem Boden stehen zu lassen — sie schweben auf Marmorwolken.

Bei solchen Excessen mussten die Klügern auf den Gedanken kommen, dass es besser wäre, die freistehende Gruppe ganz aufzugeben, als ihre Gesetze noch länger mit Füßen zu treten. Und nun wird endlich das rein malerische Princip zugestanden in vielen Altargruppen, welche nicht mehr frei hinter oder über dem Altar stehen, sondern in einer Nische dergestalt angebracht sind, dass sie ohne dieselbe nicht denkbar wären. Sie sind nämlich ganz als Gemälde componirt, selbst ohne Zusammenhang der Figuren, mit Preisgebung aller plastischen Gesetze. Von den Wänden der Nische aus schweben a z. B. Wolken in verschiedenen Distanzen her, auf welchen zerstreut Madonna, Engel, S. Augustin und S. Monica in Ekstase sitzen, kauern, knieen u. s. w. (Altar des rechten Querschiffes in S. Maria della consolazione in Genua, von *Schiaffino* um 1718.) Aus den hundert andern Gruppen dieser Wandsculptur heben wir nur noch zwei in Rom b befindliche besonders hervor: die Wohlthätigkeit des heil. Augustin (Altar des linken Querschiffes in S. Agostino), von dem Malteser *Melchiorre Gafa*, wegen der fleissigen Arbeit und eines Restes von c Naivetät — und die berühmte Verzückung der heil. Teresa (im linken Querschiff von S. M. della Vittoria), von *Bernini*. In hysterischer Ohnmacht, mit gebrochenem Blick, auf einer Wolkenmasse liegend, streckt die Heilige ihre Glieder von sich, während ein lüsterner Engel mit dem Pfeil (d. h. dem Sinnbild der göttlichen Liebe) auf sie zielt. Hier vergisst man freilich alle blossen Stylfragen über der empörenden Degradation des Uebernatürlichen.

Da überall die Absicht auf Illusion mitspielt, so scheut sich auch die Sculptur so wenig als die decorirende Malerei (S. 386), ihre Gestalten bei Gelegenheit weit aus dem Rahmen heraustreten zu lassen, überhaupt keine architektonische Einfassung mehr anzuerkennen. Es d genügt, auf *Bernini's* „Cathedra“ (hinten im Chor von S. Peter) zu verweisen, welche unten als Freigruppe der vier Kirchenlehrer anfängt, um oben als Wanddecoration um ein Ovalfenster (Engelschaaren zwischen Wolken und Strahlen vertheilt) zu schliessen. Es ist das rohste Werk des Meisters, eine blossе Decoration und Improvisation; er hätte wenigstens nicht zum Vergleich mit der danebenstehenden so-

lidern Arbeit seiner eigenen frühern Zeit, dem Denkmal Urbans VIII., so unvorsichtig auffordern sollen.

Endlich erkennt der Naturalismus der berninischen Plastik seine eigenen Consequenzen offen an. Wenn einmal die Darstellung eines möglichst aufregenden Wirklichen das höchste Ziel des Bildhauers sein soll, so gebe er die letzten akademischen Vorurtheile über Linien, über Gruppenbildung u. dgl. auf und arbeite ganz auf dieses Wirkliche hin, d. h. er füge die Farbe hinzu! Schon das Mittelalter, dann die realistischen florentinischen Bildner des XV. Jahrh., die Robbia, vorzüglich Guido Mazzoni, waren hierin ziemlich weit gegangen; überdiess wird das bemalte Bildwerk eine Verständlichkeit für sich haben und einer Popularität geniessen, um welche man es zu wenig beneidet.

Und es entstanden wieder zahllose bemalte Heiligenfiguren von Holz, Stucco und Stein. Wer sich von Bildhauern irgend etwas dünkte, wollte allerdings mit dieser Gattung nichts zu thun haben; die akademische Kunst schloss kein Verhältniss mehr mit ihr; sie mied die Verwandtschaft und Concurrenz mit jenen periodisch neu drapirten Wachspuppen, welche z. B. in Glaskasten auf den Altären neapolitanischer Kirchen prangen. Allein bisweilen verspinnt sich doch ein schönes Talent in die bemalte Sculptur und leistet darin Vorzügliches. In Genua lebte um das Jahr 1700 ein Künstler dieser Art, *Maragliano*, dessen Arbeiten ungleich erfreulicher sind als die meisten Papstgräber in S. Peter. Man überliess ihm meist eine ganze, etwa besonders von oben beleuchtete Nische über dem Altar, in welcher er seine Figuren ohne den Anspruch auf eine plastische Gruppe, vielmehr bloss malerisch ordnete. Mit der Farbe hatte er auch dazu das Recht, während jene Sculptoren in Marmor, die ihre Nischengruppen ähnlich bildeten, ein wüstes Zwitterwesen hervorbrachten. — Gegen das unheimlich Illusionäre der Wachsbilder schützte ihn die plastische und in seinem Sinn ideale Gewandung. Sein Material ist, wie ich glaube, bloss Holz (bei grössern Figuren von zusammengenieteten Blöcken), ohne Nachhülfe von Stucco.

Diese Arbeiten sind gleichsam eine höhere Gattung der Präsepien, welche in Italien noch gegenwärtig um die Zeit des Dreikönigstages in den Kirchen (im Kleinen auch in Privathäusern) aufgestellt wer-

den; nur hier mehr künstlerisch abgeschlossen und mit einem bedeutenden Talent, mit Fleiss und Liebe durchgeführt. Maragliano ist bisweilen wahr, schön und ausdrucksvoll, wie ich mich nicht erinnere irgend einen seiner Fachgenossen gefunden zu haben. Seine Gattung passte hauptsächlich gut für Capuzinerkirchen, die den reichern Schmuck schon durch die vorgeschriebenen hölzernen Rahmen, Gitter etc. ausschliessen. Seine besten Altargruppen zu Genua: S. Annunziata, Querschiff links; — S. Stefano, im Anbau; — S. Maria della Pace: im Chor eine grosse Assunta mit S. Franz und S. Bernardin, in der 2. Cap. rechts S. Franz, der die Wundmale erhält, ausserdem linkes Querschiff und 2. Cap. links; (in der 3. Cap. rechts eine Gruppe desselben Styles von *Pasquale Navone*); — in Madonna delle Vigne, Cap. links neben dem Chor: ein Crucifix und die in ihrer Art vortrefflichen Statuen der Maria und des Johannes; — Capuzinerkirche, Querschiff rechts. — U. a. a. O.

Nicht umsonst kam z. B. *Legros* in der Statue des heil. Stanislas Kostka (in einer Capelle des Noviziates S. Andrea zu Rom) auf die (allerdings fehlgegriffene) Zusammensetzung aus verschiedenen Marmorarten zurück. Wie, wenn man einmal zur Probe versuchte, berninische Sculpturen zu bemalen? ob sie nicht gewinnen würden?

Die Gattung starb auch später nie ganz aus; für kleine Genrefiguren von Wachsmasse und von Thon wird sie vollends immer fort-dauern. Es ist bekannt, welche trefflichen Arbeiten in diesem Fache Mexico liefert (Costümbilder und heilige Gegenstände); aber auch Sicilien hat bis auf unsere Zeit wahre Künstler dieser Art, wie *Matera* und *B. Palermo* gehabt.

Was kann das Relief in dieser Periode bedeuten? Schon seit dem XV. Jahrh. seines einzig wahren Stylprincipes beraubt und zum Gemälde in Marmor oder Erz herabgesetzt, muss es jetzt, mit der manierirt-naturalistischen Auffassung und Formbehandlung der Berninesken, doppelt im Nachtheil sein. Ueberdies kann man fragen, was eigentlich noch Relief heissen dürfe, seitdem die Gruppensculptur zu einer Wand- und Nischendecoration geworden? seitdem ganze Capellenwände mit Scenen von stark ausladenden lebensgrossen Stuccofiguren bedeckt werden? Man nennt z. B. *Algardi's* Attila (S. Peter, Cap. Leo's des Grossen) „das grösste Relief der neuern Kunst“;

es sollte eher eine Wandgruppe heissen. Uebrigens ist *Algardi*, beiläufig gesagt, immer eines Blickes werth, weil er das Detail gewissenhafter behandelt und einen Rest naiven Schönheitssinnes übrig hat.

Nächst ihm ist der Bolognese *Giuseppe Mazza* insoweit einer der Bessern im Relief, als die bolognesische Malerschule in der Composition die meisten übrigen Maler überragt. Ausser zahlreichen Arbeiten in den Kirchen seiner Vaterstadt hat er in S. Giovanni e Paolo zu Venedig (letzte Cap. des rechten Seitenschiffes) in sechs grossen Bronzereliefs das Leben des heil. Dominicus geschildert; nimmt man die obern zwei Drittheile mit den Glorien weg, so bleiben ganz tüchtige Compositionen übrig, zumal die mit dem Tode des Heiligen. Dagegen giebt es von *Mazza* Arbeiten in mehrern Kirchen seiner Vaterstadt, die nicht besser sind als Anderes aus dieser Zeit.

Für Florenz sind am ehesten zu nennen die drei grossen Altarreliefs des *Foggini* in der Cap. Corsini im Carmine (Querschiff links). Stüssliche Engelchen schieben die Wolken, auf welchen der verhimmelte Heilige knieet; in dem Schlachtreief sprengen die Besiegten links aus dem Rahmen heraus; überall bemerkt man Reminiscenzen aus Gemälden. Und dabei sind es doch von den tüchtigsten Arbeiten der ganzen Richtung. — In Rom gewährt S. Peter (ausser dem genannten Reliefs *Algardi's*) noch in einer Anzahl kleinerer Sarkophagreliefs an den Grabmälern und in *Bernini's* Relief über dem Hauptportal eine Uebersicht derjenigen Geschmacksvariationen, welche dann für die übrige Welt maassgebend wurden. — Die Reliefs über den Apostelstatuen im Lateran sind von *Algardi* und seinen Zeitgenossen entworfen.

Um die Mitte des XVIII. Jahrh. beginnt der Styl sich etwas zu bessern; während die Auffassung im Ganzen noch dieselbe bleibt, hören die schlimmsten Excesse des Naturalismus und der davon abgeleiteten Manier allmählig auf. Das Raffiniren auf Illusion, welches noch kurz vorher (S. 695, c) seine Triumphe über die besiegte Schwierigkeit gefeiert, macht einer ruhigern Eleganz Platz. Von diesen Zeitgenossen eines *Rafael Mengs* sind natürlich nur wenige zu einigem Namen gelangt, weil ihnen die wahre Originalität fehlte. (In Genua sind mir mehrere Arbeiten des *Niccolò Traverso* z. B. im Chor des *Angelo Custode* aufgefallen.)

Das grosse Verdienst *Canova's* lag darin, dass er nicht bloss im Einzelnen anders stylisirte als die Vorgänger, sondern die ganze Aufgabe neu im Sinne der ewigen Gesetze seiner Kunst aufzufassen suchte. Sein Denkmal Clemens' XIV. (im linken Seitenschiff von SS. Apostoli zu Rom) war eine Revolution nicht bloss für die Sculptur. Wie man immer vom absoluten Werth seiner Arbeiten denken möge, kunsthistorisch ist er der Markstein einer neuen Welt.

