

bis 1636) aber wird, offenbar unter bolognesischer Einwirkung), zumal seines Altersgenossen Guercino, der entschlossenste, liebenswürdigste Improvisator der ganzen Schule, der im Besitz einer reichen Palette und einer blühenden Phantasie den Mangel höherer Elemente vollständig vergessen machen kann. Von seinen in diesen Grenzen ganz bedeutenden Fresken wird noch mehrmals die Rede sein. (Allegorien im grossen untern Saal des Pal. Pitti; Versuchung Christi im Refectorium der Badia bei Fiesole; halbzerstörte Allegorie an der Fronte eines Hauses gegenüber von Porta Romana; Geschichte des heil. Andreas in S. Croce, 2. Cap. r. vom Chor; in Ognissanti die Malereien der Kuppel und Antheil an den Lunetten des Chiostro; im Gange des linken Hofes bei S. Maria Nuova die kleine Frescofigur einer Caritas; — in Rom die Halbkuppel von SS. Quattro.) — Endlich *Carlo Dolci* (1616—1686) ebenfalls aus dieser Schule, welcher den von den Uebrigen versäumten Affect in mehrern hundert Darstellungen voll Ekstase wieder einbringt, wovon unten. (Er und alle Vorhergehenden sind sehr stark vertreten in der Gal. Corsini zu Florenz.)

Die Schule von Siena hat in dieser Zeit den *Rutilio Manetti* (1572—1639), dessen herrliche Ruhe auf der Flucht, über dem Hochaltar von S. Pietro in Castelvecchio zu Siena, alles Uebrige aufwiegen möchte. Am ehesten dem Guercino zu vergleichen.

Ein mittelbarer Schüler des Cigoli war *Pietro (Berettini) da Cortona* (1596—1669), mit welchem die Verflachung des Eklekticismus, die Entweihung der Malerei überhaupt zur hurtigen und gefälligen Decoration eintritt.

Der moderne Naturalismus im engeren Sinne beginnt auf die grellste Weise mit *Michelangelo Amerighi da Caravaggio* (1569—1609), der einen grossen Einfluss auf Rom und Neapel ausübte. Seine Freude besteht darin, dem Beschauer zu beweisen, dass es bei all den heiligen Ereignissen der Urzeit eigentlich ganz so ordinär zugegangen sei wie auf den Gassen der südlichen Städte gegen Ende des XVI. Jahrh.; er ehrt gar nichts als die Leidenschaft, für deren wahrhaft vulcanische Auffassung er ein grosses Talent besass. Und diese Leidenschaft, in lauter gemeinen energischen Charakteren ausgedrückt, bisweilen höchst ergreifend, bildet dann den Grundton seiner eigenen Schule sowohl (*Valentin, Simon Vouet*, wozu noch

als Nachfolger *Carlo Saraceni* von Venedig zu rechnen ist), als auch der

Schule von Neapel. Hier ist der Valencianer *Giuseppe Ribera* gen. *lo Spagnoletto* (geb. 1593, verschwunden 1656) der geistige Nachfolger Caravaggio's im vollsten Sinne des Wortes, wenn auch in seinem Colorit, wie bei seinem Meister in noch höherem Grad, noch frühere Studien nach Correggio und den Venezianern nachklingen. Neben ihm war ausser dem gen. *Corenzio* auch *Giov. Batt. Caracciolo* thätig, welcher sich mehr dem Styl der Caracci anschloss; der grosse Schüler des letztern, *Massimo Stanzioni* (1585—1656), nahm zugleich auch von *Ribera* so viel an als mit seiner eigenen Richtung verträglich war. (Sein bedeutendster Schüler: *Domen. Finoglia*.)

Mittelbare neap. Nachfolger Caravaggio's: *Mattia Preti*, gen. *il Cavalier Calabrese* (1613—1699), *Andrea Vaccaro* u. A. m.

Schüler Spagnoletto's: der Schlachtenmaler *Aniello Falcone* und der in allen Gattungen thätige *Salvatore Rosa* (1615—1673), dessen Schüler der Landschaftsmaler *Bartol. Torregiani*, der Historienmaler *Micco Spadaro*, u. A. — Ein Nachfolger Sp.'s ist auch der bedeutendste sicilian. Maler *Pietro Novelli*, gen. *Morrealese*. (Dame und a Page, Pal. Colonna zu Rom.) — Schüler des Sp., mehr aber des Pietro da Cortona war der in seiner Art grosse Schnellmaler *Luca Giordano* (1632—1705). Von ihm an tritt die Verflachung der neap. Malerei ein, welche dann mit *Giac. del Po*, *Solimena* (st. 1747), *Conca* (st. 1764), *Franc. di Mura*, *Bonito* u. A. in blosse Decorationsmalerei ausmündet.

In Rom, wo sich alle Richtungen kreuzten, kamen 1600—1650 einige Nebengattungen besonders zu Kräften. Ausser der Landschaftmalerei (von welcher unten) ist besonders die Genre- und Schlachtenmalerei bedeutend repräsentirt durch einen Schüler des Arpino und später des in diesem Fach besonders zu Rom geschätzten Niederländers *Piter van Laar*, gen. *Bamboccio*, nämlich *Michelangelo Cerquozzi* (1602—1660), dessen beste Arbeiten sich im Auslande befinden. Sein Schüler war der Jesuit *Jacques Courtois*, genannt *Bourguignon* (1621—1671). — Als Blumenmaler trat *Mario de' Fiori* (st. 1673), als Architekturmaler *Gio. Paolo Panini* (st. 1764) auf.

Seit der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts ist Rom zugleich der Hauptsitz der von Pietro da Cortona abgeleiteten, bloss noch

decorirenden Schnellmalerei, gegen welche *Sacchi* und *Maratta* (Seite 1026) eine nur schwache Reaction bilden. Hier wirkten u. a. *Gianfranc. Romanelli* (st. 1662), *Ciro Ferri* (st. 1689), *Filippo Lauri* (st. 1694), auch der Florentiner *Bened. Luti* (st. 1724), der Pater *Pozzo* (S. 385) u. a. m.

In Genua schwankt der Styl je nach den Einwirkungen. *Gio. Batt. Paggi* (1554—1627) erinnert an die damaligen Florentiner (S. Pietro in Banchi, 1. Alt. 1. Anbetung der Hirten; Dom, 2. Cap. 1. Verkündigung); — *Domenico Fiasella*, gen. Sarzana (st. 1669) gleicht mehr dem Guercino; — *Bernardo Strozzi*, gen. *il Capuccino Genovese* (1581—1644), [ist unter den Nachfolgern des Caravaggio einer der Bedeutendsten, namentlich trefflich im Porträt, — Mr.]; — *Benedetto Castiglione* (1616—1670) ein frecher Cortonist, [der zuweilen van Dyck nachzuahmen suchte, besonders aber als Thiermaler Erfolge erzielte. Man sieht von ihm in Genua Ausgezeichnetes, z. B. beim Marchese Giorgio Doria die lebensgrosse Figur eines Schäfers und einer Schäferin, wo die letztere mit schelmischem Ausdruck fragt, ob die Liebeserklärung ihr gelte, — Mr.]; — *Valerio Castello* ebenfalls, doch in der Farbe wärmer; — *Deferrari* scheint nach Van Dyck studirt zu haben. — Nur der jung verstorbene *Pellegro Piola* (1607—1630) hat einen eigenthümlichen schönen Naturalismus entwickelt. (Bilder im Pal. Brignole; Puttenfries im Pal. Adorno.)

Die Niederländer, Deutschen, Spanier und Franzosen¹⁾, von welchen Italien viele und zum Theil bedeutende Werke besitzt, werden im Folgenden wonöthig an der betreffenden Stelle mit genannt werden.

¹⁾ *Rubens* (1577—1640); *Van Dyck* (1599—1641); *Rembrandt* (1608—1669); *Honthorst* (1592—1662); *Elzheimer* (1574—1620); von der Fam. *Brueghel* bes. *Jan*, der sog. *Sammetbrueghel* (1568—1625); *Paul Bril* (1554—1626); eine grosse Anzahl niederländischer Genremaler fast nur in den Uffizien repräsentirt. — *Velazquez* (1599—1660); *Murillo* (1618—1682). — *Nic. Poussin* (1594—1665); *Valentin* (1600—1632). Andere bei Gelegenheit zu nennen.

Innerhalb der Malerei zweier Jahrhunderte (1580 bis um 1780) giebt es natürlich sehr grosse Unterschiede der Richtung, um der so unendlich verschiedenen Begabung der Einzelnen nicht zu gedenken. Ehe von dem Gemeinsamen die Rede sein darf, welches die ganze grosse Periode charakterisirt, muss zunächst auf die Unterschiede in Zeichnung, Formenauffassung und Colorit hingedeutet werden.

Die bolognesische Schule begann als Reaction der Gründlichkeit gegenüber vom Manierismus, als Selbsterwerb gegenüber vom einseitigen Entlehnen. Ihre Zeichnungsstudien waren sehr bedeutend; bei *Annibale Caracci* findet man ausserdem ein vielseitiges Interesse für alles Charakteristische, wie er denn eine Anzahl von Genrefiguren
 a in Lebensgrösse gemalt hat. (Pal. Colonna in Rom: der Linsenesser;
 b Uffizien: der Mann mit dem Affen; eine grosse Reihe von Genrefiguren in Kupferstichen etc.) Gleichwohl begnügt sich die Schule bald mit einer gewissen Allgemeinheit der Körperbildung und der Gewandungen, und zwar ist der Durchschnitt, der sich dabei ergiebt, weder ein ganz schöner noch ein hoher; er ist abstrahirt von Correggio, nur ohne das unerreichbare Lebensgefühl, auch von dem üppig schweren Paolo Veronese, nur ohne dessen Alles versöhnende Farbe. Den
 c umständlichsten Beleg gewähren die Fresken der Galerie im Pal. Farnese zu Rom, von *Annibale* und seinen Schülern. Bei wie vielen dieser Junonen, Aphroditen, Dianen u. s. w. würde man wünschen, dass sie lebendig würden? Selbst die höchst vortrefflichen sitzenden Actfiguren sind doch von keiner hohen Bildung. So fruchtbar die
 d Schule an frischen Bewegungsmotiven ist, so fehlt ihr doch im Einzelnen das Schönlebendige. — *Albani's* mythologische Fresken in einem Saal des Pal. Verospi (jetzt Torlonia, neben Pal. Chigi) in Rom, der bedeutendste Nachklang der farnesischen Galerie, haben im Detail viel Anmuthiges, aber dasselbe Allgemeine.

Wie verschieden ist *Guido Reni* nicht nur je nach der Lebenszeit, sondern bisweilen in einem und demselben Werke. Von allen modernen Malern nähert er sich bisweilen am Meisten der hohen und
 e freien Schönheit und seine Aurora (Casino des Pal. Rospigliosi) ist wohl Alles in Allem gerechnet das vollkommenste Gemälde dieser beiden letzten Jahrhunderte; allein die Horen sind in der Bildung von höchst ungleichem Werthe und mit sammt dem Apoll jener einzigen wunderbaren Gestalt der Morgengöttin nicht zu vergleichen. Der be-

rühmte S. Michael in der Concezione zu Rom (1. Cap. r.) bleibt in a
 Charakter und Stellung unendlich tief unter Rafaels Bild (Louvre).
 In den weiblichen Köpfen hat sich Guido sehr oft nach Antiken, na-
 mentlich nach den Niobiden gerichtet, in den weiblichen Körpern aber
 nicht selten einer buhlerischen Ueppigkeit gehuldigt. (Man sehe die
 Hände seiner Cleopatra im Pal. Pitti, oder die weiblichen Charaktere b
 in dem Bilde des Elieser, ebenda.) — Auch *Domenichino*, mit seinem
 grossen Schönheitssinn, hat sich jener bolognesischen Formenall-
 gemeinheit nicht entziehen können. Er ist am ehesten frei davon in
 den beiden herrlichen Wandfresken der Cäciliencapelle (die 2. r.) in c
 S. Luigi de' Francesi zu Rom, auch in mehrern der Frescohistorien
 zu Grottaferrata (Cap. des heil. Nilus). — In seinen Engeln bleibt er d
 sehr sichtbar von Correggio abhängig, wie man z. B. aus dem grossen
 Bilde der Brera zu Mailand (Madonna mit Heiligen) sieht. — Bei e
Guercino muss man einige köstliche Gestalten der edelsten Bildung
 (die ihm zu Gebote stand) ausscheiden von den Schöpfungen des
 energischen Naturalisten; so das Bild der Hagar (Brera zu Mailand), f
 die Vermählung der heil. Catharina (Gal. zu Modena), auch die g
 Cleopatra (Pal. Brignole zu Genua), sowie auch die heil. Nonne mit
 den Chorknaben (Gal. von Turin). — *Sassoferrato*, stets gewissenhaft,
 erscheint auch in diesen Beziehungen von Rafael inspirirt, doch nicht
 abhängig.

Bei *Caravaggio* und den Neapolitanern steht Zeichnung und Mo-
 dellirung durchgängig um eine beträchtliche Stufe tiefer, da sie sich
 auf ganz andere Wirkungsmittel glauben verlassen zu dürfen. So
 gemein überdiess ihre Formen sind, so wenig kann man doch im ein-
 zelnen Fall darauf bauen, dass sie wirklich aus dem Leben gegriffen
 seien; in ihrer Gemeinheit sind sie nur zu oft auch allgemein. Der
 gewissenhaften Bilder sind in dieser Schule überhaupt wenige. Von
Luca Giordano abwärts fällt die Zeichnung der neap. Schule dem lieder-
 lichsten Extemporiren anheim. Luca selbst hält sich noch durch an-
 geborene Anmuth in einer gewissen Höhe.

Bei *Pietro da Cortona* ist es nicht schwer, eine durchgehende
 Gleichgültigkeit gegen die wahre Formendarstellung zu erkennen, so
 wie der Ausdruck seiner Köpfe zum Erschrecken leer wird. Man
 ahnt auf einmal, dass der sittliche Halt, welchen die Caracci (zu ihrer
 ewigen Ehre) der Kunst zurückgegeben, von Neuem tief erschüttert
 ist. Wenn ein Künstler von dieser Begabung das Beste so offen-

kundig Preis gab, so war nur ein noch weiteres Sinken zu erwarten. Der letzte grosse Zeichner, *Carlo Maratta*, war durch seine Nachahmung des Guido Reni zu befangen, durch seinen Mangel an individueller Wärme zu machtlos, um auch nur sich selber auf die Länge dem Verderben zu entziehen. (Einzelne Apostelfiguren in den oberen a Zimmern des Pal. Barberini zu Rom; Assunta mit den vier Kirchenlehrern, in S. M. del Popolo, 2. Cap. r.) Unmittelbar auf ihn folgen b noch ein paar Maler, die in der Formengebung nahezu so gewissenhaft sind als er; man lernt sie z. B. in Pal. Corsini zu Rom kennen, c die Muratori, Ghezzi, Zoboli, Luti, auch den angenehmsten der Cortonisten: *Donato Creti*; — ganze Kirchen, wie S. Gregorio, SS. e Apostoli sind wieder mit leidlich gewissenhaften Altarbildern eines *Luti*, *Costanzi*, *Gauli* u. A. gefüllt (von Gauli das Deckenfresco im Gesù, von Costanzi das in S. Gregorio); — ja die höchste Blüthe der römischen Mosaiktechnik, welche gewissermaassen nur neben f einer gründlichen Oelmalerei denkbar scheint, fällt gerade in die ersten Jahrzehnte des vorigen Jahrh. (Altarbilder in S. Peter, mosaicirt unter der Leitung der *Cristofani*.) Allein diese späte, mehr g lokale als allgemeine Besserung ist das rein äusserliche Resultat akademischen Fleisses: ein neuer geistiger Gehalt, eine tiefere Anschauung der darzustellenden Gegenstände war damit nicht mehr verbunden. Den Gipfelpunkt dieser Art von Besserung bezeichnet dann *Pompeo Batoni* (1708—1787; Hauptbild: Sturz Simons des h Magiers, in S. M. degli Angeli, Hauptschiff, links), bei welchem auch das individuelle Gefühl wieder etwas erwärmt; sein deutscher Zeitgenosse *Anton Raphael Mengs* (1728—1779) aber ist doch vielleicht der einzige, bei welchem wieder die Anfänge einer tiefern idealen Anschauung wahrzunehmen sind, von welcher aus auch die Einzelformen wieder ein höheres und edleres Leben gewinnen. Sein Deckenfresco i in S. Eusebio zu Rom ist nach so vielen Ekstasen eines verwilderten Affectes wieder die erste ganz feierliche und würdige; seine Gewölbmalereien in der Stanza de' Papiri der vaticanischen Bibliothek geben wieder eine Vorahnung des wahrhaft monumentalen Styles; in dem k Parnass an der Decke des Hauptsaales der Villa Albani wagte er mehr als er durfte, und doch wird man auch hier wenigstens die historische Thatsache nicht bestreiten, dass er zuerst nicht bloss die naturalistische Auffassung im Grossen, sondern auch die conventi- nelle Formenbildung im Einzelnen durch Besseres und Edleres ver-

drängt hat. Allerdings vermochte er diess nur durch einen neuen Eklekticismus, und man bemerkt wohl die Anstrengung, mit welcher er die rafaalische Einfachheit mit Correggio's Süßigkeit zu vereinigen suchte. Dass er aber bereits festen Boden unter den Füßen hatte, beweisen z. B. seine wenigen Porträts (Uffizien: sein eigenes; Brera: a das des Sängers Annibali; in der Pinacoteca von Bologna, dasjenige b Clemens XIII.). Sie sind grossartiger, wahrer, anspruchsloser als alle ital. Porträts des Jahrhunderts.

Nic. Poussin hatte keinen sichtbaren Einfluss auf die italienische Historienmalerei geübt.

Im Colorit waren die Venezianer und Correggio die Vorbilder der ganzen Periode; später wirken auch Rubens und van Dyck, die geistigen Haupterben Tizians und Paolo's, hie und da ein; Salvator Rosa ist sogar von Rembrandt berührt worden.

Die *Caracci* haben kein Oelgemälde hinterlassen, welches den rechten festlichen Glanz und die klare Tiefe eines guten Venezianers hätte. Die Schatten sind in der Regel dumpf, die Carnation oft schmutzig bräunlich. Ich halte die Fresken im Pal. Farnese bei weitem für die grösste Farbenleistung des Annibale. Mit einer ganz meisterhaften Freiheit hat er unter dem Einfluss von Michelangelo's Gewölbemalereien der Sistina (S. 884) seine Darstellung einzutheilen gewusst in Historien und decorirende Bestandtheile; letztere theils steinfarbene Atlanten, theils jene trefflichen sitzenden Actfiguren, theils Putten, Masken, Fruchtschnüre, bronzefarbene Medaillons etc. Nur bei einer solchen Abstufung nach Gegenständen war die grosse harmonische Farbenwirkung zu erzielen, welche das Ganze trotz einzelner roherer Partien hervorbringt. Alle bessern Maler des XVII. Jahrh. haben hier für ähnliche Aufgaben gelernt; die geringern copirten wenigstens. In Bologna hatten die Caracci z. B. in den Fresken des Pal. Magnani (Fries des grossen Saales) einfachere, aber in ihrer Art nicht minder treffliche decorirende Figuren angebracht (sitzende steinfarbene Atlanten, geneckt von naturfarbenen Putten, begleitet von je 2 bronzefarbenen Nebenfiguren halber Grösse); Arbeiten welche in Styl und Colorit viel trefflicher sind als die Historien, denen sie zur Einfassung dienen. Noch die spätesten Nachfolger brachten bisweilen in dieser Gattung Ausgezeichnetes hervor, wie z. B. *Cignani's* berühmte acht Putten, je zwei mit einem Medaillon, über den

a Thüren im Hauptschiff von S. Micchele in Bosco. Selbst den blossen
 Decoratoren (*Colonna*, in S. Bartolommeo a Porta Ravegnana, und
 b in S. Domenico, Cap. del Rosario, links; — *Franceschini*, in Corpus
 Domini; — *Canuti*, in S. Micchele in Bosco, Zimmer des Legaten etc.)
 c geben solche Vorbilder bisweilen eine Haltung die andern Schulen we-
 niger eigen ist. — Leider sind die vielleicht bestcolorirten Fresken
 d des *Lodovico* und seiner Schule, in der achtseitigen Halle welche
 einen kleinen Hof dieses Klosters umgiebt, auf klägliche Weise zu
 Grunde gegangen; man kann die Ueberreste ohne Schmerz nicht an-
 sehen. (Die Compositionen, zum Theil ebenfalls sehr bedeutend, sind
 durch Stiche bekannt.)

Domenichino ist in der Farbe sehr ungleich; von seinen Fresken
 e möchten in dieser Beziehung wohl diejenigen in S. Andrea della Valle
 zu Rom, auch sonst Hauptwerke, den Vorzug haben (die Pendentifs
 mit den Evangelisten; das Chorgewölbe mit den Geschichten des
 Andreas und allegor. Figuren; — ihr Verdienst wird am besten klar
 durch den Vergleich mit den untern Malereien der Chorwände, vom
Calabrese).

Der grösste Colorist der Schule war, wenn er wollte, *Guido Reni*.
 f Seine Einzelfigur des S. Andrea Corsini (Pinac. von Bologna) möchte
 in der Delicatesse der Töne unübertroffen sein; vielleicht erreicht
 noch hie und da ein Bild seiner silbertönigen *Maniera seconda* eine
 ähnliche Vollendung, etwa z. B. eine seiner Actfiguren des S. Se-
 bastian (wovon die schönste ebenda, andere a. m. O.); seine beste
 Actfigur im Goldton ist (ebenda) der siegreiche Simson, (Copie in der
 Galerie von Turin) ein Bild venezianischer Freudigkeit. (Zu ver-
 gleichen mit dem von heil. Frauen gepflegten S. Sebastian seines
 g Schülers *Simone da Pesaro*, im Pal. Colonna zu Rom.) Von seinen
 Fresken wird die Aurora um der Haltung willen auf das Höchste be-
 wundert; die grösste Farbenwirkung übt aber wohl die Glorie des S.
 h Dominicus (in der Halbkuppel der Capelle des Heiligen zu S. Do-
 menico in Bologna).

Guercino ist in seinen Farben bisweilen venezianisch klar bis in
 alle Tiefen, oft aber endet er auch mit einem dumpfen Braun. Das
 i grosse Bild der heil. Petronilla (Gal. des Capitols, s. u. bei den Sante
 k *Conversazioni*), vorzüglich aber der Tod der Dido (Pal. Spada in Rom)
 zeigen seine Palette von der kräftigsten Seite; die oben (S. 1033, e)
 genannten Gemälde sind auch in der Farbe edler gemässigt. Von den

Fresken sind diejenigen im Casino der Villa Ludovisi (Aurora im Erdgeschoss, Fama im Obergeschoss) vorzüglich energisch in der Farbe, ebenso die Propheten und Sibyllen in der Kuppel des Domes von Piacenza, nebst den Allegorien in den Pendentifs.

Unter den Naturalisten ist der früheste, *Caravaggio*, von welchem auch Guercin mittelbar lernte, immer einer der besten Coloristen. Freilich schliesst das scharfe Kellerlicht, in welches er und viele Nachfolger ihre Scenen zu versetzen lieben, jenen unendlichen Reichtum von schönen Lokaltönen aus, welche nur bei der Mitwirkung der Tageshelle denkbar sind; ausserdem ist es bezeichnend, dass trotz aller Vorliebe für das geschlossene Licht die Naturalisten so wenig auf die Poesie des Helldunkels eingingen ¹⁾. *Caravaggio's* Geschichten des S. Matthäus in S. Luigi de' Francesi zu Rom (letzte Cap. I.) sind freilich so aufgestellt, dass sich kaum über die Farbenwirkung urtheilen lässt, mögen auch überdiess stark nachgedunkelt sein; doch ist so viel (auch aus seinen andern Werken) sicher, dass er mit Absicht auf den Eindruck des Grelten und Unheimlichen ausging und dass die Reflexlosigkeit hiezu ein wesentliches Mittel ist. Bei Rembrandt dagegen herrscht, trotz allem Abenteuerlichen in Figuren und Trachten, ein tröstlicher, heimlicher Klang vor, weil das Sonnenlicht theils unmittelbar, theils mit dem Goldduft der Reflexe die ganze Räumlichkeit erhellt und wohnbar macht.

Von *Caravaggio's* Schülern sind die Nichtneapolitaner *Carlo Saraceni* und *Valentin* ²⁾ die farbigsten, auch sonst ziemlich gewissen-

¹⁾ [Indess ist hier zu erinnern an seine Jugendwerke, welche hell in der Harmonie, vorherrschend goldgelb, das Studium der Venezianer (des Giorgione) verrathen; so das berühmte Bild: die Spieler, im Pal. Sciarra; eine Judith mit der Magd, sonst in der Sammlung Scarpa in la Motta bei Treviso, (jetzt in England), so die herrliche Lautenspielerin im Pal. Liechtenstein in Wien. Hierher gehört auch noch, wiewohl vielleicht etwas später, die Bekehrung Pauli in lebensgrossen Figuren im Pal. Balbipiovera zu Genua, — ein merkwürdiges Beispiel seiner geflissentlichen Wahl eines erhabenen und idealen Gegenstandes, den er dann so recht con Amore ins Triviale und Gemeine herunterzieht. Dabei ist aber das Bild in malerischer Beziehung ein Meisterwerk. Das Helldunkel ist ächt künstlerisch gefühlt und von verführerischem Reiz, die Schatten vollkommen durchsichtig, die Zeichnung scharf, die Ausführung höchst gewissenhaft und bestechend schön. — Mr.]

²⁾ [Er heisst nicht *Moyse*, welches wahrscheinlich nur die italienische Umbildung „Mosiu“ aus dem franz.: Monsieur ist. — Mr.]

a haft. (Von Saraceni: Geschichten des heil. Benno in der Anima zu
 b Rom, 1. Cap. r., und 1. Cap. l.; Tod der Maria in S. M. della Scala,
 c links; [vor seiner liebenswürdigen, farbenhellen Ruhe auf der Flucht,
 im Pal. Doria zu Rom, 1. Gal. Nr. 32, s. u. wird man sich lebhaft an
 den Anfang des malerischen Naturalismus in der modernen deutschen
 d Kunst gemahnt fühlen.] — von Valentin: Joseph als Traumdeuter, Pal.
 e Borghese; Enthauptung des Täufers, Pal. Sciarra; Judith im Pal.
 f Manfrin zu Venedig.)

Spagnoletto wird oft hart, und grell, trotz seiner venezianischen
 g Erinnerungen. So schon in seinem abscheulichen Bacchus vom Jahr
 1626 (Museum von Neapel); sein heil. Sebastian (ebenda) ist merk-
 würdig als spätestes mit Liebe gemaltes Bild, vom Jahr 1651. Am
 meisten venezianisch erscheint mir seine geringe Figur des heil. Hie-
 h ronymus (Uffizien, Tribuna). — *Stanzioni* ist um ein Bedeutendes
 milder und weicher; von den Uebrigen hat *Salvator Rosa*, wenn er
 will, das wärmste Licht und das klarste Helldunkel (Verschwörung
 i des Catilina, Pal. Pitti, [gerade dieses Bild, schwach, flau und mit
 geistlosen Köpfen ist wohl eine Wiederholung von der Hand des *Nic-*
 k *colò Cassana* nach dem Original in der Casa Martelli zu Florenz; —
 Mr.] sonst aber oft etwas Fahles und Dumpfes. Bei *Calabrese* und
 mehreren Andern muss man sich mit einer höchst äusserlichen Farben-
 bravour begnügen.

Pietro da Cortona ist ein so bedeutender Colorist als man es ohne
 allen Ernst der sachlichen Auffassung sein kann. Seine Farbe ist —
 man gestatte uns das fade Wort — in hohem Grade freundlich; in den
 grossen, mehr decorativ als ernstlich gemeinten Gewölbemalereien
 hat er zuerst sich genau nach demjenigen Eindruck gerichtet, wel-
 chen das vom Gedanken verlassene, müssig irrende Auge am meisten
 wünscht. Vorherrschend ein heller Ton, eine sonnige Luft, bequeme
 Bewegung der Figuren im lichten Raum, ein oberflächlich angenehmes
 l Helldunkel zumal in der Carnation. Deckengemälde der Chiesa
 Nuova in Rom (in der Sacristei die Engel mit Marterwerkzeugen);
 m Gewölbe des colossalen Hauptsaaes im Pal. Barberini; ein Saal im
 n Pal. Pamfili auf Piazza Navona (?); Anzahl von Plafonds im Pal. Pitti
 o (S. 393, a); Wandfresken in einem der Säle daselbst, wo seine halbe
 Gründlichkeit widriger erscheint als seine sonstige ganze Flüchtigkeit.
 Unter den Staffeleibildern giebt etwa die Geburt der Maria
 p (Pal. Corsini) den günstigsten Begriff von seinem Colorit.

Von ihm und von Paolo Veronese geht dann das Colorit des *Luca Giordano* aus, welcher sich darin vermöge seines unzerstörbaren Temperamentes doch bisweilen zu einer wahren Freudigkeit erhebt. Im Tesoro zu S. Martino in Neapel hat er die Geschichten der Judith a und der ehernen Schlange binnen 48 Stunden an das Gewölbe gemalt; sein S. Franz Xaver der die Wilden tauft (Museum) ist in 3 Tagen b vollendet, — Beides so, dass an dieser Palette noch immer Einiges zu beneiden bleibt. Auch seine übrigen Bilder (wovon im Museum eine Auswahl), ohne einen wirklich sichern Contour, ohne irgend welche Wahl in Formen oder Motiven, üben doch wesentlich durch eine gewisse liederliche Anspruchslosigkeit (neben den Prätensionen eines Salvator und Consorten), durch den ganzen angenehmen Schein des Lebens einen grossen Reiz aus. — Seine Nachfolger, im besten Falle brillante Decoratoren mit blühendem Colorit: *Solimena*: Fresken der Sacristeien von S. Paolo und von S. Domenico maggiore; c grosse Geschichte des Heliodor innen über dem Portal des Gesù nuovo; — *Luigi Garzi*: Fresken an Decke und Frontwand von S. e Caterina a Formello; — *Conca*: grosses Mittelbild der Decke von S. f Chiara, David vor der Bundeslade tanzend; — *Franc. de Mura*: grosses Deckengemälde in S. Severino; — *Bonito*: kleineres Decken- g bild in S. Chiara, u. s. w. — Beim Verkommen der Localschulen in h ganz Italien reisten vorzüglich diese Neapolitaner als Virtuosen der Schnellmalerei herum und drangen auch in Toscana ein, nachdem schon vorher Salvator Rosa daselbst einen grossen Theil seines Lebens zugebracht hatte. So hat z. B. Conca im Hospital della Scala zu i Siena die Chornische mit der Geschichte des Teiches von Bethesda ganz stattlich ausgemalt; der *Calabrese* bedeckte Chor und Kuppel k des Carmine zu Modena mit seinen Improvisationen etc.

Von den Römern hat *Sacchi* ein kräftigeres und gründlicheres Colorit als Cortona (die Messe des heil. Gregor, und S. Romuald mit 1 seinen Mönchen, vatican. Galerie; Tod der S. Anna, in S. Carlo a' m Catinari, Altar links). *Maratta* mit aller Sorgfalt ist hierin auffallend matt; einzelne Köpfe, wie etwa „la Pittura“ im Pal. Corsini, gerathen n ihm am ehesten ganz lebendig und schön; seine Madonna mit dem schlafenden Kind, im Pal. Doria, ist auch in der Farbe der reprodu- o cirte Guido. —

Von den Florentinern ist der schon (S. 1028) genannte *Furini* unermüdlich bemüht, das Fleisch seiner weiblichen Acte immer mür-

- a ber und weicher darzustellen (Pal. Pitti: Schöpfung der Eva; Pal.
 b Capponi: David und Abigail; Pal. Corsini: Actfiguren und Mytho-
 logisches).

Die spätern Venezianer (S. 1011) sind im besten Falle die Aus-
 beuter Paolo's; *Tiepolo* befleissigt sich dabei eines hellen Silbertons.

- Man wird vielleicht nach längerer Beobachtung mit uns der An-
 sicht sein, dass die grössten Meisterwerke des Colorites, welche Italien
 aus dieser ganzen Periode besitzt, ein paar Bilder von Rubens, van
 Dyck und Murillo sind. Den *Rubens* kann man in Italien von seiner
 frühesten Zeit, d. h. von seinem dortigen Aufenthalt an verfolgen.
 c Die 3 grossen Bilder im Chor der Chiesa Nuova zu Rom (Madonnenbild
 von Engeln umgeben, und zwei colossale Gemälde mit je 3 Heiligen)
 zeigen wie seine eigenthümliche Charakteristik und sein Colorit sich
 d loszuringen beginnen von den verschiedenen Manieren die ihn um-
 gaben; auch in der Beschneidung auf dem Hochaltar von S. Ambrogio
 zu Genua kämpft er noch mit Auffassung und Farbe der Caracci; —
 e schon fast ganz er selbst tritt uns entgegen in dem S. Sebastian, wel-
 chem die Engel die Pfeile aus den Wunden ziehen (Pal. Corsini in
 f Rom), und in der idyllisch naiven Auffindung des Romulus und Remus
 (Gal. des Capitols); beide Bilder mit gelblichen Fleischtönen; — die
 g 12 Halbfiguren von Aposteln (Casino Rospigliosi) glaube ich für echte
 Werke schon aus seiner beinah vollendeten Zeit halten zu dürfen. —
 h Dann das Reifste und Herrlichste: die Allegorie des Krieges (Pal.
 Pitti), wo Farben, Formen und Moment untrennbar als eins empfunden
 sind; [die eine heil. Familie (mit der geflochtenen Wiege) ebenda
 ist auffallend gläsern in der Farbe und schwach im Ton und wohl
 sicher eine Copie nach dem ausgezeichneten Original welches der
 i Marchese Giacomo Spinola zu Genua besitzt. — Zwei hervorragende
 k Bilder sind dagegen im Pal. Adorno zu Genua: Hercules mit den
 Aepfeln der Hesperiden und Dejanira mit einer Alten, die das Nessus-
 hemd hält. Ein herrliches Bild ist noch trotz Einzelnem das stören
 könnte, Mars mit Venus und Amor im Pal. Brignole-Sale. — Mr.]; —
 m endlich das grosse Meisterwerk auf dem Hauptaltar links in S. Am-
 brogio ebenda: S. Ignatius, der durch seine Fürbitte eine Besessene
 heilt, in Auffassung, Form und Farbe von einem feinblütigen, nobeln
 Naturalismus, der die Neapolitaner unendlich überragt; in dem Hei-

ligen ist z. B. noch der spanische Edelmann dargestellt; sein Ausdruck wird mächtig gehoben durch das kluge, gleichgültige Wesen der ihn umgebenden Priester und Chorknaben. — Die beiden grossen Bilder im Niobesaal der Uffizien, die Schlacht von Ivry und Heinrichs IV. Einzug in Paris, möchten als ganz eigenhändige Improvisationen der besten Zeit einen bestimmten Vorzug haben vor den meisten Bildern der Galerie de Marie de Médicis im Louvre; sie zeigen uns den Prometheus des Colorites gleichsam mitten in der Gluth des Schaffens. [Die Galerie zu Turin besitzt unter allerlei Zweifelhaftem (heil. Familie; Copie des Bildes der ehernen Schlange) eine kostbar schöne Skizze zu der Apotheose Heinrichs IV., etwas kleiner als die in München und wahrscheinlich auch etwas verschieden von dieser. — In der Sacristei von S. Maria Zobenigo zu Venedig, bestaubt und verkannt, eine unzweifelhaft ächte heil. Familie. — Mr.]

Spätere Werke: Pal. Pitti: Nymphen im Walde von Satyrn überrascht; die zweite heil. Familie, vielleicht Copie. — Brera in Mailand: das Abendmahl, [ein ganz ächtes Bild von vortrefflicher Färbung, kräftig, ja sogar etwas derb. Gegenstand und nächtliche Beleuchtung wirken nicht bestechend. — Ein vorzügliches Altarbild, sicher zum grössten Theil von R.'s Hand ist die Himmelfahrt der Jungfrau im Pal. Colonna zu Rom. — Pal. Manfrin in Venedig: Schulcopie des Bildes von S. Bavo in Gent. — Alle übrigen Atelierbilder, die sich zu Dutzenden anführen liessen, sind der Erwähnung nicht werth. — Mr.]

Unter den Porträts sind Juwelen ersten Ranges: Eine Dame in mittlern Jahren, von nichtsnutzigem Ausdruck, mit dem Gebetbuch (Uffizien); ein vornehmer schwarzgekleideter Herr mit Krause und goldener Kette (ebenda); [Beiden noch überlegen: das Selbstporträt des Meisters mit dem grossen Hut, in der Malersammlung ebenda. — Das Bild der sog. vier Juristen, Pal. Pitti, hat etwas Räthselhaftes, indem Einiges (in den Nebensachen und an H. Grotius' Kopf) ausgezeichnet, Anderes (besonders der Kopf von Rubens' Bruder) sehr schwach, ja roh ist. Der Meister mag das Bild unvollendet gelassen haben. — Echt und früh in der noch harten und glatten Weise des Meisters, dabei von ungemein warmem Fleischton ist der sog. Beichtvater des Rubens, von seltsam mürrischem oder geringschätzigem Ausdruck, Pal. Doria, Rom, II. Gal. Nr. 50. — Philipp IV. in ganzer Figur, Pal. Durazzo zu Genua, ist ein ausgezeichnetes Bild des R.; störend wirkt nur die zweimalige Vergrösserung der Leinwand. —

Ebenda ein schönes Brustbild eines Ritters vom gold. Vliesse (rund). — Mr.] — Ueber viele andere Bildnisse wage ich nicht zu urtheilen.

Van Dyck ist in Italien noch reicher vertreten als Rubens; an's Unglaubliche gränzt namentlich die Zahl der von ihm zumeist in Genua hinterlassenen Bildnisse. — Ausser der echten aber früh in Italien gemalten Grablegung im Pal. Borghese zu Rom, Saal XV. Nr. 7, [mit der sehr koketten aber reizenden Magdalena und der auffallend schwachen Madonna, ausgezeichnet durch kräftige Färbung und schönes Licht] hat er fast nichts von idealem Inhalt in Italien hinterlassen als ein paar Köpfe; so die aufwärtsblickende Madonna (im Pal. Pitti), deren ungemaine Schönheit vielleicht eine Anregung von Guido her verräth. [Zwei ächte heil. Familien, eine grössere und eine kleinere besitzt Pal. Balbi Piovera zu Genua. — Weitaus das Schönste aber ist die heil. Familie von 5 Halbfiguren in der Galerie zu Turin, Nr. 247, offenbar von Tizian eingegeben, von strahlender Färbung; endlich der Christus mit den beiden Pharisäern (Pal. Brignole), eine blosse neue Redaction des tizianischen Cristo della moneta, der Christuskopf leer, die Köpfe der Alten dagegen ausgezeichnet. Auch die Brera besitzt eine lebensgrosse Madonna mit S. Antonius, ein keineswegs unbedeutendes Bild, und die Accademia S. Luca zu Rom eine ursprünglich vortreffliche, leider aber sehr verdorbene heil. Familie mit zwei musicirenden Engeln.

In Bezug auf van Dyck's Porträts steht Turin obenan. Der Prinz Thomas von Savoyen, auf einem Schimmel ist eins der grossartigsten Bildnisse die je gemalt worden sind; die drei Kinder Carls I. gehören zu dem Ausgezeichnetsten, vortrefflich auch eine Clara Eugenia in Klostertracht (Nr. 300). — In Genua besitzen auch nach Ausscheidung des Unächtigen und der Nachahmungen ¹⁾ die Paläste des alten Adels der Republik überraschend viel Werke seiner Hand, leider viele davon unwiderbringlich verdorben; so auch zum grossen Theil die kostbaren Porträts des Pal. Brignole-Sale, deren vorzüglichste sind: ein junger Mann in spanischer Tracht mit einer gewundenen Säule; Geronima Sale Brignole, mit einem Töchterlein; das Reiterbild des Ant. Giulio Brignole, mit dem Hut in der Rechten grüssend, seine Gemahlin eine Rose in der Rechten. (Die beiden Frauenbildnisse besonders

¹⁾ [Den Namen van Dyck tragen Bilder von *Giov. Bern. Carbone, Bened. Castiglione, Michele Fiammingo, Cornelis Wael, Giov. Rosa, Giov. Andr. Ferrari* u. A. — Mr.]

misshandelt.) — Im Pal. Filippo Durazzo (Str. Balbi) drei ächte Bildnisse in einem Saal, darunter das Schönste, das Genua überhaupt besitzt: die sitzende Dame in weisser Seide, mit zwei Kindern in Blau und Gold; das vortreffliche Bild der drei rasch vorwärtskommenden Kinder mit einem Hündchen; endlich ein weiss gekleideter Junge an einem Stuhl mit Papagei, Aeffchen und Früchten (die Nebendinge augenscheinlich von *Fr. Snyders*). — Im Pal. Balbi hervorzuheben ^a eine junge Frau von sonderbar schnippischem Aussehen mit rothem Haar, darin eine weisse Feder steckt. — Bei Marchese Giorgio Doria das schöne, wiewohl unfertige Bildniss einer „Braut“ in kirschrothem Sammtrock, Hintergrund Garten; und das elegante Kniestück einer jungen Dame mit Fächer in Schwarz. — Die Familie Cattaneo besitzt ^b gar in einem ihrer Paläste (Casa Casaretto) nicht weniger als acht ächte Bildnisse van Dycks, nur sämmtlich um der Rahmen willen etwas vergrössert.

In der Brera: Kniestück einer blonden jungen Engländerin, vor- ^c trefflich. — Mr.]

Im Pal. Pitti: Cardinal Bentivoglio, ganze Figur, sitzend, höchst ^a vornehm elegant, ein Wunderwerk der Malerei; [leider mit ungenügend impastirtem, sehr braun gewordenem Hintergrund]; — die Brustbilder Carls I. und Henriettens von Frankreich, blosser Wiederholungen, doch schön und eigenhändig. — Uffizien: eine vornehme Dame, aus ^e der spätern, blassern Palette; das Reiterbild Carls V., durch schöne und gar nicht aufdringliche Symbolik in eine historisch-ideale Höhe gehoben. [Doch sieht man dem Kopf an, dass der Künstler nicht die Natur vor Augen gehabt hat. — Ebenda: Gürtelbild des Joh. v. Montfort. Wohl sicher ächt, aber schmutzig und unansehnlich. — Mr.] — Im Pal. Colonna zu Rom: Das Reiterbild des Don Carlo Colonna, wo ^f sich die Symbolik schon unpassender geltend macht; und Lucretia Tornacelli-Colonna in ganzer Figur. [Beide unbedeutend. Besser, wenn auch etwas zahm, Maria von Medicis mit zwei Rosen in der Hand, im Pal. Borghese; endlich in der Sammlung des Capitols das ^g prachtvolle Doppelbildniss des Dichters Thomas Killegrew und des Henry Carew (Halbfiguren). — Mr.]

Zahlreiche Porträts von andern vortrefflichen Niederländern (*Franz Hals? Mirevelt?*) pflegen in den Galerien auf diese beiden Namen vertheilt zu werden; (Pal. Doria in Rom, II. Gal. Nr. 37, u. a. a. O.) [sowie auch wiederum diese Meister: *Hals, Mirevelt, Ravestyn, van*

der Helst, D. Mytens, Grebber, Cornelis Jansens van Keulen etc., untereinander verwechselt werden. — Mr.]

Werke von *Snyders*, *Jordaens* u. a. Schülern kommen einzeln in den Uffizien und in der Turiner Galerie vor. Wir bleiben einstweilen bei den Porträts stehen, vom Genre und Landschaft wird beiläufig unten die Rede sein.

Von *Rembrandt* ist sehr echt und wunderwüdig in Farbe und Licht: sein eigenes gemeines Gesicht (Pal. Pitti, zwischen dem Ehepaar Doni von Rafael); auch der alte Rabbiner (ebenda) [aus seiner allerletzten Zeit]; — in den Uffizien (Malerbildnisse) hat das Bildniss im Hauskleid den Vorzug vor der dicken Halbfigur mit Barett und Kette; — welche eine blosser Wiederholung eines der beiden trefflichen Greisenporträts im Museum von Neapel ist. [Auch die Brera besitzt ein weibliches Brustbild in der bekannten frühen Weise des Rembrandt, bez. mit Namen und dem Jahre 1632. (In Turin ist nicht ein einziger echter R.)] — Von einem seiner Nachfolger, *Gerbrand van den Eeckhout*, ist Isaac's Opferung, im Pal. Doria zu Rom, II. Gal. Nr. 26. [Unverkennbar von *Jan Livens*. — Mr.]

Dem *Mirevelt* wird im Museum von Neapel das Kniestück eines jungen Rathsherrn, und ein Brustbild, beide vorzüglich, zugeschrieben. — Dem j. *Pourbus* im Pal. Pitti das (eher holländische) Porträt eines jungen Mannes, und in den Uffizien der vortreffliche Kopf des Bildhauers Francavilla (S. 686.) — Im Pal. Pitti, von *Peter Lely* (*Peter van der Faes*): Cromwell, unendlich tief und wahr aufgefasst, nach der geistigen, wie nach der rohen Seite, mit einem Zuge der Bekümmerniss [jedoch dabei etwas flau in der Zeichnung und kraftlos im Ton. — Mr.]; die andern Porträts des Lely, im Niobesaal der Uffizien, reichen nicht an dieses Werk.

Es genügt z. B. ein Blick auf die Malersammlung in den Uffizien, um sich die volle Superiorität der Niederländer klar zu machen. Die Italiener des XVII. Jahrh. suchen in ihren Porträts vorzugsweise einen bestimmten Geist, eine bestimmte Thatkraft auszudrücken und fallen dabei in das Grelle und Prätentiöse; die Niederländer (hier freilich nur geringere Exemplare) geben das volle Dasein, auch die Stunde und ihre Stimmung; durch Farbe und Licht erheben sie auch das Porträt zu einem der Phänomene des Weltganzen. (Die Franzosen von *Lebrun* an interessiren in dieser Sammlung durch ihren

lockern und doch so gutartigen und anständigen physiognomischen Ausdruck.)

Ein Flamänder, *Sustermans* von Antwerpen (1597—1681), hat sein Leben in Florenz zugebracht und hier jene Menge ganz vortrefflicher Porträts geschaffen, welche oft genug an Van Dyck [noch mehr aber an Velazquez] streifen. (Viele Bildnisse der Herrscherfamilie; a einmal auch die Grossherzogin Victoria mit dem Erbprinzen, dargestellt als h. Jungfrau mit dem Christuskinde; ein Dänenprinz u. A., b im Pal. Pitti; — andere, u. a. Galilei, in den Uffizien; — dann in den c Pal. Corsini und Guadagni etc.) Von ihm und auch wohl von Rembrandt mögen dann die in Florenz gemalten Bildnisse *Salvator's* inspirirt sein; so im Pal. Pitti: sein eigenes, und die Kniefigur eines d Geharnischten, welche ohne Rembrandt nicht entstanden wäre. — Auch andere Italiener bekennen sich im Porträt fast offen zu ausländischen Vorbildern; *Cristofani Allori* (in dem Bildnisse eines Canonicus, e Pal. Capponi in Florenz) zu dem des Velazquez; der Venezianer *Tib. Tinelli* zu dem des Van Dyck oder Murillo. (Uffizien: Porträt f eines geistvollen Bonvivants mit einem Lorbeerzweig; Pal. Pitti: ein älthlicher Nobile [von etwas kraftlosem und verwässertem Fleishton, g dennoch unzweifelhaft ein eigenhändiges Porträt des *Van Dyck!* — Mr.]; Akademie von Venedig: das Bild des Malers?) — Am ehesten h wird man bei den ersten Bolognesen eine eigene Auffassung finden; Bildnisse *Domenichino's* (Uffizien; Pal. Spada zu Rom) und *Guercino's* i (Gal. von Modena), haben eine freie, historische Würde. — Die sog. k Cenci, vorgeblich von *Guido*, im Pal. Barberini, ist immer ein hübsches, l durch das Geheimnissvolle reizendes Köpfchen. [Ueber dies Bild ist viel gefabelt worden. Thatsache ist, dass der Kopf, wie er noch jetzt dort hängt, ganz die geistreich schreibende Pinselführung des Guido aufweist. — Mr.] — Ein Jünglingsbildniss von *Carlo Dolci* (Pal. Pitti) m gehört zu seinen besten Arbeiten; [vortrefflich und ungemein lebenswürdig ist auch Dolci's eigenes Bildniss im Alter von 58 Jahren in der Sammlung der Uffizien. — Mr.]; — ebenso bei *Sacchi* das Priesterporträt in der Gal. Borghese. — Das edle, wahrhaft historische Porträt *Poussin's* (Casino Rospigliosi) möchte indess all diesen letztgenannten vorzuziehen sein. [Copie nach dem Original im Louvre. — Mr.]

Die grossen Spanier, deren Colorit und Auffassung ebenso von Tizian berührt wurden, wie diess bei den Flamändern der Fall war

(aber weniger von Paolo als diese) sind in Italien nur durch einzelne
 a zerstreute Werke repräsentirt. *Murillo's* Madonna im Pal. Corsini zu
 Rom ist nicht nur höchst einfach liebenswürdig in den Charakteren
 der Mutter und des Kindes, sondern (bei theilweis sehr grosser Flücht-
 1 b igkeit) ein Wunder der Farbe. Die beiden Madonnen im Pal. Pitti
 erreichen diese Wonne des Tones nicht; die eine absichtlichere (das
 Kind mit dem Rosenkranz spielend) ist auch in der Malerei weniger
 lebendig. Von *Velazquez* nur Porträts: in den Uffizien sein eigenes
 c fast etwas gesucht nobel, und das gewaltige Reiterbild Philipps IV.
 sammt Knappen und Allegorien, in offener Landschaft, mit unglaub-
 licher Beherrschung des Tones und der Farbe gemalt; — im Pal.
 d Pitti: ein Herr von leidenschaftlichen Zügen, die lange aristokratische
 e Hand am Degengefäss; — im Pal. Doria zu Rom: Innocenz X. sitzend;
 vielleicht das beste Papstporträt des Jahrhunderts. [Die Sammlung
 des Capitols zu Rom besitzt, viel zu wenig beachtet, einen wahren
 Schatz in dem Brustbild eines jungen Mannes mit Schnurr- und Knebel-
 bart, ernst, wunderbar lebendig und modellirt wie mit dem Hauch.
 Des *Velazquez* ganze Grösse als Bildnissmaler leuchtet aus diesem
 einfachen Kopfe, dem Werke seiner jungen Jahre. — Weniger schla-
 gend, aber, wie mir scheint, doch auch echt, ist das weibliche Bildniss
 in Parma, wiewohl es gewisse Härten hat, schwarz neben hellen Lich-
 tern. Die Hand aber mit den drei Ringen, die das weisse Sacktuch
 hält, ist unerreichbar in der malerischen Behandlung und der strahlenden
 f Helle des Farbentons. — Mr.] (Den *Murillo's* und *Velazquez* in der
 Gal. von Parma ist kaum zu trauen; von den beiden in Turin am ehesten
 g dem Brustbilde Philipps IV. — Eine *Pietà* von *Sanchez Coello* in S.
 Giorgio zu Genua, erster Altar links vom Chor.)

In allen Aufgaben idealer Art ist diese moderne Malerei von den
 höchsten Zielen ausgeschlossen, weil sie zu unmittelbar darstellen
 und überzeugen will, während sie doch, als Kind einer späten Cultur-
 epoche, nicht mehr in der blossen Unmittelbarkeit (Naivität) erhaben
 sein kann. Ihr Naturalismus möchte alles Seiende und Geschehende
 als solches handgreiflich machen; er betrachtet diess als Vorbedin-
 gung jeglicher Wirkung, ohne auf den innern Sinn des Beschauers
 zu rechnen, welcher Anregungen ganz anderer Art zu beachten ge-
 wohnt ist.

Schon die Wirklichkeit der Bewegung im Raum, wie man sie bei Correggio vorfand und adoptirte, machte die Kunst gleichgültig gegen alle höhere Anordnung, gegen das Einfach-Grosse im Bau und Gegensatz der Gruppen und Einzelgestalten. Am meisten Architektonisches hat vermöge seines Schönheitssinnes *Guido Reni* gerettet. Seine grandiose *Madonna della Pietà* (Pinac. von Bologna) verdankt dem a symmetrischen Bau der untern wie der obern Gruppe ihre gewaltigste Wirkung; ähnlich verhält es sich (ebenda) mit dem Bilde des Gekreuzigten und seiner Angehörigen; die edle und grossartige Behandlung, der schöne Ausdruck allein würden nicht genügen, um diesen Werken ihre ganz ausnahmsweise Stellung zu sichern. (Ein anderer Crucifixus Guido's, ohne die Angehörigen, aber ebenfalls von b erster Bedeutung, in der Gal. von Modena.) Die *Assunta* in München, die Dreieinigkeit auf dem Hochaltar von S. Trinità de' pellegrini in c Rom geben hiezu weitere Belege; selbst das flüchtige Werk der *Manniera seconda*: die *Charitas* (Pinac. von Bologna). — *Lodovico Caracci's* d *Transfiguration* (ebenda) und *Himmelfahrt Christi* (Hochaltar von e S. Cristina zu Bologna) werden nur durch dieses architektonische f Element recht geniessbar; *Annibale's* *Madonna* in einer Nische, an deren Postament *Johannes der Ev.* und *Catharina* lehnen, verdankt ebendenselben (nebst der energischen Malerei) eine grosse Wirkung trotz der allgemeinen und wenig edlen Formen; denselben Lebensgehalt zeigt das ähnliche grosse Bild des *Guercino* im Pal. Brignole zu g Genua. (Derselbe *Guercino* geht in einem schön gemalten Bilde — h S. Vincenzo zu Modena, zweite Cap. rechts — an dem Richtigen vor- bei; sein segnender Gott-Vater, Halbfigur, in der Galerie von Turin, scheint von Guido's Trinität inspirirt zu sein.) Ja auch die in Bewegung gerathene Symmetrie, das Processionelle, kurz Alles, was das in dieser Schule so oft zur Confusion führende Pathos dämpft, kann hier von höchst erwünschter Wirkung sein; hieher gehören die beiden Riesenbilder des *Lod. Caracci* in der Gal. von Parma (ehemals i Seitenbilder einer *Assunta*), hauptsächlich die Grabtragung der Maria, wo der Ritus, beherrscht von dem meisterlich verkürzten Leichnam, das subjective Pathos vollkommen zurückdrängt. Auch *Domenichino*, dessen Composition so überaus ungleich ist, hat in seinem „*Tod der heil. Cäcilia*“ (S. Luigi in Rom, zweite Cap. rechts) k ein herrliches Beispiel strenger und doch schön aufgehobener Symmetrie geliefert. Von den beiden Bildern der letzten Communion

a des heil. Hieronymus (*Agostino Caracci*: Pinac. von Bologna; —
 b *Domenichino*: Gal. des Vaticans) hat dasjenige des *Domenichino*
 schon darin einen Hauptvorzug, dass die beiden Gruppen (die des
 Priesters und die des Heiligen) dem Totalwerth nach wie auf der
 Goldwage gegen einander abgewogen sind, sodass Bewegung und
 Ruhe, Ornat und freie Gewandung, Geben und Empfangen etc. sich
 gegenseitig aufheben; ausserdem ist die Gestalt des Heiligen in die
 Pietät und Andacht der Seinigen wie gebettet und doch für den Anblick
 ganz freigehalten. Der grösste Verehrer D.'s, *Nic. Poussin*, geht dann
 e wieder zu weit, sodass seine Gruppen oft absichtlich construirt er-
 scheinen. (Ruhe auf der Flucht, Akad. von Venedig.) [Copie, und
 vielleicht nicht ganz genaue. — Mr.] — Bisweilen überraschen die
 a gross gefühlte symmetrische Anordnung. Man sehe in der Brera das
 grosse Bild des *Cerano-Crespi* (Madonna del Rosario); im Pal. Brig-
 e nole zu Genua den von Engeln gen Himmel getragenen S. Carlo, von
 einem der *Procaccini*, ein ergreifendes Bild, so naturalistisch die An-
 strengung der Engel gegeben sein mag; in der Galerie von Turin die
 von S. Franciscus und S. Carlo angebetete Madonna, bezeichnender
 Weise als Statue dargestellt, von *Giul. Ces. Procaccini*. — *Sassoferrato*
 f befolgte in seiner schönen Madonna del Rosario (S. Sabina zu
 Rom, Cap. rechts vom Chor) mit vollem Bewusstsein die alte strenge
 Anordnung.

Weit die Meisten aber erkennen die höhern Liniengesetze nur in
 beschränktem Maasse an, die Naturalisten fast gar nicht. Selbst den
 besten Bolognesen ist eine prächtige Actfigur (womöglich kunstreich
 verkürzt) im Vordergrunde bisweilen so viel werth als der ganze üb-
 rige Inhalt des Bildes; einige suchen dergleichen geflissentlich auf
 g (*Schidone's* S. Sebastian, dessen Wunden von Zigeunern beschaut
 werden, im Museum von Neapel); die Naturalisten begehren vollends
 h nichts als den leidenschaftlichen Moment. *Caravaggio's* Grablegung
 (Gal. des Vaticans), immer eines der wichtigsten und gründlichsten
 Bilder der ganzen Richtung, ist der Einheit und Gewalt des Aus-
 druckes zu Liebe als Gruppe ganz einseitig gebaut. Wie roh aber
 C. componiren (und empfinden) konnte, wenn ihm am Ausdruck nichts
 i lag, zeigt die Bekehrung des Paulus (S. M. del Popolo in Rom, erste
 Cap. links vom Chor), wo das Pferd beinahe das Bild ausfüllt. *Spag-*
 k *noletto's* Hauptbild, die Kreuzabnahme im Tesoro von S. Martino

zu Neapel ist in den Linien unangenehm, was man allerdings über der Farbe und dem ergreifenden, obwohl auf keine Weise verklärten Schmerz übersehen kann.

Dieses Gebiet des Ausdrucks und Affectes, welchem die moderne Malerei so vieles opfert, müssen wir nun nach Inhalt und Grenzen zu durchforschen suchen. Wir beginnen mit den erzählenden Bildern heiligen (biblischen oder legendarischen) Inhaltes, ohne uns doch streng an irgend eine Eintheilung halten zu dürfen. — Auch die Altarbilder gewinnen schon seit Tizian (S. 990) gerne einen erzählenden Inhalt; jetzt ist vollends Alles willkommen, was auf irgend eine Weise ergreifen kann.

Man sieht in S. Bartolommeo a Porta ravegnana zu Bologna (vierter a Altar rechts) eines der prächtigsten Bilder des *Albani*: die Verkündigung; Gabriel, eine schöne Gestalt, fliegt der Jungfrau leidenschaftlich zu. (Man vergleiche das colossale Fresco des *Lod. b Caracci* über dem Chor von S. Pietro in Bologna.) — Die Geburt Christi, das Presepio, früher immer naiv dargestellt, war durch Correggio's heilige Nacht zu einem Gegenstand des aufs Höchste gesteigerten Ausdrucks und des Lichteffectes geworden. (Welchen letztern man z. B. in zweien der bessern Bilder des *Honthorst*, Uffizien, c nach Kräften reproducirt findet.) Wie völlig missverstand nun z. B. *Tiarini* in einem sonst trefflichen Bilde (S. Salvatore zu Bologna, d Querschiff links) den stillen, idyllischen Sinn der Scene! Er malt sie höchst colossal und lässt den Joseph ganz declamatorisch auf die Maria hindeuten, damit der Beschauer aufmerksam werde. — Gleichgültiger werden insgemein behandelt die Anbetungen der Hirten und der Könige, u. a. von *Cavedone* (S. Paolo in Bologna, dritte Cap. e rechts) der bei aller Tüchtigkeit sehr das Ordinäre herauszukehren pflegt. Eine Anbetung der Hirten von *Sassoferrato* (Mus. von Neapel) f giebt gerade das Gemüthliche, das vorzugsweise sein Element ist; im Jahrhundert des Pathos eine vereinzelte Erscheinung. — Von den Geschichten der heil. Anverwandten werden jetzt vorzugsweise nur die pathetischen, besonders die Storbetten behandelt: der Tod der heil. Anna (von *Sacchi*, in S. Carlo ai Catinari zu Rom, Altar g links), der Tod des heil. Josephs (von *Lotti*, in der Annunziata zu h Florenz, Cap. Feroni, die zweite links; — von *Franceschini*, in Corpus i

Domini zu Bologna, erste Cap. links). *Caravaggio* dagegen, der oft
a mit Absicht das Heilige alltäglich darstellte, malt (in einem Bilde des
Pal. Spada zu Rom) zwei hässliche Nätherinnen, womit die Erziehung
b der Jungfrau durch S. Anna gemeint ist, im Pal. Corsini: „eine Ent-
wöhnung des Bambino“ in seiner derbsten Art. — Bei den Kindbetten
c (*Lod. Caracci*: Geburt des Johannes, Pinac. von Bologna, spätes reso-
lutes Hauptbild) mochte man, wenn auch unbewusst, den Nachtheil
empfinden, in welchem man sich z. B. gegen die Zeit eines Ghirlandajo
befand; damals war die Grundauffassung ideal, das Einzelne indivi-
duell, jetzt die Grundauffassung prosaisch, die Einzelform allgemein.
— (Besonders einflussreich müssen die nur unscheinbaren Bilder des
d *Agostino* und *Lodovico* in S. Bartolommeo di Reno zu Bologna, 1. Cap
l., Anbetung der Hirten, Beschneidung und Darstellung, gewesen
sein.) — Unter den Jugendgeschichten Christi, die nunmehr in
sentimentaler Absicht bedeutend ausgesponnen wurden, behauptet
die Ruhe auf der Flucht immer den ersten Rang, und hier giebt Cor-
reggio's Madonna della scodella (S. 967, a) wesentlich den Ton an.
e Eine schöne kleine Skizze des *Annibale* im Pal. Pitti zeigt diess z. B.
deutlich; auch das betreffende unter *Bonone's* trefflichen Fresco-
f bildern im Chor von S. Maria in Vado zu Ferrara. U. a. m. *Saraceni*
trifft noch einmal den wahren idyllischen Inhalt, wenn auch in barocker
g Art. (Bild im Pal. Doria zu Rom 1. Gal. Nr. 32: Mutter und Kind
schlummern, ein Engel spielt Violine und Joseph hält das Notenblatt.)
Bei den meisten aber wird die Scene zu einer grossen Engelcour im
Walde; so schon in dem oben (S. 1029, b) erwähnten Prachtbilde des
Rutilio Manetti; vollends aber ist es ergötzlich zu sehen, was ein
später Neapolitaner daraus gemacht hat. (Bild des *Giac. del Po*, im
h rechten Querschiff von S. Teresa zu Neapel oberhalb des Museums.)
Die Scene ereignet sich auf einer Nilinsel; Joseph wacht auf, es ist
eben himmlische Audienz; die Madonna spricht mit einem Engel, der
einen Nachen anbietet und überlässt inzwischen das Kind der Be-
wunderung und Anbetung zahlreicher Engel verschiedenen Ranges;
die ältern darunter meistern die jüngern u. s. w. — In andern Scenen
des Jugendlebens Christi ist *Sassoferrato* allein fast immer naiv sammt
i seiner Sentimentalität; eine heil. Familie im Pal. Doria zu Rom; Jo-
sephs Tischlerwerkstatt, wo der Christusknabe die Späne kehrt, im
k Museum von Neapel. Bei den Bolognesen wird bisweilen auf eine
nicht ganz gesunde Weise die Handlung des Christus auf das Christus-

kind übertragen, wie z. B. in einem Bilde des *Cignani* (S. Lucia zu Bologna, dritter Altar links), wo das Bambino vor den Knien der Mutter stehend den Johannes und die heil. Teresa mit Kränzen belohnt. Bei *Albani* (Mad. di Galliera zu Bologna, zweiter Altar links) ist eine Vorahnung der Passion so ausgedrückt, dass das Christuskind affectvoll emporblickt nach den mit den Marterinstrumenten (wie mit Spielzeug) herumschwebenden Putten; unterhalb der Stufen Maria und Joseph, ganz oben Gott-Vater, bekümmert und gefasst. — Von den zahllosen Josephsbildern ein gutes von *Guercino* (S. Giov. in monte zu Bologna, dritte Cap. rechts); das Kind hält dem Pflegevater eine Rose zum Riechen hin.

Eine Scene wie Christus unter den Schriftgelehrten (S. 915, Anm.) muss bei der naturalistischen Auffassung noch viel bedenklicher werden, als sie schon an sich ist. *Salvator Rosa* (Museum von Neapel) malt um den hilflosen Knaben herum das brutalste Volk. — Einzelne Bilder der Taufe und der Versuchung werden unten genannt werden. Die Wunder Christi werden fast ganz verdrängt durch die Wunder der Heiligen; an der Hochzeit von Kana wird gerade das Wunder am wenigsten hervorgehoben; (angenehmes grosses Genrebild dieses Inhaltes, von *Bonone*, Ateneo zu Ferrara.) — Die Vertreibung der Käufer und Verkäufer aus dem Tempel hat z. B. *Guercino* in einem gleichgültigen Bilde geschildert (Pal. Brignole zu Genua); lehrreicher ist es, in der grossen Frescodarstellung dieser Scene, welche *Luca Giordano a' Gerolomini* (S. Filippo) zu Neapel über dem Portal gemalt hat, zu sehen mit welchem Wohlgefallen der Neapolitaner eine solche Execution darstellt. — Von den Auferweckungen des Lazarus ist die des *Caravaggio* (Pal. Brignole zu Genua) immer eine der bedeutendsten Leistungen des gemeinern Naturalismus. — Das Abendmahl fällt gleich unwürdig aus, ob es als Genrebild oder als Affectscene behandelt werde. Ersteres ist z. B. der Fall in dem grossen Bilde des *Aless. Allori* (Akad. zu Florenz), welches eine ganz schön gemalte, lebendige „Scene nach Tische“ heissen kann. Bei *Domenico Piola* (S. Stefano in Genua, Anbau links) fehlt es nicht an Pathos aller Art, allein das „Unus vestrum“ geht unter in einem gesuchten Lichteffect und in den Zuthaten (Bettler, Aufwärter, Kinder, auch ein niederschwebender Reigen von Putten). — Im Chor von S. Martino zu Neapel sind ausser der grossen Geburt Christi von *Guido* vier colossale Bilder dieser Gattung zu finden, deren zum Theil berühmte

Urheber doch hier nicht auf ihrer rechten Höhe erscheinen: *Ribera*, die Communion der Apostel; — *Caracciolo*, die Fusswaschung; — *Stanzioni*, figurenreiches Abendmahl; — *Erben des Paolo Veronese*, Einsetzung der Eucharistie. (So Galanti, dem ich beim Erlöschen meiner Erinnerungen folgen muss), [bei Murray: die Eucharistie von *Carlo Cagliari*]. — Von den Passionsscenen (abgesehen von einzelnen Figuren, wie das Eccehomo, der Crucifixus) ist es hauptsächlich der Moment des Affectes im vorzugsweisen Sinne, welcher nun tausendmal dargestellt wird: die Pietà, der vom Kreuz abgenommene Leichnam, umgeben von Maria, Johannes, Magdalena und Andern. Die Vorbilder Tizian's und Correggio's berechtigten und reizten hier zur höchsten Steigerung des Ausdruckes. Wie bei der Scene unter dem Kreuze, so wird nun auch hier, dem Wirklichkeitsprincip gemäss, die Madonna fast immer ohnmächtig, d. h. der sittliche Inhalt muss mit einem pathologischen theilen. Wo dieser Zug ausgeschlossen ist, wie z. B. in den Bildern, welche nur die Madonna mit dem Leichnam auf den Knien darstellen (*Lod. Caracci*: im Pal. Corsini zu Rom; *Anni-*
bale: im Pal. Doria und im Museum von Neapel), da ist auch der Ein-
druck viel reiner. — Die bedeutendste jener vollständigen Dar-
stellungen ist wohl die schon wegen ihrer Anordnung (S. 1047) er-
wähnte Mad. della Pietà des *Guido* (Pinacoteca von Bologna); leider
hatte er den Muth nicht, diese Scene, wie Rafael seine Transfiguration,
in einen bestimmten obern, auf einen zweiten Augenpunkt berechne-
ten Raum zu versetzen (etwa auf einen Hügel), sondern brachte sie
als auf einer über den knieenden Heiligen hängenden Tapete gemalt,
als Bild im Bilde an, bloss um raum-wirklich zu bleiben. — Herrlich
ist dann (noch in ihrem Ruin) die Pietà des *Stanzioni* über dem Por-
tal von S. Martino zu Neapel: den seelenvollsten Bildern des Van
Dyck gleich zu achten; auch in der edlen Haltung und Verkürzung
des Leichnams alle Neapolitaner, zumal den Spagnoletto (S. 1048, *κ*)
übertreffend. — *Luca Giordano* (Bild im Museum), der sich hier be-
müht, innig zu sein, umgiebt wenigstens die Leiche nicht mit cara-
vaggesehen Zigeunern, sondern mit gutmüthigen alten Marinari. —
Von den Grabtragungen wurde die des Caravaggio schon erwähnt;
ein Bild des *Anni-*
bale in der Galerie zu Parma ist aus der Zeit, da er
dem Correggio völlig zu eigen gehörte. — Von den Scenen nach der
i Auferstehung hat z. B. *Guercino* den Thomas gemalt, welcher nicht
bloss Christi Wunde berührt, sondern ein paar Finger hineinschiebt

(Gal. des Vaticans). Man frägt sich, wer die Beschauer sein mochten, die an einer so rohen Verdeutlichung und an so unedeln Charakteren Gefallen fanden. Allein man kann noch viel gemeiner sein. Der *Capuccino Genovese* hat dasselbe Factum (Pal. Brignole) so aufgefasst, als würde über eine Wette entschieden. — Die Himmelfahrt Christi wird fast ganz durch diejenige der Maria ersetzt, wovon unten.

Aus dem Leben der Heiligen wird zunächst das Affectreiche und Bewegte nach Kräften hervorgehoben ¹⁾. Ein Hauptbild dieser Art ist die Belebung eines Knaben durch S. Dominicus, von *Tiarini* (Cap. b des Heiligen, in S. Domenico zu Bologna, rechts); dasselbe ist angefüllt mit allen Graden der Verehrung und Anbetung. Gegenüber links das Hauptwerk des *Lionello Spada*: S. Dominicus, der die ketzerischen Bücher verbrennt, ein äusserlich leidenschaftliches Thun, dessen Entwicklung in Gruppen und Farben das Beste ist, was einem so entschlossenen Naturalisten gelingen mag. Allein geschichtliche Scenen dieser Art nehmen nur einen geringen Raum ein neben den beiden Hauptgegenständen dieser Zeit; welche oft genug auf Einem Bilde vereinigt sind: den Martyrien und den himmlischen Glorien.

Für die Martyrien, welche zur Manieristenzeit (S. 1018, i) sich von Neuem entschieden in der Kunst festgesetzt hatten, besass man ein grelles Präcedens von Correggio (S. 968, b). Alle Maler wetteifern nun, nachdrücklich zu sein im Grässlichen. Der einzige *Guido* hat in seinem bethlehemitischen Kindermord (Pinac. von Bologna) Maass zu halten gewusst, das eigentliche Abschachten nicht dargestellt, in den Henkern Härte, aber keine bestialische Wildheit personificirt, die Grimasse des Schreiens gedämpft, ja durch eine schöne wahrhaft architektonische Anordnung und durch edel gebildete Formen das Grässliche zum Tragischen erhoben; er hat diese Wirkung hervorgebracht ohne Zuthat einer himmlischen Glorie, ohne den verdächtigen Contrast des ekstatischen Schmachstens zu den Gräueln; sein Werk ist denn auch wohl die vollkommenste pathetische Composition des Jahrhunderts. (Die Kreuzigung Petri, in der vatican.

¹⁾ Eine Quelle solcher Inspirationen für die ganze Schule waren hauptsächlich jene jetzt erloschenen Fresken bei S. Michele in Bosco zu Bologna S. 1036; d.

- a Galerie, scheint unfreiwillig gemalt.) — Aber schon der sonst mild und schön gesinnte *Domenichino*, welcher ein Schlichter je nach Umständen! Anzufangen von seinem frühen Fresco der Marter des heil. Andreas (in der mittlern der 3 Capellen neben S. Gregorio in Rom);
- b war es Wahl oder glücklicherer Zufall, dass sein Mitschüler *Guido* (gegenüber) den Gang zum Richtplatz darstellen und jenen herrlichen Moment treffen durfte, da der Heilige von fern das Kreuz erblickt und mitten im Zuge niederkniet? — *Domenichino* dagegen malt die eigentliche Marterbank und bedarf, um diese und ähnliche Scenen geniessbar zu machen, jener Zuschauer, zumal Frauen und Kinder, welche ihre Herkunft aus Rafaeels Heliodor, Messe von Bolsena, Schenkung Roms, Tod des Ananias, Opfer zu Lystra etc. (S. 940) nur wenig verläugnen; von *Domenichino* aus verbreiten sich diese Motive dann
- c über die meisten Werke der Nachfolger. In seiner Marter S. Sebastians (Chor von S. M. degli Angeli zu Rom, rechts) lässt er sogar Reiter gegen diese Zuschauer einsprengen und zersplittert damit das ganze
- d Interesse. Vom Widrigsten, überdiess unangenehm gemalt, sind seine Marterbilder in der Pinacoteca zu Bologna; in der Marter der heil. Agnes stimmt die Erdolchung auf dem Holzstoss sammt Zuthaten unsäglich roh zu all dem Geigen, Blasen und Harfnen der Engelgruppe oben; — die Marter des S. Pietro Martire ist nur eine neue Redaction der tizianischen; — die Stiftung des Rosenkranzes gestehe ich gar nicht verstanden zu haben; unter den weiblichen Charakteren und Engeln macht sich hier das nette, soubrettenhafte Köpfchen mit dem rothen Näschen, welches dem D. eigen ist, ganz besonders geltend. — Solche Beispiele mussten schon in Bologna selbst Nachfolge finden.
- e Von *Canuti*, einem sehr tüchtigen Schüler *Guido's*, ist in S. Cristina (4. Altar r.) die Misshandlung der Heiligen durch ihren Vater — man sehe wie — gemalt. Auch *Maratta*, sonst *Guido's* treuer Verehrer, holt sich in solchen Fällen doch lieber seine Inspiration aus *Domenichino's* S. Sebastian (Marter des heil. Blasius in S. M. di Carignano zu Genua, 1. Alt. r.). — *Guercino* ist in Martyrien erträglicher als man erwarten
- g sollte. (Gal. von Modena; Marter des heil. Petrus, Hauptbild; —
- h Dom von Ferrara, Querschiff rechts: Marter des heil. Laurentius, sehr der Restauration würdig.) — Von dem Florentiner *Cigoli* sieht
- i man in den Uffizien eine mit grosser Virtuosität gemalte Marter des heil. Stephanus, der bereits mit Steinen geworfen und mit Fusstritten misshandelt wird, in Gegenwart pharisäisch ruhiger Zuschauer. —

Carlo Dolci's heil. Apollonia (Pal. Corsini in Rom) begnügt sich damit, uns die Zange mit einem der ausgerissenen Zähne auf das Niedlichste zu präsentiren.

Wahrhaft abscheulich sind in solchen Fällen die eigentlichen Naturalisten. *Caravaggio* selber zeigt uns in einem einzigen Kopfe schon die ganze falsche Rechnung des Naturalismus; es ist seine Medusa in den Uffizien gemeint. Stets begierig nach einem Ausdruck des Augenblickes und schon deshalb gleichgültig gegen den tiefern immanenten Ausdruck (den er in der Grablegung gar wohl erreicht), malt er einen weiblichen Kopf im Moment der Enthauptung; könnte derselbe aber z. B. beim Ausreißen eines Zahnes nicht eben so aussehen? — Nothwendiger Weise erregt das Grässliche, wie diese Schule es auffasst, mehr Ekel als tiefes Bangen.

Zuweilen sucht er durch naturwahre Darstellung des unterlaufenen Blutes Grauen zu erregen; seine Marter des heil. Matthäus (S. Luigi in Rom, letzte Cap. 1.) wirkt durch die Zuthaten fast lächerlich. Sein Schüler *Valentin* hat zu viel Geist, um ihm auf diesen Bahnen zu folgen; in seiner Enthauptung des Täufers (Pal. Sciarra zu Rom) tritt ein physiognomisches Interesse an die Stelle des Grässlichen. (Dieselbe Scene, das beste Bild des *Honthorst* in S. M. della Scala zu Rom, rechts, lässt doch ziemlich gleichgültig.) Andere dagegen malen so crud als möglich. Sujets wie der Mord Abels (von *Spada*, im Museum von Neapel), von der *Elis. Sirani*, Galerie von Turin, das Opfer Isaaks (von *Honthorst*, im Pal. Sciarra zu Rom) werden jetzt ganz henkermässig behandelt, vorzüglich aber die Heldenthat der Judith, wofür eine gewisse *Artemisia Gentileschi* eine Art Privilegium besass ¹⁾ (Uffizien; Pal. Pitti; Pal. Sciarra); auch der

¹⁾ [*Artemisia Gentileschi*, die Tochter des trefflichen *Orazio Gentileschi*, mit dem sie jahrelang hochgeehrt und besonders durch ihre Bildnisse beliebt am Hof Karls I. von England lebte, verdient nicht jenes wegwerfende Epitheton. Allerdings ist die Wahl des Gegenstandes auffallend, doch begreift sich, dass die Heldenthat der Wittwe von Bethulien für ein Weib etwas Bestechendes hatte. Dreimal finden wir die Vorstellung allein in Florenz, einmal in den Uffizien, zweimal im Pal. Pitti, wo auch die reizende Gestalt einer *Maria Magdalena*. Das ganze Jahrhundert hat übrigens wenig hervorgebracht, was sich in sorgfältiger und liebevoller Ausführung, in klarer Färbung und in bestechendem Helldunkel mit den Werken der *Artemisia* messen könnte. Durch dieselben Eigenschaften glänzt auch die lebensgrosse, berühmte Verkündigung des *Orazio G.* in der Galerie zu Turin. Dagegen ist allerdings das Verdienst der Composition bei Beiden sehr gering und die Charaktere sind vorwiegend unedel. — Mr.]

- a *Cavaliere Calabrese* leistete das Mögliche (Mus. von Neapel). Andere
 b legendarische Marterscenen übergehen wir. Durch einen sonder-
 baren Zufall war gerade die erste grosse römische Bestellung, wel-
 che *Nic. Poussin* erhielt, die Marter des heil. Erasmus, welchem
 die Därme aus dem Leib gewunden werden. (Für S. Peter gemalt,
 jetzt in der Galerie des Vaticans.) Er brachte ein Werk zu Stande,
 welches in Betreff des Kunstgehaltes zu den trefflichsten des Jahr-
 hunderts gehört. (Kleine eigenhändige Wiederholung [oder wohl
 eher noch die Originalskizze des Meisters — Mr.] im Pal. Sciarra.)

Während nun um der vermeintlich ergreifenden Wirklichkeit
 willen nach dieser Seite hin alle Schranken übersprungen werden, zei-
 gen sich dieselben Maler (die ja zum Theil Cavaliere hiessen!) bemüht,
 in heilige Vorgänge den guten Ton und die bemessenen Formen der
 damaligen Gesellschaft hineinzubringen, (Vgl. Parmegianino S. 972,
 c. d.) Namentlich werden jetzt die Engel dazu erzogen, eine noble
 Dienerschaft vorzustellen, den Hof der heiligen Personen zu bilden.
 c Im Refectorium der Badia bei Fiesole wird man nicht ohne Heiterkeit
 betrachten, wie Christus nach der Versuchung von den Engeln bedient
 wird; doch sieht dergleichen bei *Giov. da S. Giovanni*, der das Fresco
 malte, immer naiv aus. Schon viel wohlerzogener sind die Engel in
 d der grossen Taufe Christi von *Albani* (Pinac. von Bologna); man er-
 innert sich bei ihrer Dienstfertigkeit unwillkürlich, wie auf mittel-
 alterlichen Bildern die kleiderhaltenden Engel noch Zeit und Stimmung
 zur Anbetung übrig haben. Putten als Lakaien, ausserhalb der Scene
 e wartend, sieht man auf einer „Vermählung der heil. Catharina“ von
Tiarini (ebenda); ausser der genannten Heiligen wohnen auch S.
 Margaretha und S. Barbara der Ceremonie bei; der gute Joseph
 schwatzt inzwischen draussen im Vordergrunde mit den drei kleinen
 Dienstboten, welche das Rad der Catharina, den Drachen der Mar-
 garetha und das Thürmchen der Barbara zu hüten haben. — Ein ge-
 wisses Ceremoniell war schon in den venezianischen Empfehlungs-
 bildern (S. 1013) üblich. Jetzt kommen aber Dinge vor, wie z. B. ein
 f Condolenzbesuch sämmtlicher Apostel bei der trauernden Madonna;
 Petrus als Wortführer kniet und wischt sich mit dem Schnupftuch
 die Thränen ab (gemalt von *Lod. Caracci* als Deckenbild der Sacristei
 von S. Pietro zu Bologna). Oder S. Dominicus stellt den heil. Fran-

ciscus dem heil. Carmeliter Thomas vor, wobei ganz die höfliche Neugier herrscht, die in solchen Fällen am Platze ist (*Lod. Caracci*, in der Pinac.). Wie ganz anders giebt das XV. Jahrh. ein solches Zusammen-treffen von Heiligen! (S. 591, b.) In *Aless. Allori's* Krönung Mariä (agli Angeli, Camaldulenser, in Florenz, Hochaltar) küsst Maria dem Sohne ganz ergeben die rechte Hand. — Auch S. Antonius von Padua bekömmt das Kind gar nicht immer auf die Arme, sondern es wird ihm nur zum Handkuss hingereicht (Bild des *Lod. Caracci*, Pinac. von Bologna).

Wir wenden uns nun zu denjenigen Bildern, in welchen der Seelenausdruck vor dem erzählenden Element den Vorrang hat, um dann zur Behandlungsweise des Ueberirdischen überzugehen.

Der Ausdruck sehnsüchtiger Inbrunst, ekstatischer Andacht, des Verlorenenseins in Wonne und Hingebung war von den grossen Meistern der goldenen Zeit auf wenige, seltene Gelegenheiten verspart worden. Zwar macht bereits Perugino recht eigentlich Geschäfte damit, allein Rafael malte nur Einen Christus wie der in der Transfiguration, nur Eine heil. Cäcilia; Tizian nur Eine Assunta wie die in der Akademie von Venedig. Jetzt dagegen wird dieser Ausdruck ein Hauptbestandtheil desjenigen Affectes, ohne welchen die Malerei überhaupt nicht mehr glaubt bestehen zu können.

Zu einer endlosen Masse vermehren sich nunmehr jene einzelnen Halbfiguren, welche von den frühern Schulen in verschiedener Absicht, z. B. in Venedig als schöne Daseinsbilder waren gemalt worden. Jetzt liegt ihr Hauptwerth darin, dass man jenen gesteigerten Ausdruck ohne weitere Motivirung darin anbringen kann. Die Sehnsuchtshalbfigur bildet fortan eine stehende Gattung. (Ein früheres vereinzelt Beispiel bei gewissen Nachfolgern Lionardo's S. 882, a.) Zunächst wird jetzt statt eines schlichten Christuskopfes durchgängig der Dorngekrönte, das *Ecce homo* gemalt. (Pal. Corsini in Rom, von *Guido*, *Guercino* und *C. Dolci*; — Pinac. in Bologna, die vortreffliche Kreidezeichnung *Guido's*; Galerie von Turin: vorzügliches *Ecce homo* von *Guercino*.) Das Motiv, wie man es gab, stammt wesentlich von Correggio, allein die Reproduction ist bisweilen frei, erhaben und tief sinnig zu nennen. Unter den Madonnen werden die Bilder der *Mater dolorosa* zahlreicher. Die vielen Halbfiguren von Sibyllen,

deren trefflichste von *Guercino*, *Domenichino* in und ausserhalb Italiens zerstreut sind, haben meist den Ausdruck des Emporsehnens (S. 941, c). Für Propheten und Heilige aller Art gab es eigene Werkstätten; in sehr verschiedener Weise und doch der Absicht nach eng verwandt arbeiteten besonders *Spagnoletto* und *Carlo Dolci* dergleichen. Den
 a erstern möge man in den Galerien von Parma und Neapel verfolgen,
 b den letztern im Pal. Pitti, in den Uffizien, und besonders im Pal. Corsini zu Florenz, wo man auch seinen Nachahmer *Onorio Marinari* kennen lernt. Ueber *Dolci's* Süsslichkeit, seiner conventionellen Andacht mit Kopfhängen und Augenverdrehen, seinen schwarzen Schatten und geleckten Lichtpartien, der übereleganten Haltung der Hände etc. darf man doch einen bedeutenden angeborenen Schönheitssinn nicht vergessen, auch den Fleiss und Schmelz der Aus-
 c führung nicht. — Von den Neapolitanern hat *Andrea Vaccaro* (Mus. von Neapel) in solchen Bildern am meisten Ernst und Würde, wie er sich denn selbst in seinem Kindermord (ebenda) zu mässigen weiss.
 d (Sein bestes Bild sonst der Gekreuzigte mit Angehörigen, in Trinità de' Pellegrini.)

Ob heilige oder profane Personen dargestellt werden, ändert im Ganzen nicht viel. Die Lucretien, Cleopatren, auch die Judith,
 e wo sie ekstatisch aufwärts schaut (*Guercino*, im Pal. Spada zu Rom),
 f der siegreiche David in ähnlichem Moment (*Gennari*, Pal. Pitti), ja
 g selbst der sich erstechende Cato (*Guercino*, Pal. Brignole in Genua), u. dgl. m. zeigen nur andere Nuancen desselben Ausdrucks.

Auch ganze oder fast ganze Figuren in Einzeldarstellung werden sehr häufig, eben diesem Ausdruck zu Liebe. An ihrer Spitze steht S. Sebastian; die besten Bilder glaube ich (S. 1036, f)
 h schon genannt zu haben (wozu noch der *Guercino*, Pal. Pitti, zu rechnen sein mag). Dann betende Heilige in Ueberfluss; der reuige
 i Petrus (man vgl. *Guercino*, im Mus. v. Neapel — hier mit dem Schnupftuch! — *Guido* und *C. Dolci*, beide im Pal. Pitti; *Pierfranc. Mola*
 k im Pal. Corsini zu Rom) auf allen Stufen des Jammers; — büssende
 l Magdalenen aller Art, von der heftigsten Betheuerung bis zur ruhigen
 m Beschaulichkeit (*Cristofano Allori*, im Pal. Pitti; *Domenico Feti*, in
 n der Akad. von Venedig; *Guercino*, in der vatican. Galerie, motivirt die Rührung der M. dadurch, dass zwei Engel ihr die Nägel vom
 Kreuz vorweisen müssen); — S. Franz im Gebet (besonders niedrigen
 o Charakters bei *Cigoli*, Pal. Pitti und Uffizien). — Bei Darstellung der

Mönchsandacht hat der Carthäuserorden einen ganz merkwürdigen Vorzug einfacherer Innigkeit (S. 699, b). Was in Le Sueur's Geschichten des heil. Bruno (Louvre) am Meisten ergreift, findet sich auch in italienischen Carthäuserbildern wieder. Die Ereignisse sind nicht günstiger noch ungünstiger für die malerische Behandlung als diejenigen anderer Orden; es ist dieselbe Art von Visionen, Casteiungen, Thätigkeiten (besonders Schreiben), Gebeten, Wunderwirkungen durch Geberde, bis auf den Tod auf dem harten Lager oder unter Mörderhänden. Allein die tiefe und stille Seelenandacht, mag sie den Blick nach oben wenden oder demüthig sinnend auf die Brust senken, vergisst hier die Welt und den Beschauer mehr als irgendwo. Man wird in allen Certosen Italiens dieses Gefühl haben; am schönsten vielleicht bei *Stanzioni* (in S. Martino zu Neapel, Cap. a di S. Brunone, die 2. l., mit Geschichten und Apotheose des Heiligen; womit seine „Fürbitte des S. Emidio“ in Trinità de' Pellegrini, sowie b das Bild seines Schülers *Finoglia* im Museum zu vergleichen ist: S. Bruno, der die Ordensregel empfängt). Auch *Guercino's* Madonna mit den beiden betenden Carthäusern (Pinac. von Bologna) ist eines c seiner lebenswürdigsten Werke. Die vollkommene Weltentsagung giebt dem Orden in der That einen ganz eigenen Typus. Uebrigens mögen auch die weissen Gewänder dieser Ordensleute eine ruhige, feierliche Haltung fast gebieterisch verlangt haben. Mehrere zusammen, in heftiger Bewegung, gäben gar kein Bild mehr. 1) Deshalb verhält sich auch S. Romuald mit seinen Camaldulensern auf dem schönen Bilde des *Sacchi* (Gal. des Vaticans) ganz eben so ruhig. d

Neben dieser immer schönen und gemässigten Andacht entsteht aber eine eigentliche Ekstasenmalerei; eine Glorie oben, unten der oder die Heilige, der Ohnmacht nahe, ringsum Engel als Helfer und Zuschauer. Die Legende des heil. Franz enthält einen in der Kunst berechtigten, desshalb auch von jeher dargestellten Moment, welcher die höchste ekstatische Aufregung voraussetzt: den Empfang der Wundmale. Schmerz und Entzücken und Hingebung so in Eins flies-

1) [Diess hat doch z. B. der treffliche *Carpaccio* dargestellt in der Geschichte des h. Hieronymus, vor dessen Löwen die Ordensbrüder voll Entsetzen fliehen (Scuola di * S. Giorgio in Venedig), damit freilich auch eine rein komische Wirkung erreicht.
— Mr.]

sen zu lassen, dazu war die Malerei des XVII. Jahrh. vorzüglich fähig.
 a (Bild *Guercino's*, alle Stimmate zu Ferrara, Hauptaltar; ein anderes
 b in S. M. di Carignano zu Genua, links vom Portal.) Allein dass man
 auch bei andern Heiligen nicht mehr mit der guten und wahren An-
 dacht zufrieden war, bei der Darstellung der Verzücktheit aber kei-
 nen höheren Moment mehr kannte als das Ohnmächtigwerden (vgl.
 S. 1052), — das musste zur widrigen Lüge führen. Ein sehr gut ge-
 c maltes Bild dieser Art mag statt aller genannt werden: die Ohnmacht
 des S. Stanislas, im Gesù zu Ferrara, 2. Alt. r., von dem späten Bo-
 logneser *Giuseppe Maria Crespi* gen. *lo Spagnuolo*, [einem Künstler, der
 in dem gesunden Naturalismus und dem rein malerischen Gefühl Ver-
 wandtschaft mit den grossen Spaniern zeigt. — Mr.] — Nur Eins fehlt,
 um die Entweihung zu vollenden: ein lüsterner Ausdruck in den
 Engeln; *Lanfranco*, der gemalte Bernini (S. 708, c), sorgt auch dafür.
 d (Ekstase der S. Margherita da Cortona, Pal. Pitti.) Das Jahrhundert
 e war in diesen Sachen ganz verblindet. Ein schönes Bild des *Cavedone*
 (in der Pinac. v. Bologna), Madonna auf Wolken, das Kind den unten
 knieenden Heiligen zeigend, enthält zweierlei Ausdruck; in dem heil-
 igen Schmid (S. Eligius?) die conventionelle Inbrunst, in S. Petronius
 aber, mit seinen drei Chorknaben, eine ruhige rituelle Andacht; wie
 ungleich ergreifender die letztere auf uns wirkt — ahnte es der Mei-
 ster oder nicht?

Auch die Madonna wird jetzt dann mit der grössten Vorliebe
 dargestellt, wenn sie nicht mehr bloss Object der Anbetung ist, son-
 dern selber die überirdische Sehnsucht, den heiligen Schmerz empfin-
 det. Jener schöne Kopf des *Van Dyck* (S. 1042, b) beweist es allein
 schon; die Assunten und Schmerzensmütter repräsentiren fast durch-
 gängig ein höheres Wesen als die blosser Mutter des Bambino, welche
 eben doch dem Naturalismus anheimfällt, ohne dabei immer naïv zu
 sein, wie in jenen herrlichen Bildern Murillo's. Es giebt gute, in Cor-
 reggio's Art gemeinte Mütter und heilige Familien von den Caracci,
 zumal *Annibale*. — Von *Guercino* kommen einzelne Madonnen mit
 edel-matronalem Ausdruck vor. *Guido* ist sehr ungleich; eine vor-
 f zügliche Madonna mit dem schlafenden Kind im Quirinal; eine gute
 g frühe heil. Familie im Pal. Spinola, Str. nuova zu Genua; aber eine
 h seiner wichtigsten Madonnen, die er als besonderes Bild (Galerie zu
 i Turin, Copie in der Brera zu Mailand, eine Nachahmung von *Elis.*
 k *Sirani* im Pal. Corsini zu Rom) und dann als Bestandtheil des grossen

Bildes vom Pestgelübde (Pinac. zu Bologna) behandelt hat, sieht un-^a leidlich präventiös aus, als liesse sie das Kind für Geld sehen. Ueber-^b haupt wird die Mutter in dieser Epoche nur zu oft eine missmuthige Custodin des Kindes (Ovalbild des *Maratta* im Pal. Corsini zu Rom);^b sie hat oft etwas zu schelten, sodass Musikputten u. dgl. Dienerschaft nur ganz schüchtern mit einer abgemessenen Ergebenheit ihre Befehle empfangen und der kleine Johannes sich kaum recht herbeiwagt. Das vornehme, zurückhaltende Wesen, das hier den heiligen Personen zugetraut wird (vgl. S. 1056) findet seine Parallele in damaligen An-^c sichten über den geistlichen Stand (Ranke, Pápste, III, 120). — Nicht umsonst fühlt man sich immer wieder von *Sassoferrato* gefesselt, des-^d sen milde, schöne, gewissenhaft gemalte Madonnen ohne Ausnahme ein Mutterherz haben, worüber man den Mangel an Grossartigkeit und an höhern Leben vergisst. (Beispiele a. m. O., bes. Pal. Borghese ^e in Rom, VI. Nr. 18; Brera zu Mailand; Galerie zu Turin; in S. Sabina ^d zu Rom, Cap. rechts vom Chor, das einzige grössere Altarbild: Ma-^e donna del Rosario, von trefflichster Ausführung; — in den Uffizien ^f und im Pal. Doria zu Rom, III. Nr. 9, betende Madonnen ohne Kind, ^g demüthig abwärts schauend, ohne die Verhimmelung, durch welche sich z. B. Carlo Dolci von *Sassoferrato* gründlich unterscheidet.) —^c Unter den Madonnen der Naturalisten wird eines der oben (S. 1031, ^c)
erwähnten Bilder des *Pellegrino Piola* zum Besten und Liebenswürdig-^e sten gehören; *Caravaggio* dagegen überträgt auch diese einfache Auf-^h gabe in seine beliebte Zigeunerwelt (grosse heil. Familie im Pal. Bor-^h ghese, V. Nr. 26). Aehnlich *Schidone* (Pal. Pallavicini zu Genua). *Ma-ⁱ ratta's* Madonnen sind wiederum der Nachhall des Guido.

Die *Santa Conversazione* (Madonna mit Heiligen) muss sich nun, wie schon bei den spätern Venezianern, irgend einem Affect und Moment bequemen, indem Madonna und das Kind zu einem der Heiligen in eine besondere Beziehung treten, wobei sich dann auch die Uebrigen irgendwie betheiligen. Unzählige Male geschah diess z. B. unter Correggio's Aegide mit dem bedenklichen Sujet der Vermählung der heil. Catharina. Aber noch häufiger wird Mutter und Kind aus der Erdenräumlichkeit hinaus in die Wolken versetzt und mit Engeln umgeben; es beginnt das Zeitalter der Glorien und Visionen, ohne welche zuletzt kaum mehr ein Altarbild zu Stande kömmt. Das

Vorbild ist dabei nicht eine Madonna von Foligno, sondern direct oder indirect die Domkuppel von Parma mit der illusionären Untersicht, der Wolkenwirklichkeit, den Engelschaaren. Dieser Art sind mehrere

a Hauptbilder der Pinacoteca von Bologna, wie z. B. *Guido's* schon erwähn-
 b tes Bild des Pestgelübdes, in dessen unterer Hälfte sieben Heilige knieen, zum Theil von dem bedeutendsten Ausdruck, der ihm zu
 c theilt mit seinem „Begräbniss der heil. Petronilla“ (Gal. d. Capitols) den Uebelstand, dass die himmlische Gruppe ausser Verbindung mit der irdischen bleibt und doch zu nahe auf dieselbe drückt; aber auch die breite, meisterlich energische Behandlung ist in beiden Bildern dieselbe. (Auch wieder ein Beleg für die Vertauschung der Santa Conversazione gegen ein momentanes Geschehen; eigentlich mussten nur der heil. Bischof Felix, S. Wilhelm, S. Philipp und S. Jacob mit der Madonna auf Einem Bilde vereinigt werden.) — *Luca Giordano* ist bei einem solchen Anlass von seinem unzerstörbaren Temperament

a richtig geführt worden; seine Madonna del Rosario (Mus. v. Neapel) schwebt unter einem von Engeln getragenen Baldachin auf Wolken einher, während vorn S. Dominicus, S. Chiara u. a. Andächtige verehrend ihrer harren; diese Uebertragung der Glorie in eine himmlische Procession war echt volksthümlich neapolitanisch und das Einzelne ist auch danach gegeben. (Ein anderes grosses Bild von Luca in der Brera zu Mailand.) — Ins Maasslose geht z. B. die Doppelvision

f des *Ercole Gennari* (Pinac. v. Bol.); Madonna erscheint auf Wolken dem ebenfalls auf Wolken über stürmischem Meer schwebenden S. Niccolò von Bari. Auch der Contrast der Glorien mit Martyrien (s. oben), so poetisch er sich anlässt, hat etwas künstlerisch Unehliches.

Aber das Ueberirdische kommt selbst in die einsame Klosterzelle, in das Dasein eines einzelnen heiligen Menschen hereingeschwebt. Hier, in geschlossenen Räumen, ist die örtliche Wirklichmachung in der Regel sehr störend. Es würde wie Spott klingen, wenn wir selbst die besten derartigen Bilder von dieser Seite prüfen und namentlich das Benehmen der hier ganz ungenirten Engel näher schildern wollten. (Pinac. v. Bologna: S. Anton v. Padua, dem Bambino den Fuss

g küssend, von *Elisabetta Sirani*; — S. Giacomo magg. zu Bologna, 4. Alt. r.: Christus erscheint dem Giovanni da S. Facondo, von *Carvedone*.) Wenn ein herberer Naturalist wie z. B. *Spagnoletto* das Visionäre ganz weglässt, so kömmt wenigstens ein harmloses Genre-

bild zu Stande; sein S. Stanislas Kostka (Pal. Borghese) ist ein einfacher junger Seminarist, dem man ein Kind auf den Arm gelegt hat, und der nun ganz gutmüthig aufmerkt wie es ihn am Kragen fasst.

Die auf Wolken schwebende Madonna ist in dieser Zeit kaum mehr zu unterscheiden von der Assunta, der gen Himmel fahrenden Maria. (Wie deutlich hatte noch Tizian die Assunta als solche bezeichnet!) Auch jetzt werden übrigens gewisse Bilder ausdrücklich als Himmelfahrten gemalt. So das colossale Bild *Guido's* in S. Ambrogio zu Genua (Hauptaltar rechts), eines derjenigen Meisterwerke, welche kalt lassen. Von den Assunten des *Agostino* und *Annibale Caracci* in der Pinac. zu Bologna ist die erstere, bedeutendere wieder ein rechtes Beispiel der räumlichen Verwirklichung des Uebersinnlichen; das „Aufwärts“ ist durch schiefes Liegen auf einer schönen Engelgruppe veranschaulicht; glücklicher Weise giebt auch noch der Kopf den schönen Eindruck der sich in Wonne auflösenden Sehnsucht. — Die unten am Grabe versammelten Apostel erheben sich selten zu irgend einer reinen Begeisterung.

Einzelne Altarbilder sind auch ganz mit der Glorie angefüllt. In S. Paolo zu Bologna (2. Cap. r.) sieht man eines der trefflich gemalten Bilder des *Lod. Caracci*, „il Paradiso“; merkwürdig als vollständiges Specimen jener Engelconcerte, durch welche die Schule sich von ihrem Ahn Correggio wider Willen unterscheidet. Seine Engel haben selten Zeit zum Musiciren. — Ein eigenthümliches Glorienbild des *Bonone* steht in S. Benedetto zu Ferrara auf d. 3. Alt. links; der Auferstandene wird von neun auf Wolken um ihn gruppirten benedictinischen Heiligen verehrt, geküsst, angebetet, bestaunt; die Santa Conversazione wird zur gemeinschaftlichen ekstatischen Verklärung (Parallele: Fiesole's Fresco in S. Marco, S. 793, c.).

Vor allem aber sind die Glorien der Hauptgegenstand für die Kuppel- und Gewölbmalereien (S. 383, fg.). Correggio's gefährliches und unerreichbares Vorbild wird Anfangs ernst genommen. Es ist unmöglich, einer Arbeit die Achtung zu versagen wie z. B. den Fresken des *Lodovico Caracci* an dem Bogen vor der Chornische des Domes von Piacenza; diese jubelnden Engel, welche Bücher halten

und Blumen streuen, haben ein grandioses Leben und einen fast ganz
 a echten monumentalen Styl. *Domenichino's* 4 Evangelisten an den
 Pendentifs der Kuppel von S. Andrea della Valle zu Rom sind zum
 Theil grossartiger als irgend eine Pendentifgestalt in Parma; und
 b wenn er mit den allegorischen, noch sehr schön gezeichneten Figuren
 der Pendentifs von S. Carlo a' Catinari gleichgültig lässt, wenn er in
 c den auffallend geringern Pendentifs des Tesoro im Dom von Neapel
 Allegorisches, Historisches und Ueberweltliches auf anstössige Weise
 mischt, so geben wir dort der Allegorie als solcher, hier der gedrück-
 ten Stimmung des arg misshandelten Meisters die Schuld. — *Guido*
 d bringt in seinem (sehr übermalten) Engelconcert bei S. Gregorio in
 Rom (von den 3 Capellen daneben diejenige rechts) wenigstens einen
 ganz naiven und heitern Eindruck hervor durch die schönen jugend-
 lichen Gestalten ohne Pathos. In der Glorie des heil. Dominicus (Halb-
 e kuppel der Cap. des Heiligen in S. Domenico zu Bologna) richten zwar
 die musicirenden Engel einen conventionellen Blick nach oben. Chris-
 tus und Maria sind im Ausdruck des Empfangens ganz unbedeutend,
 allein höchst grandios schwebt der Heilige, dessen schwarzer Mantel
 von Putten ausgespannt wird. — Zu diesen frühen, mit höherer An-
 strengung gemalten Glorien gehört auch *Bonone's* schöne Halbkuppel
 f in S. Maria in Vado zu Ferrara, anbetende Patriarchen und Propheten.
 — Unter den Neapolitanern ist *Stanzioni* der gewissenhafteste; an der
 g Flachkuppel der Cap. des heil. Bruno zu S. Martino in Neapel (die 2. l.)
 ist trotz der allzu gründlich gehandhabten Untersicht das anbetende
 Aufwärtsschweben des Heiligen, die Wolke von Putten, das Concert
 der erwachsenen Engel ungemein schön und stylvoll gegeben; — an
 der Flachkuppel der 2. Cap. r. dagegen hat St. der Auffassung seiner
 Schule seinen vollen Zoll entrichtet in einem Gegenstande, der über
 den Horizont derselben ging: Christus in der Vorhölle. — Ausserdem
 ist hier ein Maler zu beachten, bei welchem man sonst nicht gewohnt
 h ist; Besseres in dieser Gattung zu suchen: der *Calabrese*. Im Quer-
 schiff von S. Pietro a Majella hat er in flachen Deckenbildern die Ge-
 schichten Papst Cölestins V. und der heil. Catharina von Alexandrien
 gemalt, diessmal nicht bloss mit äusserlicher Energie, sondern mit
 Geist und Besonnenheit; beinahe würdevoll wird sein Naturalismus
 in dem Bilde, wo die Leiche der Catharina von fackeltragenden,
 blumenstreuenden, singenden Engeln auf Wolken nach dem Sina;
 gebracht wird.

Allein nur zu bald gestaltet sich die Gewölbemalerei zum Tummelplatz aller Gewissenlosigkeit. In Erwägung, dass selten Jemand die physischen Kräfte habe, ein Deckenbild genau und lange zu prüfen und dass man doch nur für den Gesamteffect einigen Dank ernte, reducirte man sich auf denjenigen Styl, von welchem bei Anlass des Pietro da Cortona (S. 1038) die Rede gewesen ist. Den Uebergang macht der gewissenlose *Lanfranco*, zunächst indem er den *Domenichino* bestahl (Pendentifs der Kuppel im *Gesù nuovo* zu Neapel, a auch die in *SS. Apostoli* daselbst, wo auch all die gleichgültigen, un- b wahren Malereien der Decke und der bessere „Teich von Bethesda“ über dem Portal von L. sind), dann durch zuerst schüchterneres, bald frecheres Improvisiren (Gewölbe und Wandlunetten in *S. Martino* da- e selbst; Kuppel in *S. Andrea della Valle* zu Rom). Wie er sonst das a Uebersinnliche anzupacken gewohnt war, zeigt z. B. sein *S. Hieronymus* mit dem Engel (Mus. v. Neapel). Die Nachfolger bekamen nun nicht bloss Kuppeln, sondern Kirchengewölbe aller Art mit Glorien, Paradiesen, Assunten, Visionen zu füllen; ausser den schwebenden, in allen Graden der Untersicht gegebenen Gruppen und Gestalten setzt sich am Rande ringsum ein Volk von andern Gruppen an, welches auf Balustraden, Absätzen u. s. w. steht; für diese schuf *Pozzo* (S. 385) jene neue Räumlichkeit in Gestalt prächtiger perspectivischer Hallen. Wo bleibt nun das wahrhaft Ueberirdische? Mit einer unglaublichen Oberflächlichkeit sieht man dem *Correggio* das Aeusserlichste seiner Schwebexistenz, seiner Leidenschaft, seiner Ekstasen, namentlich seine Wolken und Verkürzungen ab und combinirt daraus jene tausende von brillanten Schein- und Schaumscenen, deren illusionäre Wirkung dann noch durch die oben (S. 385, c, 386) geschilderten kümmerlichen Hilfsmittel gesteigert und gesichert werden soll. Wer möchte in diesem Himmel wohnen? wer glaubt an diese Seligkeit? wem giebt sie eine höhere Stimmung? welche dieser Gestalten ist auch nur so ausgeführt, dass wir ein Interesse an ihrem Himmelsdasein haben könnten? Wie lungern die meisten auf ihren Wolken herum, wie lässig lehnen sie davon herab.

Ausser den bei obigem Anlass angeführten Arbeiten des *Pozzo* u. A. sind noch am ehesten folgende zu nennen. *Gauli*: das grosse Fresco im Hauptschiff des *Gesù* in Rom, mit besonders flink gehandhabten Farben und Verkürzungen; der Maler will mit allen Mitteln glauben machen, dass seine Heerschaaren aus dem Emyreum durch

a den Rahmen herabschwebten gegen den Hochaltar hin. (Oelskizze im
 Pal. Spada.) — In Genua die brilliantesten: *Gio. Batt. Carlone* (Fresken
 b von S. Siro etc.), und *Carlo Baratta* (S. M. della Pace, Querschiff r.,
 Assumption der heil. Anna). — In Venedig: der hellfarbige *Gio. Batt.*
Tiepolo, der die Untersicht vielleicht am weitesten treibt, sodass
 Fusssohlen und Nasenlöcher die charakteristischen Theile seiner Ge-
 stalten sind; [an dessen geistreicher Lebendigkeit jedoch jedes ma-
 c lerisch gebildete Auge seine Freude haben wird. (Sieg des Glaubens
 d an der Decke von S. M. della Pietà, an der Riva; Glorie des heil. Do-
 e minicus in SS. Giov. e Paolo, letzte Cap. r.; dasselbe in S. M. del Ro-
 f Saals im Pal. Labbia; die Altarbilder in der Chiesa della Fava, in
 g S. Aluise, in S. Paolo u. A.) — Auch der zuweilen sehr erträgliche
 Manierist *Giov. Batt. Piazzetta* verdient Erwähnung (Glorie des heil.
 h Dominicus in SS. Giovanni e Paolo, letzte Cap. r.) — In einzelnen
 Köpfen und Brustbildern ist P. sogar sehr ansprechend durch die
 wirkungsreiche Vertheilung der Licht- und Schattenmassen. — Mr.]

Wie zuerst *Mengs* mit seinem einsamen Protest dieser wuchern-
 den Ausartung gegenüberstand, ist oben (S. 1034) erwähnt worden.
 Die vollständige Reaction von Seiten eines neoclassischen Styles, den
 wir nicht mehr zu schildern unternehmen, tritt ein mit *Andrea Appiani*.
 i Fresken in S. Maria presso S. Celso in Mailand.)

Die profane Malerei ist in Zeiten eines allverbreiteten Na-
 turalismus von der heiligen kaum zu scheiden. Vollends die Ge-
 schichten des alten Testaments, z. B. in den vielen Bildern von halben
 und ganzen Figuren, welche aus *Guercino's* Werkstatt hervorgingen,
 werden von den profanen Historien im Styl nicht abweichen. Es giebt
 z. B. gerade von *Guercino* ausser den gleichgültigen Historien auch
 einige vortreffliche wie die oben (S. 1033) genannten, oder wie sein
 k „Salomo mit der Königin von Saba“ (S. Croce in Piacenza, Querschiff r.).
 — Geschichten wie die der Susanna, oder der Frau des Potiphar mit
 l Joseph (grosse Bilder des *Biliverti* im Pal. Barberini zu Rom und in
 den Uffizien), oder des Loth und seiner Töchter, Situationen wie die
 der Judith nehmen von der Bibel nicht mehr als den Vorwand her.
 m (Die Susanna des *Capuccino* im Pal. Spinola, Str. nuova, zu Genua.)

Die schönste Judith ist ohne allen Zweifel die des *Cristofano Allori* (Pal. Pitti, kleines Ex. im Pal. Corsini zu Florenz, sehr ruinirtes Ex. im Pal. Connestabile zu Perugia); freilich eine Buhlerin, bei welcher es zweifelhaft bleibt, ob sie irgend einer Leidenschaft des Herzens fähig ist, mit schwimmenden Augenlidern, schwellenden Lippen und einem bestimmten Fett, wozu der prächtige Aufputz vorzüglich gut stimmt. Edler ist wohl bisweilen *Guido's* Judith (z. B. im Pal. Adorno zu Genua); auch die des Guercin (S. 1058); bei beiden hie und da mit dem Ausdruck sehnsüchtigen Dankes. — Auch die Tochter des Herodes ist als Gegenstand am besten hier zu nennen. (Kalt und pomphaft, von *Guido*, Pal. Corsini in Rom.) Bei *Domenichino* sind alttestamentliche Historien im Ganzen das allerschwächste. Vier Ovale al fresco, in S. Silvestro a Monte Cavallo zu Rom, 1. Querschiff; (im 2. Querschiff sieht man das fleissige Hauptbild eines seiner wenigen Schüler, *Ant. Barbalunga*, Gottvater in einer Glorie, unten zwei Heilige); — im Casino Rospigliosi: das Paradies, und der Triumph Davids (?); — Pal. Barberini: der Sündenfall, aus lauter Reminiscenzen bestehend. — David mit Goliaths Haupt, das Gegenstück zur Judith, unzählige Male, am gemeinsten von *Domenico Feti*, der ihn auf dem Haupte sitzen lässt (Pal. Manfrin in Venedig).

Die Parabeln des neuen Testaments, welche durch edle Behandlung gar wohl einen biblischen Typus erhalten können, erman- geln in dieser Zeit durchgängig einer solchen Weihe, ohne doch durch genrehafte Reiz (wie z. B. bei Teniers) oder durch Miniaturpracht (wie z. B. *Elzheimer's* „verlorner Sohn“ im Pal. Sciarra) zu entschä- digen. Dem *Calabrese*, als er die Rückkehr des verlornen Sohnes malte (Museum von Neapel), erschienen offenbar die Präcedentien seiner Hauptperson als etwas sehr Verzeihliches. „Es hat eben sein müssen.“ — *Domenico Feti* (mehrere kleine Parabelbilder im Pal. Pitti und den Uffizien) ist hier einer der Bessern. [Diese Parabelbilder des D. Feti kommen an verschiedenen Orten vor; ähnliche, vielleicht mit Unrecht, dem B. Schidone zugeschriebene, im Pal. Sciarra, Rom. — Mr.]

Die eigentlich profane Malerei, mythologischer, allegorischer und historischer Art, wozu besonders noch eine Menge Scenen aus Tasso kommen, kann hier nur kurz berührt werden. Die *Caracci* gaben mit ihrem Hauptwerk im Pal. Farnese im Ganzen den Ton an. Wie sie hier die idealen Formen bildeten, ohne reine Grösse und ohne rechtes hinreissendes Leben (S. 1032), aber tüchtig und consequent,

so componirten sie auch die Liebesscenen der Götter. Was sie in Bologna von römischer Geschichte u. dgl. in die Friese von Sälen gemalt haben (Pal. Magnani, Pal. Fava), ist daneben kaum des Aufschwungens werth. [Das Bedeutendste, was der höchst talentvolle *Agostino Caracci*, Annibale's älterer Bruder, in der Malerei überhaupt hinterliess sind die Fresken im Pal. del Giardino zu Parma; (nicht von *Lodovico C.*). — Mr.] Von den Kaminbildern der Schule werden leider die besten ausgesägt, wie ich denn eine schöne improvisirte Figur dieser Art von Guido in einem Magazin käuflich gefunden habe. — [Für die Empfindung zahlreicher Beschauer wird *Guido's* Aurora (s. oben 1032, e) unter den idealen mythologischen Darstellungen den ersten Platz behaupten.] — Das Beste und Schönste verdankt man *Domenichino*. Das Bild der schiessenden und badenden Nymphen (Pal. Borghese in Rom) zeigt zwar weder ganz reine Formen noch venezianische Lebensfülle, allein herrliche Motive und jenen echten idyllischen Charakter, welcher hier wie bei den Venezianern (S. 991) die glücklichste Eigenschaft mythologischer Bilder ist. Die abgenommenen Fresken aus der Villa Aldobrandini bei Frascati (jetzt ebenda) behaupten diesen selben Charakter durch ihre Anordnung in grossartiger Landschaft. Die Deckenfresken im Hauptsaal des Pal. Costaguti in Rom enthalten zwar eine unglückliche Allegorie (der Gott der Zeit hilft der Wahrheit, sich zum Sonnengott zu erheben), aber die Formen sind schöner und gewissenhafter als bei den andern Malern, die in diesem Palast gemalt haben (*Guercino*, *Albani*, *Lanfranco* etc.) Zwei kleine, sehr hübsche mythologische Bildchen im Pal. Pitti. — Der nächste, welcher in der Behandlung des Mythologischen von D. lernte, war *Albani*, dessen Fresken im Pal. Verospi zu Rom (1032, a) schon erwähnt wurden. Von seinen Rundbildern der vier Elemente ist die eine grössere Redaction (*Gal. von Turin*, nebst Anderen) eine der allertüchtigsten Leistungen der modernen mythologischen Malerei, während die kleinere (Pal. Borghese V. Nr. 11—14) wenigstens die koketteste Lieblichkeit erreicht, deren ein Bologneser fähig war; ein paar hübsche kleine Bilder in den Uffizien; hübsche Putten am Gewölbe der Chornische in S. M. della Pace zu Rom. Den tiefsten Eindruck muss aber *Domenichino* auch hier auf *Nic. Poussin* gemacht haben. Seine Bilder mit ihren erloschenen Farben und etwas allgemeinen Formen reizen den Blick nicht; wer aber die Kunst geschichtlich betrachtet, wird dieses Streben, in der Zeit der falschen

Prätensionen rein und wahr zu bleiben, nur mit Rührung verfolgen können. Und einmal ist er auch ganz naiv und schön, in der Hirten-scene oder Novellenscene des Pal. Colonna; [zwar ein ächtes aber sehr frühes, in einzelnen Theilen sogar stylloses und in der Farbe sehr nachgedunkeltes Bild des Meisters, mit seinen herrlichen Bacchanalien in Paris und in London nicht entfernt zu vergleichen. — Aecht ist von allen seinen mythologischen Bildern in Italien nur der Theseus zu Trözene, Uffizien, nicht bedeutend, und stark nachgedunkelt; von Copien besitzt die Gal. des Capitols den Zug der Flora (nach dem schönen, frühen Bilde des Louvre); Pal. Manfrin in Venedig den Tanz der Horen, dessen unvergleichlich schönes Original aus der Galerie Fesch in die des Marquis of Hertford übergegangen ist. — Mr.] — *Guercino* hat ausser jenen Fresken der Villa Ludovisi (S. 1037, a) eine Anzahl meist gleichgültiger Historienbilder gemalt (Mucius Scaevola, b im Pal. Pallavicini zu Genua), unter welchen nur die genannte Dido auf dem Scheiterhaufen (im Pal. Spada zu Rom) durch Schönheit des o Ausdruckes und durch ungemeine Kraft der Farbe sich auszeichnet. — Von einem sonst wenig bekannten *Giacinto Geminiani* ist in den Uffizien (I. Gang) eine „Auffindung der Leiche Leanders“, welche die a besten Inspirationen eines *Guercino* und *Poussin* in hohem Grade zu vereinigen scheint. — *Guido* lässt mit solchen Scenen in der Regel kalt. Seine *Nausikaa* (Museum von Neapel) hält mit grosser Seelen- e ruhe Hof zwischen ihren Mägden. Seine Entführung der *Helena* (Pal. Spada) geschieht wie ein anderer Ausgang am hellen Tage. f Das treffliche Bild einer Nympe und eines Helden, in den Uffizien. — Die streitenden Genien (Gal. von Turin), ein schönes und glückliches Motiv. Die *Aurora* s. oben S. 1068, c. Von der *Elis. Sirani*, welche *Guido's* *Maniera seconda* zu reproduciren nicht müde wird, findet man eine *Charitas* mit drei Kindern im Pal. Sciarra. g

Die Naturalisten malen lieber das Heilige profan als das Profane ideal; sie entschädigen sich durch das Genre. *Salvator*, der ihnen entrann, um sich in allen möglichen Gattungen zu versuchen, gab in seinem schon erwähnten *Catilina* (Pal. Martelli) eine ausgesuchte Gesellschaft böseartig gemeinen, vornehm costumirten Gesindels. *Carlo Saraceni* malt z. B. (Pal. Doria in Rom) die *Juno*, welche dem ent- i haupteten *Argus* die Augen mit eigenem Finger ausgräbt, um sie

auf ihren Pfau überzutragen; der Charakter der Göttin ist dieser Action gemäss.

Mit *Pietro da Cortona*, bei den Neapolitanern mit *Luca Giordano*, beginnt auch für die mythologische und allegorische Frescomalerei das Zeitalter der reinen Decoration. Pietro's ungeheures Deckenfresco, welches den Ruhm des Hauses Barberini verherrlicht, und seine Deckenmalereien im Pal. Pitti wurden schon angeführt; um zu errathen, was er eigentlich meint, bedarf es einer beträchtlichen Kenntniss der barberinischen und mediceischen Hausgeschichte. Der a Plafond *Luca's* in der Galeria des Pal. Riccardi in Florenz zeigt, wie Cardinal Leopold, Prinz Cosimo (III.) u. A. als Lichtgottheiten auf den Wolken daher geritten kommen; ringsum ist der ganze Olymp vertheilt. Wie gerne geht man von da zu *Giov. da S. Giovanni*, b dessen Allegorien (im grossen untern Saal des Pal. Pitti) noch absurder erdacht, aber doch noch mit Liebe, Schönheitssinn und Farbensglanz ausgeführt sind. — Die Cortonisten und Nachfolger *Luca's* noch einmal zu nennen, wie sie sich durch die Paläste von ganz Italien verbreiteten, verbietet uns der Raum. Wer sich von ihrer Stylcomplicität einen Begriff machen will, braucht z. B. nur dem beliebten Thema vom Raub der Sabinerinnen nachzugehen und aufzumerken, was an diesem Moment durchgängig und ausschliesslich hervorgehoben wurde. *Luca* selber hat in kleinern Bildern, wie z. B. die Galatea in den Uffizien, bisweilen eine Naivetät in Rubens Art. — Im c XVII. Jahrh. sind dann die oben (S. 1034, c) genannten römischen Maler auch in der profanen Gattung bemüht, regelrechte und fleissige Bilder ohne alle Nothwendigkeit zu Stande zu bringen; in den Plafonds fürstlicher Säle dagegen lässt man sich schon eher auf Cortona's Manier gehen, sowohl im allegorischen Inhalt als im Malwerk. (Pal. d Colonna: in der Galeria die zu Ehren des Marcantonio Colonna allegorisch verklärte Schlacht von Lepanto; ein anderer Plafond, von *Luti*, zu Ehren Papst Martins V.)

Auch mit der Genremalerei, welche besonders bei den eigentlichen Naturalisten gedieh, dürfen wir uns nicht aufhalten. *Caravaggio*, der Schöpfer der neuen Gattung, wählt sich zum Gefäss derselben das lebensgrosse venezianische Halbfigurenbild und giebt demselben einen unheimlich witzigen oder schrecklichen dramatischen

Inhalt auf schlichtem dunkelm Grunde. Seine Spieler (Pal. Sciarra a in Rom), seine liüsterne Wahrsagerin (Gal. des Capitols), seine beiden b Trinker (Gal. von Modena) sind weltbekannt; im Grunde gehören sein c „Zinsgroschen“ und „Christus unter den Schriftgelehrten“ auch hieher. Diese Gattung, bald mehr zur Geschichte, bald mehr zum Familienporträt sich hinneigend, fand rasch durch ganz Italien Anklang, trotz ihrer Armuth und Einseitigkeit. Die Schüler Guercins malten Manches der Art. Der ganze *Honthorst* geht vorzugsweise darin auf, nur mehr nach der burlesken Seite hin. (Pal. Doria in Rom, Uf- d fizen in Florenz, wo u. a. sein Bestes, ein Souper von zweideutiger e Gesellschaft; Anderes in allen grössern Sammlungen.) Andere Nachahmer: *Manfredi*, *Manetti*, *Giov. da S. Giovanni* (Alle im Pal. f Pitti), *Lionello Spada* (grosse Zigeunerscene in der Gal. von Modena); g — einiges recht Gute in der Akademie von Venedig, ein Lautenspieler mit Weib und Knabe, eine Gruppe von drei Spielern (etwa h von *Carlo Saraceni*? welchem die treffliche Figur eines Lautenspielers im Pal. Spinola zu Genua angehört.) — Ganz eigenthümlich ein i Halbfigurenbild *Spagnoletto's* in der Turiner Galerie: Homer als blinder Improvisator mit der Geige, neben ihm sein Schreiber; mit Liebe gemalt. — Andere gehen ins harmlose Existenzbild zurück; der *Capuccino* und *Luca Giordano* malen Köchinnen mit Geflügel (Pal. k Brignole in Genua; Pal. Doria in Rom); der *Calabrese* aber, vielleicht l wie die Letztgenannten von Niederländern inspirirt, schuf ein grosses stattliches Concert in ganzen Figuren (Pal Doria. — Eine gute, wirk- m lich niederländische „Musik bei Tische“ im Pal. Borghese XI. Nr. 4). n — *Salvators* halbe und ganze Figuren sind insgemein blosser o nommistische Möblirbilder. (Pal. Pitti: un Poeta; un Guerriero.) — In der Galerie zu Turin: ein vortreffliches Genrebild aus der bologneser p Schule von *Giuseppe Maria Crespi*, genannt *lo Spagnuolo*, s. o. S. 1060, c (nicht Daniele Cr. wie dort bezeichnet): der h. Nepomuk, die Beichte der Königin anhörend, während ein armer Mann wartet. (Ganze Figuren unter Lebensgrösse.)

Neben diesem caravaggesken Genre gab es seit Anfang des XVII. Jahrh. in Rom ein anderes im eigentlich niederländischen Sinn. Der Holländer *Peter van Laar*, genannt *Bamboccio*, *Michelangelo Cerquozzi*, *Jan Miel* u. m. a. nordische und italienische Maler haben in dieser Gattung die wahren Gesetze und Bedingungen erkannt und danach manches Vortreffliche geschaffen. (Der Verfasser kennt sie

a nur fragmentarisch. Hauptsammlung hiefür: Pal. Corsini in Florenz;
 von Cerquozzi vielleicht das Beste im Ausland; ein gutes kleines Bild
 b des Jan Miel: der Dornauszieher, in den Uffizien). Was von *Jacques*
Callot gemalt ist, hat bei Weitem nicht den Reiz seiner Radirungen;
 Manches ist auch nicht sicher benannt. [Kaum ein Künstlernamen
 wird so missbraucht als der des Callot. Malereien seiner Hand lassen
 sich überall schwer nachweisen, und kommen z. B. in Italien sicher
 gar nicht vor. Was ihm zugeschrieben wird: (Les malheurs de la
 c guerre, Reihe von Bildchen im Pal. Corsini zu Rom; figurenreiche
 Stadtansichten und noch eine Reihe kleinerer Bildchen, in der Akad.
 d von Venedig), ist meist abschreckend ungeniessbarer Plunder im
 besten Fall von dem Pisaner *Pietro Ciafferi*, genannt *lo Smargiasso*.
 — Mr.] — Dieses Alles wird nun weit überboten durch jene Anzahl
 von Kleinodien der eigentlichen holländischen und Antwerpner
 Schule in Turin und in den Uffizien, deren Besprechung wir uns
 e versagen müssen. [Die Vereinigung des Bedeutendsten dieser Art,
 was die beiden genannten Galerien besitzen, würde schon eine Samm-
 lung bilden, die hinter mancher grössern Sammlung des Nordens
 nicht allzusehr zurückzustehen hätte. Auch die Brera, Pal. Borghese
 und die Akademie zu Venedig besitzen einiges Gute. In letzter
 Sammlung aber bekundet der Catalog eine Unkenntniss und Begriffs-
 f verwirrung, die nicht ärger gedacht werden kann. — Mr.]

Die damalige officiële Aesthetik der Italiener verabscheute im
 Ganzen das Genre, soweit es nicht, wie ihre übrige Malerei, im Affect
 aufgehen wollte. Daher der Vorzug jener Halbfigurenbilder ohne
 räumliche Umgebung und ohne Zuthaten.

In den kleinern Nebengattungen repräsentirt *Castiglione* das
 Tierstück, ohne recht zu wissen, was er wollte, in zum Theil lebens-
 g grossen Möblirbildern (Pal. Colonna in Rom; Uffizien); *Mario de'*
 h *Fiori* aber eine nur decorativ gemeinte Blumenmalerei (Spiegelcabi-
 net im Pal. Borghese). Man vergleiche damit die unendliche Natur-
 i liebe einer *Rahel Ruysch* und die zwar schon mehr conventionelle,
 aber noch höchst elegante Palette eines *Huysum* (Pal. Pitti). — Die
 grösste Sammlung von Blumenstücken, worunter treffliche von *De*
 k *Heem*, in der Turiner Galerie. — Ebenda ein echter *Potter* (vier Rin-
 der); [vielleicht das kostbarste holländische Bild das Italien überhaupt
 besitzt; von *Snyders* und *J. Fyt* ausgezeichnete Stilleben-Bilder. — Mr.]

Eine eigenthümliche Gattung der damaligen italienischen Kunst war ihre Schlachtenmalerei; d. h. die Darstellung des Gewühles als solchen, wesentlich nach Farben und Lichtmassen angeordnet. Ausser Cerquozzi hat *Salvator Rosa* hierin den Ton angegeben, in welchen sich jedoch ein kenntliches Echo aus der Amazonenschlacht des Rubens zu mischen scheint. Von ihm und seinen neap. Nachahmern *Aniello Falcone* und *Micco Spadaro* Schlachten und Aufruhrsbilder im Museum von Neapel; von ihm eine grössere und eine kleinere Schlacht im Pal. Pitti, Einiges auch im Pal. Corsini zu Florenz. Von dem farbenreichern *Bourguignon*, in welchem Cerquozzi und Rosa zusammentreffen, gelten als echt u. a. die sog. Schlacht bei S. Quentin in der Galerie von Turin [Nr. 420; gut und ächt! — Mr.] zwei Schlachten im Pal. Borghese, eine grosse im Pal. Pitti, zwei grosse (wahrscheinlich Abbildungen bestimmter Ereignisse) und zwei kleinere in den Uffizien, zwei im Pal. Capponi zu Florenz, und mehrere im Pal. Corsini ebenda, wo man auch die ganze Schule kennen lernt, die sich an diese Künstler anschloss. Gegenüber dem ganz geistesleer gewordenen, einst von der Constantinschlacht abgeleiteten Schlachtbilde der Manieristen (z. B. bei Tempesta) muss diese neue Behandlungsweise ein grosser Fortschritt heissen. Allein neben prächtig hervortretenden Episoden (die sich dann zu wiederholen pflegen) läuft auch ganz gedankenloses Flickwerk mit. In einigen Jahrzehnten hatte man sich, wie es scheint, an der Gattung so völlig satt gesehen, dass sie einschlieff. Oder das unkriegerische Italien überliess sie den Niederländern (*Wouwerman*), den Franzosen (*Van der Meulen*) und den Deutschen, bei welchen *Rugendas* sie neu und eigenthümlich belebte. (Grosse Reihen von Kriegsbildern in der Galerie von Turin, von *Van der Meulen* und *Hughtenburg*, sowie Ausgezeichnetes von *Phil. Wouwerman*.)

Eine der schönsten Aeusserungen des europäischen Kunstgeistes dieser Periode ist die Landschaftmalerei. Ihre wichtigsten Entwicklungen gehen auf italienischem Boden, in Rom, aber grösstentheils durch Nichtitaliener von Statten.

Angeregt durch flandrische Bilder hatte sie im XV. Jahrh. die ersten naturgemässen Hintergründe geliefert, nicht um für sich etwas zu bedeuten, sondern um nach Kräften die Stimmung des Beschauers beim Anblick heiliger Scenen (S. 802—854) und liebevoll gemalter

Bildnisse (S. 870) zu erhöhen. Dann hatte *Rafael* sie zu einer höhern, gesetzmässigen Mitwirkung herbeigezogen, als er in möglichst Wenigem das Leben der Patriarchen zu schildern hatte (S. 937). (Von *Polidoro* und *Maturino* zwei Frescolandschaften in S. Silvestro a Montecavallo zu Rom, in einer Cap. links.) Zu gleicher Zeit erkannte *Tizian* ihre hohe Unentbehrlichkeit für die Existenzmalerei und legte bei entscheidenden Anlässen (S. 985, r; 990, a) den poetischen Ausdruck wesentlich mit in die landschaftliche Umgebung. Er zuerst hat diesen Theil der Welt in malerischer Beziehung vollkommen entdeckt und die enge Verbindung von landschaftlichen und Seelenstimmungen künstlerisch benützt. *Tintoretto* und die *Bassano* gingen ihm nach so weit sie konnten (S. 1006). *Dosso Dossi* kam, vielleicht selbständig, fast so weit als *Tizian* (S. 955, u. f.)

Seit dem Ende des XVI. Jahrhunderts ist in Italien schon ein allgemeines Bedürfniss nach landschaftlicher Anregung vorhanden, dem aber die noch regierenden Manieristen, wie es scheint aus Hochmuth zu genügen verschmähten. Da liess man sich ganze Schiffsladungen von Gemälden aus der grossen Antwerpener Fabrik der *Brueghel* kommen. Jede italienische Galerie enthält ein paar, oft viele von diesen grünen, bunten, überladenen, miniaturartig ausgeführten Bildern, welche mit allen möglichen heiligen und profanen Geschichten staffirt sind. Vier von den allerfleissigsten, und ausserdem noch mehrere von *Jan*, dem sog. *Sammetbrueghel* (1568—1625), für seinen Gönner, den Cardinal Federigo Borromeo gemalt, in der Ambrosiana zu Mailand; [ein ausgezeichnetes in der Brera, ein sehr gutes in der Galerie zu Turin]. — Ein ganz kleines im Pal. Doria zu Rom vereinigt z. B. folgende Staffage: Wallfischfang, Austernfang, Eberjagd und eine der Visionen des Johannes auf Pathmos. Dieselbe Galerie, eine der wichtigsten für die ganze Landschaftmalerei, enthält auch Landschaften der *Bassano*, u. a. eines sonst nicht genannten *Apollonio da Bassano*, eine grosse von *Gio. Batt. Dossi*, staffirt mit einer fürstlichen Begrüssungscene und — beiläufig gesagt — auch einen Orpheus in der Unterwelt und eine Versuchung des heil. Antonius, von dem seltenern *Peter*, dem *Höllenbrueghel*, dem Bruder des Jan. [Auch von *Jan* dem jüngern, Sohn des Sammetbrueghel, kommen in verschiedenen Sammlungen Bilder vor. — Mr.] Die Antwerpener Bilder sind freilich meist durch ihre Buntheit und durch das Mikroskopische ihrer Ausführung stimmungsloser als die der Bassaniden, welche prächtige

scharfe Lichter und duftige Schatten über ihre Felsgebirge mit steilen Städten dahin schweben lassen.

Ausser den Gemälden kamen auch Maler aus den Niederlanden, so *Matthäus Bril*, der z. B. im Vatican (Sala ducale, Biblioteca) a Veduten und freie Compositionen, beide gleich stimmungslos, al fresco malte. (Ein Bild im Pal. Colonna.) Dann sein jüngerer Bruder *Paul b Bril* (1554—1626), der wichtige Mittelsmann für die Verbindung der niederländischen und der italienischen Landschaft. Seine frühen Bilder sind noch bunt (Pal. Sciarra), erst allmählig wird der Poet zum Künstler c und lernt sein Naturgefühl grossartig aussprechen. Ob er dem Annibale Caracci oder dieser ihm mehr verdanke, mag dahingestellt bleiben; jedenfalls ist er der erste Niederländer, in welchem ein höheres Liniengefühl erwacht. (Bilder aus allen seinen Perioden in d den Uffizien; zwei aus der mittlern Zeit im Pal. Pitti. Frescoland- e schaften im Anbau rechts bei S. Cecilia in Rom.) Parallel mit ihm ent- f wickelt *Adam Elzheimer* von Frankfurt (1574—1620) eine nicht geringere künstlerische Macht in seinen köstlichen Miniaturen. Uffizien: Hagar im Walde, Scene aus der Geschichte der Psyche, Hirte g mit der Syrinx.) Seine Eichen, seine herrlichen Fernen, seine Felsabhänge sind naturpoetisch in ganz schönen Linien. Was von *Vinckebooms*, von *Jodocus Momper* u. a. Malern dieser Generation in Italien ist, liesse sich, wenn man es der Mühe werth erachtete, wohl sondern; so oft aber den Verfasser das Glück nach Florenz führt, gehören die beiden Landschaften des *Rubens* (Pal. Pitti) zu seinen grössten Genüssen. Die „Heuernte bei Mecheln“, in den bescheidensten landschaftlichen Formen, giebt eine ganz wonnevolle Mitempfindung des Luft- und Lichtmomentes, während die „Nausikaa“ mit ihrer reichen Fels- und Seelandschaft und ihrer phantastischen Beleuchtung uns in den Mitgenuss eines fabelhaften Daseins erhebt. (Nicht als Pendants gemalt, wie die ungleiche Grösse zu allem Ueberfluss zeigt.) Was von *Ruysdael*, (Gal. von Turin; Pal. Pitti) *Backhuysen* und andern Holländern in Italien ist, kommt neben den Schätzen nordischer Sammlungen kaum in Betracht; das „Schlösschen im Weiher“ von *Andr. Stalbert* (Uffizien) und die mürrische Landschaft *Rembrandts* 1 (ebenda) möchten es nahezu aufwiegen. [Letzteres Bild lässt sich mit k ziemlicher Sicherheit dem *Philip Koninck* zuschreiben. — Mr.]

Von Tizian stammt wahrscheinlich die Auregung her, welche in- zwischen die Bolognesen zu ihrer landschaftlichen Auffassung be-

geistert hatte. Es ist das Gesetz der Linien, welches sie der niederländischen Regellosigkeit gegenüberstellen, die Oekonomie und edle Bildung der Gegenstände, die Consequenz der Farbe. Sie lassen der Landschaft einstweilen nur selten das alleinige Recht; *Annibale* hat offenbar eine gemischte Gattung erstrebt, in welcher Landschaft und Historie einen gemeinsamen Eindruck hervorbringen sollten. (Mehrere Halbrundbilder mit Geschichten der Jungfrau, Pal. Doria III. Gal. Nr. 1, 16, 18 24; eine kleine Magdalena, ebenda I. Gal. Nr. 3; eine andere im Pal. Pallavicini zu Genua; — von *Agostino* eine ganz vortreffliche mit bewundernswürdiger Meisterschaft ausgeführte Felslandschaft mit Badenden in Guachefarben, Pal. Pitti.) Von *Grimaldi*, dem Hauptlandschafter der Schule, wird man in Italien wenig zu Gesichte bekommen, leider auch von *Domenichino*. (Schöne Landschaft mit Badenden im Pal. Torrigiani zu Florenz; zwei stark geschwärzte in den Uffizien; Fresken im Casino der Villa Ludovisi.) Von *Franc. Mola* kommt mehrfach ein S. Bruno in schöner Gebirgsgegend vor (u. a. Pal. Doria). [Hauptexemplar im Louvre. — Mr.]

Salvator Rosa, ein halber Autodidakt in der Landschaft, ist hier wahrer und mächtiger inspirirt als in allen übrigen Gattungen; den Werken der Bologneser und der bald zu nennenden Franzosen verdankt er wohl nur seine höhere Ausbildung. Abendliche, oft zornig beleuchtete Felsgegenden und schroffe Meeresbuchten (Pal. Colonna in Rom), unheimlich staffirt, sind Anfangs sein Hauptgegenstand; dann erhebt er sich zu einer ruhig grandiosen, durch bedeutende Formen und Ströme von Licht überwältigenden Art. (La Selva de' Filosofi, d. h. die Geschichte des Diogenes, im Pal. Pitti; — die Predigt Johannis, und die Taufe Christi, im Pal. Guadagni zu Florenz, Hauptbilder; Anderes in den Pal. Corsini und Capponi, so wie in den Uffizien ebenda). Dazwischen oder später malte er auch frechere Bravourbilder (la Pace, im Pal. Pitti) und kalte, sorgfältige, grosse, überfüllte Marinen (ebenda). Aus welcher Zeit die phantastische Landschaft mit der gespenstischen Leiche des heil. Paulus Eremita sein mag, wage ich nicht zu entscheiden (Brera in Mailand). [Anderes im Pal. Maffei zu Volterra, wo sich eine grosse Sammlung von Briefen des Salvator befindet. — J.] — Bilder seines Schülers *Bart. Torregiani* im Pal. Doria zu Rom, 1. Gal. Nr. 743.

Der bewussteste von Allen aber, der definitive Schöpfer der landschaftlichen Gesetze ist *Nic. Poussin*. Seine wichtigern Land-

schaften sind fast alle in St. Petersburg und in Paris, doch findet man a
im Pal. Sciarra jene einfach herrliche Flusslandschaft, in welcher S.
Matthäus mit dem Engel zwischen Ruinen sitzt, [eines jener Bilder
vom höchsten Adel der Linien, wie nur Poussin sie geschaffen! —
Mr.] — Sein Schüler und Verwandter war *Gaspard Dughet*, genannt
Poussin (1613—1675). Bei ihm redet die Natur die gewaltige Sprache,
welche noch jetzt aus den Gebirgen, Eichwäldern und Ruinen
der Umgegend Roms hervortönt; oft erhöht sich dieser Ton
durch Sturmwind und Gewitter, welche dann das ganze Bild durch-
beben; in den Formen herrscht durchaus das Hochbedeutende, na-
mentlich sind die Mittelgründe mit einem Ernst behandelt, wie bei
keinem Andern. In beiden Seitenschiffen von S. Martino a' monti zu b
Rom eine Anzahl von meist sehr entstellten Frescolandschaften mit
den Geschichten des h. Elias; im Pal. Colonna 13 Landschaften in
Wasserfarbe und ebensoviel im Pal. Doria, — diese Reihen bestehen c
die grosse Probe, ob eine Landschaft bloss durch Linien und Haupt-
formen, ohne den Reiz leuchtender Farben und Details existiren
könne. — Im Pal. Corsini zu Rom: unter mehrern kaum minder treff- d
lichen: der Sturm, und: der Wasserfall, letzteres Bild durch unglück-
liches Nachdunkeln, zumal des Grünen, sehr benachtheiligt, wie noch
viele andere Bilder Gaspard's. — In der Akademie di S. Luca: mehrere e
treffliche Bilder. — Im Pal. Pitti: vier köstliche kleine Bilder, welche f
vorherrschend klar geblieben sind; — in den Uffizien: eine kleine g
Waldlandschaft. — In der Galerie von Turin: zwei Hochbilder.

Derjenige Typus, welchen Annibale vorgebildet, die beiden
Poussin ausgebildet hatten, blieb nun lange Zeit in der Malerei der
herrschende, sodass die Holländer mit ihrer mehr realistischen Land-
schaft im Ganzen eine (allerdings glorreiche!) Minorität bildeten. Er
stellt eine unbenützte Natur dar, in welcher die Spuren der Menschen-
hand nur als Bauwerke, hauptsächlich als Ruinen der Vorwelt, auch
als einfache Hütten zum Vorschein kommen. Das Menschengeschlecht,
das wir darin voraussetzen oder auch wohl dargestellt finden, gehört
entweder der alten Fabelwelt oder der heiligen Geschichte oder
dem Hirtenleben an, der Eindruck im Ganzen ist daher ein heroisch-
pastoraler.

Seine höchste Verklärung erhielt dieser Typus durch den Zeit-
genossen der Poussin, *Claude Gelée* genannt *Lorrain* (1600 bis 1682).
Er war längere Zeit der Gehülfe des *Agostino Tassi*, eines Mitstreben-

a den des Paul Bril (Werke Tassi's im Pal. Corsini zu Rom, in den
 b Uffizien und im Pal. Pitti); seine Höhe erreichte er nach einer höchst
 prüfungsvollen Jugendzeit in Rom. Seine Landschaften sind im Bau
 weniger gewaltig als diejenigen des Poussin, allein es liegt auf den-
 selben ein unaussprechlicher Zauber. Claude, als reingestimmte Seele,
 vernimmt in der Natur diejenige Stimme, welche vorzugsweise den
 Menschen zu trösten bestimmt ist und spricht ihre Worte nach. Wer
 sich in seine Werke vertieft — schon ihre gleichmässige schöne Voll-
 endung macht diess zu einer dankbaren Arbeit — für den ist kein
 c weiteres Wort von Nöthen. — Im Pal. Doria zu Rom, III. Gal. Nr. 12:
 il Molino (frühes Bild); Nr. 23: der Tempel Apolls (Hauptwerk);
 d I. Gal. Nr. 25: Ruhe auf der Flucht. (Im Pal. Rospigliosi, unsichtbar:
 e u. a. der Tempel der Venus.). — Im Pal. Sciarra: Reiter an einem
 Hafen; die Flucht nach Aegypten, beides kleine Juwelen. — Im Pal.
 f Barberini: eine vortreffliche kleine Landschaft. — Im Museum von
 g Neapel: ein Sonnenuntergang am Meere; die Grotte der Egeria (fast
 zu kühl für Claude?) — In den Uffizien: Abendlandschaft mit Brücke,
 h Strom und Gebirg, abendliche Marine mit Palästen. — In der Galerie
 von Turin zwei schöne Seitenstücke [ächt].

Von seinen Nachfolgern ist nichts in Italien, das ihm irgend nahe
 i käme. Die Bilder von *Swanevelt* (im Pal. Doria zu Rom und im Pal.
 k Pitti), von *Joh. Both* (ebenda), von *Tempesta-Molyn* (Bilder aller Orten),
 bis zu den Improvisationen des *Orizzonte* (wovon ein oberer Saal in
 l der Villa Borghese ganz voll ist) und zu den oft sehr fleissigen Archi-
 m tekturbildern eines *Pannini* (Pal. Corsini in Rom, Gal. von Turin)
 geben immer nur einzelne Strahlen des Lichtes, das sich in Poussin
 und Claude gesammelt hatte.

Wer diesen beiden Meistern ausserhalb Italiens wiederbegegnet,
 dem werden sie vielleicht viel stärker als die glänzendsten modernen
 Veduten das Heimweh rege machen, welches nur zeitweise schlummert,
 nie stirbt, nach dem unvergesslichen Rom. Der dieses schreibt, hat
 die Erfahrung gemacht. Er wünscht denen, die ihn lesen, billigen
 und zum Begleiter über die Alpen mitnehmen, das ruhige Glück der
 Seele, welches er in Rom genossen hat, und dessen Erinnerung ihm
 selbst aus den schwachen Nachbildungen jener hohen Meisterwerke
 so übermächtig entgegenkömmt.

