

Hermann Ehrenberg  
Kunstgeschichte











Verlag von J. J. Weber in Leipzig.

## Kunstmappen.

**Arnold Böcklin.** Fünfzehn Holzschnitte nach Gemälden des Meisters nebst seinem Porträt nach einer Radierung von Sigmund Landfänger. Erläuternder Text von Emil Fendler. Japan-drucke in Passepartouts im Formate von 54/44 cm. Preis in Mappe 30 Mark.

**Inhalt:** Frühlingserwachen. Die Coteninsel. Die Freiheit. Im Spiel der Wellen. Schlafende Diana. Triton und Nereide. Der Büsser. Zentaur in der Dorfschmiede. Die Najaden. Heiliger Hain. Von Piraten überfallene Burg am Meer. Fischender Pan. Poesie und Malerei. Pietà. Schweigen im Walde.



**Max Klinger,** seine Hauptwerke der Malerei und der Plastik nebst einer Einführung in seine Kunst. Ganzseitige und doppelseitige Holzschnitte in Künstlerdrucken mit erläuterndem illustrierten Text. Preis in Mappe 42 x 32 cm groß 6 Mark.

**Inhalt:** Der Abend. Das Urteil des Paris. Salome. Franz Eisz. Pietas. Die Kreuzigung Christi. Kassandra. Christus im Olymp. Badendes Mädchen. Amphitrite. Kauerndes Mädchen. Elfa Menijeff. Beethoven. Bildnis Max Klingers.

**Achtzehn Zeichnungen** :: Vierte Auflage. ::  
**von Sascha Schneider.** Auf Kunstdruckkarton  
gedruckt. — Preis  
6 Mark 50 Pf.

**Inhalt:** Porträt des Künstlers. Um eine Seele. Der Herr der Erde. Ein Wiedersehen. Der Gram. Der Anarchist. Das Gefühl der Abhängigkeit. Der Gedanke an das Unendliche. Christus in der Hölle. Der Mammon und sein Sklave. Judas Ischariot. Eins ist not. Eine Vision. Die Genien der Geschichte. Der Männergesang. Sein Schicksal. Der Triumph der Finsternis. Es ist vollbracht. Plakatentwurf.



**Franz Stuck.** Dreiundzwanzig Kunstholzschnitte  
auf Kunstdruckkarton im Format  
 $35 \times 42\frac{1}{2}$  cm nach Werken des Meisters. Mit Begleit-  
text von Ämil Fendler. Preis in Mappe 10 Mark.

**Inhalt:** Franz Stuck und Frau. Frau Mary Stuck. Amazone. Der Athlet. Bacchantenzug. Christus am Kreuz. Frau L. B. Frau Maria Heilbronner. Glühwürmchen. Luzifer. Mädchenkopf. Meerweibchen. Der Mörder. Phantastische Jagd. Ringeltanz. Die Rivalen. Römerin. Schankelnde Mädchen. Schlafender Faun. Sirene. Spielende Faune. Die Sünde. Verirrt.



**Die Worpsweder.** Zweiundzwanzig Kunstholz-  
schnitte auf Kunstdruckkarton  
nach Gemälden, Radierungen und Zeichnungen. Text  
von Ämil Fendler. Preis in Mappe 10 Mark.

**Inhalt:** Fritz Mackensen: Herbst, Im Sonnenschein, Trauernde Familie am Sarge des jüngsten Kindes. — Fritz Overbeck: Moorgraben, Vorfrühling, Frühlingsabend, An der Landstraße, Worpswede. — Karl Vinnen: Ruhe. — Heinrich Vogeler: Studie, Wintermärchen. — Otto Moderjohn: Herbststurm, Winterabend, Dämmerung im Moor. — Hans am Ende: Porträtstudie, Dämmerstunde, Erster Schnee, Sturm.

Verlag von J. J. Weber in Leipzig.

---

## Webers Illustrierte Handbücher.

Jeder Band ist in Leinwand gebunden.

**Archäologie.** Übersicht über die Entwicklung der Kunst bei den Völkern des Altertums von Dr. Ernst Kroker. Zweite, durchgesehene Auflage. Mit 133 Text- und 3 Tafeln Abbildungen. 1900. 3 Mark.

**Ästhetik.** Belehrungen über die Wissenschaft vom Schönen und der Kunst von Robert Pröhl. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage. 1904. 3 Mark 50 Pfg.

**Bildhauerei** für den kunstliebenden Laien. Von Prof. Rudolf Maison. Mit 63 Abbildungen. 1894. 3 Mark.

**Farbenlehre.** Von Ernst Berger. Mit 40 Abbildungen und 8 Farbentafeln. 1898. 4 Mark 50 Pf.

**Gemäldekunde.** Von Dr. Theodor v. Frimmel. Zweite, umgearbeitete und stark vermehrte Auflage. Mit 38 Abbildungen. 1904. 4 Mark.

**Keramik, Geschichte der.** Von Friedrich Jännicke. Mit 417 Abbildungen. 1900. 10 Mark.

## Verlag von J. J. Weber in Leipzig.

---

**Kostümkunde.** Von Wolfg. Quincke. Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage. Mit 459 Kostümfiguren in 152 Abbildungen. 1896. 4 Mark 50 Pf.

**Malerei.** Ein Ratgeber und Führer für angehende Künstler und Dilettanten von Prof. Karl Raupp. Vierte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 54 Text- und 9 Tafeln Abbildungen. 1904. 3 Mark.

**Mythologie.** Von Dr. Ernst Kroker. Mit 73 Abbildungen. 1891. 4 Mark.

**Ornamentik.** Leitfaden über die Geschichte, Entwicklung und charakteristischen Formen der Verzierungsstile aller Zeiten von F. Kanitz. Sechste, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 137 Abbildungen. 1902. 2 Mark 50 Pf.

**Perspektive, angewandte.** Nebst Erläuterungen über Schattenkonstruktion und Spiegelbilder von Professor Max Kleiber. Vierte, durchgesehene Auflage. Mit 145 Text- und 7 Tafeln Abbildungen. 1904. 3 Mark.

**Photographie.** Sechste Auflage, völlig neu bearbeitet von Professor H. Kessler. Mit 141 in den Text gedruckten und 8 Tafeln Abbildungen. 1906. 4 Mark 50 Pf.

**Porzellan- und Glasmalerei.** Von Robert Ulke. Mit 77 Abbildungen. 1894. 3 Mark.

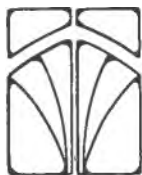
**Uniformkunde.** Von Richard Knötel. Mit über 1000 Einzelfiguren auf 100 Tafeln, gezeichnet vom Verfasser. 1896. 6 Mark.

# Kunstgeschichte.



# Handbuch der Kunstgeschichte

Sechste Auflage, mit 314 in  
den Text gedruckten Abbildungen  
vollständig neu bearbeitet von  
Hermann Ehrenberg



1906

Druck und Verlag von J. J. Weber in Leipzig



Alle Rechte vorbehalten.



513177

## Vorwort.

Der in fünf Auflagen erschienene Katechismus der Kunstgeschichte des verdienstvollen Wiener Kunstkritikers Bruno Bucher hat in vielen Tausenden von Exemplaren seinen Weg zum Publikum gefunden. Die Tatsache, daß die von ihm gebotene kurze Zusammenfassung des Wissenswertesten aus dem Bereiche der Kunst immer wieder gern gekauft wurde, mußte für die Verlags-handlung bestimmend sein, auch nach dem Tode des Verfassers († 1899) für den Fortbestand des Buches zu sorgen. Allerdings ließ sich nicht verkennen, daß im Laufe der Zeit eine gründliche Neubearbeitung nötig geworden war, da die Kunstwissenschaft sich in den letzten Jahrzehnten in einer Weise entfaltet hat, die man vorher für unmöglich gehalten hätte. In der Kenntnis der Tatsachen wie in der gesamten Anschauungsweise hat sich von Grund aus ein Wandel vollzogen. Demgemäß mußte völlige Unabhängigkeit vom alten Werk die Voraussetzung meiner Zusage sein, als mich die Verlags-handlung um die Neubearbeitung des Werkes ersuchte. Andererseits konnte ich bei einem so umfangreichen Stoff nicht in allen Einzelheiten Persönliches geben. Eine gewisse Anlehnung an Werke anderer ist in derartigen Fällen für einen jeden Verfasser selbstverständlich. Zumerhin ist mir der weitaus größte Teil der hier besprochenen Kunstwerke aus eigener Anschauung bekannt, und des öfteren sind auch eigene Untersuchungen von mir verwertet worden.

Die eigentliche Aufgabe bei der Neubearbeitung des Buches schien mir ein abermaliger Versuch zu sein, aus der riesigen, immer mehr anschwellenden Masse des Stoffes dasjenige herauszufinden und gemeinverständlich darzustellen, was für das große Publikum unserer Zeit künstlerisch wirklich von Bedeutung ist. Die Hauptpersönlichkeiten und die Haupt-

strömungen in der Entwicklung der bildenden Künste wurden deshalb besonders hervorgehoben, Geringwertigeres, Nebensächliches, das, was bloß für den Fachmann Anziehungskraft haben kann, nur andeutungsweise behandelt oder ganz übergangen. Persönliche Wünsche und Liebhabereien mußten hierbei vielfach zurücktreten, ganz besonders bei der Schilderung der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts und auch bei der Auswahl der Abbildungen. Tüchlichste Kürze mußte oberstes Gesetz bleiben, grundsätzlich wurde jedoch daran festgehalten, daß die Darstellung um so umfänglicher zu sein hat, je mehr sie sich der Neuzeit nähert, und je mehr das künstlerische Interesse der Gegenwart wächst; eine Ausnahme mußte nur, um ein übermäßiges Anschwellen des Buches zu vermeiden, bei den holländischen Malern des 17. Jahrhunderts gemacht werden, die hier (bis auf Rembrandt, dem selbstverständlich der gebührende Platz nicht vorenthalten wurde) in ihrer Schlichtheit viel eher eine kürzere Behandlung gestatten als die Meister der italienischen Renaissance.

Möge das Buch in der so erzielten Gestalt recht viele anregen, sich fortan eingehender mit bildender Kunst zu beschäftigen; wenn sie sich dann nicht auf dieses Buch beschränkten, sondern guten Kunstwerken alter und neuer Zeit, sei es in Originalen oder getreuen Nachbildungen, immer näher träten und die diesen eigentümliche Schönheit immer tiefer erfaßten, so würde das am meisten den Wünschen entsprechen, die den Verfasser bei der Niederschrift der nachfolgenden Zeilen leiteten.

Der Verfasser.

# Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Einleitung. Die vorgeschichtliche Kunst . . . . .	1
Anfänge der Kunst. Steinzeit. Bronzezeit. Eisenzeit.	

## I. Die Kunst in Asien und Ägypten.

A. Ägypten . . . . .	4
B. Babylon und Assyrien . . . . .	7
C. Persien . . . . .	9
D. Kleinasien, Syrien, Phönizien . . . . .	9
E. Ostasien. China, Japan . . . . .	10

## II. Die Kunst in Europa.

A. Das klassische Altertum . . . . .	15
1. Griechenland.	
a) Die ägäische oder mykenische Kunst . . . . .	15
b) System des griechischen Tempels . . . . .	16
Dorischer Stil 18, ionischer 20, korinthischer 23.	
c) Geschichte der griechischen Kunst . . . . .	24
1. Bis etwa zum Jahre 500 v. Chr. 24. 2. Das 5. Jahrhundert	
25. 3. Das 4. Jahrhundert 30. 4. Alexander der Große und	
der Hellenismus 34.	
2. Italien.	
a) Die nichtrömische Kunst (Etrurien) . . . . .	46
b) Die römische Kunst (Rom S. 50 ff.) . . . . .	47
B. Das Mittelalter.	
1. Die altchristliche Kunst . . . . .	65
a) Einleitung . . . . .	65
b) Malerei (Katakomben) . . . . .	67
c) Plastik . . . . .	69
d) Baukunst (Basiliken, Zentralbauten) . . . . .	71
2. Die Kunst des Islam (Spanien) . . . . .	81

	Seite
3. Die Baukunst romanischen Stils . . . . .	84
a) Einleitung . . . . .	84
b) Die Karolingische Baukunst . . . . .	86
c) Die flachgedeckte Basilika . . . . .	88
d) Die gewölbten Kirchen romanischen Stils . . . . .	96
1. Die Bauten der salischen Kaiser 97. 2. Einschiffige Kirchen mit Tonnengewölbe 98. 3. Einschiffige Kuppelkirchen 99. 4. Basiliken mit Kuppeln 99. 5. Hallenkirchen 99. 6. Das Auvergnatische System 100. 7. Tonnengewölbte Basiliken (a) Die Provence, b) Burgund] 100. 8. Die kreuzgewölbte Basilika Nordfrankreichs 101. 9. Der italienische Gewölbebau 102. 10. Der deutsche Gewölbebau in Hausstein unter den stauischen Kaisern 102. 11. Der deutsche Backsteinbau 104. 12. Die Zisterzienserbauten 106. 13. Der Zentralbau.	
c) Nichtkirchliche (Profan-)Bauten . . . . .	108
4. Die mittelalterliche Malerei und Bildnerei Nordeuropas	109
5. Die gotische Baukunst. . . . .	115
a) Entstehung und System . . . . .	115
b) Gotische Kirchen außerhalb Deutschlands . . . . .	123
c) Gotische Kirchen in Deutschland . . . . .	128
Backsteingotik 133.	
d) Weltliche gotische Bauten . . . . .	135
6. Die italienische Malerei und Bildhauerei des 13. und 14. Jahrhunderts . . . . .	141
a) Allgemeines . . . . .	141
b) Die Bildhauerei (die Pisani) . . . . .	143
c) Die Malerei (Giotto, die Sieneesen usw.) . . . . .	145
C. Die Renaissance.	
1. Die italienische Renaissancekunst. . . . .	150
a) Allgemeine Charakterisierung . . . . .	150
b) Die Baukunst der Frührenaissance . . . . .	154
c) Die Bildhauerei der Frührenaissance . . . . .	163
d) Die Malerei der Frührenaissance . . . . .	179
1. Florenz 180. 2. Umbrien 194. 3. Oberitalien 201.	
c) Leonardo da Vinci . . . . .	203
f) Bramante . . . . .	212
g) Michelangelo . . . . .	216
h) Raffael . . . . .	232
i) Die venezianische Malerschule . . . . .	248
k) Die übrigen Maler der Hochrenaissance . . . . .	273
l) Die übrigen Bildhauer und Baumeister der Hochrenaissance . . . . .	283

	Seite
2. Die Renaissancekunst außerhalb Italiens	285
a) Allgemeines	285
b) Malerei und Bildnerei in den Niederlanden	288
c) Malerei und Bildnerei in Frankreich	306
d) Malerei und Bildnerei in Deutschland	309
1. nupferstich, Holzschnitt 309. 2. Prag 311. 3. Die kölnische Malerschule 312. 4. Die westfälische Malerschule 313. 5. Oberdeutschland 314. 6. Adam Kraft, Veit Stoss, Nymen-schneider u. a. 318. 7. Albrecht Dürer und seine Nachfolger 321. 8. Lucas Cranach 333. 9. Peter Vischer und seine Söhne 335. 10. Peter Flötner (Flötner) 341. 11. Matthias Grünewald 342. 12. Elsaß, Schweiz, Schwaben 316. 13. Hans Holbein d. Ä. und Hans Burgmair 347. 14. Hans Holbein d. J. 349. 15. Nachflänge. Kleinkunst 354.	
e) Malerei und Bildhauerei in den slavischen Ländern (Polen, Rußland)	355
f) Die Baukunst	357
1. Allgemeines 357. 2. Deutschland 358. 3. Das übrige Nordeuropa und Spanien 365.	

## D. Die Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts.

1. Einleitung	368
2. Italien	369
Bernini 372.	
3. Spanien	376
Velazquez 377. Murillo 380.	
4. Belgien	381
Rubens 381.	
5. Holland	388
Rembrandt 390.	
6. Frankreich	403
Louis XIV. 403. Style Régence 405. Rokoko 406. Watteau 407. Style Louis XVI. 408.	
7. Deutschland	409
Gegenreformation. Süd- und Westdeutschland 409. Dresden 410. Berlin 413.	
8. England	416
9. Ausgang. Goya	417

## E. Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts.

1. Einleitung	418
Die Lehren Winkelmanns 418. Nachahmungssucht 419. Das Durcheinander in der heutigen Kunst. Herrschaft der Schlagworte 420.	

	Seite
2. Die klassizistische Richtung . . . . .	421
Studium der Antike. Deutsche Kunst in Rom 421. Thorwaldsen und Canova 422. Die Berliner Bildhauer und Baumeister 422. München 424. Frankreich 424.	
3. Die romantische Strömung . . . . .	426
Christentum und Mittelalter 426. Restaurierungssucht 426. Die Nazarener; Cornelius 428. M. v. Schwab und L. Richter 429. Die Düsseldorfster Malerschule 431. Kaulbach 432. Die Präraffaeliten 432.	
4. Roloristische und realistische Strömungen (bis etwa 1880) . . . . .	434
Constable und Turner 434. Delacroix, Meissonier, Moreau usw. 435. Die Schule von Barbizon 437. Millet 437. Courbet 438. Paul de Chavanne 439. Französische Bildhauerkunst 439. Belgien 440. Piloty und seine Schüler 441. Lenbach 443. Die Düsseldorfster 444. Berlin 445. Wien 445. Adolf Menzel 446. Hans von Marées, Feuerbach 449. Böcklin 450. Die deutsche Bildhauerkunst: Weges, Uphues, Matton 455. Die Herrschaft der historischen Stile, besonders der italienischen und deutschen Renaissance in der Baukunst 457.	
5. Die Gegenwart (von etwa 1880 an) . . . . .	462
Das moderne Leben 462. Künstlerkämpfe in Frankreich und Deutschland 463. Impressionismus, Naturalismus usw. in Frankreich 466. Bartholomé. Rodin 471. Eiffelturm 472. Belgien (van de Velde usw.) 473. Holland 474. Spanien (Zuloaga) 475. Italien (Nicoletti, Segantini usw.) 475. Die slawischen und skandinavischen Länder 478. Japan 479. England 480. Bau- und Wohnkunst der Gegenwart in Deutschland 482. Gartenkunst 487. Die Sezessionen 489. Uhlde, Liebermann 490. Berlin 493. Königsberg i. Pr. 495. Weimar 495. Gagen 496. Dresden 496. Leipzig 497. Düsseldorf 497. Stuttgart 497. München 499. Schwet 500. Wien 500. Helmuths 501. Leibl 501. Thoma 502. Dachau, Karlsruhe 503. Worpelwede 504. Max Klinger 504.	



## Einleitung. Die vorgeschichtliche Kunst.

Die Anfänge der Kunst sind uralte. Die frühesten Denkmäler des menschlichen Geschlechts sind künstlerischer Art. Freilich sehr einfach, bescheiden, primitiv, den ersten Versuchen des Kindes vergleichbar, das mit dem Stift oder dem Ton Gegenstände seiner täglichen Umgebung wiedergeben will, mitunter aber auch schon von erstaunlichem Geschick und Geschmack zeugend. Es sind Umrisszeichnungen von Tieren, die in Stein eingetitzt sind, es sind Tongefäße (Graburnen), Schmuckgegenstände, Waffen. Wir nennen diese Dinge, die vorzugsweise in Gräbern und Höhlen gefunden werden, prähistorisch = vorgeschichtlich; d. h. sie sind entstanden, bevor das Volk, dem ihre Verfertiger angehörten, in den Bannkreis höherer Kultur eintrat und schriftliche Zeugnisse von seiner Wirksamkeit ablegte. Ihr Alter ist je nach dem Lande, wo sie gefunden, verschieden. In Mesopotamien und Ägypten mag man das 4., in Griechenland das 2. Jahrtausend vor Christi Geburt als ihre Entstehungszeit annehmen; für Deutschland deutet man bei vorgeschichtlichen Denkmälern an die Zeit kurz vor oder nach Christi Geburt, in Ostpreußen dauert die prähistorische Kunstübung bis in den Anfang des 2. Jahrtausends nach Christi Geburt, und an manchen Punkten der Erde, wie dem Innern Afrikas oder auf den Südseeinseln, währt sie z. T. unmittelbar bis zur Gegenwart. Eine einheitliche Datierung gibt es also nicht. Wohl aber hat man Entwicklungsgesetze entdeckt, die mit einer gewissen Regelmäßigkeit sich bei vielen Völkern geltend machen. Wir unterscheiden demgemäß drei Entwicklungsperioden in der vorgeschichtlichen Zeit: die Stein-, die Bronze- und die Eisenzeit. Nicht als ob dies scharf sich scheidende Zeitabschnitte wären. Die Perioden gehen vielmehr oft ineinander über. Bei ihrer Erforschung hat die Geologie ein Wort mitzureden, der Spaten ist der Pfadsinder, und man spricht deshalb von der Wissenschaft des Spatens.

1a. Die ältere Steinzeit (paläolithische Periode). Die Menschen leben noch mit Tieren in Höhlen zusammen. Sie gebrauchen Geräte aus Feuerstein, der sehr roh bearbeitet wird. Aber es werden Tiergestalten gebildet und gezeichnet, die zum Teil von erstaunlich scharfer Naturbeobachtung zeugen (Höhlenfunde im Südwesten Frankreichs usw.).

1b. Die jüngere Steinzeit (neolithische Periode), von der vorigen durch die sog. Eiszeit (Vergletscherung) getrennt, von ihr grundverschieden. Lehmhütten und Pfahlbauten (in den Schweizer Seen, später auch weiterhin; z. B. Ostpreußen reich an ihnen) sind die menschlichen Wohnungen. Große Grabdenkmäler werden aus mächtigen Steinen gebildet (megalithisch): Dolmen, Hümnengräber; Cromlechs, in Kreisen angeordnet (das berühmte, etwas jüngere Stonehenge bei Salisbury „eine von wenigen Steinen mehrfach umgrenzte Bannstätte“, Abb. 1). Das Steingerät wird mitunter schon recht fein bearbeitet; Nephrit u. a. wird dabei verwendet. Zeichnungen fehlen fast ganz, dafür finden wir geflochtene und gewebte Gegenstände, und besonders tritt die Töpferei jetzt hervor. Es ist eine lineare Kunst; ganz einfache Muster (Band, Zickzack usw.) sind beliebt.

2. Die Bronzezeit. In Südeuropa das zweite vorchristliche Jahrtausend, in Deutschland später. Sie führt ihren Namen von jener Mischung von Kupfer und Zinn, die man Bronze oder Erz nennt und die für die gesamte Kunst aller folgenden Zeiten von größter Wichtigkeit bleibt. Die Formen sind zwar einfach, aber doch sehr gefällig, ab und zu sogar höchst reizvoll (Wackel, Schnüre, Spiralen; sog. geometrischer Stil). An den Zierat, aber nicht an das Götterbild knüpft sich der technische und künstlerische Fortschritt. Die Architektur steht noch ungefähr auf demselben niedrigen Standpunkt wie in der jüngeren Steinzeit. Nach wichtigen und zahlreichen Funden, die man bei Hallstatt (Salzkammergut) gemacht hat (Wien, k. k. Hofmuseum), spricht man von einer Hallstattkultur, die auch als ältere Eisenzeit bezeichnet wird, von den Alpenminen bis nach Norddeutschland verbreitet war und rund 500 v. Chr. ihren Höhepunkt erreicht haben mag.



Abb. 1. Stonehenge (England).

3. Die Eisenzeit. Sie führt uns unmittelbar an die geschichtliche Zeit menschlicher Zivilisation heran. Das Metall, nach dem sie heißt, feiert sogar erst in unsern Tagen seine höchsten gewaltigsten Triumphe. Am Schluß der vorgeschichtlichen Zeit ist Eisen noch ein kostbarer Gegenstand. Waffen, Baumzeug, Hausgerät von Eisen sind sehr beachtenswerte Fundstücke. Nach dem ersten bedeutenden Fundorte (am See von Neufchâtel) spricht man von einer La-Tène-Kultur; sie erstreckt sich von Oberitalien bis an die Ostsee. Auch die Wikingerzeit sei hier erwähnt, die hauptsächlich für Schweden, Ostpreußen usw. in Betracht kommt. —

Die ältesten Heimstätten der Kunst im höheren Sinn sind in Asien und Ägypten zu suchen. Im Erdteil Asien unterscheiden wir ost- und westasiatische Kultur. Zur ostasiatischen gehören vor allem Japan und China, die eine geschlossene Welt für sich bilden, zur westasiatischen Indien, Persien, Kleinasien, die aber ohne das afrikanische Ägypten nicht zu denken sind, und von denen dann der Strom der Entwicklung zu Griechenland und Rom überleitet. Nach einer neueren geistvollen Annahme ist die Quelle und der gemeinsame Brennpunkt beider Kulturen in Iran und Mesopotamien zu suchen. Es empfiehlt sich, die folgende Schilderung in zwei große Hauptabschnitte, die asiatisch-ägyptische und die europäische Kunst zu zerlegen. Gelegentliches Herüber- und Hinübergreifen läßt sich nicht vermeiden, liegt vielmehr in der Natur der Sache.

# Die Kunst in Asien und Ägypten.

**Ägypten.** Die ägyptische Kunst ist nicht, wie man so häufig glaubt, einheitlich. Ihre mehrtausendjährige Geschichte ist vielmehr reich an Auf und Nieder. Zeiten der Blüte und des Verfalls wechseln miteinander. Eine äußere Einteilung gewinnt man durch die verschiedenen Dynastien, die über das Land herrschten. Man hat folgende Zeitabschnitte gebildet:



Abb. 2. Pyramide des Cheops oder Chufu, 137 m hoch, mit Sphinx und Resten des Sphinxtempels.

1. Die Frühzeit bis zur 3. Dynastie (etwa 2800).
2. Die Kunst des alten Reichs, die Pyramidenzeit, 4. bis 6. Dynastie, etwa 2800 bis 2500. Memphis bei Kairo ist Residenz. Die wichtigsten Denkmäler sind Grabmäler: die Pyramiden sind Königsgräber, die Gräber der Vornehmen heißen Mastaba (gleich Bank), zum Teil mit Tonnengewölbe in Keilschnitt; zu den größten Pyramiden zählt die Cheopspyramide (etwa 2700, Abb. 2). Daneben aber auch bereits Tempel sowie Obelisken, oben spitz zulaufende Einzelsäulen

(Abb. 3), die mit Inschriften bedeckt sind und in großer Zahl zur Zeit der römischen Weltherrschaft nach Rom verschleppt wurden, wo sie noch heute einen wesentlichen Schmuck der Straßen und Plätze bilden. Die Motive des Säulenschmuckes werden einheimischen Pflanzen entnommen: Lotos, Papyrus, Palme. Die Plastik zeichnet sich durch hohe Lebendigkeit und scharfe Naturbeobachtung aus, sowohl in der höfischen Kunst (ganz vortrefflich z. B. die sitzenden Figuren des Prinzen Nubhotep und seiner Gemahlin aus Medum, jetzt in Kairo) als auch in der Volkskunst (z. B. sitzender Schreiber, Louvre).

3. Die Kunst des mittleren Reichs, 11. bis 13. Dynastie, etwa 2200 bis 1800. Tempel sind noch selten. An die Stelle der Mastabas treten Felsengräber. Neben dem Holz und dem weichen Kalkstein werden jetzt auch sehr harte Steine, wie Basalt und Granit, verwendet.

Große Kolossalstatuen werden errichtet, z. B. wahrscheinlich die Sphinx (vergl. Abb. 2). Faunum ist in dieser Zeit wichtig.



Abb. 3. Ägyptischer Obelisk.

4. Die Kunst des neuen Reichs, wo Ägypten nach der Herrschaft der unkünstlerischen Hyksos Weltmacht wird und Theben in Oberägypten in den Vordergrund tritt (17. bis 20. Dynastie, etwa 1600 bis 1100). Die Architektur entwickelt sich jetzt sehr glänzend, sie ist buntfarbig, Tempel (nach dem Urbild des Wohnhauses) werden zahlreicher. Assyrische Einflüsse machen sich geltend (geflügelte Gestalten). Die geflügelte Sonnenscheibe wird fortan ein beliebtes Motiv. Hochbedeutend der Ammontempel zu Karnak, die Tempelbauten in Luxor. Kleiner die in Elephantine. Die Pfeiler empfangen plastischen Schmuck. Die Steinmetzarbeiten sind technisch bewunderungswürdig. Bei den Götterbildern häufen sich die Symbole, bei den Herrschern die Pracht der Kleidung. Reicher Bilderschmuck. In der Malerei feine Zeichnungen und harmonische Färbung.

5. Die Spätzeit, nach der Residenz Saïs in Unterägypten auch die saïtische genannt. 26. bis 30. Dynastie, 663 bis 332. Die nationale Kunst altert, sie verfällt und erstarrt.



Abb. 4. Isis-Tempel auf der Insel Philä.



Abb. 5. Kloster auf der Insel Philä.

6. Die Zeit der Ptolemäer (332 bis 30). Trotz des starken hellenischen Einflusses hält sich die nationale ägyptische Kunst, z. B. in den Bauten auf der der Isis geweihten Nilinsel Philä, oberhalb von Assuan (Abb. 4 und sog. Kloster, eine schöne Säulenhalle, Abb. 5); auch Esfu und Dendera oberhalb von Theben sind zu erwähnen. — Die römischen Kaiser, die den Ptolemäern folgten, waren gleichfalls der altheimischen Kultur und Kunst nicht feindlich gesinnt, schließlich aber fand diese doch in den ersten Jahrhunderten der christlichen Zeitrechnung ihr Ende, nachdem sie überaus lange gewährt hatte und zeitweilig zu hochbedeutender, uns heute noch mächtig fesselnder Blüte emporgestiegen war.

## Babylon und Assyrien.

In Mesopotamien, dem Lande zwischen den Flüssen, bildet der Ziegel das wichtigste Baumaterial. Früh schon hat man begonnen, ihn bunt zu färben und durch eine Glasur



vor Verwitterung zu schützen. Als Wandverkleidung vornehmlich werden diese bunten Ziegel verwendet, diese teppichartige Dekoration weiß höchst künstlerische Reize zu entfalten (z. B. prächtige Löwen in Babylon). Sehr beliebt ist die Schilderung des Kampfes mythischer Helden und göttlicher Schutzgeister mit Dämonen und wilden Tieren sowie die Darstellung phantastischer Tiergestalten. In beiden Beziehungen, in der Technik wie in der wilden Phantastik hat diese Kunst später, im Mittelalter, auf die Kunst des Abendlandes, besonders auch Nordeuropas, großen Einfluß gewonnen.

Die ältesten Bewohner des Landes waren die Sumerer. Nach den Funden, deren Entstehungszeit man etwa auf 4000 v. Chr. ansetzen muß, haben sie bereits eine erstaunlich hohe Stufe in der Bildhauerei erreicht; auch waren sie tüchtige Kanalbauer. Ihnen folgten die Semiten; von ihren Stufenpyramiden, „Türmen“ (der Turmbau zu Babel!) stehen heute noch Reste. Von größerer Bedeutung aber wird erst die Herrschaft des Schammurabi um 2200, unter dem Babylon hervortritt.

An die assyrische Herrschaft dagegen erinnern wichtige Funde, die man am Tigris bei Mossul gemacht hat: Nimrud, Nujundschik (Ninive) und Chorsabad (9. bis 7. Jahrhundert v. Chr.). Die hier aufgedeckten umfangreichen Palastruinen hatten bedeutenden Schmuck. Glasierte Tonplatten und Steinplatten mit figürlichem und ornamentalem, erhabenem und gemaltem Biserat waren zahlreich angebracht. Religiöse Feste, Kriege, Jagden, das höfische Leben war hier dargestellt. Alles sehr symmetrisch, streng, mit phantastischen Tieren und stilisierten Pflanzen. Ein starres Zeremoniell tritt uns entgegen. Die Personen sehr kräftig, aber ohne inneres Leben; langer gekünstelter Haarpuß. Große Pracht in allen Zutaten; wenig Farben, aber die wenigen sehr glänzend. Besonders beliebt ist der von zwei Gestalten bewachte heilige Baum, der in der Kunst des Mittelalters, z. B. bei den Teppichen wiederkehrt.

Nach dem Fall Ninives erhebt sich Babylon unter den chaldäischen Königen, besonders Nebukadnezar II. (604 bis

561) noch einmal. Gerade in den letzten Jahren sind für diese jüngste Blütezeit Babels wichtige Entdeckungen gemacht, die den deutschen Ausgrabungen und Nachforschungen an Ort und Stelle zu danken sind.

**Persien.** Nicht so selbständig als die ägyptische und babylonisch=assyrische, aber gleichfalls reich und prächtig ist die persische Kunst. Die Denkmäler gehören besonders dem 6. Jahrhundert v. Chr. an (Kyros 559 bis 529). Wichtig sind die Überreste der Paläste von Persepolis und Susa. In den nachchristlichen Jahrhunderten gute Schmiede- und Tauschierkunst und namentlich, wie vielfach im Orient, eine glänzende Teppichweberei. Persische Teppiche werden wegen der kräftigen echten, mit feinem Sinn zusammengebrachten Farben und wegen der verständnisvoll in das Lineare, Flächenhafte übersehten, stilisierten Pflanzenornamentik mit Recht hochgeschätzt. Über Indien vgl. Seite 83.

**Kleinasien, Syrien, Phönizien.** Kleinasien nimmt, soweit es nicht von griechischer Kunst berührt ist (s. u.), keine hervorragende Stellung in der älteren Kunst ein. Die altphrygische, hettische und neu-phrygische Kunst interessiert nur Fachleute. In Baphlagonien merkwürdige Felsarchitekturen (Felsgräber zu Myra 5. oder 4. Jahrhundert). — Aus dem Mittelalter Bauten seldschukischer Fürsten (von Professor Sarre neuerdings erforscht).

Phönizien besitzt Bedeutung nur als Sitz einer schiffahrt- und handeltreibenden Bevölkerung, die, ohne selbst künstlerisch sehr tätig zu sein, die Kunstzeugnisse der benachbarten Völker nach dem Westen vertreibt und ihre Formen dort heimisch macht. Hervorzuheben ist nur der von phönizischen Bau-leuten ausgeführte, aber nicht mehr vorhandene Salomonische Tempel in Jerusalem (10. Jahrhundert).

Am Rande der Syrischen Wüste liegen die Trümmer eines großen Palastes M'shatta, eines durch runde Eck-



Abb. 6. Teil der Fassade  
von M'schatta.

und Halbtürme befestigten Mauer-  
vierecks von etwa 150 zu 150 m,  
dessen Prachtfassade neuerdings in  
das Berliner Kaiser-Friedrich-  
Museum übergeführt ist (Abb. 6).  
Er gehört dem 6. oder 7., viel-  
leicht sogar dem 4. bis 6. Jahr-  
hundert n. Chr. an und ist demnach  
ein Bau der sassanidischen oder  
richtiger wohl der gassanidischen  
Araberfürsten. Er ist ein vollgetrich-  
tetes Zeugnis für die künstlerische  
Schaffenskraft der Bewohner Meso-  
potamiens, und seine Eigenart scheint

ein Beweis mehr zu sein, daß Mesopotamien und Iran eine  
ganz besondere Bedeutung für die gesamte asiatisch-europäische  
Kultur zusteht.

**Ostasien.** Während die westasiatischen Völker im Alter-  
tum, Mittelalter oder später einen bald  
größeren, bald geringeren Einfluß auf die Formensprache  
und Ausdrucksweise der Europäer übten, haben die Ost-  
asiaten eine Welt für sich gebildet. Nur äußerst selten hat  
in vergangenen Zeiten ein geistiger oder künstlerischer Aus-  
tausch stattgefunden. Seit dem 17. Jahrhundert beginnt  
das ostasiatische Tongerät (Porzellan) eine Rolle bei uns  
zu spielen; chinesischer Geschmack zeigt sich öfters während  
des 18. Jahrhunderts in der Kunst des Abendlandes, aber  
erst von der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ab können  
wir ein Zeitalter wirklichen gegenseitigen Austausches und  
Verständnisses datieren. Mit Staunen sind plötzlich wir  
Abendländer gewahr worden, welche hohe und feine Kultur  
im fernen Osten schon seit Jahrtausenden geherrscht hat, und  
mit der uns modernen Menschen eigentümlichen Gier, alles  
Fremde nachzuahmen, hat man sich nicht damit begnügt, die  
ostasiatische Kunst zu genießen und sich ihrer zu erfreuen,

sondern man malt, man schnitzt, man meißelt in japanischer Auffassung und schafft sich, um die Modetollheit voll zu machen, sogar vollständige japanische Zimmereinrichtungen. Und doch ist jene ostasiatische Kultur aus ganz anderen Bedingungen und Voraussetzungen hervorgegangen und paßt für unsere Verhältnisse nur insofern, als gewisse Techniken, die uns unbekannt sind, von uns allmählich erlernt und übernommen werden können und als die eigentümliche Wiedergabe gewisser natürlicher Erscheinungen, des Vogelflugs, der Baumblüthe usw. in Zeichnung und Malerei unsere eigene Naturbeobachtung schärfen und verfeinern kann.

Von den Ostasiaten kommen vor allem die Chinesen und Japaner in Betracht. Die Chinesen sind mehr praktisch veranlagt. Eine monumentale Architektur in unserem Sinne kennen sie nur bis zu einem gewissen Grade (chinesische Mauer, Festungs- und Kanalbauten u. dgl.). Freude an spielerischer Ausschmückung von Haus und Straße und feines Verständnis der Natur sind bezeichnend für das Wesen der chinesischen Kunst. Die chinesische Architektur ist grundsätzlich Holzbau (Fachwerk), den Hauptschmuck des Hauses bildet das Dach mit weit vortretenden und am Ende nach oben sich biegenden Querbalken; bei mehrstöckigen Bauten (Abb. 7), z. B. den Tempeltürmen, den sog. Pagoden, wird lediglich ein in der soeben geschilderten Weise errichtetes einstöckiges Haus mehrfach übereinander wiederholt, so daß jedes Stockwerk sein breit ausstragendes Dach erhält. Vergewärtigt man sich nun, daß diese Balken reich geschnitzt und bunt lackiert und zahlreiche mehrfarbige Porzellanplatten u. dgl. dazwischengefügt sind, so kann man sich eine Vorstellung von der äußerst phantastischen, etwas Kleinlichen, aber doch reizvollen Architektur machen. Der Eindruck wird erhöht durch geschickte Ausnützung des Geländes, durch feinsinnige Einfügung des Hauses in die landschaftliche Natur; ja, die sog. englische Parkanlage ist wesentlich durch chinesische Motive bestimmt.

Die chinesische Malerei läßt sich bis in das 1. Jahrtausend v. Chr. verfolgen. Schon früh hat hier eine gute Bildniskunst

geblüht. In Verfolg der Erfindung des Papiers (noch v. Chr.) wird die Malerei gern auch von den vornehmen Ständen aus Liebhaberei geübt. Lebhafteste Farben und schwungvolle Zeichnung sind ihr eigentümlich; es wird mit feinem Pinsel in Wasserfarben auf Papier, Seide und ähnlichen Stoffen gearbeitet, die Luftperspektive ist bekannt, die Wirkung des Lichtes auf den Gegenstand wird sorgfältig beobachtet. Die



Abb. 7. Ehrenpforte bei Tschingtschou-fu.

Begeisterung für die Natur und ihre zartesten Reize kommt auch hier zur Geltung. Wenn man aber die chinesische Malerei früher unterschätzte, so steht man heute in Gefahr, sie zu überschätzen. Starke monumentale Wirkungen ist sie nicht fähig, Linearperspektive ist kaum bekannt, Neigung zum Festhalten an bestimmten Typen ist unleugbar.

Höher steht jedenfalls die Bildnerel, insbesondere die Erz-kunst. Mit welcher Vollendung alle Zweige der Bronzetechnik gehandhabt werden, ist kaum zu sagen: Abtönung, Patinierung,

Vergoldung, Einlegen von anderen Metallen, Hinzufügen von Schmelzarbeiten u. a. m., alles wird auf das vollkommenste ausgeführt. Und ein Gebiet künstlerischen Schaffens, wo Bildnerei und Malerei sich berühren, die Porzellanfabrikation, die hauptsächlich unter der Mingdynastie (1368 bis 1644), besonders im 15. und 16. Jahrhundert, dann aber auch unter Kaiser Kien-lung (1736 bis 1796) blühte, hat zuerst die Blicke der abendländischen Welt auf die chinesische Kunstfertigkeit gelenkt und bei ihr Nachahmungstrieb und Sammelwut geweckt und gefördert.

Die japanische Kultur ist wesentlich jünger als die chinesische, aber feiner als sie und von größerem künstlerischen Reiz. Der Japaner kennt und braucht viel weniger Möbel als der Europäer, arbeitet dafür aber alles Hausgerät viel sorgfältiger, sauberer, liebevoller durch. Die Wohnungseinrichtung ist daher äußerst einfach und gediegen. Beachtenswert ist die Ausschmückung der Zimmer durch lange, bemalte Papierstreifen, die *Nakemonos*, die vertikal an der Wand hängen, also als Tapeten verwendet und je nach Belieben, Wohlhabenheit und Geschmack gewechselt werden können. Im übrigen bilden Rohrmatten, Bronzen, Porzellane, frische Blumen und einige wenige zierliche Möbel die Ausstattung des Zimmers. Der Hausbau gleicht dem der Chinesen: er ist grundsätzlich Holzbau, und zwar nicht bloß beim Privathaus, sondern auch beim Tempel. Sehr berühmt sind die Tempelbaulichkeiten bei Nikko. Leider geben sich heute, wo wir Abendländer in Japanismus schwelgen, die Japaner mehr und mehr der europäischen Baukunst hin.

Den Haupttrieb haben sich die Japaner durch ihre Bronzen, ihre Flechtereien, ihre Lackarbeiten und ihre Malereien und Holzschnitte erworben; alles wird mit unsäglich Geduld und mit liebevoller Vertiefung hergestellt, in allen Techniken, selbst in den mühsamsten und schwierigsten sind diese kleinen gelben Mongolen sattelfest und erregen immer aufs neue unsere Bewunderung. Unter den Bronzen ragen hervor die Waffen, namentlich die Stichblätter für ihre

prächtigt geschmiedeten Degen und Dolche. In der Lacktechnik haben sie eine Höhe gewonnen, die, wie es scheint, für uns Europäer unerreichbar ist.

Auch in der Malerei verfolgen die Japaner ähnliche Grundsätze und Ziele wie die Chinesen. Es kommt auf flächenhafte Behandlung, auf leichte dekorative Wirkung an. Genaue Durchmodellierung der Gestalten und sorgfältige Beachtung der perspektivischen Gesetze suchen wir daher vergebens, aber wir staunen, wenn wir den ersten Eindruck dieser fremdartigen Kunst überwunden haben, über die Schärfe, mit der die Japaner das Wesentliche aller Dinge und aller Bewegungen, z. B. der Vögel im Fluge, wiederzugeben wissen, und über die gesteigerte Farbenempfindung, die sie dabei bekunden. Wir können die japanischen Malkschulen fast ein volles Jahrtausend hindurch verfolgen; den älteren idealisierenden Richtungen der Tosa-school (in Koto) und Kanoschool (in Jeddo) steht die jüngere realistische Schule des Hokusai (1760 bis 1849) gegenüber. Hokusai war ein Künstler von feinsten Beobachtungsgabe, von größter Sicherheit, von fabelhaftem Fleiße; es soll etwa 30 000 Gemälde, Entwürfe, Holzschnitte u. v. von ihm geben. Er hat die folgende Künstlergeneration (Gyotsugi, Kōsai u. a.) auf das nachhaltigste beeinflusst und ist für die schaffenden Kreise seines Heimatlandes erst in den Hintergrund getreten, als diese nach der seit 1868 mit beispielloser Tatkraft durchgeführten Europäisierung und Demokratisierung Japans sich der modernsten französischen Kunst in die Arme warfen. Um so höher ist inzwischen sein Ansehen in weiteren Kreisen gestiegen.

Sehr geschätzt werden neuerdings die buntfarbigen japanischen Holzschnitte (in Europa von Drlik u. a. nachgeahmt), zu deren Herstellung jedesmal mehrere Holzplatten, für jede Farbe eine besondere Platte, verwendet werden. Zur künstlerischen Höhe erhoben, wird dieser Kunstzweig Ende des 17. Jahrhunderts durch Moronobu, später u. a. durch Hokusai und seine Schule eifrig gepflegt. Sowohl Einzelblätter als Bilderbücher werden hergestellt, die besseren von ihnen sehr hoch bezahlt.



## Europa. Das klassische Altertum \*).

**Griechenland.** Die ägäische oder mykenische Kunst. Das Volk, das nach mannigfachen Kämpfen und Wanderungen auf der kleinen, aber vielgestaltigen, zur Schifffahrt und zu lebhaftem Verkehr einladenden, heute Griechenland genannten Halbinsel etwa vom 8. vorchristlichen Jahrhundert ab eine Reihe wichtiger staatlicher Gemeinwesen gründete, erwies sich schon früh als hochbegabt für die bildende Kunst. Seine Urgeschichte ist in Dunkel gehüllt; aber während wir es früher nur etwa bis zum 8. oder 10. Jahrhundert v. Chr. hinauf verfolgen konnten, ist uns seit 20 oder 30 Jahren fast ein volles Jahrtausend dazu beschert worden. Die Wissenschaft des Spätens hat Triumphe gefeiert, die man kaum für möglich gehalten hätte. Ein einfacher deutscher Kaufmann, namens Schliemann, hat diese wissenschaftliche Umwälzung herbeigeführt, indem er mit bewunderungswürdiger Begeisterung an die Ausgrabung des alten homerischen Troja heranging. Seine Funde sowie zahlreiche neuere Untersuchungen hier und andernwärts und einige schon seit langer Zeit bekannte Denkmäler ermöglichen es uns jetzt, von einer ägäischen oder mykenischen Kunst zu sprechen, die einen großen Teil des 2. Jahrtausends v. Chr. umfaßt und auf den Inseln des Ägäischen Meeres, in Mykenä, Tiryns, Troja (zweitoberste Schicht von Schliemanns Ausgrabungen) und besonders auch Kreta (wo gegenwärtig der Engländer Evans die gewaltigen Trümmer des Palastes des Minos in Knosos freilegt) ihren Sitz hat. Lehmziegelbau, ferner sog. kyklopischer Mauerbau, wo riesige Steinblöcke kunstlos und doch kunstvoll aufgetürmt werden, und sogar schon Mauern aus behauenen Polygonen (vielseitigen Quadern) begegnen uns in der Architektur. In Kreta finden wir bereits Säulenstellungen als Wand=

\*) Wer sich genauer hierüber unterrichten will, sei auf die wundervolle inhaltreiche Schilderung durch Adolf Michaelis verwiesen (erster Band von Anton Springers unvergänglich wertvollem Handbuch der Kunstgeschichte. Leipzig 1904).

dekoration; überraschend sind hier auch die Wandmalereien: z. B. an den Eingangswänden des knosischen Palastes unlängst erst freigelegte feierliche Züge von lebensgroßen Personen, die von erstaunlich guter Beobachtungsgabe zeugen. Sehr wichtig sind auch die Grabkammern, u. a. das sog. Schatz-

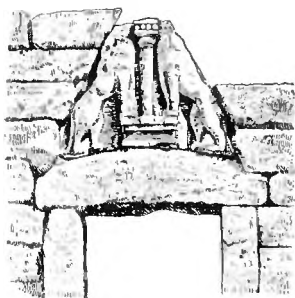


Abb. 8. Löwentor bei Mykenä.

haus des Atreus (ein Kuppelgrab). Altbekannt ist das wohl nach orientalischen Vorbildern gearbeitete Löwentor von Mykenä (Abb. 8). Gleich-  
 lich sind Metallarbeiten erhalten: Schmuck, Gesichtsmasken von Goldblech, wundervolle Dolchlingen aus Erz mit eingelegtem Edelmetall. Wasserpflanzen, Tintenfische u. a. spielen in der Ornamentik eine Rolle. Nebenfalls war diese

ägäische Kultur des 2. Jahrtausends v. Chr. höher als die der nächstfolgenden Jahrhunderte in Griechenland. Die Ägäer, ein lebhaft strebendes und schaffendes Volk, waren die Träger der Kultur, ihre Erzeugnisse gingen sogar außer Landes, bis nach Ägypten. Einen literarischen Nachklang ihrer hohen Kunstfertigkeit besitzen wir wohl in den Beschreibungen wunderbarer Schilde, die wir bei Homer finden.

System des hellenischen Tempels.

Das griechische Wohnhaus steht schon während der mykenischen Periode in seiner Wesenseigentümlichkeit fest: Hof, Vorhalle, Saal, flache Balken- und Lehmdecke, zahlreiche hölzerne Säulen. Aus dem Wohnhaus entwickeln die Griechen nun, in ihrer Haupt-  
 epoche, die Form eines der Gottheit geweihten Hauses, eines Tempels. Zur Zeit der Entstehung der homerischen Gesänge noch wenig gekannt, werden Götterbilder und Tempel seit dem 7. Jahrhundert v. Chr. häufiger. Zunächst sucht man sich die Gottheit durch Nachbildungen der mensch-

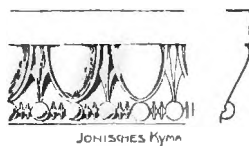
lichen Gestalt näherzubringen, dann erst bereitet man dem Bilde die Unterkunft, das Gotteshaus. Die Architektur ist nicht, wie man so häufig hört, die Mutter aller Künste. Sie schafft aber gerade in dieser Periode Werke von höchstem Werte, Werke, die man zu bewundern nie müde werden kann, die nachhaltigen Einfluß auf das architektonische Schaffen der gesamten Folgezeit bis zur Gegenwart ausgeübt haben und noch ausüben (wobei man freilich nur zu oft vergißt, daß Formen, die den griechischen Bedürfnissen und Zwecken in vorchristlicher Zeit auf das vorzüglichste entsprochen haben, nicht auf Länder mit ganz anderen klimatischen, religiösen und sonstigen Voraussetzungen übertragen werden können, ohne daß Kunst und künstlerisches Empfinden schweren Schaden leiden).

Der griechische Tempel ist in der That eine glänzende Schöpfung des kunstbegabten und kunstbegeisterten Volkes der Griechen. Eine edle Harmonie, ein wundervolles Gleichmaß der Höhen- und der Längsrichtung und eine innige Verbindung konstruktiver und dekorativer Gedanken zeichnen ihn aus. Deutlich erkennt die gelehrte Forschung, daß er, als Steinbau, aus dem Holzbau hervorgegangen ist (man vergleiche die häufige Verkleidung vorspringender Gebälkteile mit farbigen Terrakotten bei älteren Tempeln, die nur aus dem Bedürfnis, das Holz gegen Witterungseinflüsse zu schützen, zu erklären ist); die Ornamente sind nicht willkürlich erfunden und angebracht, sondern drücken klar Emporstreben oder Belastung aus (z. B. gibt es das sog. *Kymation*; es ist eine sich überschlagende Blattwelle, ein unter dem Druck von oben sich beugendes, aufwärts strebendes Glied, Abb. 9). Aber nirgends wird man den Eindruck der Künstelei oder verstandesmäßigen Nüchternheit gewinnen; man steht vielmehr nur unter dem Bann der Empfindung, daß hier etwas ganz Großes, ganz Vollkommenes uns gegenübertritt.

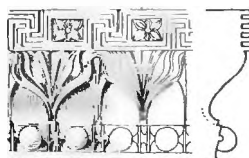
Der schöpferische Geist der Hellenen hat viele Abwandlungen und Mannigfaltigkeiten im Tempelbau hervorgebracht. Deutlich lassen sie sich aber in drei Gruppen zusammen-



DORISCHES Kyma



IONISCHES Kyma



LESBISCHES Kyma

Abb. 9. Kymation (das ionische auch Eierstab genannt, mit Astragalos oder Perlenchnur).

samtbild wesentlich belebt; Säulen, die von unten bis oben den gleichen Durchmesser haben, können zusammengereiht

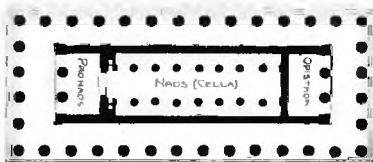


Abb. 10. Grundriß eines dorischen Tempels (Peripteros).

fassen: wir sprechen vom dorischen, ionischen und korinthischen Stil.

Der dorische Stil. Auf der Oberfläche (Stylobat) eines mit Stufen versehenen flachen Unterbaues erheben sich Wände und Säulen. Die Wände, aus Quadern gefügt, umgeben einen inneren, nicht sehr großen Raum, das Allerheiligste, die Cella (Abb. 10). Die Säulen ringsum steigen unmittelbar vom Boden empor und sind kanneliert, d. h. mit scharfkantigen Einschnürungen versehen (Abb. 11); sie schwellen in der Mitte etwas an (Entasis) und werden nach oben hin dünner (verjüngen sich), sie deuten durch diesen verschiedenen Durchmesser zugleich das Emporstreben und den von oben ausgeübten Gegendruck an; auch wird durch den Wechsel das Ge-

samtbild wesentlich belebt; Säulen, die von unten bis oben den gleichen Durchmesser haben, können zusammengereiht recht langweilig wirken. Der obere Abschluß der Säule, das Kapitell, ist sehr einfach, es besteht aus dem weit ausladenden runden Echinus und der quadratischen Deckplatte (Plinthe, Abakus). Auf den Kapitellen ruht das Gebälk: Epistylon (Architrav), darüber das Triglyphon mit den sog. Triglyphen oder Dreischlitzen (ur-

teilen ruht das Gebälk: Epistylon (Architrav), darüber das Triglyphon mit den sog. Triglyphen oder Dreischlitzen (ur-

sprünglich wohl Balkenköpfen) und Metopen, viereckigen Feldern, die hauptsächlich für die Aufnahme von Skulpturen benutzt wurden. Über Triglyphen und Metopen das mächtig vorspringende Kranzgesims (Geison); darüber auf der Vor- und Rückseite ein sanft ansteigender Giebel. Im Giebelfeld (Tympanon) meist figürliche Darstellungen in Relief. Umgibt man den Innenbau der Cella ringsum mit Säulen, so spricht man von einem Peripteros; verdoppelt man den Säulenkranz, so heißt der Bau ein Dipteros. Sind Säulen nur auf der vorderen Schmalseite oder nur vorn und hinten angebracht, so haben wir einen Prosthylos oder Amphiprosthylos (Abb. 12). Treten die Längsmauern der Cella über die Schmalwand hervor, so spricht man von einem Antentempel (in antis; Abb. 13), der zwei Säulen in der Vorhalle hat. Die Gesamtanordnung des Baues erfolgt nach gewissen Maßverhältnissen oder Proportionen (Symmetrien), z. B. verhält sich die Säulenhöhe zum Säulenabstand oft wie 2:1. Die Dicke der Säulen ist verschieden; in den dorischen Ländern ist sie meist sehr stark (in Ägypten ist die Höhe gleich  $8\frac{1}{2}$  unteren Halbmessern

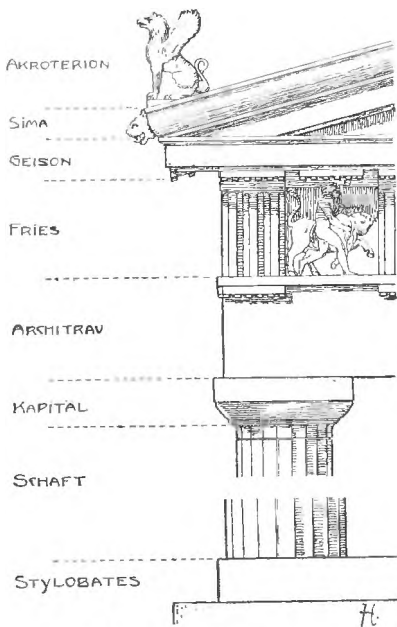


Abb. 11. System des dorischen Tempels.

oder moduli, in Olympia 9, in Segesta  $9\frac{2}{3}$ ), in attischen Ländern dagegen dünner (Parthenon, Theseion usw., etwa 11). Die buntfarbige Behandlung des Gesteins spielt eine große Rolle; wie groß, ist strittig. Zwar waren Stufen, Mauern, Säulen u. a. wahrscheinlich weißlich, aber die aus der Masse vorspringenden Einzelglieder, die Metopen, Kapitelle usw. waren sicher mehr oder weniger bunt (rot, blau usw.), wodurch die Gliederung des Baues noch klarer hervortrat und ein dem Auge wohlthuender Eindruck erzielt ward. Das Innere des Tempels hatte Balkendecken mit Kassetten, vielleicht gab es auch Hypäthraltempel, d. h. in der Decke war eine Öffnung (Opaiou) angebracht, durch die das Tageslicht unmittelbar hereinstrahlte.



Abb. 12.  
Grundriß eines  
Amphiprostylos.



Abb. 13.  
Grundriß eines  
Antentempels.

Der dorische Stil entwickelt sich hauptsächlich in den dorischen Kolonen in Großgriechenland (Süditalien, Sizilien); hier finden wir noch heute herrliche wohlerhaltene Tempel: Poselebonia oder Pastum (südlich von Neapel, am Golf

von Salerno; Abb. 14), Segesta in Sizilien (beide Orte heute von Menschen verlassen), Agrigent (Girgenti) usw., dazu die Trümmer von Selinunt. Ferner in Griechenland selbst der Heratempel in Olympia, der Apollon(?)tempel in Korinth, der Apollontempel in Thermos (erst neuerdings entdeckt, ganz eigenartig), das unvergleichliche Parthenon (447 bis 438 v. Chr.) und die Propyläen auf der Burg (Akropolis) von Athen u. v. a. m.

Der ionische Stil. Er ist freier und ungebundener als der strenge dorische Stil und hat zwei Unterarten: die ionische in seiner Heimat Kleinasien (im 4. Jahrhundert Mausoleum von Halikarnass, Artemistempel von Ephesos, Athenatempel von Priene) und die attische (Erechtheion und Niketempel auf der Akropolis, Tempel am Ilissos).



Abb. 14. Vesteiboutempel in Rom.

Die Gesamtanordnung (Abb. 15) ist ähnlich wie beim dorischen Tempel; aber im einzelnen zeigen sich viele Unterschiede,

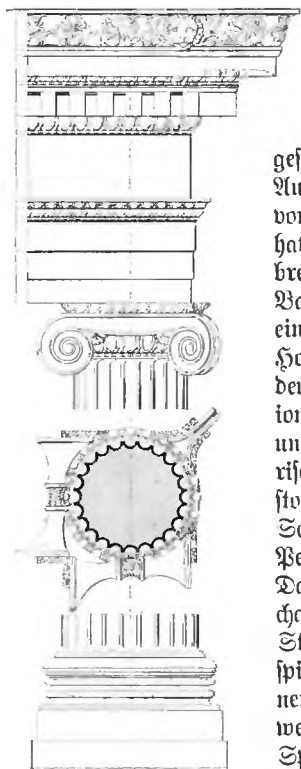


Abb. 15. System des ionischen Tempels.

am meisten wohl bei der Säule und ihrem Kapitell. Die ionische Säule steht nicht unmittelbar auf dem Stylobat wie die dorische; es ist ein Zwischenglied unten eingeschoben, die Basis mit mehreren Ausbauchungen und Einziehungen; von deren verschiedenen Formen hat die athenische die weiteste Ausbreitung gefunden: die „attische Basis“ mit ihren zwei Pfählen und einer zwischen ihnen befindlichen Hohlkehle hat selbst heute ihre Bedeutung noch nicht verloren. Die ionische Säule ist ferner schlanker und weniger verjüngt als die dorische; die Furchen oder Kanäle stoßen nicht scharfkantig aneinander. Schaft und Kapitell sind durch eine Perlenkette (Akroter) verknüpft. Das Kapitell selbst ist besonders charakteristisch für den ionischen Stil, es ist vor allem durch zwei spiralförmige Voluten gekennzeichnet, die recht mannigfach gebildet werden. In den Kurven und Spiralen ist wundervoll das Emporstreben gegen den von oben kommenden Druck wiedergegeben, gleichsam eine innere Federkraft

der Säule angedeutet. Die Säulenhöhe beträgt in der Regel neun bis zehn untere Durchmesser. Im übrigen sind die Maßverhältnisse ähnlich wie beim dorischen Stil.



Die Anfänge des ionischen Stils liegen, wie schon oben erwähnt, in Kleinasien (Samos, Ephesos, Milet), der Orient hat auf ihn sehr eingewirkt. Eine Abart ist neuerdings in Aolien festgestellt (Meandreia).

Eine besonders reizvolle Schöpfung ist das Erechtheion auf der athenischen Burg mit seiner vortretenden Korenhalle, einem Treppenhause, dessen flaches Dach von sechs weiblichen Gestalten (Koren, sog. Karyatiden) getragen wird.

### Der korinthische Stil.

Auch er empfängt sein deutlichstes Unterscheidungsmerkmal durch das Kapitell (Abb. 16). Er ist als Kelch oder Korb gedacht, der von einem Kranz emporstrebender Akanthusblätter umschlossen wird. Eine sinnige Erzählung des Altertums, daß ein Bildhauer namens Kallimachos einst auf dem Grabe eines korinthischen Mädchens einen von Akanthus umrankten Korb gesehen habe und von diesem Anblick so betroffen gewesen sei, daß er das Motiv in

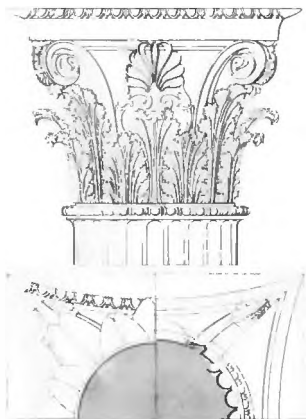


Abb. 16. Korinthisches Kapitell  
(mit Querschnitt).

Stein nachgearbeitet habe, läßt sich historisch nicht erweisen. Die großen Blätter des hartgerippten und scharfzackigen Bärenklau (*acanthus spinosus*) sind zuerst bei Akroterien (Stirnziegeln auf dem Tempelgiebel) und ähnlichen Dingen verwendet. Als Kapitell treten sie vereinzelt um 430 am Tempel von Bassä auf. Vom 1. Jahrhundert ab (Rundbau bei Epidauros; Denkmal des Lykistrates in Athen von 334 v. Chr.) allgemein. Schließlich wird das korinthische das bevorzugteste Kapitell. Unter Hinzunahme der ionischen Voluten wird es zu dem unter der Römerherrschaft und später sehr beliebten Kompositkapitell.

Geschichte der griechischen Kunst. Bis etwa zum Jahre 500.

In der Gesamtentwicklung der bildenden Künste in Hellas hat die Malerei zeitlich einen Vorsprung; sie ist leichter zu erlernen und auszuüben und greift auch auf die Plastik bestimmend über. Außer als Wandmalerei (s. o. Kreta) betätigt sie sich sehr früh als Tonmalerei. Die elegant geformten Tonvasen, von denen einzelne eine beträchtliche Höhe erreichen, werden mit Ornamenten und Figuren bemalt. Anfänglich noch unter dem Einfluß des geometrischen Stils (s. S. 2) und der orientalischen Tierphantasien, entwickeln sich die griechischen Tonmaler nach und nach zu voller Selbständigkeit. Korinth, Samos, Chalkis, Athen treten in den Vordergrund. Zu Beginn des 6. Jahrhunderts der sog. attische Stil von großer Genauigkeit und Sauberkeit; eins seiner berühmtesten Erzeugnisse ist die Françoisvase in Florenz mit einer Schilderung des Zuges der Götter bei der Hochzeit von Peleus und Thetis. Dieser Stil erfährt Mitte des 6. Jahrhunderts seine Fortbildung in den sog. schwarzfigurigen Vasen, wo die Personen fleischwarz auf den rötlichen Ton aufgemalt werden. Die Figuren noch durchaus altertümlich, aber in frischer Bewegung, voll Leben; neben zahlreichen mythologischen Compositionen bereits einfache Bilder aus der Gegenwart, wie die Schilderung einer Mierne. In den letzten Jahrzehnten des 6. Jahrhunderts beginnt der rotfigurige Stil; die Farbwerte sind vertauscht, schwarz der Grund, rot die Figuren; die Lieblingsform für das Gefäß wird die flache Trinkschale (die, ein Gegensatz zu unsern schweren kräftigen Humpen und Seideln, überhaupt bezeichnend ist für die vornehmen, ruhigen Sitten der Griechen); der Hauptmeister heißt Euphronios. Schließlich haben wir im 5. Jahrhundert auch Malereien auf weißem Grunde. Aber noch am Ende dieses Jahrhunderts, als der Ausfuhrhandel nach Süditalien und Sizilien wegen der dortigen politischen Ereignisse aufhört, verfällt die attische Vasenmalerei, und Tarent, vielleicht auch Paestum (Poseidonia) tritt dann als Fabrikationsort für Großgriechenland hervor.

Bei der Plastik ist zu beachten, daß Relief und Statue ihre besondere Entwicklung haben. Das Relief, von malerischen Gedanken beherrscht und für Metopen, Giebelfelder, Grabmäler ein willkommener Schmuck, geht bereits in die ägäische Zeit zurück. Die Statue dagegen, die Freisigur eines Menschen, ist recht eigentlich eine Neuschöpfung der hellenischen Kunst. Die Griechen erkannten mit Recht in der vollendeten Wiedergabe des menschlichen nackten Körpers eine der höchsten, freilich auch schwierigsten Aufgaben der Kunst. Bald nackt, bald bekleidet, bald stehend, bald sitzend wurden Götter und Menschen dargestellt. In heißem Mühen, in immer größerer Vollendung schufen die griechischen Bildhauer, bis sie jene Meisterwerke ausführen konnten, die der griechischen Plastik schlechthin die Bezeichnung klassisch für alle Zeiten einbrachten. Und nicht aus anatomischen Studien, wie wir oder die Statler der Renaissance, sondern aus der Beobachtung des menschlichen Körpers bei den gymnastischen Spielen erlernten die Griechen ihre vollkommene Behandlung des menschlichen Körpers. Dadurch sind ihre Statuen so wahr und so lebendig. Die Dorier begannen diese Kunst etwa vom 7. Jahrhundert ab. Bereits recht vorgeschritten ist der sog. Apoll, eine Grabfigur aus Tenea, jetzt in München. Die Jonier bevorzugten zunächst mehr die bekleideten Figuren; im 6. Jahrhundert entwickelte sich eine blühende Bildhauerschule in Chios (besonders vertreten in Delos), bald aber auch in Athen.

Das 5. Jahrh.  
hundert. Nachdem die Perserkriege glücklich vorüber sind und Athens Macht politisch, militärisch (Flotte!), finanziell heranwächst, wird Athen die Stätte, wo am lebhaftesten die Künste erblühen. Indessen erringt es sich keine ausschließliche Stellung. Auch andernwärts werden im 5. Jahrhundert bedeutende Werke geschaffen. In Agina hat zu dieser Zeit eine wichtige Bildhauerschule (Kallon und Onatas) ihren Sitz, und es entstehen am Tempel die noch halb archaischen Giebelgruppen (jetzt München, Glyptothek) mit dem Kampf um die Leiche Achills usw. In Olympia,

der Stätte der olympischen Spiele, die vor etwa 30 Jahren auf Kosten des Deutschen Reiches wieder ausgegraben und freigelegt wurde, werden glänzende Bauten errichtet und Weihgeschenke und bronzene Siegerstatuen dargebracht (der heilige Hain Altis; die Wiebel des Zeustempels). Auf Olympia weist auch die reizvolle peloponnesische Wettkämpferin (Rom, Vatikan, Abb. 17). In Akragas (Girgenti) in Sizilien wird



Abb. 17. Griechische Wettkämpferin. Nachbildung einer Bronze des 5. Jahrh. v. Chr. Marmor. Vatikan.

der Zeustempel gebaut (vom Heräon in Selinunt besitzen wir wichtige, sehr altertümliche Metopen). Das Beste bietet aber doch Athen, das durch die Perser 479 zerstört war und nun in schönerer Gestalt neu wieder aufgeführt werden sollte. Athens Kunstblüte wächst bis ins 4. Jahrhundert, besonders glänzend unter dem großen Staatsmann Perikles seit 460. Doch nur das Wichtigste kann hier erwähnt werden. Auf der Akropolis, der hochgelegenen Burg von Athen, wird der Parthenon, der Tempel der Athena Parthenos (Jungfrau) 447 bis 438 errichtet, das Meisterwerk des Iktinos, 31 m breit und 69 $\frac{1}{2}$  m lang. Den steilen Aufstieg zum Burghügel krönt 437 bis 432

Mnesikles durch die Propyläen, Säulenhallen, in meisterhafter Weise. Dicht dabei ersteht der reizende Tempel der Athena Nike, der Siegesgöttin: später das Erechtheion mit der schönen Halle, wo die Säulen durch weibliche Gestalten (Mariatiden) ersetzt sind (vgl. Seite 23 und Abb. 18). In der Unterstadt wird das sog. Theseion gebaut (vielleicht ein Hephästostempel?).

Von den schmückenden Künsten fallen zuerst der Malerei die Hauptaufgaben zu. Die Wandmalerei wird von besonderer



Abb. 18. Athen, Erechtheion, Märiatidenhalle.

Bedeutung, Polygnot ihr Hauptvertreter. Er malt große Bilderfolgen aus der Mythologie und Geschichte der Stadt, z. B. in einer Halle am Markt (Poikile Stoa, die bunte Halle) Theseus' Amazonenkampf, die Eroberung Trojas und die Marathonschlacht. Es war eine Art gemalter Zeichnung von treffender Charakterisierung und natürlicher Größe der Figuren. Aber auch außerhalb Athens, in Plataä und namentlich in Delphi (Einnahme Trojas und Odysseus' Hadesfahrt) ist er tätig. Das hohe Ansehen, das er genoß, läßt uns tief beklagen, daß keine seiner Schöpfungen erhalten ist. Nur in Vasenmalereien leben sie fort. Man nennt seine Malerschule die helladische (attische). Neben ihm zu erwähnen ist noch Mikon, der, wie übrigens Polygnot gleichfalls, auch bildhauerisch tätig ist.

Unter den Bildhauern ragen zunächst Kalamis und Myron hervor. Von letzterem stammt der in mehreren Nach-

bildungen erhaltene Diskuswerfer, der in dem spannenden und nur eine kleine Sekunde währenden Augenblick dargestellt ist, wie er mit der rechten Hand die schwere Diskus Scheibe schwingt und sie gerade schleudern will, eine Statue von kühnster Bewegung (Abb. 19).

Phidias aber bildet den eigentlichen Ruhm der attischen Bildhauerschule. Er schuf am Parthenon den weltberühmten Fries, der in einer Länge von 160 m das Hauptfest der Athener, den feierlichen Zug der Panathenäen schildert, die 92 Metopen und die Giebelfelder desselben Tempels (im Ostgiebel die erste Erscheinung Athenas unter den Göttern, im Westgiebel ihren Sieg über Poseidon beim Wettstreit um Athen), ferner die große Figur der Athena, die in ihm aufgestellt wurde, und eine andere Athena, die auf der Akropolis in voller Rüstung, in ruhiger Haltung und in mächtiger Größe

schon von weitem als ein Willkommengruß für die heimkehrenden Krieger leuchten sollte (später Promachos, Vorkämpferin genannt). Dann mußte er aus der Heimat weichen, die seine Verdienste nicht voll zu würdigen wußte, und schuf in Olympia eine Zeusstatue. Phidias war äußerst vielseitig als Bildhauer, er verstand sich auf den besonders im Peloponnes von alters geübten Erzguß, auf die Marmorplastik und auf die chryselephantine Technik, d. h. aus Gold und Elfenbein, also aus den kostbarsten



Abb. 19. Diskuswerfer. Marmor, nach dem bronzenen Original des Myron (der Kopf ist modern und falsch aufgesetzt, er mußte den Beschauer ansehen). Vatikan.

Materialien stellte er seine Athena und seinen Zeus her, indem er den dadurch bedingten Farbenreiz noch durch Emailleinlagen erhöhte.

Viel ist von Phidias' Schöpfungen verloren gegangen. Ein großer Teil seiner Originalwerke vom Parthenon befindet sich in London (Britisch Museum), wohin sie Anfang des 19. Jahrhunderts von Lord Elgin gebracht worden sind (daher Elgin=Marbles genannt). Anderes ist in Nachbildungen erhalten; von der Athena Parthenos fand sich 1880 eine solche, die anscheinend recht getreu ist (Athen); die von attischen Kolonisten in Lemnos gestiftete und deshalb Lemnierin genannte eherne Athena (einst gleichfalls auf der Akropolis von Athen) glaubt man in einer Marmorkopie in Dresden (der dazu gehörige, sehr schöne Kopf in Bologna) wiedererkennen zu sollen. Der Phidiaschule gehört auch die sog. Minerva (Athena) Giustiniani an (Abb. 20).



Abb. 20. Minerva Giustiniani.  
Marmor, Vatikan.

Einfachheit, Ruhe und Bornehmheit zeichnen die Schöpfungen des Phidias aus. Bei aller Lebendigkeit der Darstellung wird in den Ausdrucksmitteln stets Maß gehalten. Phidias bedeutet einen Höhepunkt, freilich nicht den einzigen. In Athen hielt man einige Zeit an seinem Stil fest, namentlich bei Reliefs (Eriptolemos zwischen Demeter und Kora, aus Eleusis, jetzt Athen; Erpheusrelief, im Museum zu Neapel). Auch die Buntfarbigkeit und Pracht des Materials ward beibehalten, z. B. von Alfamenes. Bald aber strebte man nach größerer und reicherer Mannigfaltigkeit.

Gleichzeitig mit Phidias war Polyklet tätig. Als Peloponnesier liebte er den Erzguß, den er technisch vervoll-

kommete, und die Darstellung des nackten menschlichen Körpers (der siegreiche Ephebe Kyniskos, London; der Doryphoros, ein Speerträger, Neapel; die Amazone, für Ephesus; Diadumenos; ferner Arbeiten für das Heräon in Argos). Er strebte nach der Feststellung eines vollkommenen Jünglingskörpers, stellte zu diesem Zwecke Messungen und Berechnungen an und verfaßte sogar einen Kanon, worin er das von ihm gefundene System und Schönheitsprinzip darlegt und verteidigt: der erste große Theoretiker seiner Kunst! Meist schildert er uns einen kräftigen Körper in festgeschlossenem Umriss; auf dem einen Bein (Standbein) ruht dieser auf, das andere Bein (Spielbein) ist etwas zurückgestellt.

In der ionischen Plastik macht sich ein malerischer Zug geltend. Als ein Hauptwerk gilt die Nike des Päonios (von 425?), die bei den von Deutschland veranstalteten Ausgrabungen in Olympia gefunden wurde; die Siegesgöttin ist dargestellt, wie sie vom Olymp zur Erde herabschwebt, mit haushülgem, wehendem Gewand: an Stelle der Ruhe des Phidias volle kühne Bewegung. Dieser ionischen Plastik entstammt auch das etwas spätere, in lykischer Bergainsamkeit entdeckte und neuerdings nach Wien (k. k. Hofmuseum) übergeführte, leider stark verwitterte Heroon von Gjölbaschi, mit den in zwei übereinander angeordneten Reliefs geschilderten Kämpfen der Heroenzelt.

Auf dem Gebiet der Malerei sind in Kleinasien zu dieser Zeit besonders Zeuxis und Parrhasios tätig und berühmt: ersterer wegen seiner täuschenden Farbenwirkungen, letzterer, ein vortrefflicher Zeichner, wegen seiner scharfen Charakterisierung der einzelnen Figuren.

Das 4. Jahrh.  
hundert. Im 4. Jahrhundert verliert Athen seine Großmachtstellung völlig. Das zeigt sich in der Baukunst. Nicht mehr prächtige Gebäude für öffentliche festliche Zwecke, sondern Ruhbauten, wie Arsenale u. dgl. werden errichtet. Dafür wird die Privattätigkeit glänzender. Da es entsteht im Siegesdenkmal des Lysikrates (334) ein



privates Monument von feinstem Reize, eines der schönsten Erzeugnisse des korinthischen Stils. In der Bildhauerkunst erfahren die Götterideale eine Wandlung. Nicht mehr ernste Erhabenheit, sondern heitere Anmut verlangt man. An Skopas und Praxiteles knüpft sich vornehmlich der Wandel.

Skopas, der auch als Baumeister tätig war (Athenatempel in Tegea; Vereinigung der drei Baustile), dankt seinen Ruhm hauptsächlich der künstlerischen Bearbeitung des Marmors. Besonders in Attika, wohin er sich vom Peloponnes wendete, erblühte sein Können; energisches Leben und pathetischer Ausdruck sind seinen Werken eigen. Sehr schön ist sein Meleager (u. a. Rom, Villa Medici). Apollo wird von ihm singend und die Saiten schlagend, in langem Gewand geschildert (Vatikan). Als sein bestes Werk wird eine rasende Bacchantin gerühmt (Nachbildung in Dresden, Abb. 21). Erregte Tabehtiere, wie Seeungeheuer, werden von ihm in die Kunst eingeführt. Eine Hauptarbeit aber lieferte er für das großartige, 46 m hohe Mausoleum zu Halikarnass, das die Königin Artemisia zu Ehren des persischen Satrapen, Königs Mausolos nach seinem Tode (350 v. Chr.) errichten ließ (Amazonenkämpfe im Brit. Museum).



Abb. 21.  
Rasende Bacchantin.  
Marmor, Dresden.

Eins der herrlichsten Bildwerke des klassischen Altertums, die 1820 gefundene und etwa 100 v. Chr. gearbeitete Aphrodite von Melos (Paris, Louvre), hat noch gewisse Beziehungen zur Kunststrichtung des Skopas (Abb. 22).

Praxiteles war Athener, mußte aber der ungünstigen Zeiten wegen meist für die Fremde arbeiten. Seine Schöpfungen sind höchst anmutig und grazilös, von zartem seelischen Empfinden erfüllt: Apollon Sauroktonos, der Eidechsentöter (Vatikan), ausruhender Satyr (Torso im Louvre), Hermes, wie er dem (nicht mehr vorhandenen) kleinen Dionysos

eine Traube vorhält (dieser im Original wiedergefunden in Olympia; ein anderer Hermes von ihm im Vrt. Museum; man beachte die Geschicklichkeit, mit der der seitliche Baumstamm sowohl zur technischen Sicherung wie zur Erhöhung des künstlerischen Reizes verwertet ist), ferner sein berühmtestes Werk, die ins Bad steigende Aphrodite von Knidos (Vatikan, Abb. 23; Kopf bei Herrn v. Kauffmann in Berlin),



Abb. 22. Venus von Milo (1820 auf der Insel Melos gefunden). Marmor. Paris, Louvre.



Abb. 23. Venus von Knidos, nach Praxiteles. Marmor. Das Gewand (von Blech) modern. Vatikan.

gleichsam die künstlerische Stammutter für zahlreiche andere Aphroditen.

Auf Leokhares, einen Skopasschüler, geht Gaunymed, vom Adler getragen (Vatikan), zurück; vor allem aber der Apollo von Belvedere (so genannt nach dem vatikanischen Belvedere, wo er aufgestellt ist, Abb. 24). Wir besitzen dieses Werk, wie so viel andere griechische Meisterwerke, nur in römischer Nachbildung. Die Originale sind meist verloren, insofern also die Kopisten=

arbeit der Römer wertvoll; wir dürfen aber nie vergessen, daß es eben Kopistenarbeit ist und daß dadurch eine höchst unerfreuliche Blässe und Kälte an Stelle der ursprünglichen lebensvollen Frische getreten ist. Es gibt viele, die den antiken Statuen Langweiligkeit in geistiger, seelischer Beziehung vorwerfen; sie werden nachzuprüfen haben, ob sie ihr Urteil an echten griechischen Originalen oder an den ja von vielen gleichfalls als klassisch bezeichneten römischen Nachahmungen gebildet haben. Die strahlende Herrlichkeit, die aus Blick und Gang des belvederischen Apoll zu uns spricht, hat nicht zerstört werden können, aber im einzelnen sind unter der Hand des Römers durch das Streben nach größerer Eleganz augenscheinlich viele Schönheiten vernichtet worden, und man ist deshalb heute weit davon entfernt, die Figur so hoch zu schätzen, als es früher geschah.

In diesem Zusammenhang ist auch die Niobegruppe zu nennen (1583 in Rom ausgegraben; jetzt Florenz, Uffizien). Weil Niobe sich ihres Kinderreichtums gerühmt hat, werden ihre vierzehn Kinder durch Pfeilschüsse getötet. Die Gruppe ist nicht vollständig erhalten, auch kennt man nicht genau die ursprüngliche Aufstellung. Jedenfalls bildet die tief erschütterte Niobe, in deren Schoß sich das jüngste Töchterchen flüchtet, den künstlerischen Mittel- und Höhepunkt.

Endlich seien hier als ein später Nachklang der praxitelischen Kunst die kleinen aus Ton gebrannten (Terra-kotta-) Figuren erwähnt, die seit etwa 30 Jahren in der böotischen Kunstgeschichte.



Abb. 24. Apollon von Belvedere.  
Marmor, Vatikan.

Stadt Tanagra gefunden werden, vollstümliche Handwerkszeugnisse von attischer Münze; auch stofflich beachtenswert, weil wir neben allgemeiner gehaltenen weiblichen Figuren kräftige charakteristische Gestalten, z. B. den Haarkünstler, den Pädagogen, wie er den Schulbuben am Ohr zaust, u. a. finden. Die griechische Kunst ging nicht immer, wie man so leicht und so oft glaubt, auf hohem Nothurn.

Alexander der Große und der Hellenismus. Alexander der Große rettete Griechenland aus seiner Zerfahrenheit, in die es nach den Zeiten des Perikles immer mehr geraten war. Die Monarchie ward die maßgebende politische Form. Neue künstlerische Bedürfnisse und Anschauungen traten auf, Alexander selbst übte starken Einfluß auf die Phantasie der Künstler. Die Zeit seiner Nachfolger nennt man die des Hellenismus, und die damalige Kunst heißt danach hellenistisch. Das pergamenische Reich, Rhodos und besonders Agypten sind hierbei von Bedeutung, ja das griechische Mutterland tritt geradezu gegen das Außenland zurück.

In den von Alexander außerhalb Griechenlands neu gewonnenen Ländern wurden zahlreiche neue Städte gebaut. Hatte schon zu Perikles' Zeiten der Sophist Hippodamos von Milet eine regelmäßige Stadtanlage mit geraden, breiten Hauptstraßen, normalen Nebengassen, rechtwinkliger Wegekreuzung ufw. angeregt, so wurde ein derartiges System jetzt allgemein angewandt. An den z. T. aus dem Meer steil aufragenden felsigen Küsten Kleinasiens wurden mit großer Kunst derartige Anlagen geschaffen, die in ihren Resten noch heute höchste Bewunderung erregen: der Markt, von Staatsgebäuden, Tempeln, Hallen umgeben, Säulenhallen überhaupt in großer Zahl (Ursprung der mittelalterlichen Laubenstraßen), gute Wohnhäuser, Paläste, Villen, Basiliken (Königshallen, meist zweischiffig, ein- oder zweistüdig), Bibliotheken, Rathäuser, Kaufhallen, Theater, Gymnasien, Bäder u. a. m. zeugen von dem großen, auf die Befriedigung aller öffentlichen Bedürfnisse gerichteten Sinn ihrer Erbauer. Sie beeinflussten da-

durch die Römer. Die Bedeutung der hellenistischen Architektur sowohl an sich wie auch hinsichtlich der Einwirkung auf die Folgezeit kann nicht hoch genug eingeschätzt werden. Jetzt erst lernte man die von den Vorfahren gefundene Formenwelt richtig für alle Verhältnisse des Lebens auszunutzen, indem man ihren Wert durch konstruktive Verbesserungen erhöhte.

Neben Priene und neben der Ptolemäischen Errichtung der Mysterienheiligtümer in Samothrake interessiert uns



Abb. 25. Pompeji, im Hintergrund der Vesuv.

unter den Gesamtanlagen der hellenistischen Zeit besonders die Königsstadt Pergamon, an einem 310 m hohen burggekrönten Berge im 3. Jahrhundert, besonders aber unter Eumenes II. (197—159) ganz in dem oben entwickelten Sinne errichtet: viele Hallenbauten, alle nach einem einheitlichen landschaftlichen und künstlerischen Gesichtspunkt angelegt, von höchst bedeutender Wirkung (vgl. S. 42 f.).

Und in gewissem Sinne darf hier auch Pompeji angereicht werden. Zwar auf italischem Boden gelegen und von zahl-

reichen Römern zur Zeit des Untergangs bewohnt, zeigt uns Pompeji dennoch fast ein Idealbild einer hellenistischen Stadtanlage. Durch das tragische Geschick, das die Stadt im Jahre 79 n. Chr. traf, indem sie von einem Aschenauswurf des unmittelbar benachbarten Vesubs verschüttet wurde, ist ihr Name in aller Munde. Zwar hat sich mancher von dem Besuch der Stadt enttäuscht gefühlt, da er sich eine falsche Vorstellung von ihr gemacht hatte. Man darf aber nie vergessen, daß sie durch die heiße Asche ausgebrannt ist, die Dächer und die



Abb. 26. Pompeji, Säulenhof der casa di Arianna.

oberen leichteren Stockwerke zerstört (Abb. 25 und 26), die öffentlichen Gebäude wegen ihres kostbaren Steinmaterials schon vor Jahrhunderten als Steinbrüche benutzt sind, und daß man seit Beginn der neueren Ausgrabungen bis vor kurzem alle kostbaren Fundstücke und alle wichtigeren Wandmalereien (Abb. 27) in das Neapeler Museum zur Verhütung weiteren Schadens gebracht und dort geborgen hat. Es ist ein Bild großer Verwüstung, das wir zunächst erblicken. Aber es gewinnt, je näher man zuschaut. Man erstaunt, wie viel Schönheiten trotz alledem und alledem hier noch erhalten sind, und da vollends die Landschaft von unvergleichlichem Zauber ist,

so vermag diese Stätte einen Reiz auszuüben, dem kaum etwas an die Seite zu setzen ist. Um unsere Leser vor irrigen Voraussetzungen zu behüten, geben wir von Pompeji verhältnißmäßig viel Abbildungen (Abb. 28). Von der Stadt, deren Einwohnerzahl man auf 20 000–30 000 schätzt, ist etwa die Hälfte, jedenfalls aber der wichtigere Teil freigelegt. Eine systematische Ausgrabung hat man erst seit 1860 begonnen, während man vorher (seit 1748) sich meist auf das Auffspüren von Statuen



Abb. 27. Pompejanische Wandmalerei. Neapel, Museum.

und Werthsachen beschränkte. Es unterliegt keiner Frage, daß die neuere gründlichere Art den Vorzug verdient, und man möchte nur wünschen, daß sich zur besseren Sorgfalt auch eine etwas größere Schnelligkeit gesellte; z. B. werden etwa 80 Arbeiter beschäftigt; bleibt das so, dann werden vielleicht 100 Jahre bis zur völligen Freilegung vergehen. Daß die Arbeiten aber immer noch lohnen, das haben gerade die Ausgrabungen der letzten Jahre gezeigt; unter den neuesten werthvollen Errungenschaften sei namentlich das Haus der Bettler

(1894—1895) erwähnt: hier hat man den Marmorschmuck und die schönen Malereien an Ort und Stelle gelassen und hat sich überhaupt bemüht, durch Bauten und Anpflanzungen den Eindruck größeren Lebens hier hervorzurufen.

Um einen vollen Begriff von Pompeji zu bekommen, wird man freilich nach wie vor sich nicht auf die Besichtigung der Bauten (Forum, Apollotempel, Großes Theater, Thermen, Verkaufsläden usw.) beschränken, sondern das Neapeler Museum



Abb. 28. Pompeji, Amphitheater, im Hintergrund der Vesuv.

aussuchen müssen, das gewiß zu den interessantesten der Welt zählt. Denn hier findet man in erstaunlichen Mengen jene Statuen, Gemälde, Mosaiken und Hausgerätschaften aller Art (Kochapparate, Betten, Wagen, Tintenfässer, Spiegel, Toilettengegenstände, chirurgische Instrumente usw.; Abb. 29 und 30), die in Pompeji und in dem benachbarten, gleichzeitig, jedoch durch Lava, nicht durch Aschenregen untergegangenen (und darum viel schwerer auszugrabenden) Herkulaneum und in der weiteren Umgegend gefunden sind und die uns einen einzig-



artigen Einblick in das häusliche Leben und Treiben und in die innersten Anschauungen der damaligen Menschen darbieten.

In der Malerei glänzte Apelles, dessen Werke sich durch Mumiut und verbesserte Farbentechnik (Tempera) auszeichneten. Sein berühmtestes Werk war eine Aphrodite, wie sie mit ihrem Oberkörper aus dem Meere auftaucht. Die Könige Philipp und Alexander und ihre Heerführer wurden von ihm verherrlicht und höfisch von ihm idealisiert. Fortan wurden reichere und mannig-

faltigere Farben üblich, die Technik verbesserte sich, für die Landschaft empfand man erhöhtes Verständnis, der Stoffkreis ward erweitert, selbst schlüpfrige Szenen und Karikaturen erfreuten sich großer

Beliebtheit. Über die Bildniskunst dieser hellenistischen Maler haben uns in den letzten Jahrzehnten Funde in Fayum (Ägypten) wertvolle Aufschlüsse erteilt: es sind dünne Brettchen, die auf den Sarg gelegt wurden und das Gesicht der darunter befindlichen Mumie fest-



Abb. 29. Dreifuß, mit drei Satyrn, aus Pompeji, Bronze. Neapel, Museum.

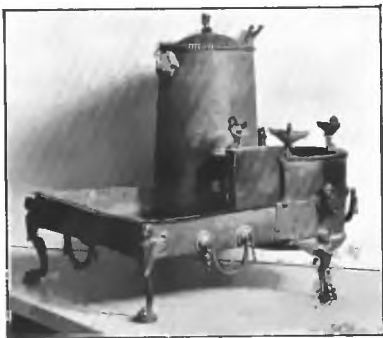


Abb. 30. Bronzener Wärmapparat aus Stablä (Castellamare). Neapel, Museum.

halten sollten. Allerdings stammen sie nur zum kleineren Teil aus der Ptolemäerzeit, aber sie sind unschätzbar wegen der hier sich offenbarenden Kunst seiner Charakterisierung.

Der Malerei mag hier das Mosaik angereicht werden, jene Kunst, Malereien durch Zusammenstellung buntfarbiger kleiner Steinstifte wiederzugeben. Man schmückte mit Mosaik den Fußboden und suchte historische Vorgänge zu schildern (das Mosaik der Alexander Schlacht bei Issos, Neapel, Museum), oder auch Landschaften, Tiere, Blumen usw.



Abb. 31. Leokippos, Apoxyomenos.  
Marmornachbildung, Vatikan.

Unter den Bildnern ragt Leokippos aus Siphon hervor, der ausschließlich Erzgießer war. In Delphi hat man neuerdings seinen Sieger Agias gefunden. Der Apoxyomenos, d. h. der Abschaber, weil er sich mit dem Schabeisen vom Staube der Palästra reinigt (Marmornachbildung im Vatikan, Abb. 31), zeigt uns die Leokippische Eigenart in vollkommenster Weise; die Figur ist scheinbar ruhig, und doch wird sie durchströmt von Leben und Beweglichkeit, alles ist leichter und freier behandelt als bei Polyklet, die Arme und Beine sind schlanker, der Kopf

kleiner. Vor allem aber ist jetzt die Figur auch in die Tiefe entwickelt und durchgebildet. Nicht mehr eine Frontalan sicht wird uns geboten, lediglich mit Längen- und Breitenentwicklung, sondern ein Körper, der von allen Seiten gleichmäßig mit künstlerischem Genuß betrachtet werden kann. Auf die Art des Leokippos geht wohl auch der ruhende Hermes zurück (Museum Neapel; Abb. 32), eins der schönsten Kunstwerke, die es gibt; mit der vollkommenen Durchbildung des

menschtlichen Körpers vereinigt sich die vollendete Technik des Bronzegusses. Einen lebendigen Begriff erhalten wir ferner von der lysippischen Kunstrichtung in dem berühmten bemalten Alexander Sarkophag von Sidon (Konstantinopel), auf dessen Längsseiten die Schlacht bei Issos und eine Löwenjagd geschildert werden. Lysipp war auch der Porträtist Alexanders und seiner Feldherren. Und wenn wir schließlich seine Herkulesstatuen und den ehernen Kopf eines olympischen Siegers erwähnen, so wird dies genügen, um seine Bedeutung und seine Vielseitigkeit in das rechte Licht zu rücken. Nebenfalls hat dieser äußerst fruchtbare Künstler einen ungewöhnlichen Einfluß auf die späteren Künstler ausgeübt. Von den Werken seiner Schüler sei der betende Knabe (sog. Adorant), der in einer köstlichen alten Nachbildung im Berliner Museum erhalten ist, sowie die vorzügliche Demosthenesstatue des attischen Bildhauers Polykutos (Vatikan) erwähnt.



Abb. 32. Hinhender Hermes (Merkur).  
Aus Hortulanum, Bronze. Neapel,  
Museum.

Eine glänzende Nachblüte erfährt die griechische Plastik in dieser hellenistischen Zeit in Ägypten. In den Stoffen ist man nicht wählerisch. Neben den Götterstatuen bildet man Leute von der Straße, Ausrufer, Straßensänger, Händler, Beduinen (Alexandria!), Gaukler, kleine und große Genregruppen (z. B. Vater Nil mit 16 Kindern, zur Veranschaulichung der 16 Ellen, um die der Nil jährlich anschwillt; Nachbildung im Vatikan). Bezeichnend für die altägyptische scharfe Beobachtungsgabe sind auch die zahlreichen Bildnisse, z. B. der sog. Seneca (der alexandrinische Dichter Kalli-



Abb. 33. Sog. Seneca,  
gefunden in Vertutaneum.  
Bronze. Neapel, Museum.

machos?), eine vorzügliche Erzbüste im Neapeler Museum (Abb. 33).

Auch in Pergamon (s. S. 35) wurden von den Herrschern Künste und Wissenschaften (Bibliothek) gepflegt. Die Siege über die in Kleinasien eingebrochenen Galater (Gallier) sollten gefeiert werden; Statuen und Statuengruppen wurden unter Attalos I. in den zwanziger Jahren des 3. Jahrhunderts in Pergamon und auf der Akropolis zu Athen errichtet. Einzelheiten davon sind uns erhalten, z. B. der sog. sterbende Jechter (Rom, Kapitolinisches Museum; Abb. 34),

der zu Tode getroffene Galaterhäuptling (Venedig, Akademie) u. a. m., wobei wir mit Freude bemerken, wie bei aller Kraft der Schilderung der griechische Bildhauer gegen den Feind nicht ungerecht wird.



Abb. 34. Sterbender Gallier. Marmor. Rom, Kapitol.

Unter König Eumenes II. wurde sodann um 180 v. Chr. auf der Burg von Pergamon ein Niesenaltar als Siegesdenkmal erbaut. Durch das Verdienst eines Deutschen, namens Humann wurden die Reste davon vor einem Vierteljahrhundert ausgegraben und nach Berlin gebracht, wo sie nach jahrelangen sorgfältigen Untersuchungen innerhalb eines besondern Museums eine Art von Wiederauferstehung gefeiert haben. An dem Unterbau des Altars ist die Gigantomachie, der Kampf der Giganten mit den Göttern, oben die Telephos-sage in langgestreckten Friesen geschildert. Der Kampf der Giganten von gewaltiger Lebensfülle und erstaunlicher Erfindungskraft! Ein in der vorherigen Kunst ungekannter Schwung beherrscht das Ganze und sichert ihm in der Geschichte eine einzigartige Stellung; wie das Barock zur Renaissance, so verhält sich diese pergamenische Kunst zur attischen des Phidias. — Eine gewisse Verwandtschaft mit pergamenischen Arbeiten besitzt der aus Ephesos stammende, sog. borghesische Feciter (Louvre).

Rhodos, das durch seine Kolossalstatuen berühmte Rhodos (3. Jahrhundert), wurde der Erbe Pergamons in künstlerischer und wissenschaftlicher Hinsicht im 2. und 1. Jahrhundert v. Chr. Für die rhodische Kunst dieser Zeit sind bezeichnend zwei Kolossalwerke: der farnejsche Stier (Kapel, Museum) und die Laokoongruppe (Vatikan). Ersterer, genannt nach den Farneses, die ihn längere Zeit besaßen, und gearbeitet von den Brüdern Apollonios und Tauriskos aus Tralles, schildert die Bestrafung der Dirke durch die Söhne der von ihr gepeinigten Antiope; Dirke wird an einen sich aufbäumenden Stier gefesselt. Die Gruppe ist für die Aufstellung in freiem Raume gearbeitet, nicht eine, sondern zwei verschiedene Hauptansichten (die eine von schräg-links, die andere von schräg-rechts) bietet sie dar. Die Laokoongruppe (Abb. 35), die von den drei rhodischen Bildhauern Hagesandros, Polydoros und Athenodoros geschaffen ist, vermutlich im 2. Jahrhundert v. Chr. (nach anderer Annahme erst erheblich später), ist 1506 in Rom entdeckt und hat eine über ihren eigentlichen Wert hin-

ausgehende Verühmtheit erst durch Michelangelos Lob, dann aber namentlich durch Lessings Schrift „Laokoon“ erlangt, eine Schrift, die trotz ihrer hohen, rein literarischen Vorzüge als geradezu verderblich in künstlerischer Hinsicht bezeichnet werden muß. Von einer völlig ungenügenden Kunstkenntnis und gänzlich einseitiger Kunstanschauung ausgehend, verdirbt sie die unbefangene Beobachtungsfreude und sollte daher



Abb. 35. Laokoöngruppe. Marmor. Vatikan.

endlich aus dem Schulunterricht verschwinden, wo sie unbegreiflicherweise viel zu lange geduldet ist und unendlichen Schaden in der künstlerischen Bildung unserer sog. gebildeten Bevölkerungsschichten angerichtet hat. Die

Laokoöngruppe selbst besitzt, gleich der pergamenischen Gigantenschlacht, gewaltigen Schwung und zeugt von ungewöhnlicher Kompositionsgabe und

Technik; aber der gräßliche Vorgang wird im Kunstwerk selbst nicht im mindesten begründet, wir sehen einen älteren und zwei jüngere Männer ohne alle ersichtliche Ursache auf das schwerste leiden und den sich um sie ringelnden Schlangen zum Opfer fallen.

Schließlich sei erwähnt, daß man in hellenistischer Zeit sich auf Goldschmiede- und Steinschneidekunst vorzüglich verstand. Kostliches Silbergeschloß war an den Königshöfen reich vertreten. Ein wichtiger Fund von silbernem Tafel-

und Küchengerät aus der Zeit des Augustus wurde 1868 bei Hildesheim gemacht, es mag zu Beginn unserer christlichen Zeitrechnung in Kriegszeitern dort vergraben worden sein (Berlin, Museum); zu den besten Stücken gehört ein Mischkrug (Abb. 36) und eine Athenschale, die auf Pergamon, als Entstehungsort, oder auch auf Syrien zu weisen scheint.

Ein anderer wichtiger Silberfund ähnlichen Ursprungs wurde 1895 in Boscoreale bei Pompeji gemacht (jetzt im Louvre); beachtenswert sind bei ihm die Reliefdarstellungen von streitenden Störchen und von einem Totentanz berühmter Dichter und Philosophen. Bei der Bearbeitung der Edelsteine und Halbedelsteine unterscheidet man zwei Arten: wird die Zeichnung in den Stein vertieft, so spricht man von Intaglio; wird die



Abb. 36. Mischkrug aus dem Hildesheimer Silberfund. Berlin, Museum.

Zeichnung erhaben, als Relief ausgeführt, so spricht man von einer Ramee. Zusammenfassend werden geschnittene Steine als Gemmen (lat. gemma) bezeichnet. Besonders berühmt sind einige Rameen aus der Ptolemäerzeit in den Kunstsammlungen zu Paris, Petersburg, Wien und Neapel. Eine hervorragende Nachblüte erlebte diese Kunst in Rom während des ersten nachchristlichen Jahrhunderts.

Die griechische Kunst hat einen langen Zeitraum durchschritten. Von den einfachsten Anfängen, von ganz primitiver Bildung des menschlichen Körpers ausgehend, hat sie diesen in all seiner Schönheit und mannigfaltigen Eigenart immer herrlicher geschildert; sie hat uns feierliche Erhabenheit und ruhige Würde, dann liebliche Anmut und endlich aufgeregte Leidenschaftlichkeit vorgeführt. Beglückend und wahrhaft innerlich befreiend wirken bis auf den heutigen Tag ihre Schöpfungen. Aber sie deshalb als bindende, „ewig muster-gültige“ Vorbilder hinstellen zu wollen, wie es nur zu oft geschehen ist, geht nicht an; das würde dem Geiste, aus dem

sie geboren sind, geradezuwegg widerstreiten, dem Geiste echter Empfindung und sorgfältiger Naturbeobachtung. Nicht als Lehrmittel, die die Schaffensfreude in unsern Künstlern erstickten und ihr inneres Empfinden und ihre Beobachtungsgabe aus dem Gleichgewicht bringen, sondern als eine unerschöpfliche Quelle reinen Genusses, als ein herrliches Erbe einer untergegangenen großen Menschheitsperiode sollen sie uns allezeit lieb, wert und teuer sein.

## Italien.

Die nicht  
römische Kunst.

Abgesehen von den vorgeschichtlichen Funden, die namentlich in Oberitalien, neuerdings sogar bei Venedig und bei den letzten Ausgrabungen auch auf dem Forum in Rom gemacht worden sind, fesseln uns auf der apenninischen Halbinsel aus der Zeit, wo Rom noch nicht die Alleinherrschaft errungen hatte, zwei Gruppen von Kunstdenkmälern: 1. die Reste der großgriechischen sowie der hellenistischen Kultur (Süditalien und Sizilien), die in der Hauptsache oben schon behandelt sind; 2. die Zeugnisse der etruskischen Kultur.

Der Ursprung des etruskischen Volkes, das seinen Hauptsitz im heutigen Toskana und weiter südlich hatte, ist trotz aller Forschungen noch immer unaufgeklärt, und dasselbe gilt auch für seine Kunst. Sicher ist, daß sie zeitweilig (aus der Vorzeit sog. kyklopische Mauerreste, s. S. 15 f. u. 47) stark von griechischer Kunst beeinflusst ist. Wichtig für die Folgezeit ist das etruskische Haus. Mächtigen Eindruck üben die Stadtmauern (Volterra, Perugia) noch heute aus. Bedeutende Fundstellen sind die Seltengräber, wo uns besonders die Wandmalereien überraschen. Die erste Gruppe derartiger Denkmäler gehört hauptsächlich dem 6. Jahrhundert v. Chr. an (Veji, Cerveteri [Caere]), die zweite dem 5. (Corneto mit höchst interessanten Darstellungen des täglichen Lebens), die dritte gleichfalls noch dem 5. Jahrhundert (Corneto und Chiusi [Clusium]), die vierte dem 4. Jahrhundert (Orvieto, Corneto, Vulci). Wie in der Wandmalerei, so sind die Etrurier auch in der Töpferei, die sie sehr lebhaft betrieben, von griechischer



Kunst beeinflusst (Vasen; aus dem 3. und 2. Jahrhundert v. Chr., Urnen, kleine Aschenkisten). Zu erwähnen sind weiter die wundervollen Metallarbeiten, namentlich die bronzenen gravierten Spiegel; unter den runden Büchsen (sog. Cisten) für Toilettengegenstände ragt die Ficoronische Cista hervor, im 3. Jahrhundert mit Szenen aus der Argonautensage geschmückt (zuerst im Besitz des Antiquars Ficoroni; jetzt Rom, Museo Kircheriano). Auf dem Gebiet hoher monumentaler Plastik haben uns jedoch die Etrusker nicht allzuviel hintertassen; eine von echt etruskischem Realismus zeugende sehr lebendige Erzstatue des Redners Publius Metellus (Florenz, etruskisches Museum) ist schon zur Zeit der römischen Herrschaft entstanden.

Die römische  
Kunst.

In den Landen, die zwischen Großgriechenland und Etrurien liegen, finden wir aus ältester Zeit mächtige Überreste einer in ihrem sonstigen Wesen uns unbekannten Kultur, die sich nur mit der ältesten Griechenlands vergleichen und zusammenstellen läßt: hohe lange Stadtmauern, aus großen unregelmäßigen Blöcken geschichtet (sog. Kyklopenbau), ganz besonders in den hochgelegenen Städten der Volsker- und Hernikerberge Norma, Cora, Segni (hier auch ein Stadttor, die sog. Porta Saracinesca), Matri, Ferentino. Das Innere von einzelnen Räumen wird bereits mit Stein kunstvoll überdacht (durch horizontale Steinschichten, die sich nach oben zu einander immer mehr nähern; der unterste Teil des Tullianum, des kapitolinischen Brunnenhauses in Rom, sowie das Quellhaus bei der Burg von Tusculum); bald aber wird auch richtige Steinwölbung angewandt, und zwar, wie einst bei den alten Ägyptern, Babyloniern und Assyriern, mit dem System des sog. Keilschnittbogens. —

In Rom herrschte nach dieser Vorstufe, bis weit in das 4. Jahrhundert v. Chr. hinein, etruskische Kunst und Kultur, später, seit dem 3. Jahrhundert v. Chr., übte Großgriechenland, das südliche Italien, maßgebenden Einfluß aus, bis endlich

die Kunst des Hellenismus siegte. Empfindungsweise und Begabung der Römer war militärisch=politischer Natur. Es waren kluge, tatkräftige Männer, denen ein feineres Kunstverständnis in der Regel abging. Sie wußten die Baukunst zu schätzen, weil sie ihnen sichtlichen Vorteil gewährte; sie brachten auch der Malerei und Plastik ihre Huldigung dar, aber weniger um ihrer selbst willen, als weil sie den Glanz und die Bedeutung der politischen Hoheit und Macht des römischen Staates in das rechte Licht zu setzen vermochten (man beachte die hervorragenden Leistungen der Römer in der Bildniskunst, z. B. die Statue des Kaisers Augustus, die einen wirklichen Begriff von einem hoheitsvoll denkenden Herrscher uns gibt, Abb. 37, oder das gleichfalls sehr vornehm empfundene Reiterstandbild des Markus Antonius Balbus, das in Herkulaneum gefunden ist, Abb. 38). Wir können diese Beobachtung gerade auch für die Zeit machen,



Abb. 37. Statue des Kaisers Augustus, gefunden 1863. Marmor. Rom, Vatikan.

wo bereits größere Lebensfreude und Wohlhabenheit in die römische Bevölkerung eingezogen waren. Selbst unter den Kaisern, von denen sich namentlich Augustus (man spricht von einem augusteischen Zeitalter), in gewissem Sinne auch die ersten Claudier und die Flavier und dann besonders Trajan (mit erheblicher Einschränkung auch Hadrian) um die Künste verdient machten, waren es nur einzelne, durch Geburt, Reichtum, Geschmack hervorragende Persönlichkeiten,

dies für die Pflege der Kunst ein warmes Herz hatten, aber nicht so sehr die breiten Schichten des Volkes, ohne deren begeisterte Teilnahme wir uns die attische Blütezeit nicht recht vorzustellen vermögen.

Griechisch war also die Grundlage der künstlerischen Kultur der Römer vom 3. Jahrhundert v. Chr. bis zum



Abb. 38. Reiterstandbild des Marcus Monius Balbus, aus Herkulaneum. Neapel, Museum.

Untergang ihrer Herrschaft. In der Baukunst finden wir, außer bei rein praktischen Fragen, nur ein Abwandeln der von den Griechen gefundenen Formen, nicht aber ein Neuschaffen; und ebenso werden in der Malerei und Plastik in der Hauptsache griechische Werke, die in Massen, größtenteils als kriegerische Beute, eingeführt wurden, wiederholt und immer wieder kopiert. Von einer eigentlichen inneren Entwicklung, wie bei der griechischen, kann man daher bei der römischen Kunst nicht recht sprechen. Daß sie deshalb unwichtig sei, darf jedoch nicht vermutet werden. Im Gegenteil danken wir erstens den geschilderten Umständen die Kenntnis einer großen Zahl ausgezeichneten griechischer Denkmäler, deren Originale verloren gegangen, und die nun wenigstens in mehr oder weniger guten Nachbildungen auf uns gekommen sind (s. S. 32 f. Abb. 23 und 24, vgl. ferner Abb. 31 und 39), zweitens erfüllen uns die Bauwerke,

wegen des in ihnen sich aussprechenden praktischen und großartigen Sinnes der Römer, noch heute mit ganz besonderer Bewunderung. Selbstverständlich lernen wir diese Eigenart Roms in Rom selbst am besten kennen, in Rom, das in den letzten Zeiten der Republik und unter den Kaisern dank seiner stetig wachsenden Bedeutung immer mehr alle



Abb. 39 Mädchen, eine Kinde umlegend. Marmor. Nachbildung eines älteren Werkes. Rom, Konser-vatorenpalast.

irgendwie hervorragenden Personen an sich zog und das geistige und künstlerische Leben Italiens bis zu einem gewissen Grade in sich monopolisierte. In wahren Massen sind auf römischem Boden plastische Denkmäler aller Art gefunden und werden noch fortgesetzt gefunden, und ganz gewaltig sind trotz aller Zerstörungen und trotz der andert-halb Jahrtausende, die seit dem Unter-gang der römischen Weltherrschaft ver-strichen sind, die Bauten, die uns noch heute an die stolze Größe ihres Wesens erinnern, und die uns in ihrer Ge-schichte, ihrer Bedeutung und ihrer einstmaligen Form durch die sorg-fältigen Ausgrabungen in den jüngsten Jahren und Jahrzehnten immer klarer geworden sind. Von Rom muß man daher vorzugsweise sprechen, wenn man vom klassischen Altertum in Italien reden will.

Rom ist nach einem alten Spruch auf sieben Hügeln erbaut, es sind der Mons Capitolinus, Palatinus, Aventinus, Caelius, Esquilinus, Viminalis, Quirinalis, jeder etwa 40—60 m über dem Tiber sich erhebend, der in starken Windungen an ihnen vorbeischießt. Die ersteren vier bilden wirklich selbständige Erhebungen, die 3. T. schroffe, scharf abfallende Felsränder haben, die andern sind mehr halbinselartige Ausläufer einer Hochebene (der sog. Campagna). Als achter Hügel, der für

die Erscheinung der Stadt von Bedeutung ist, muß noch der auf dem andern, dem rechten Tiberufer sich langhin erstreckende Mons Janiculus (Monte Gianicolo) erwähnt werden, an dessen Nordwestende sich später Vatikan und Peterskirche erheben sollten. Der Palatin war die älteste Ansiedlungsstätte, der Ursprung Roms, später wurde er das vornehme Stadtviertel und endlich der Wohnort der Kaiser. Das Kapitol wurde der Sitz wichtiger Behörden, wo sich zugleich bedeutende Tempel erhoben. Die Niederung zwischen beiden war das Forum, zunächst, wie der Name besagt, wirklich der Markt, dann mehr und mehr die Stätte für Gerichtshallen, Tempel, Denkmäler aller Art, in der gesamten Länge durchschnitten von der Via Sacra, der geheiligten Straße, auf der die Feldherren nach glücklichem Krieg ihren feierlichen Einzug hielten. Das Forum (Abb. 40) wurde allmählich das eigentliche Nationalheiligtum der Römer, überreich mit Bronze, Marmor und edlen Kleinoden ausgestattet, ein Bild unerhörten Glanzes. Gerade hier haben die Ausgrabungen der letzten Jahre sehr wesentliche Aufschlüsse gebracht für alle Stufen der Entwicklung, die Rom einst durchzumachen hatte. In der Tiefe fand man Gefäße und Steine, die bis in das 8. Jahrhundert v. Chr., in die Zeit der sagenhaften Gründung Roms hinaufzureichen scheinen. Über den sog. lapis niger (s. S. 53), der 1899 entdeckt wurde und als das Grab des Romulus angesehen wird, hat sich eine erbitterte Gelehrtenfehde entsponnen, die noch nicht völlig ausgetragen ist. Die meisten Gebäude, deren Reste hier stehen, haben eine lange Baugeschichte; die Grundmauern meist sehr alt, der Oberbau oft mehrfach erneut. Zu erwähnen sind vom Kapitol aus, d. h. von Nordwesten nach Südosten: der Tempel des Vespasian, drei Säulen mit Gebälk erhalten, von vortrefflicher Arbeit der ersten Kaiserzeit; der Tempel des Saturn, 497 v. Chr. geweiht, 44 v. Chr. erneut (8 Säulen erhalten); die Basilica Julia, von Julius Cäsar zur Erweiterung des Forums angelegt, ein Rechteck von  $101 \times 46$  m mit einem auf allen vier Seiten von 2 Nebenschiffen umgebenen Mittelraume; der Triumphbogen des



Abb. 40. Das Forum in Rom vor den sepijährigen Ausgrabungen. Von links nach rechts: Kirche S. Martino e Luca mit Kuppel, Säulen des Vespasiantempels, Bogen des Septimius Severus, Säulen des Saturntempels, Kolosseum, Titusbogen, Säulen des Castor- und Pollustempels, die inzwischen abgebrochene Kirche S. Maria Liberatrice.

Septimius Severus, 203 n. Chr. nach dem Siege des Kaisers und seiner Söhne Caracalla und Geta über die Parther und Araber errichtet, 23 m hoch, 25 m breit, ein typisches und gutes Beispiel für die Triumphbögen, die die Römer so gern als Zeichen errungener Siege erbauten, ein hoher rundbogiger Durchgang in der Mitte, zwei schmalere und niedrigere zu den Seiten, oben ein hoher Aufsatz, der von einem bronzenen Sechsgespänn (mit Severus und Victoria) gekrönt wurde; in der Nähe der lapis niger (i. S. 51),  $1\frac{1}{2}$  m unter dem Pflaster der Kaiserzeit (neben zwei Postamenten, auf denen wahrscheinlich Löwenbilder lagen, ein runder Säulenstumpf von gelbem Tuß und ein viereckiger Pfeiler [Stele] mit Inschriften in allerältestem Latein; alles bedeckt durch schwarzen Marmor, der wahrscheinlich der späteren Kaiserzeit entstammt); ferner die Reste der von Augustus erbauten Rostra, einer 24 m langen und 12 m tiefen Rednerbühne (der Italiener braucht bei seiner größeren Lebhaftigkeit und bei seiner Gewohnheit, während des Vortrages zu gehen, eine umfänglichere Rednerbühne als wir, wie sich dies auch in christlicher Zeit bei der Anlage der Kanzeln zeigt) und die sog. Anaglypha Trajani, zwei mit hervorragenden Reliefs aus Trajans Zeit geschmückte Marmorschranken neben diesen Rostra; die 17 m hohe, einsame Phocassäule, erst 608 n. Chr. zu Ehren des oströmischen Tyrannen Phocas errichtet; die Curia, der von Cäsar erbaute, von Diokletian

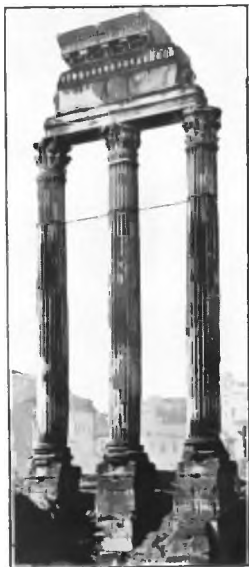


Abb. 41. Rom, Reste des Castor- und Pollustempels.



Abb. 42. Rom, Titusbogen (im Hintergrund das Kolosseum).

erneute Sitzungssaal des römischen Senats, seit 625 Kirche S. Adriano; die Basilica Aemilia, neuerdings freigelegt, stark zerstört; der Tempel Cäsars, wo M. Antonius die nicht zum wenigsten durch Shakespeares Drama weltberühmt gewordene Rede an der Leiche Cäsars hielt; der Tempel des Castor und

Pollux (mit drei prächtigen Säulen aus parischem Marmor; Abb. 41) und daneben der erst vor fünf Jahren freigelegte heilige Bezirk der Subura, der lacus Suburae, ein kleines in Marmor gefasstes Wasserbecken mit dem Quell der Nymphe Subura, wo 496 v. Chr. die siegeskündenden Dioskuren ihre Rosse getränkt haben sollen; weitere antike Heiligtümer und die in die einstige Bibliothek des Augustustempels eingebaute, im 7. und 8. Jahrhundert n. Chr. mit wichtigen Wandgemälden geschmückte Kirche S. Maria Antiqua (1900 bis 1902 entdeckt); ferner der Vestatempel, die Regia und das Atrium der Vestae, das große feierliche Wohnhaus der Vestalinnen; der mit gut erhaltener Vorhalle versehene Faustinatempel, jetzt Kirche S. Lorenzo in Miranda; der Rundtempel, den Kaiser Maxentius seinem Sohne Romulus widmete, seit dem 6. Jahrhundert Kirche S. Cosma e Damiano (mit wertvollen Mosaiken des 6. Jahrhunderts); die Basilika des Konstantin, aus dem Anfang des 4. Jahrhunderts, ein etwa 100 × 76 m



großes Rechteck, das die römische Wölbungskunst in hellstem Licht zeigt: die 3 Schiffe waren mit Tonnengewölben überdeckt, von denen das eine seitliche noch erhalten ist ( $20\frac{1}{2}$  m breit,  $17\frac{1}{2}$  m tief,  $24\frac{1}{2}$  m hoch, während die Spannung des Mittelschiffs sogar 25 m bei 35 m Höhe und 20 m Breite betrug), ein hochbedeutender schöner Bau, dessen Reste viele Architekten der neueren Zeit mächtig angeregt haben. Weiter, schon über den Bezirk des eigentlichen Forums hinaus, der Triumphbogen des Titus (Abb. 12), zum Andenken an die Besiegung der Juden 70 n. Chr. erbaut, aus einem Bogen bestehend und mit guten Reliefs geschmückt (Triumphzug mit gefangenen Juden, mit Schaubroten, siebenarmigem Leuchter usw., Abb. 43); der Tempel der Venus und Roma, zwei Tempel unter einem Dach, 135 n. Chr. nach Plänen Hadrians erbaut; das Kolosseum (heute ital.: Coliseo, Abb. 14) oder flavische Amphitheater, von Titus 80 n. Chr. vollendet, einer der großartigsten Bauten der Welt, von ungefähr elliptischer Grundform (wie die Amphitheater überhaupt), in der Längsachse  $187\frac{3}{4}$ , in der Quersachse  $155\frac{2}{3}$  m, bei einem Umfang von 524 m und einer Höhe von  $18\frac{1}{2}$  m, mit vier Stockwerken, von denen die drei ersten durch Arkaden und Pfeiler mit Halbsäulen von dorischer im ersten, von ionischer im zweiten und von korinthischer Ordnung im dritten Stockwerk belebt sind, das vierte dagegen eine Mauer mit korinthischen Halbpilastern und Fenstern zeigt (Abb. 15). Hier hatten 10 000 bis 50 000 Zuschauer Platz, hier fanden die



Abb. 43. Rom, Fries im Titusbogen.

glänzendsten Schaustellungen und wildesten Tierkämpfe statt und die blutigen Menschenopfer, die immer gräßlicher wurden, um die Schaulust des entartenden Volkes der Quiriten zu befriedigen. So gewaltig aber war der Eindruck des vornehmen und edlen Bauwerkes, daß weithergereifte Pilger (im 8. Jahrhundert n. Chr.) den Spruch bilden konnten: „Solange das Kolosseum steht, wird Rom stehen; wenn das Kolosseum fällt, wird Rom fallen, und wenn Rom fällt,



Abb. 14. Rom, Gesamtansicht des Kolosseums (rechts Mons Caelius und Konstantinsbogen).

wird die Welt untergehen.“ Später ist das Kolosseum wesentlich, bis auf  $\frac{1}{3}$  des ursprünglichen Bestandes, vor allem durch hochgestellte baulustige Römer, die sich von hier am billigsten und bequemsten Baumaterial verschaffen konnten, zerstört worden; Rom und die Welt stehen trotzdem noch, aber der Eindruck, den selbst die Ruine ausübt, ist über jede Beschreibung erhaben. Endlich wird die Forumswanderung abgeschlossen durch den Triumphbogen des Konstantin; 312 errichtet, in der Anlage dem des Septimius Severus ähnlich,

ist er mit zahlreichen Statuen und Reliefs geschmückt, von denen die guten der Zeit Trajans entstammen, die schlechten dagegen unter Konstantin gearbeitet sind und deutlich den erschreckenden Verfall bekunden, den die Kunst um diese Zeit bereits erlitten hatte (Abb. 46).

Mit den letztgenannten Bauten haben wir bereits den Boden des alten Forums der Römer verlassen. Die zunehmende Größe Roms und die wachsende Prachtliebe der Kaiser zwang den Mittel- und Glanzpunkt der Stadt nach allen Seiten hin auszu dehnen und zu verbreitern. Das war freilich bei den schwierigen Höhenverhältnissen nur mit so riesigen Mitteln durchzuführen, wie sie den Imperatoren zur Verfügung standen (z. B. mußte zwischen Quirinal und Kapitol ein  $29\frac{1}{2}$  m hoher Berg-



Abb. 45. Rom, Teil der Außenmauer des Kolosseums.

rücken völlig abgetragen werden). So erhoben sich auf der Nordostseite des Forums nacheinander zuerst das Forum des

Cäſar, dann das des Augustus, des Nerva, des Trajan, des Veſpaſian, alle von ſabelhafter Pracht. Nur das des Trajan iſt biſher freigelegt, und auch dies nur zum kleinſten Teil; in ihm erhebt ſich die Trajauſſäule, um deren Schaft ſich ein 1 m hoher und 200 m langer Relieffrieſ mit Darſtellungen aus Trajans Dazierkrieg ſpiralförmig ſchlingt und die in der Mark-Nurelſäule (auf der heutigen Piazza Colonna) eine Nachahmung gefunden hat (die für uns Deutſche



Abb. 46. Rom, Konſtantinsbogen (rechts das Koſoſſeum).

von beſonderer Wichtigkeit iſt, weil hier die Kämpfe der Römer mit den Markomannen, Quaden uſw. an der Donau 172 ff. geſchildert werden).

Auf die Fora beſchränkte ſich jedoch Roms Glanz nicht. Die Tempel auf dem Kapitol wurden ſchon erwähnt. Auf dem Palatin ſieheſt uns heute (beſonders ſeit Napoleons III. Ausgrabungen 1861 ff.) die Ruinen der Kaiſerpaläſte: die Häuſer des Augustus, der Livia (mit vortrefflichen Wandmalereien), des Tiberius, des Septimius Severus uſw.,

anderes ist noch unter den dortigen, mit herrlichen Bäumen stimmungsvoll geschmückten Klostergärten verborgen. Südlich vom Palatin ragen die Trümmer der Thermen des Caracalla hervor, eines der prächtigsten Beispiele ( $330 \times 330$  m, mit 1600 marmornen Badesesseln) jener großartigen, auch technisch bewunderungswürdigen Bäderanlagen, durch die sich die Römer überhaupt auszeichneten (Abb. 47). Westlich vom Kapitol die heute stark verbauten Reste des Theaters des Marcellus, von Augustus 13 v. Chr. beendet, für 3000 bis 4000 Personen berechnet, die in einem gleichmäßig ansteigenden Halbkreis gegenüber der quer vorgelagerten Bühne ihren Platz fanden (man beachte genau den Unterschied zwischen dem Theater und dem elliptisch geformten, ringsum gleichmäßig ansteigenden Amphitheater). An der Außenwand zeigt das untere Stockwerk dorischen, das zweite ionischen Stil; vermutlich folgte ein drittes mit korinthischem Stil.

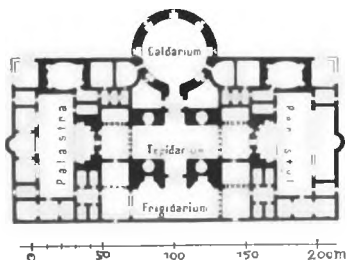


Abb. 47. Grundriß einer Bäderanlage (ähnlich Rom, Caracallathermen).

Nördlich vom Kapitol erstreckte sich in republikanischer Zeit der Truppenübungsplatz, das Marsfeld (Campus Martius), das, besonders in der Kaiserzeit, gleichfalls mit Prunkdenkmälern bebaut wurde; zu erwähnen sind hier außer der schon genannten Mark-Aurelsäule das Pantheon (Pantheum = das Hochheilige), vom Schwiegersohn des Augustus, M. Agrippa 29 v. Chr. erbaut, bis auf einen Teil der Vorhalle unter Hadrian erneut, vorzüglich erhalten, von unendlich schöner Raumwirkung: ein Rundbau von 43,4 m Durchmesser mit ebenso hoher Kuppel, deren Mitte ein kreisrundes offenes Loch bildet, das das Himmelslicht gleichmäßig in alle Teile dringen läßt (Abb. 48).

Am rechten Tiberufer erhebt sich die Engelsburg (Castello S. Angelo, die Zitadelle der Päpste im Mittelalter), das von



Abb. 48. Pantheon in Rom, davor ein Obelisk.

Hadrian für sich und seine Nachfolger erbaute mächtige Grabmal (Moles Hadriani) mit einem  $84 \times 84$  m großen Unterbau und einem zylindrischen Oberbau von 64 m Durchmesser, der mit Marmor bekleidet und mit Marmorstatuen sowie einem kleineren, oben durch ein Biergespann und die Kolossalstatue Hadrians abgeschlossenen Rundbau bekrönt war, ein Bau, der auf das engste mit der Geschichte Roms verknüpft ist und eins der Wahrzeichen der ewigen Stadt bildet.

Diese und zahllose andere herrliche Bauten wurden auf dem linken Tiberufer besonders unter Kaiser Aurelian 270 bis 276 n. Chr. durch eine 17 m hohe Backsteinmauer umschlossen, die eine Länge von rund 15 km mit 13 Toren hat und zum Teil noch vorhanden ist; an der Porta S. Paolo umklammert sie ein merkwürdiges Grabdenkmal, die Pyramide des Cestius (gest. 12 v. Chr.), ein beredtes Zeichen, wie die Weltpolitik der Römer sofort auf deren Kultur einwirkt und

selbst die so eigentümliche Form des ägyptischen, vornehmen Grabes nach Rom überträgt (Abb. 49). In Grabdenkmälern ward überhaupt ein großer Luxus entfaltet. Das lernen wir trotz der vielfachen Zerstörungen vor den Toren der Stadt (im Innern durften nach uraltem Gesetz Tote nicht bestattet werden) kennen, namentlich an der „Königin“ der zahlreichen römischen Straßen, der Via Appia, die vom Zensor Appius Claudius 312 v. Chr. aus militärischen Gründen angelegt, nach Capua, später bis Brindisi geführt wurde und mit ihrem Pflaster



Abb. 49. Pyramide des Cestius und Porta Ostiensis (heut S. Paolo) der römischen Stadtmauer.

zum Teil wohl erhalten ist. An dieser Via Appia liegt auch das Grabmal der Cäcilia Metella, der Schwiegertochter des Triumvirn Crassus, ein weithin leuchtender Rundbau von 20 m Durchmesser, auf viereckigem Unterbau, oben mit einem Fries von Blumengewinden und Stierschädeln geschmückt. Aber nicht bloß durch die noch heute bewunderungswerten Straßenanlagen, nicht bloß durch die großen Grabdenkmäler oder durch die Reste ehemaliger Villen zeugt die Campagna bei Rom von der antik-römischen Kultur und Macht, sondern auch durch die riesigen, weit aus dem Gebirge herkommenden



Abb. 50. Ruinen der römischen Wasserleitung in der Campagna bei Rom.

Wasserleitungen, deren hochragende langgestreckte, wenn auch meist nur als Ruinen noch erhaltene Pfeilerreihen (Abb. 50) uns einen lebhaften Begriff von dem praktischen, kühnen, vor keiner Schwierigkeit zurückschreckenden Sinn der Römer geben. Und hierzu die unvergleichliche, schwermütig ernste und doch so oft

glühend aufleuchtende Landschaft, mit ihrem Kranz hoher malerischer Berge ringsum, an denen weithin sichtbare Städte wie Felsenmeister kleben, gleichfalls mit zahlreichen Resten des klassischen Altertums; man denke nur an Tusculum, den einstigen Sitz Ciceros, beim heutigen Frascati, oder an Tivoli mit seinen wunderbaren Wasserfällen und seinem reizvollen korinthischen Rundbau, dem vielgenannten Sibyllentempel (Abb. 51), und der großen, zwar auf arger Stilmengerei beruhenden, aber als Ruine sehr ansprechenden Villa Adriana, dem Landsitz Kaiser Hadrians!

Und wie die Römer die engere Heimat schmückten, um ihre Macht zu veranschaulichen, so errichteten sie auch im weiteren Italien und selbst im Auslande Denkmäler ihrer Herrschaft.

Es entstanden Tempel (Nîmes, maison carrée; Athen, Pola, Pompeji usw.), Paläste (Dioletianspalast in Salonä in Dalmatien, Spalato), Triumphbögen (Ancona, Susa in Oberitalien, St. Rémy und Orange in Frankreich; bei Adamklissi in der Dobrudscha sogar ein mächtiges Tropäum 109 n. Chr.), Amphitheater (Verona, Nîmes, Arles usw.), Theater (Orange,



recht gut erhalten, wird noch heute für theatralische Darstellungen benützt; Umbau des überwältigend schön gelegenen griechischen Theaters von Taormina), Brücken (die 19 m hohe Merabrücke bei Narui; die Donaubrücke beim Eisernen Tor, ein Werk Apollodors unter Trajan; die Tajobrücke bei Alcantara; der Pont du Gard in der Nähe von Avignon). Auch in Asien und Afrika wurde eine lebhafte Bautätigkeit entfaltet. In Afrika haben die Franzosen neuerdings wertvolle Ausgrabungen veranstaltet: in Tebessa (Theveste), in Dugga (Thugga), in Timgad (Thamugadi), das man geradezu das afrikanische Pompeji nennt, u. a. a. D. In Kleinasien lernen wir immer neue Städte kennen, die sich hoher Blüte erfreuten. In Syrien bieten Baalbek (Heliopolis) und Palmyra, in Arabien Petra hervorragende Beispiele spätrömischer Kunst dar, mit einer selbständigen Abwandlung des korinthisch-römischen Stils nach der Richtung des Barock hin; nicht bloß die Willkür und Häufung von Ornament, sondern auch die Schwingung des Gefühls bedeutet eine unmittelbare Vorahnung der Kunst des 17. nachchristlichen Jahrhunderts; vermutlich liegt hier orientalischer Einfluß vor.

Ganz besonders interessiert uns Deutsche die Ausdehnung römischer Kultur auf diejenigen Gebietsteile Deutschlands, die nach und nach der Welt Herrschaft unterworfen worden waren. Der 542 km lange Grenzwall, der diese Teile abschloß, der sog. Vimes, wird gerade jetzt auf Kosten des Deutschen Reichs gründlichst



Abb. 51. Rundtempel in Rom.

untersucht und freigelegt. Auf der Saalburg bei Homburg hat man sogar, unter der regen persönlichen Anteilnahme des Kaisers, versucht, das bekannteste der zum Schutze dieses Rheines dienenden Kastele wiederherzustellen (der bereits beendete Neubau des Pratoriums zum Museum bestimmt).

Innerhalb oder richtiger südwestlich dieser von Melheim an der Donau über Miltenberg am Main und über Ems bis Rheinbrohl laufenden Grenze erblühte in der Spätzeit der römischen Kaiser eine nicht unerhebliche Kultur auf germanischem Boden, von der sich mannigfache Reste (merkwürdig



Abb. 52. Porta nigra in Trier.

viel Mithrasdarstellungen) in und bei Köln, Bonn, Mainz usw. finden, am bedeutendsten aber in und bei Trier, wo zeitweise sich sogar die kaiserliche Residenz befand und zahlreiche vornehme Römer sich Landhäuser erbauten. Als eins der eindrucksvollsten altrömischen Denkmäler überhaupt ragt hier die Porta nigra empor, ein nach seinem im Laufe der Jahrhunderte sehr dunkel gewordenen Stein genanntes wohlerhaltenes Stadttor, dessen Alter strittig ist, das eine Länge von 36 m hat und mit seinen drei Stockwerken eine Höhe von 29 m erreicht (Abb. 52).

Wir finden in Trier ferner Basiliken, Häuser, Ruinen eines Kaiserpalastes, eines Amphitheaters usw. und in der Um-

gegend zahlreiche, zum Teil sehr schöne Mosaikfußböden, Statuen, Reliefs und Grabmäler (z. B. von Neumagen Darstellungen der alten Moselbevölkerung in ihren Trachten und gewerblichen Beschäftigungen, 2. bis 4. Jahrhundert, jetzt Trier, Provinzialmuseum; ferner die Tgeler Säule, ein 23 m hohes Denkmal bei Tgel mit vielen Reliefs usw.), Gerätschaften u. dgl. m.

Die Römer hatten überall, fast in dem gesamten Bereich ihres riesigen Weltreichs, Samenkörner ausgestreut; am besten wuchsen diese auf und die reichsten Früchte brachten sie den Ländern nördlich der Alpen. In den vollen Genuß der Früchte traten aber nicht mehr die Römer, sondern die Völkerschaften, die hier von ihnen unterworfen waren, die aber nun nach dem Zusammenbruch der römischen Herrschaft langsam und stetig sich zu einem neuen Leben und schließlich gar zu einer führenden Rolle im weltgeschichtlichen Getriebe emporringen sollten.

## Das Mittelalter.

**Die altchristliche Kunst.** <sup>Ein-</sup> Das römische Weltreich <sup>seitung.</sup> ging in Trümmer. Seine Ausdehnung war zu groß. Die sittliche Verkommenheit, in die die oberen Gesellschaftsschichten allmählich gerieten, trug wesentlich dazu bei, den Niedergang zu beschleunigen. Neue Kräfte rangen sich empor. Vor allem die junge Religion, die, von dem kleinen asiatischen Lande Palästina ausgehend, allmählich die Welt überwinden sollte: das Christentum. Seitdem es nach schweren Kämpfen und Leiden 312 endlich als Staatsreligion anerkannt war, blieb es für die gesamte europäische Kultur, die uns hier in erster Linie beschäftigt, von maßgebender Bedeutung. Eine Darstellung der Entwicklung der Kunst ist nicht denkbar, ohne der Beziehungen zum Christentum zu gedenken, da es der wichtigste Inhalt des Vorstellungskreises des Volkes wird und das gesamte Leben für viele Jahrhunderte entscheidend bestimmt.

Es fragt sich, ob das Christentum von vornherein mit irgendwelchen künstlerischen Anschauungen und Plänen hervorgetreten ist. Diese Frage ist zu verneinen. Die Christen der ersten Jahrhunderte haben durchaus kein künstlerisches Programm, wie wir das heute nennen würden, gehabt. Nirgends findet sich eine Spur davon. Nur auf die Erneuerung und Rettung des inneren Menschen gingen sie ihren Grundsätzen nach aus, im übrigen waren sie Römer oder Griechen, genau so wie das die anderen Bewohner des Weltreichs auch waren; sie waren in genau denselben handwerklichen Übungen und Handtierungen aufgewachsen wie ihre heidnischen Zeitgenossen, die formale Ausbildung und Anschauung war bei beiden Volksklassen völlig gleich. Sie gebrauchten denselben Pinsel, denselben Meißel. Wollten die Christen daher irgendwo künstlerischen Schmuck anbringen, so mußte dieser hinsichtlich der Zeichnung und Farbe genau so ausfallen, als wenn er von den Heiden angefertigt worden wäre. Nur der Inhalt oder die Bedeutung der einzelnen Figuren und Zierstücke wurde meistens anders. Die Persönlichkeiten, die von den Anhängern der neuen Religion verehrt wurden, waren nicht mehr Jupiter, Mars, Minerva, Diana, sondern Christus, Maria, die Apostel usw., und so schwinden jene, und es erscheinen diese, aber rein äußerlich sehen beide Reihen zunächst einander recht ähnlich, sie sind Kinder einer Mutter: der antiken Kunst. Erst allmählich trat hierin ein Wandel ein. Die Zeiten änderten sich, und mit ihnen Geschmack und Bedürfnis. Und schließlich erwuchsen Kunstrichtungen und Kunststile, die wir als spezifisch christlich, als ausschließliche Äußerungen rein christlicher Anschauungsweise bezeichnen können.

Die Entwicklung des Christentums vollzog sich während der ersten Jahrhunderte hauptsächlich im Orient und in Rom. Im Orient, d. h. in den Ländern am östlichsten Teil des Mittelländischen Meeres, weil von hier das Christentum ausgegangen war und in verschiedenen Großstädten sehr bald festen Fuß gefaßt hatte, und in Rom, weil es der Mittelpunkt und die Hauptstadt des römischen Kaiserreichs war und hier

sich gleichfalls recht bald eine kräftig heranwachsende christliche Gemeinde gebildet hatte. Die Großstädte des Orients und Rom waren aber auch die Hauptträger und Hauptstze der Kunst und Kultur. Dort die hellenistische, von der altgriechischen (hellenischen) abstammende, hier die italienisch-römische Kunst, die gleichfalls von Hellas einst beeinflusst war, aber doch sich vielfach von der hellenistischen, in Kleinasien und Ägypten herrschenden Kunst unterschied.

Bisher hat man geglaubt, daß für die Entwicklung der abendländischen Kunst Rom fast ausschließlich maßgebend gewesen sei. Das ist jedoch nach den neuesten Untersuchungen nicht der Fall. Auch der Orient hat seinen recht erheblichen Anteil daran; er hat viel mehr, als man meinte, Einfluß auf uns Abendländer ausgeübt. Aber schließlich hat doch immer wieder Rom die Führung, und wenn in der Folgezeit zwei Kulturwelten, die byzantinische (morgenländische) und die abendländische, nebeneinander bestehen, so bleibt die erstere nach anfänglichem hohen Glanze allmählich zurück, schreitet die letztere immer siegreicher und bedeutsamer vorwärts. Schon bei der altchristlichen Kunst kommen für die Leser dieses Buches fast allein die abendländischen Denkmäler in Betracht; später wird der byzantinischen Kunst nur ganz gelegentlich zu gedenken sein.

Die Katakomben (Malerei). Die Stätten, wo die frühesten christlichen Kunst-  
denkmäler sich finden, sind die Katakomben, unterirdische Friedhöfe, die in den Mittelmeerländern damals vielfach angelegt wurden. Außer künstlerisch ausgeführten Gebrauchsgegenständen, die den Toten in die letzte Ruhestätte mitgegeben wurden, fesseln uns hier vornehmlich die mitunter sehr reich und sorgfältig ausgeführten Wand- und Deckenmalereien, von deren künstlerischer Eigenart der unkundige Laie vielleicht am ehesten eine greifbare Vorstellung gewinnt, wenn er an pompejanische Wandmalereien denkt. Die römischen Katakomben sind am besten erforscht. Die Ergründung der Roma sotterranea gilt als ein Ehrentitel der katholischen

Kirche. Große, zum Teil sehr kostbare Veröffentlichungen von G. B. de Rossi, F. X. Kraus, Wilpert u. a. bieten uns willkommenen Aufschluß. In der baulichen Herrichtung sind z. B. die Syrakusaner Katakomben mit ihren breiten, hohen, lustigen Gängen viel schöner. Aber als Fundgruben für die Kenntnis der ältesten christlichen Kunst sind die römischen Katakomben bisher unübertroffen. Ihre Einrichtung sei daher kurz geschildert.



Abb. 33. Rom, Katakomben.

Die Juden und Christen verbrannten die Leichname nicht, wie dies die heidnisch gesinnten Römer meist taten, sondern setzten sie bald nach erfolgtem Tode in felsigen Grabkammern bet. Nach römischem Gesetz mußten sie das vor den Mauern der Stadt tun. Felsenhöhlungen aber waren hier meistens nur dadurch herzustellen, daß man in die Erde hineingrub. Und da in erreichbarer Nähe der Stadt die Grundstücke teuer waren, das vul-

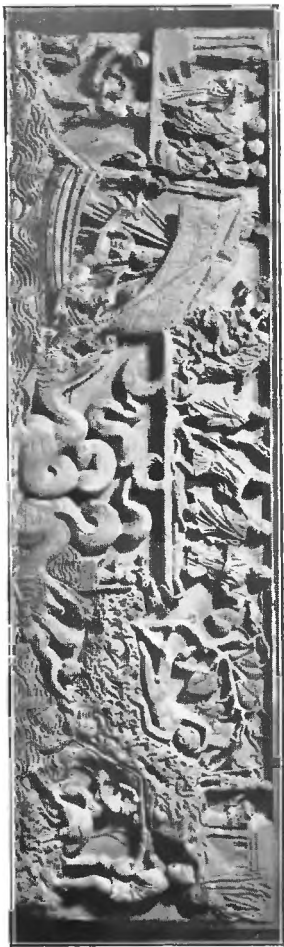
kanische Gestein (Tuff), das große Strecken der Campagna erfüllt, aber leicht zu bearbeiten ist, so ging man immer tiefer in die Erde und legte untereinander Stockwerke mit einem weitverzweigten Netz von Gängen und Kammern an. Wegen des bröckligen Tuffs sind die Gänge (*uniculi*) nur 0,80 bis 1 m breit und haben ungefähr reichliche Manneshöhe. In die Seitentwände sind entweder niedrige längliche Vertiefungen (*loculi*) oder rundbogige (*arcosolia*) eingehauen. Nach erfolgter Bestattung wurde das Wandloch durch Marmor- oder Ziegel-

platten geschlossen (Abb. 53). In dem kühlen Felsenloch blieb der Tote lange Zeit gegen Verwesung und Würmerfraß gesichert, und nur diese Form vermag die hygienischen und ästhetischen Bedenken gegen die Bestattung unverbrannter Leichen zu entkräften, und nur sie allein entspricht dem Vorbilde, das Christi Grablegung uns bietet. Die vornehmeren und wohlhabenderen Klassen sicherten sich hier unten größere rechteckige Kammern, die zum Teil in künstlerisch vollendeter Form ausgeschmückt und auch für pietätvolle kirchliche Gedenkfeiern benutzt wurden. Allgemein die Katakomben als die kirchlichen Kultstätten der ältesten Christen anzusprechen, wie dies noch vor wenig Jahrzehnten üblich war, ist nicht zulässig. Die Schauer geschichten von den vielen grausamen Verfolgungen, die hier unten stattgefunden haben sollen, gehören in das Gebiet der Fabel. Nur ausnahmsweise wurden diese heiligen Stätten durch Gräueltaten entweiht. Im allgemeinen ließen es die Heiden der antiken Welt gegenüber den Gräbern der Christen an Achtung nicht fehlen.

Was sich hier unten, zum Teil vortrefflich erhalten, an Kunstwerken gefunden hat (meist im Lateranischen Museum oder im Vatikan zu Rom), entspricht, um es nochmals zu betonen, formal zeichnerisch und koloristisch durchaus dem, was zur gleichen Zeit auch sonst in Rom an Kunstwerken geschaffen wurde. Nur der Stoff, der Gegenstand der Darstellung, weicht ab.

Die Daselbe Bild ergibt sich, wenn wir die plastischen Denkmäler der römisch-christlichen Kunst der ersten Jahrhunderte mustern. Vehrreich ist z. B. der Sarkophag des Junius Bassus (Rom, Grotten des Vatikans), der mit Reliefs geschmückt ist, die uns ähnlich, wie auf antikeidnischen Sarkophagen mythologische Szenen, z. B. die Jagd des Meleager, vorgeführt wurden, die wichtigsten Ereignisse des Neuen Testaments schildern. Ein beim Vatikan gefundener Sarkophag schildert uns die Geschichte des Jonas nebst der Erweckung des Lazarus, dem Quellwunder und Moses Bedrängnis, in deutlicher

Abb. 54. Mittelfränkischer Sarkophag. Marmor. Rom, Salerno.



Anlehnung an die Antike, besonders in den Nebenfiguren der Fischer und Hirten (Abb. 54). Deutlich verrät die Erinnerung an die große antike Skulptur (den wildertragenden Hermes) auch noch die Statue des guten Hirten (Rom, Vatikan). Das stetige Sinken der Kunstübung, das mit dem Verfall des Römerreichs sich vollzieht, macht sich dementsprechend im weiteren Verlaufe auch bei der christlichen Kunst geltend; die uns bekannt gewordene älteste plastische Schilderung der Kreuzigung Christi (Holztür der Kirche S. Sabina, Rom; etwa 5. Jahrhundert) zeigt in erschreckender Deutlichkeit den Niedergang. Und weiterhin wird man dann so schaffensuntüchtig, daß man ohne Bedenken antikeidnische Skulpturen zum Schmucke christlicher Kirchen verwendet. Der berühmte Thronstuhl in der Peterskirche zu Rom ist mit den Taten des Herkules geziert, und im Dom von Salerno dient ein Sarkophag mit wildbacchantischen Reliefs als letzte Ruhestätte eines Bischofs.



**Bau-** Wichtiger ist die Tätigkeit auf baulichem Gebiete. Man  
**kunst.** streitet, ob man in den zahlreichen Kirchen, die besonders seit der öffentlichen Anerkennung des Christentums (312) entstanden sind, die letzten Ausläufer der antik-römischen Baukunst oder verheißungsvolle Anfänge einer neuen, aus christlichem Geist und Schaffensdrang geborenen Kunst zu erkennen habe. Man hat in geistvoller Weise die Form des ältesten christlichen Gotteshauses aus der des römischen Privathauses (Dehio) oder der der antiken Halle (Konrad Lange) oder des vornehmen Palastes ableiten wollen, man hat die christliche Liturgie noch unlängst erneut zu Rate gezogen (Witting), man hat endlich in den letzten Jahren mit besonderem Nachdruck (Strzygowski) auf die große Bedeutung hingewiesen, die dem Orient bei dieser Frage zukomme; und in der Tat dürfen wir nie vergessen, welch blühendes, innerlich und äußerlich starkes Leben in den christlichen Gemeinden an den östlichen und südlichen Küsten des Mittelmeeres damals geherrscht hat. Aber so dankenswert und wertvoll die Forschungen sind, die uns in den letzten Jahrzehnten besonders von deutschen und französischen Gelehrten beschert worden sind, so bleibt doch vieles in der Entwicklung noch unklar, und wir werden vielleicht erst von zukünftigen Ausgrabungen (Nordafrika!) und Untersuchungen bessere Kenntnis erhoffen können. Einstweilen halten wir uns an die unbestreitbaren Tatsachen, daß die altchristliche Baukunst, gleich der Malerei und Bildnerei, in formaler Hinsicht durchaus, wie sich dies eigentlich von selbst versteht, an die antikeidnische Baukunst sich anlehnt, und zwar im Orient (Byzanz) mehr an die hellenistische, im Abendland mehr an die antifrömische Weise, und daß nach den Bedürfnissen des Kultus von vornherein Neuerungen in der Gesamtanordnung (nicht in der Einzeldurchführung) der Bauteile gegenüber der antiken Art sich geltend machen. Im allgemeinen erhalten wir folgendes Bild.

Zwei Bautypen herrschen: erstens ein Längsbau, bei dem eine Längsrichtung maßgebend ist, die sog. Basilika, die bekannteste und beliebteste Form; zweitens ein Rundbau, bei dem

alle gleichwertigen Punkte von einem bestimmten in der Mitte gelegenen Punkte gleichweit entfernt sind (Kreis, gleichseitiges Viereck, Sechseck, Achteck nsw.), vorzugsweise im Morgenlande verwandt, im Abendlande dagegen in der Regel nur für Tauf-, Grab- und Gedächtniskirchen bevorzugt.

Die Basilika, die seit dem Anfang des 4. Jahrhunderts uns begegnet, der antikeidnischen Markt- und Gerichtshalle am nächsten steht und mit ihrem Namen (*basilica*, König) bis auf die althomerische Königshalle zurückweist, ist ein längsgestreckter Bau, dessen Hauptmasse aus mehreren, meist 3, selten

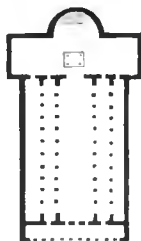


Abb. 55.

Grundriß der Kirche  
San Paolo fuori le  
Mura in Rom.

5 gleichlangen, miteinander verbundenen Räumen, sog. Schiffen, sich zusammensetzt, in denen das mittellste, das sog. Hauptschiff wesentlich (etwa um das Doppelte) breiter und höher ist als die sog. Nebenschiffe (Abb. 55). Diese Verschiedenheit der Schiffe ist entscheidend für den Begriff der Basilika; sie muß unter allen Umständen so stark sein, daß in der Oberwand, mit der das Mittelschiff über die Nebenschiffe emporragt, noch Lichtöffnungen angebracht werden können. An diese Hauptmasse schließt sich meist im Osten, oft aber auch (namentlich in Rom,

z. B. bei der Peterskirche) im Westen ein Querschiff und an dieses in der Verlängerung der Mittelschiffe ein halbrunder, muschelförmiger Abschluß (Chor, Apsis, Concha, Presbyterium), der für die Geistlichkeit bestimmt ist. Hier ist die Stelle des Altars; man bringt ihn in der älteren Zeit gern in Verbindung mit dem Grab eines christlichen Märtyrers, zu dem mehrere Stufen hinabführen (Confessio, so noch heute in der Peterskirche zu Rom). Haupt- und Nebenschiffe sind voneinander getrennt durch Säulen, die vielfach aus antikeidnischen Tempelbauten zusammengesucht sind; darüber geradlinige Balken (Architrav) oder Rundbogen (Archivolte). Emporen in den Seitenschiffen sind selten. Die Decke ist nicht gewölbt, vielmehr entweder ein offener Dachstuhl oder eine

hölzerne Balkendecke. Die Wände sind farbig reich geschmückt. Besonders beleeht wird das Mosaik namentlich in der Chor= nische (Abb. 56) und an den sog. Triumphbögen (zwischen Apsis oder Querschiff und Langhaus). Auf diesem Gebiet zeigt die alt= christliche Kunst vielleicht die stärkste Lebenskraft. Das Äußere der Kirche dagegen ist schlicht. Der Eingangsseite (also der dem Altar gegenüberliegenden Wand) ist ein viereckiger Säulen=



Abb. 56. Apsis der Kirche S. Paolo fuori le Mura, mit Mosaiken.

(Pfeiler=)Hof vorgelagert, das sog. Atrium, wo man sich vor dem Betreten der Kirche ursprünglich, nach orientalischer Sitte, Gesicht, Hände und Füße wusch und wo sich wahr= scheinlich auch die Büssenden, die nicht in das Gotteshaus selbst eintreten durften, aufhielten. Diese Atriumanlage wird als Vorbild und Ursprung der klösterlichen Bauanordnung an= gesehen; an den gegebenen Hof, der zum sog. Kreuzgang wurde, konnte man leicht die für ein gemeinsames klösterliches Wohnen bestimmten Räume angliedern (Anlage des Kreuzganges auf

der Westseite der Kirche in Deutschland noch in Fulda und bei St. Marien im Kapitol in Köln).

Aus der langen Reihe altchristlicher Basiliken sind hervorzuheben: die Peterskirche in Rom, fünfschiffig mit einer Grundfläche von 7100 qm, im 16. Jahrhundert abgebrochen zugunsten des Bramanteschen Neubaus; die Paulskirche bei Rom (San Paolo fuori le Mura = vor den Stadtmauern), Ende des 4. Jahrhunderts erbaut, 1823 bis auf wenige Teile, z. B. den



Abb. 57. Inneres der Basilika San Paolo fuori le Mura.

schönen Triumphbogen, abgebrannt, dann wieder aufgebaut, sehr prächtig und umfangreich (Abb. 57); S. Maria Maggiore, S. Clemente, S. Agnese fuori le Mura, S. Lorenzo (Abb. 58), S. Sabina u. a. m., sämtlich in Rom. Neben dieser Hauptstätte der altchristlichen Kunst des Abendlandes ist Ravenna höchst wichtig, wohin Honorius 405 die kaiserliche Residenz verlegt hatte, und wo namentlich seine Schwester, die Reichsverweserin Galla Placidia, später der Gotenkönig Theoderich d. Gr. (493 bis 526) und endlich der Zeitgenosse des byzantinischen Kaisers



Abb. 58. Rom, Kirche San Lorenzo fuori le Mura.

Justinian, Julianus Argentarius, eine bedeutende Bautätigkeit entfaltet haben. In diesem damals so glänzenden, bald aber



Abb. 59. Kirche S. Apollinare in Classe bei Ravenna.

verödeten und heute weltabgeschiedenen Orte hat sich eine überraschend große Zahl wertvoller altchristlicher Kunstdenkmäler



Abb. 60. Ravenna, Inneres der von dem Ostgotenkönig Theoderich d. Gr. erbauten Basilika S. Apollinare nuovo.

erhalten, die an Interesse noch durch die sich mannigfach kundtuenden Anklänge an die byzantinische Kunst gewinnen. Zu nennen sind S. Apollinare in Classe (dem alten Hafenort Ravennas; Abb. 59) und die von Theoderich erbaute Kirche S. Apollinare nuovo in Ravenna (Abb. 60).

Weiter erwähne ich S. Ambrogio (= Ambrosius) in Mailand, den Dom von Torcello bei Venedig, Hagios Demetrios in Saloniki, die nur z. T. noch erhaltene Konstantinische Basilika an der Geburtsstätte Christi in Bethlehem, die von dem Franzosen de Vogué im Wüstenland gleichsam neu entdeckten syrischen Kirchen von Dalb Luzé, Turmanin usw., die afrikanischen Basiliken usw., während in Deutschland nur die zu Trier von Bedeu-

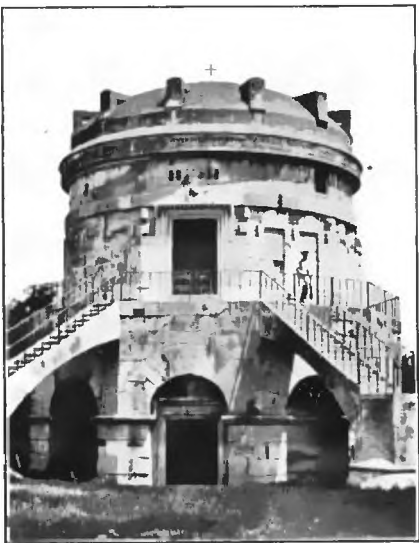


Abb. 61. Ravenna, Grabmal des Ostgotenkönigs Theoderich d. Gr. um 520; die Freitreppen erst 1774 hinzugefügt.

Der Zentralbau geht gleichfalls unmittelbar aus der antiken Baukunst hervor. Das bis zum heutigen Tage verhältnismäßig wohlerhaltene Pantheon in Rom (S. 59) darf als ein Ausgangspunkt und Vorbild gelten. Wenn auch nur selten angewandt, zeitigt diese Form doch sehr schöne und

stimmungsvolle Gotteshäuser und wird auch dadurch wichtig, daß sie die altrömische Gewölbetechnik trotz aller Not und

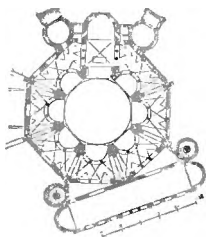


Abb. 62. Ravenna, Grundriß der Kirche San Vitale.

Kriegsstürme wenigstens teilweise der folgenden Zeit übermittelt; ein Rundbau, flach eingedeckt, wirkt zu nüchtern, als daß man nicht zu allen Zeiten sich bemüht hätte, ihn mit erhöhter Bedachung zu versehen. Der Typus ist großer Abwechslung fähig; wir finden einfache Rundbauten, solche mit konzentrischen Säulenstellungen, gleichseitige Vielecke oder Anlagen in Form eines sog. griechischen, d. h. gleichschenkeligen Kreuzes, bei dem der viereckige Mittelraum überhöht wird durch eine sich auf Hängegewölben (pendentifs) und zylindrischem Tambour aufbauende Kuppel.

Beispiele: in Rom

das Baptisterium beim Lateran; S. Costanza, ursprünglich Mausoleum der Schwester Konstantins des Großen; die hinsichtlich ihrer Entstehung umstrittene Kirche S. Stefano Rotondo; ferner S. Angelo in Perugia, Maria Maggiore zu Nocera, S. Fosca in Torcello, der alte Dom in Brescia und die vielbesprochene und schon in der Renaissancezeit sehr beachtete große Kirche



Abb. 63. Ravenna, Inneres der Kirche San Vitale.





Abb. 64. Konstantinopel, Inneres der ehemaligen Sophienkirche (jetzt Moschee).

San Lorenzo in Mailand. In Ravenna: S. Nazaro e Celso, das Mausoleum der Galla Placidia (griechisches Kreuz, Kuppel über der Klerung, Tonnengewölbe in den Kreuzarmen); das Grabmal Theoderichs (Abb. 61) mit einer Kuppel von 11 m Durchmesser aus einem einzigen Kalkstein und mit Ver-

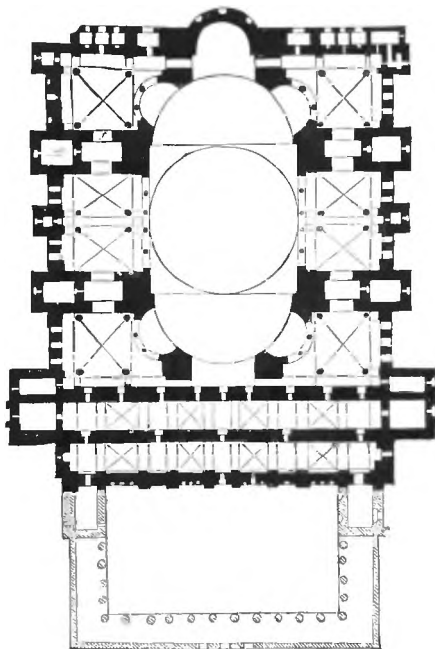


Abb. 65. Konstantinopel, Grundriß der Sophientirche.

zierungen, die als rein germanisch angesprochen worden sind (Zangenornament); zwei Taufkirchen, vor allen aber San Vitale, ein prächtiger, reichgestalteter Zentralbau mit Kuppeln, Umgängen, Säulengalerien und deutlichen byzantinischen Anklängen (Abb. 62 und 63). In Konstantinopel selbst ragt die weltberühmte, unter der Türkenherrschaft in eine Moschee verwandelte Hagia Sophia hervor, 532 bis

563 unter Justinian d. Gr. von den Baumeistern Anthemius von Tralles und Isidor von Milet errichtet, kein reiner Zentralbau, vielmehr eine ganz freie geniale Schöpfung, die ohne Folge blieb (Abb. 64 und 65). Von Bedeutung wurde ein Rundbau im Anschluß an die Heilige-Grabs-Kirche zu Jerusalem (Anastasis), mehr aber noch der an der Stelle des



Abb. 66. Jerusalem, Felsendom (Darmoschee).

Salomonischen Tempels errichtete Felsendom auf Moriah (Abb. 66), dessen Baugeschichte ungewiß ist (vielleicht von byzantinischen Meistern 688 bis 691 für einen arabischen Kalifen erbaut), dessen fein abgewogene Verhältnisse und dessen reiche harmonische Verzierungen seine Besucher zu preisen nicht müde werden, und der deshalb dauernd die Phantasie der abendländischen Künstler erregt und beschäftigt hat und von dem hier gegründeten Templerorden als Vorbild für seine Kirchen im Abendlande verwendet worden ist.

**Die Kunst des Islam.** Während in der Kunst des Christentums das Gotteshaus und sein Schmuck in erster Reihe steht, ist dies bei der Kunst des Mohammedanismus durchaus anders. Die Religion Mohammeds, die für die arabischen und andere orientalische Völkerschaften einen so hohen Reiz gewann, daß sie fast zu einer Weltreligion wurde, verwarf den Bilderdienst. Die Moscheen waren Gebetshallen: Langhaus oder Zentralbau mit einer oder mehreren Kapellen, daneben ein schlanker Turm oder auch mehrere (Minarets; mit Galerien für den Gebetsrufer); vor dem Bau oder rings um ihn ein Hof mit Brunnen für religiöse Waschungen. Interesse für konstruktive Solidität oder für Lösung schwieriger bautechnischer Pro-

Kunstgeschichte.

bleme ist nicht vorhanden, das wenige, was man kennt, geht wohl vorzugsweise auf Byzanz zurück. Dafür aber entfaltet sich der Sinn des Orientalen für Flächendekoration in geradezu glänzender Weise. Er kommt vornehmlich auch dem Profan-



Abb. 67. Arabische Flächverzierung (Moschee Solimans d. Gr. zu Konstantinopel, vollendet 1555).

bau zugute und bringt in der Webkunst so vollendete Gebilde hervor, daß diese noch bis zum heutigen Tage auf jedermann einen wahrhaft bestrickenden Reiz ausüben. Das Ornament, das hierbei zur Verwendung gelangt, ist geometrischer Natur. Man spielt mit geometrischen Linien und ergänzt diese durch pflanzliche Motive, wobei die Formen der Blüten und Blätter umstilisiert werden zu Formen, die sich organisch leicht und anmutig mit den strengen geometrischen Figuren vereinigen (Abb. 67). Diese Linienverschlingungen sind die eigentlichen Arabesken, nach ihren Er-

findern, den Arabern so genannt, während neuerdings vielfach, aber fälschlich alle Zierformen so bezeichnet werden. Bunte Farben erhöhen den Reiz dieser Linien, ihre Phantasie steigert sich durch die willkürliche Anwendung verschiedenster Bogenformen (gestelzte = erhöhte Spitzbögen, Hufeisen- und Kielbögen; Abb. 68) und bei Baulichkeiten durch das der



Abb. 68. Islamitische Bogenformen.  
a Kielbogen, b Hufeisenbogen, c Spitzbogen.

mohammedanischen Kunst eigentümliche sog. Stalaktitengewölbe, eine Decke, die einer Honigwabe gleicht. Wenn endlich von den Mohammedanern

buntfarbig glasierte Ziegel gern gebraucht werden, so entspricht dies nur der uralten Überlieferung des Orients (Babylon, Assyrien). Durchgehends also keine konstruktiven Ziele und Gedanken, sondern lediglich dekorative. Mit diesen werden künstlerische Wirkungen allerfeinster Art er-

zielt. Phantasie, Anmut, harmonische Buntheit sind ihre Hauptmerkmale.

Denkmäler der arabischen Kunst finden sich in Jerusalem (Ausgestaltung der Darmoschee, s. S. 81), in Kairo (die Kalifengräber), Persien, besonders in Isfahan, und in Indien, wo die Großmoguln im 16. und 17. Jahrhundert überaus prächtige Werke in der geschilderten Art mit etwas altnational indischen Anklängen errichten, von denen die Moschee in Neu-Delhi



Abb. 69. Die Alhambra zu Granada, Löwenhof.

sehr bekannt ist, vor allem aber das vom Schah Dschehan zu Ehren seiner Gattin erbaute Grabmal Taj-Mahal, das als Weltwunder gepriesen wird. Aber auch in Europa finden sich glänzende Erinnerungen an die mohammedanische Herrschaft, freilich nicht so sehr in Sizilien, einem Hauptsitz ihrer Kultur, wo Arabisches sich nur aus der Normannenzzeit (S. 95 f.) erhalten hat, als vielmehr in Spanien: die 785 von Abderrhaman gegründete Moschee zu Cordoba mit ihrem Säulenwald und ihren Hufeisenbögen, ferner die Giralda, das Minaret der dem 12. Jahrhundert entstammenden Moschee von Sevilla, der

Alfazar (Palast) in Sevilla, vor allem aber die andalusischen Bauten, an ihrer Spitze die vornehmlich im 14. Jahrhundert erbaute, vielgeseierte, heute stark im Verfall befindliche Alhambra, das Königsschloß, das bei Granada liegt und mit seinen kleinen, aber höchst reizvoll gezierten Wohnräumen, seinen Säulenhallen und Höfen, seinen Brunnen und Gärten uns mitten in den Zauber von 1001 Nacht versetzt (Abb. 69).

**Die Baukunst romanischen Stils.** <sup>Ein-  
leitung.</sup> Der Zusammenbruch des römischen Kaiserreichs verschärfte den Gegensatz zwischen morgen- und abendländischer Welt. Für den Osten war Byzanz (Konstantinopel) der maßgebende Mittelpunkt; es war der Sitz einer hohen und bedeutenden Kultur, die mehrfach auch für den Westen sich fruchtbar erwiesen hat, bis sie schließlich den immer stärker werdenden Angriffen der asiatischen Türken erlag. Im Westen trat dagegen eine ungeheure Zersplitterung ein; nur in geistiger (künstlerischer und wissenschaftlicher), später auch in kirchlicher Beziehung behielt Rom die alte Zauberkraft. Inmitten des Hin- und Herbogens und Ringens der einzelnen Völker und Stämme lebte im Herzen der großen Massen die Erinnerung an die große schutzgewährende Macht des römischen Weltreiches fort; seine Wiederherstellung bildete den Gegenstand traumhaften Sehns, besonders unter den nunmehr nachhaltig und tatkräftig in die weltgeschichtliche Bewegung eintretenden Germanen. Sie und die Franzosen gaben fortan, auf lange Zeit, den Ton an für die europäische Kultur; nicht mehr jenseits, sondern diesseits der Alpen erfolgten die entscheidenden Taten auf politischem wie auf künstlerischem Gebiete.

Diese neu erwachende germanisch-französische Kultur ist anfänglich einheitlich; sie verkörpert sich in der Person Karls des Großen (768 bis 814), den demgemäß auch beide Nationen gleichmäßig für sich in Anspruch nehmen und verehren. Später trennen sich Frankreich und Deutschland; beide streben hohen Zielen zu, beide leisten Außerordentliches, Deutschland, das

zuerst die Führung hat, wird freilich bald von Frankreich überflügelt, im weiteren Verlauf wird auch England von Bedeutung, Spanien befreit sich von den Angläubigen, und schließlich erwacht Italien, um sich in raschem Fluge auf seine einstige leitende Stelle zu besinnen und sie sich mit wunderbarer Kraft von neuem zu erobern. Die übrigen Völkerschaften Europas bleiben hinter dem Wettbewerb der hier genannten mehr oder minder weit zurück, so bemerkenswert an sich auch z. B. die Schöpfungen der skandinavischen Stämme, namentlich im Kirchenbau, sind. Am Beginn des Mittelalters das Verlangen nach Wiederherstellung der römischen Weltherrschaft, am Ende des Mittelalters die Festigung des europäischen Staatensystems, wie es im Kern (nicht in den Einzelheiten) für die neuere Zeit maßgebend geblieben ist. Zwischen diesen beiden Polen bewegt sich die Geschichte des Mittelalters. Durch sie wird auch die kunstgeschichtliche Entwicklung bestimmt. Obwohl Rom als Stadt während der Stürme der Völkerwanderung und in den darauf folgenden Jahrhunderten fast bis zum Dorf herabsinkt, beeinflusst der Glanz seiner Denkmäler und seiner Überlieferungen zunächst auf das nachhaltigste die künstlerische Tätigkeit der abendländischen Völker. Und wenn diese sich später davon zu befreien wissen und zu einer völlig selbständigen und eigenartigen Formensprache sich durchringen, so ist es doch nicht unberechtigt, daß man sich seit einigen Jahrzehnten daran gewöhnt hat, die erste Hauptepoche der mittelalterlichen Kunstgeschichte als die Periode des romanischen Stils zu bezeichnen, während man früher irrtümlich den Ausdruck byzantinischer Stil gebrauchte. Der Orient, insbesondere Byzanz, ist, um es nochmals nachdrücklich zu betonen, in verschiedenen Fällen von maßgebender Bedeutung für die mittelalterliche Kultur des Abendlandes gewesen; aber der entscheidende Ausgangspunkt für letztere ist die lateinische, italienische, römische Kultur.

Da die Karolingischen und z. T. (in Plastik und Malerei) auch noch die Ottonischen Herrscher künstlerische Neigungen in bewußter Abhängigkeit vom klassischen Altertum betreiben,

so könnte man ihre Schöpfungen auch der oben behandelten altchristlichen Kunst anschließen. Aber der Schwerpunkt ihrer Tätigkeit liegt im Norden der Alpen, und dies ist so entscheidend, daß die Karolingische Baukunst, wenn auch als besonderer Abschnitt, doch in die sog. romanische Stilepoche einzubeziehen ist.

Die Karolin-  
gische Baukunst.

Kaiser Karl der Große suchte nicht bloß Ruhm durch Taten der Waffen, seinen Hauptehrgeiz setzte er darein, seine Franken auf eine höhere Kulturstufe zu erheben. An seinem Hofe gründete er eine Art Akademie, eine Vereinigung von Gelehrten, in der namentlich auch Baufragen behandelt wurden. Ein junger edler Ostfranke, Einhard, war der Kunstverständige in diesem Kreise. Monumentale Bauten, Paläste (Psalzen) und Kirchen wurden errichtet, und zwar bezeichnenderweise gerade auf dem Grenzgebiete Frankreichs und Deutschlands.

Der glänzendste Bau, der sich aus karolingischer Zeit erhalten hat, ist ein Zentralbau: das Aachener Münster (ohne seine spätere Zutat, den Chor); zu gleicher Zeit Palastkapelle (darum zweigeschossig) und Grabkirche (deshalb zentral). Lombardische Bauten, namentlich aber S. Vitale in Ravenna, bilden das Vorbild. Ein inneres höheres Achteck, das von einer Kuppel überdacht ist, wird von einem zweigeschossigen Sechzehneck umschlossen, dessen unteres Geschloß von miteinander abwechselnden dreieckigen und quadratischen Feldern, dessen oberes Stockwerk von schräg ansteigenden und somit zugleich die Kuppel sichernden Tonnengewölben eingedeckt ist (Abb. 70). Der Außenraum öffnet sich gegen den Inneren in rundbogigen Öffnungen, die z. T. mit kostbaren Säulen besetzt sind. An den Wänden und Decken reicher Marmor- und Mosaikschmuck. Das Ganze außerordentlich prächtig, eine in jeder Hinsicht bewunderungswürdige Leistung, die in der folgenden Zeit mehrfach nachgeahmt ist (Westchor des Münsters zu Essen, Kirche zu Ottmarsheim), die aber zu großartig war und zu sehr auf dem Willen eines einzelnen beruhte, als daß sie



wirklich fruchtbringend auf die nächsten Jahrhunderte hätte wirken können: ein willkürlich aufgesetztes fremdes Meis. Man bemüht sich z. B., die alte glänzende Ausstattung völlig wiederherzustellen; aber der lebhafteste Widerspruch, der 1903 von sachkundiger Seite erfolgte, zeigt von neuem, wie schwierig derartige Bemühungen, ja wie sie fast undurchführbar sind.



Abb. 70. Achteck des Aachener Münsters.  
Inneres der Palastkapelle Kaiser Karls d. Großen  
in Aachen (gluten gotischer Umbau).

Was sich an Längsbauten aus karolingischer Zeit erhalten hat, läßt sich auch nicht entfernt mit dem Aachener Münster vergleichen (sog. Einhardsbasilika in Steinbach im Odenwald; wichtiger Norve in Westfalen; vgl. Centula [S. Niquier] in der Normandie). Aber wir besitzen literarische Dokumente, die uns wertvolle Aufschlüsse über die baugeschichtliche Entwicklung geben, vor allem einen Grundriß für eine Kloster- und Kirchenanlage in S. Gallen (veröffentlicht 1844 von Keller); dies ist augenscheinlich ein Idealplan für die zweckmäßigste Anlegung und Einrichtung eines großen Klosters, der am kaiserlichen Hofe entstanden oder von diesem, vielleicht in den Klöstern Fulda oder Reichenau, beeinflußt sein wird (etwa 820) und kulturgeschichtlich von der erheblichsten Bedeutung ist. Hier bahnen sich z. T. bereits die großen Umgestaltungen an, die das altchristliche schlichte Gotteshaus, die Basilika, im Verlauf der nächsten Jahrhunderte erfährt.

Die flachgedeckte Basilika. Der Grundriß wird ein wirkliches Kreuz (Kreuzförmige Basilika), d. h. die Apsis wird nach Osten hinausgeschoben und das Mittelschiff gleichsam über das Querschiff hinaus verlängert; dadurch entsteht ein größerer Chorraum, wie er auch durch die starke Zunahme der Zahl der Priester, die sämtlich ihren Platz hier finden sollten, erforderlich geworden war (Abb. 71). Die Vierung, d. h. der Teil, wo Mittelschiff und Querschiff einander schneiden, wird die

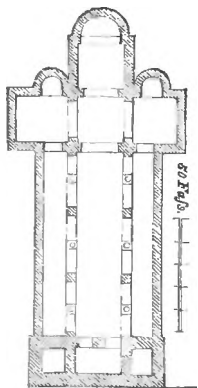


Abb. 71. Grundriß einer flachgedeckten römischen Kirche.

Maßeinheit für die ganze Kirche; ihre Maße werden für die Abmessungen der übrigen Teile zugrunde gelegt, die Pfeiler markieren jedesmal die Ecken eines Quadrats. Man nennt diese strenge Raumabmessung das gebundene römische System. Der Altar findet im äußersten Osten seinen Platz; unter dem Chorraum wird eine Kapelle, eine sog. Krypta angelegt, die im Grunde nichts anderes als eine Erweiterung der altchristlichen confessio (s. S. 72) ist, deren Raum sich zu einem besonderen Gotteshaus mit eigenem Altar answächst. Dadurch wird der Zusammenhang zwischen dem oberen Hauptaltar und dem Märtyrergab, der ursprünglich die ganze Anlage bedingt hatte, zerstört. Kein

ästhetisch aber erwächst aus der Einfügung der Krypta ein erheblicher Vorteil. Aus technischen Gründen nämlich, damit man die Krypta nicht gar zu tief in die Erde einzugraben brauche, wird der Chorraum höher gelegt, 10, 15 und noch mehr Stufen führen aus dem Langhaus zu ihm hinauf, und es entsteht so eine völlig veränderte Architektur, die noch dazu vielfache Abwechselungen zuläßt. Wie auf einer Bühne werden oben im Chorraume die heiligen Handlungen vollzogen, und wer derartige Kirchen besucht hat, weiß, welch außerordentlich malerische und künstlerisch reizvolle Bilder so entstehen. Wegen

der zunehmenden Heiligenverehrung wird ferner recht oft nicht bloß im Osten, sondern auch im Westen ein Chorraum angelegt; vom 9. bis in die 1. Hälfte des 12. Jahrhunderts überwiegen sogar diese doppelten Chöre in Deutschland. Dementsprechend bringt man auch ein westliches Querschiff an. Dadurch wird aber der Eindruck, den der Längsbau der altchristlichen Basilika hervorrief, wesentlich verändert, zumal da wegen des Westchors das Westportal wegfallen muß und man nicht mehr von Westen, dem Altar, d. h. dem entferntesten Punkte gegenüber, die Kirche betritt, sondern von der Längsseite, von Süden oder Norden her; der malerische Eindruck freilich wird hierdurch noch mehr gesteigert, es werden künstlerische Wirkungen ersten Ranges erzielt. Auch insofern gewahren wir Leben und ahnen wir die damals herrschende Schaffensfreude, als die Säule vielfach durch den Pfeiler ersetzt wird; ja es wechseln in einer Kirche Säulen und Pfeiler in rhythmischer Folge (sogen. Stützenwechsel, Abb. 72; besonders am Nordabhang des Narzes).



Abb. 72. Längsschnitt einer romanischen Kirche, mit sog. Stützenwechsel.

Als Kapitell wird neben dem anfänglich auftretenden ionischen und dem zuerst sehr rohen Blätterkelchkapitell vorzugsweise das Würfelkapitell verwendet, das zwischen dem Rund der

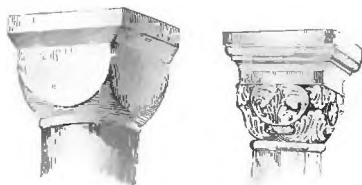


Abb. 73. Einfaches und verziertes Würfelkapitell.

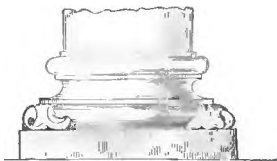


Abb. 71. Fuß einer romanischen Säule.

Als Kapitell wird neben dem anfänglich auftretenden ionischen und dem zuerst sehr rohen Blätterkelchkapitell vorzugsweise das Würfelkapitell verwendet, das zwischen dem Rund der

Säule und dem rechtwinkligen Durchschnitt des Bogenauffsatzes vermittelt (Abb. 73); unten setzt die Säule auf der sog. attischen Vase auf, die bes. seit etwa 1150 mit Eckblättchen verziert wird (Abb. 74). Die Wände sind wuchtig und massig, nicht immer so plump wie in Süddeutschland (in Sachsen und am Rhein sind die Verhältnisse schlanker), aber stets bleibt der Eindruck einer gewissen Schwere. Es bieten sich breite Flächen dar, die gleichsam nach farbiger Gliederung verlangen und in der Tat durch große Gemäldezyklen geschmückt werden.

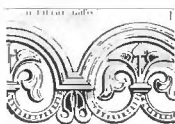
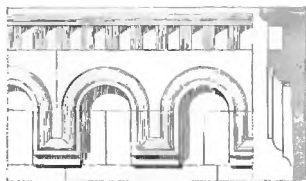


Abb. 75. Einfacher und verzierter romanischer Rundbogenfries.

Die Decke ist flach, von Holz. Die Seitenschiffe werden schon früh mit Gewölben versehen; dies erforderte geringere technische Kenntnis und Mühe. Durchweg ein feierlicher gedämpfter Gesamtton in der künstlerischen Auffassung, der uns noch heute unmittelbar packt. Die Außenwände werden besonders durch sog. Lisenen (senkrechte, wenig vortretende Mauerverstärkungen) und Rundbogen-

friesen (unterhalb des Dachansatzes; Abb. 75) belebt. Die Fenster sind in der Regel schlicht, rundbogig. Die Portale, gleichfalls rundbogig, anfangs einfach, dann immer reicher durch Säulen (mehrere nebeneinander, in Schrägstellung) und das sog. Tympanon (das Feld zwischen dem geraden oberen Abschluß der eigentlichen Tür und dem die Tür umrahmenden Rundbogen) belebt. Die Türme, die in Italien in altchristlicher und mittelalterlicher Zeit immer abseits stehen, werden nördlich der Alpen organisch mit dem Hauptbau verbunden und bilden in den folgenden Jahrhunderten eins der wesentlichsten Kennzeichen der Außenarchitektur, die, wie das Innere, immer reicher bewegt und belebt wird.

Aus der großen Zahl von Kirchenbauten können nur einige besonders wichtige Gruppen hervorgehoben werden.

In Norddeutschland sind zu dieser Zeit die Stammlande des sächsischen Herrscherhauses von besonderer Wichtigkeit. Die Kultur wird nach dem Osten getragen. Es entstehen die Stiftskirche in Quedlinburg, wo König Heinrich beigesetzt wird, der Dom in Magdeburg, Ottos Lieblingschöpfung (Säulen aus Italien, vielleicht Ravenna), die von Markgraf Vero gegründete Stiftskirche in Verrode (typisch in ihrem rhythmischen Stützenwechsel, mit ihrem doppelten Chor und Querschiff), und im benachbarten Hildesheim entfaltet Bischof Bernward (992 bis 1022) eine hochbedeutende, auch für die Folgezeit nachwirkende Tätigkeit: die schöne Michaeliskirche, der Dom mit seinen bronzenen Türflügeln. Später die Godehardikirche. Die Bewegung erstreckt sich bis nach Westfalen (S. Patroclus und S. Peter in Soest, die jedoch später, wie viele andere Kirchen, umgebaut und erweitert sind).

Einen Rückschlag gegen die immer freier gruppierende und reicher verzierende Richtung der damaligen Kunst bringen die Klunienser. In Cluny in Burgund (910 gegründet) setzt eine Reform des Benediktinerordens ein, beginnt eine kirchenpolitisch strenge, herbe, asketische Richtung, die allmählich sich über die gesamte abendländische Welt ausdehnt und in der Papstwahl Gregors VII. äußerlich ihren höchsten Triumph erlebt. Auch für den Kirchenbau predigen diese Klunienser Mönche Einfachheit und Strenge; durch das Kloster Hirsau, namentlich durch dessen Abt Wilhelm (1069 bis 1091) verbreiten sich ihre Grundsätze auch in Deutschland: geradliniger Abschluß des Chors und der Nebenapsiden (die an der Ostwand, in Verlängerung der Nebenschiffe, vielfach angebracht werden), Fortfall der Krypta und des Westchors, dafür eine westliche Vorhalle mit zwei Türmen. Alles schlicht, einfach, solide. Ausgezeichnete Verhältnisse im Innern, Schachbrettornament an Fenstern und Gesimsen, Eckblättchen an der Basis der Säulen, phantastische Skulpturen. Bauten dieser Gattung sind häufig. In Deutschland wird bereits

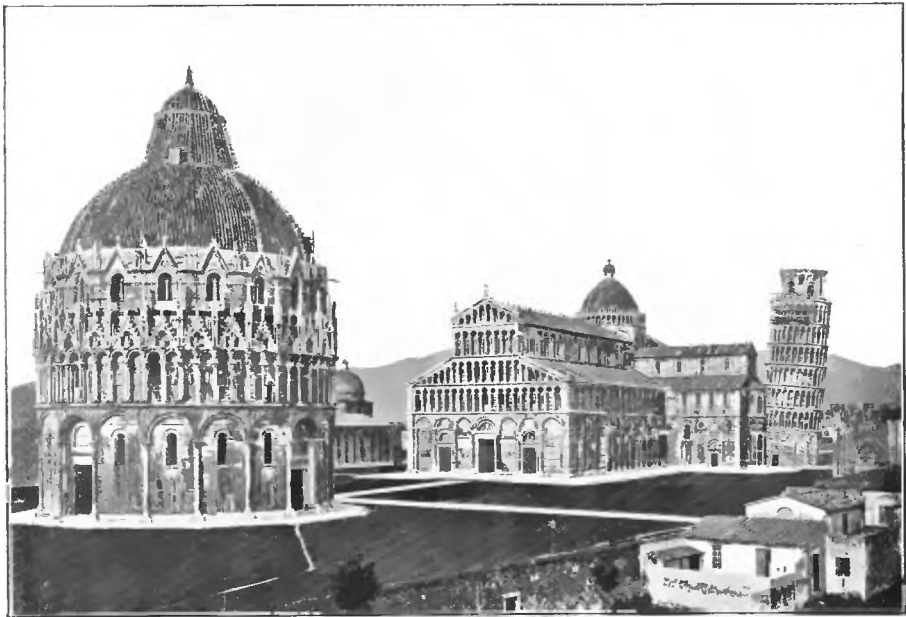


Abb. 76. Pisa, Domplatz (von links nach rechts: Baptisterium, Campo santo, Dom, Glockenturm, Stadt Pisa;  
im Hintergrund die Berge von Lucca).

1015 Kloster Abdinghof in Paderborn von Cluniacensischen Mönchen besetzt. Bald danach wird die Klosterkirche zu Limburg an der Hardt unter der Leitung eines Freundes von Cluny, des berühmten Poppo von Stablo errichtet. Es folgen die nicht mehr erhaltenen Kirchen S. Aurelius und Peter=Paul in Hirsau, ferner Paulinzelle (westliches Atrium!), Bürgelin, Hamersleben (Augustiner=Chorherrenstift). Auch S. Jakob in Regensburg mit seinem merkwürdigen, aus liturgischen Quellen zu erklärenden Skulpturenschmuck ist zu erwähnen. Die Bewegung hält in Deutschland bis etwa 1150 an. Sie verliert allmählich ihren ursprünglichen Charakter, man wird wieder fröhlicher, weltlicher, bis die Zisterzienser einen erneuten Umschwung bringen.

In Italien liegt während des Mittelalters, wie schon oben angedeutet, nicht der Schwerpunkt der bau-



Abb. 77. Lucca, Kirche S. Michele

künstlerischen Fortentwicklung. Aber es entstehen herrliche Werke. Freilich nicht in Rom, das ein Schattendasein führt und bis ins 14. Jahrhundert hinein an den altchristlichen Formen festhält und sie immer mehr verkümmern läßt. Wohl aber in den frisch aufstrebenden städtischen Republiken, ganz besonders in dem allezeit reich gesegneten Toskana. Von stolzeitem Selbstgefühl zeugt der Dom von Pisa, der im Jahre 1063 aus Anlaß eines Sieges über die Sarazenen begonnen und 1103 und 1148 geweiht wird (Abb. 76): fünf-schiffiges Langhaus, dreischiffiges Querhaus, Überbrückung der

Querarme durch fortlaufende Galerien (Emporen), Bekrönung der Vierung durch eine Kuppel, alles aus Marmor in farbigen Schichten. Das Baptisterium S. Giovanni, der berühmte, 54 $\frac{1}{2}$  m hohe, während des Bauens schief gewordene Turm und der Campo santo, alle (letzterer später umgebaut) im 12. und 13. Jahrhundert in ähnlicher Marmortechnik erbaut, vervollständigen und ergänzen das schöne Bild, das uns der Dom gewährt; eine einheitliche Baugruppe, wie sie auf Erden ihres Gleichen sucht. Ähnliche Kirchenbauten finden sich u. a. in dem benachbarten Lucca (S. Frediano; S. Michele 966. 77).

Noch feiner aber sind die Bauten in Florenz; der künstlerische Geschmack, der in der Frührenaissance so köstliche



Abb. 78. Inneres der Kirche S. Miniato bei Florenz (Bild auf den erhöhten Chor und die darunter befindliche Krypta).





Abb. 79. Monreale bei Palermo (Kreuzgang).

Blüten zeitigen sollte, beginnt sich bereits jetzt zu regen: neben dem Baptisterium, dessen erste Anfänge ungewiß sind, fesselt uns besonders San Miniato, auf einem aussichtsreichen Hügel dicht bei der Stadt belegen: bei dem Aufbau des Außern (bunter Marmor wiederum in Schichtenwechsel) wie bei der Anordnung des vielgestaltigen Innern (sehr hoher Chor, offene Krypta; Abb. 78) zeigt sich ein ausgeglichener, auf edelste Harmonie hinielender künstlerischer Schaffensgeist.

In Süditalien sind die apulischen Städte Trani, Bari usw., wo vielfach byzantinischer Einfluß (z. B. Kuppeln) sich bemerkbar macht, nicht ohne Interesse. Unser Hauptaugenmerk müssen wir aber auf die Bauwerke Siziliens richten. Die Araber, die hier seit dem 9. Jahrhundert herrschten, hatten eine überaus glänzende Kultur geschaffen; von ihren Kunstschöpfungen ist aber nur äußerst wenig auf uns gekommen; sie waren Dekorateure, keine Konstrukteure (s. S. 81 f.), ihre Bauten sind zerfallen. Von ihrem Geiste aber spüren wir einen lebendigen Hauch in den Werken der Normannen, die seit 1061 Sizilien zu erobern begannen und, obwohl Sieger im

Krieg, sich der muselmännischen Kultur fast völlig unterwarfen. Hervorzuheben sind aus dem 12. Jahrhundert die Dome von Cefalù und Monreale (völlig mit Mosaiken geschmückt; daneben ein schöner Kreuzgang, Abb. 79), besonders aber die Schloßkirche, die Cappella Palatina in Palermo (Abb. 80), die trotz ihrer geringen Größe einen unsagbar tiefen Eindruck



Abb. 80. Palermo, Schloßkapelle (cappella palatina), Blick auf den Chor.

ausübt und uns mit ihren Stalaktitengewölben, ihren überhöhten Spitzbögen und nicht zum wenigsten mit ihrem farbenglänzenden goldigen Mosaikschmuck uns trotz des christlichen Gehalts mitten in die orientalische Märchen- und Zauberwelt versetzt. Vom süditalienischen Festlande ist noch die unter normannischem Einfluß stehende, mit gewaltiger Freitreppe versehene und höchst malerisch wirkende

Kathedrale von Amalfi zu nennen.

Die gewölbten Kirchen romanischen Stils.

Das eigentliche Prinzip des Fortschritts, das Ziel, dem die mittelalterlichen Baukünstler immer mehr zusteuern, ist jedoch nicht die Ausschmückung des Gotteshauses, sondern seine möglichst sichere und vollkommene Konstruktion. Die Balkendecke, die das Innere der bisher besprochenen Kirchen oben abschloß (oder

gar der offene Dachstuhl, wie noch in San Miniato), konnte zwar ein ästhetisch befriedigendes Bild darbieten, aber es gewährte keine Sicherheit bei Feuersbrünsten. Erstaunlich oft haben in jenen Zeiten nicht bloß kriegerische Verheerungen, sondern auch Brandschäden (genährt und ermöglicht durch die vielen in den Kirchen aufgehängten Prachtstoffe und die zahlreichen Kerzen) den Anlaß zu Neubauten gegeben. Fast von selbst drängte sich die Notwendigkeit auf, die hölzerne durch eine steinerne Decke zu ersetzen. Die technische Fähigkeit hierfür war freilich in den Stürmen der Völkerverwanderung vielfach verloren gegangen. Kleinere Räume, wie Seitenschiffe oder Krypten oder Zentralbauten, einzuvölben, hatte man wohl niemals ganz verlernt. Aber dem verwickelten und mannigfaltigen Grundriß, wie er sich inzwischen für das christliche Gotteshaus entwickelt hatte, gerecht zu werden und die bald größeren, bald kleineren Haupt- und Nebenräume so zu überwölben, daß ein künstlerisch befriedigender Eindruck und weiheliche kirchliche Stimmung entstand, das hat nicht so schnell gelingen wollen, das hat vieler Versuche bedurft, viele Bauschulen hervorgerufen, bis schließlich eine einzige, die für die damaligen Bedürfnisse und Anschauungen die denkbar vollkommenste Lösung darbot, nämlich die sog. Gotik, die Siegerin blieb. Die große Fruchtbarkeit des künstlerischen Geistes im Mittelalter zeigt sich vielleicht nirgends deutlicher als bei der Fülle verschiedener selbständiger Richtungen innerhalb der romanischen Baukunst.

1. Die ersten gewölbten großen Kirchenbauten dankt Deutschland gerade dem Kaiser, der am schärfsten mit der kirchlichen Macht zusammengestoßen ist. Im Verein mit dem ihm treu ergebenen, technisch gut vorgebildeten Bischof Benno von Osnabrück begann Heinrich IV. den von Konrad II. gegründeten Dom von Speier neu zu errichten und schuf hier ein Werk, das allen gleichzeitigen Bauten an Kühnheit und Sicherheit der Konstruktion und an großräumiger Wirkung weit überlegen ist (Abb. 81): dreischiffiges Langhaus mit

basilikalem Querschnitt, Querschiff, alles mit mächtigen Steindecken (rippenlosen Kreuzgewölben\*) versehen,  $134\frac{1}{2}$  m lang (Kölner Dom  $135\frac{1}{2}$  m) mit einer Grundfläche von  $4170\text{ qm}$  und bei einem Verhältnis der Höhe des Mittelschiffs zur Breite wie  $2\frac{1}{3} : 1$  (in Köln  $3 : 1$ ). Wie der einmütig gepriesene Bau von vornherein eng mit der Reichsgeschichte verwachsen war, so auch in der Folgezeit. Hier sind zahlreiche Kaiser und mehrere Kaiserinnen beigesetzt, und hier haben die Nordbrennerscharen Ludwigs XIV. besonders arg gehaust. Nachdem auch das französische Revolutionshcer hier gewüßt hatte, wurde der Dom 1822 neu geweiht. In allerjüngster Zeit

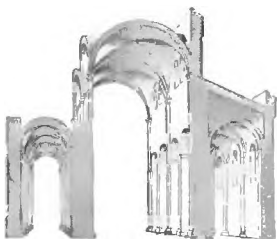


Abb. 81.

Epiter, Dom, Gewölbesystem.

wurden die Kaisergräber untersucht und genauer festgestellt. Eng an den Speirer Dom schließt sich der wesentlichste Teil des Mainzer Doms an, dessen Neubau gleichfalls von Kaiser Heinrich IV. begonnen wurde. Einen Nachklang an beide bietet der Dom von Worms. Auch die Abteikirche von Maria-Laach und der Braunschweiger Dom seien hier angeeicht.

Alles was bei strengem Festhalten an dem gebundenen romanischen System (Abb. 82) in Überwölbung weitere Räume geleistet werden konnte, war hier bei Heinrichs kühnem Anlauf sofort erreicht. Es gehört zur Tragik der deutschen Geschichte, daß der hier erzielte Vorsprung von Deutschland nicht festgehalten wurde, die Führung vielmehr an Frankreich überging.

2. Einschiffige Kirchen mit Tonnengewölbe; von strenger Einfachheit und großer Raumschönheit, wohl unter dem Ein-

\*) Über bautechnische Fragen vgl. den Katechismus der Baukunst von Hartmann. Leipzig, F. F. Weber, 1906. Wer sich näher über mittelalterliche Baukunst unterrichten will, sei auf das grundlegende, meisterhafte Werk von Tscholo und v. Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes im Mittelalter, verwiesen. Vgl. auch das vortreffliche Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler von G. Tscholo. Berlin 1905.

fluß antiker Bauten entstanden. Hauptsächlich verbreitet in der Provence und Languedoc; Beispiele in Nîmes, Arles, Orange, besonders gut die Abteikirche von Mont-Majour bei Arles, später die Kathedrale zu Toulouse (mit ganz einfachem Zahlenverhältniß: die Breite gleich der Höhe bis zum Gewölbekämpfer).

3. Einschiffige Kuppelkirchen. Über dem Langhause, und auch dem Querschiffe, erheben sich Kuppeln, eine neben die andere gesetzt. Das berühmteste Beispiel die Markuskirche, San Marco in Venedig, im 11. Jahrhundert unter starkem byzantinischen Einfluß errichtet, auf das glänzendste ausgestattet und an Wänden und Decken mit goldstrahlenden Mosaiken übersät (die eigentümlich bewegten und überreich geschmückten Giebel der Außenseite, die den phantastischen Eindruck der Kuppeln noch steigern, sind erst aus spätgotischer Zeit; Abb. 83). — Von Bedeutung wird diese kuppelförmige Eindachung in Aquitanien: Abteikirche von Solignac, Kathedrale von Angoulême und besonders S. Front zu Périgueux, dessen Inneres als einer der schönsten Räume der Welt bezeichnet wird. — Im 12. Jahrhundert verbindet sich dies System mit dem des Rippengewölbes: Kathedrale zu Angers; im Anschluß hieran der sog. Plantagenestil (Kathedrale in Poitiers), der bereits an die früheste Gotik anklingt.

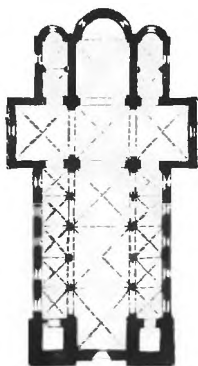


Abb. 82. Grundriß einer gewölbten romanischen Kirche (gebundenes romanisches System).

4. Basiliken mit Kuppeln: Notre Dame du Puy von großer malerischer Wirkung, mit Treppen und Unterbauten sich aus den engen steilen Gassen des alten Städtchens erhebend: S. Hilaire zu Poitiers; in Italien: S. Antonio zu Padua.

5. Hallenkirchen (d. h. Kirchen mit gleichhohen Schiffen) mit Tonnengewölben, besonders in Südfrankreich verbreitet;



Abb. 83. Venedig, Markuskirche, Nordseite.

jüngstes und schönstes Beispiel die Kathedrale von Poitiers. Bei der gleichen Höhe der Schiffe wirken die drei parallel gestellten Tonnengewölbe sehr schwer und düster.

6. Hallenkirchen mit Tonnengewölben und eingezogenen Emporen, das sog. Auvergnatische System. Das Hauptschiff in seiner vollen Länge mit Tonnengewölbe versehen, die Nebenschiffe zweigeschossig: in ihrem

unteren Stockwerk mit Kreuzgewölben, in ihrem oberen mit quergestellten, schräg ansteigenden Tonnen gewölbt. Die hieraus sich ergebende konstruktive Bedeutung der Empore wird noch recht augenfällig dadurch, daß zu ihr gar keine Treppe hinaufführt. Um den Chor führt ein Umgang, an den sich Kapellen anschließen (s. S. 119). Die Klerung wird mit einem kuppelartigen achtsseitigen Klostergewölbe von bedeutender Höhe versehen. Beispiele: Notre Dame du Port in Clermont-Ferrand, S. Gertrud in Toulouse.

7. Tonnengewölbte Basiliken: a) In der Provence das Mittelschiff mit hochliegendem Tonnengewölbe, die sehr engen Nebenschiffe mit quergestellten, schräg ansteigenden Halbtönen. Hervorzuheben S. Trophime zu Arles und die unweit gelegene leider stark zerstörte Kirche S. Gilles (12. Jahrhundert). Hier ein bemerkenswerter Einfluß der antiken Kunst: kannelierte Halbpfeiler u. dgl. Dehio spricht deshalb mit Recht geradezu von einer Protorenaisance (Vorrenaisance), die in der Provence im 12. Jahrhundert geherrscht habe.

b) Die sog. jüngere Burgundische Schule, die ebenso wie die ältere (s. S. 91) von Cluny ausgeht, aber in ganz anderer Weise auftritt, den veränderten Verhältnissen und Gesinnungen Clunys entsprechend. In Cluny wurde ein großartiger Neubau 1088 beschlossen, 1131 geweiht (1811 jedoch bis auf einen geringfügigen Rest leider abgebrochen). Sein System war sehr kühn, wohl zu kühn. Um den Chor ein Umgang, doppeltes Querschiff, das Langhaus fünfschiffig mit strengster Durchführung des basilikalischen Grundrisses: nicht bloß das Mittelschiff ragt über die Nebenschiffe, sondern auch das mittlere Paar Nebenschiffe über das äußere Paar so hoch hinaus, daß über dem jedesmaligen Dachansatz Fenster angebracht werden können. Im Mittelschiff Tonnengewölbe mit Wirtbögen, im mittleren Paar Nebenschiffe Kreuzgewölbe mit Rippen, im äußeren Paar quergestellte Tonnen oder gleichfalls Kreuzgewölbe. Im Innern Bündel von kleinen Säulchen und ein ganz antikisierendes Triforium (kannelierte kleine Halbpilaster). Alle Bögen, die eine wesentliche konstruktive Bedeutung haben, sind Spitzbögen. Beispiele (außer Cluny): Paray-le-Monial, La Charité sur Loire und besonders wichtig die Kathedrale von Autun. Etwas später und noch mehr entwickelt die Kathedrale von Langres.

8. Die kreuzgewölbte Basilika Nordfrankreichs. Obwohl das Tonnengewölbe den längsgestreckten Charakter einer Basilika am klarsten zum Ausdruck bringt, wird es doch vom Kreuzgewölbe überwunden, das leichtere Konstruktionsmöglichkeiten und bessere Lichtzuführung darbietet. In Frankreich überwiegt nördlich der Loire das Kreuzgewölbe, südlich der Loire Tonne und Kruppel. Für die kreuzgewölbten Basiliken ist hervorzuheben die Angevinische Bauschule mit kuppelförmigem Kreuzrippengewölbe (Kathedrale von Le Mans) und die normannisch-englische Bauschule, die sich durch straffe bauliche Anlage auszeichnet (S. Trinité zu Caen, Kathedrale zu Durham). In den beiden Landschaften der Picardie und Île de France, die, als Hauptgebiete des französischen Domanialgutes, mit dem Emporkommen des Königtums im

12. Jahrhundert gleichfalls zu erhöhter Bedeutung gelangen, erwächst dann schließlich an diesen kreuzgewölbten Basiliken das System der Gotik (s. S. 117 ff.).

9. Der italienische Gewölbebau. Nur in den italienischen Gebieten, die nördlich der Apenninen liegen und durch ihren Handelsverkehr mit Frankreich und Deutschland in enger Fühlung stehen, regt sich im 11. und mehr noch im 12. Jahrhundert das Streben, die Kirchen einzunölben. Die Basilika mit gebundenem Grundriß, Emporen und Kreuzgewölben ist die bevorzugte Bauart. Hauptbeispiel: S. Michele zu Pavia, ferner die Dome in Parma und Modena (Abb. 84); wichtig auch S. Ambrogio in Mailand, eine Hallenkirche mit eingezogenen Emporen. In der lombardischen Ebene wird vielfach Backstein verwandt, hierin wird Norddeutschland in nachhaltigster Weise beeinflusst (s. S. 106).

10. Der deutsche Gewölbebau in Haustein unter den staufischen Kaisern. Der bedeutende Anstoß, der mit der Errichtung der Dome in Mainz und Speier gegeben war

(s. o. Nr. 1), fand nicht so lebhafte Folge, als man hätte erwarten sollen. Der deutsche Gewölbebau des 12. Jahrhunderts steht dem französischen weit nach, man hält am gebundenen romanischen System (S. 88) zu sehr fest, es wird zur Fessel. In der späteren Stauferzeit entsteht dann allmählich durch willkürliche Herübernahme einzelner französischer Motive (Frankreichs Bedeutung wächst in dieser Zeit auf allen



Abb. 84. Modena, Dom.



Gebieten) der sog. Übergangsstil, ein Mischstil. Durch seinen Reichtum an Formen, namentlich an dekorativen Formen, und besonders auch durch die vollendete Steinmetzenarbeit (sehr fein und mannigfaltig die Kelchkapitelle, die jetzt die Vorherrschaft erlangen, entweder mit Verzierungen aus der Metalltechnik Abb. 85| oder mit knollen- und knospenartigen Bildungen (Abb. 86|) üben seine Erzeugnisse einen bedeutenden Reiz aus; gerade in unsern Tagen haben sie begeisterte Verehrung gefunden. Neben den Domen und den Kirchen der reicheren Klöster, die bisher allein die künstlerische Führung gehabt hatten, werden von jetzt auch die Pfarrkirchen als die Gotteshäuser des allmählich emporsteigenden Bürgertums von Wichtigkeit.



Abb. 85. Kelchkapitell  
(aus Maria-Laach).

Eine besondere Gruppe bilden die Drei-Könige-Kirchen am Rhein, bei denen der Ostchor, der nördliche und der südliche Abschluß des Querschiffs im Halbkreis abgeschlossen werden: sein abgewogene Durchbildung der Außenseite und große Schönheit des Innenraums zeichnen diese Bauten aus (S. Maria im Kapitol, S. Aposteln und Groß S. Martin zu Köln, das Münster zu Bonn, S. Quirin zu Neuss u. a. m.).



Selbständige Versuche in der Schaffung weiträumiger Anlagen finden wir namentlich am Dom zu Münster in Westfalen, wo die Abstände der gewölbetragenden Pfeiler weiter auseinandergerückt und die Zwischenstützen ausgeschaltet werden. Im allgemeinen aber macht sich, wie bemerkt, mehr und mehr französischer Einfluß geltend: der Dom von Magdeburg nach dem Vorbild von Chalonß, der Dom von Halberstadt (Laon), S. Georg in Limburg (Laon) mit reicher

Abb. 86. Knospenkapitell.

Turmanlage (Abb. 87), der Dom von Trier, Chor und Querschiff des Münsters in Straßburg i. E. und Freiburg i. B., der größte Teil des Domes in Raumburg a. S., der Dom zu Bamberg mit wundervoller Außenarchitektur (Abb. 88), die Pfarrkirche zu Gelnhausen u. v. a. m. Durchweg ein überaus reiches und glänzendes Bild. Mitunter eine Überladung mit

Zierat, fast im Sinne des Barock.

11. Der deutsche Backsteinbau. In der weiten nordostdeutschen Tiefebene gibt es keinen Haustein zum Bauen. Zwar finden sich zahlreiche einzelne Granitblöcke, Denkmäler der einstigen Vergletscherung des Landes in der Eiszeit, aber sie sind zu hart, lassen sich schwer bearbeiten und sind daher nur selten angewandt. Einen willkommenen Er-



Abb. 87. Limburg an der Lahn, Dom.

saß bietet der im Lande sich überall findende Lehm, der geformt und gebrannt wird. Dieser Ziegel oder Backstein bedingt eine ganz andere Art des Bauens und der künstlerischen Verzierung. Er bildet eine fertige Größe, mit der der Baumeister rechnen muß, an der er nichts mehr ändern kann. Will man Zierat anbringen, so muß er von vornherein in der Ziegelerde geformt und gebrannt werden. Die Möglichkeit, am werdenden Bau selbst die Wirkung einer

Zierform abzuwägen, ihr an Ort und Stelle einen größeren oder kleineren Umfang zu geben, ist nicht mehr vorhanden. Kühne Spannungen und freiere Konstruktionen sind ausgeschlossen. Dem Bau bleibt daher stets der Stempel einer

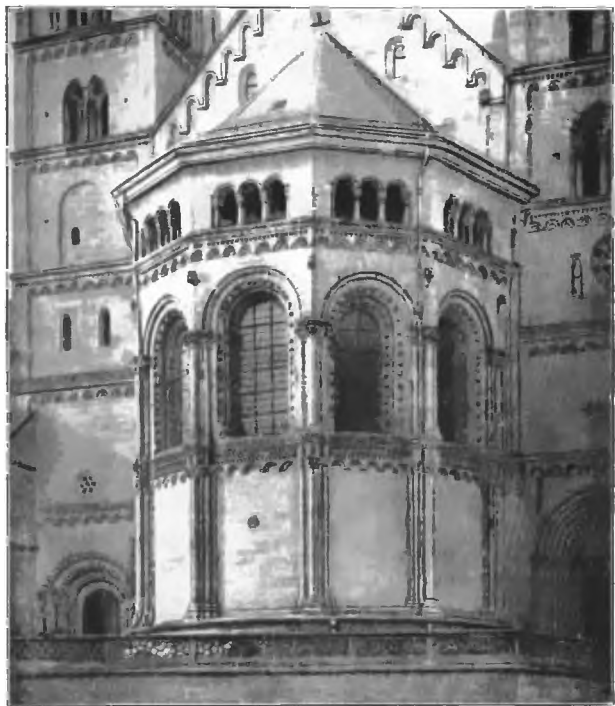


Abb. 88. Bamberg, Dom, Ostseite.

gewissen Schwerfälligkeit und Massenhaftigkeit aufgeprägt. Der einzige künstlerische Vorzug des Backsteins vor dem Haustein ist die Möglichkeit, ihn farbig zu behandeln. Die farbige Glasur, die man den Ziegeln, besonders den Zier-

steinen geben kann, und die ihnen zugleich Wetterbeständigkeit verleiht, vermag seine polychrome, dekorative Reize hervorzubringen; Rot, Gelb, Weiß, Grün, Braun werden in diesem Sinn angewandt. Die Technik tritt uns bei den frühesten Bauten, die wir in der nordostdeutschen Ebene besitzen, sofort ziemlich ausgebildet entgegen. Man hat viel gestritten, woher ihre Kenntnis den Bürgern und Bauern gekommen sei, die hier in langsamem westöstlichen Vordringen vom 12. bis 14. Jahrhundert sich ansiedelten. Lange suchte man die Heimat in Holland. Es kann jetzt aber keinem Zweifel mehr unterliegen, daß die oberitalienische (lombardische) Tiefebene (s. S. 102) die Quelle der künstlerischen Ausgestaltung der in Norddeutschland zur Verwendung gelangenden Formen ist (Übereinstimmung der Kapitelle und Frieße, gewisse architektonische Eigentümlichkeiten, die sich nur aus italienischen, aber nicht aus deutschen Gewohnheiten und Lebensbedingungen erklären lassen u. dgl. m.). Formal recht bezeichnend sind das sog. Trapezkapitell und der doppelte Bogenfries. Beispiele: die Klosterkirche von Jerichow (noch mit flacher Holzdecke), die Dome von Lübeck, Rastenburg, Brandenburg, Camin, die Klosterkirchen von Eldena und Oliva, im fernen Osten die Anfänge des Domes von Riga (1215).

12. Die Zisterzienserbauten. Wie einst von Cluny, so geht im 12. Jahrhundert von dem neugegründeten Zisterzienserorden eine strengere Richtung in der Baukunst aus. Bernhard von Clairvaux eifert gegen den reichen, üppigen, oft ganz weltlichen Zierat an Kirchen. Man legt Wert auf Farblosigkeit, Einfachheit, strenge reine Linienführung im Gesamtaufbau, auf Solidität und Zweckmäßigkeit. Die hohen Türme fallen fort; nur ein kleiner sog. Dachreiter oberhalb der Bierung bleibt; der Chor wird geradlinig abgeschlossen, oft eine fortlaufende Reihe niedriger kleiner Kapellen rechts und links von ihm an die Ostseite des Querschiffs angefügt. Kreuzrippengewölbe wird angewandt und ein wohldurchdachtes System von Strebepfeilern, jedoch ohne den für die Gotik bezeichnenden freiliegenden, schwebenden Strebebogen. Noch

ist es nicht reine Gotik, aber eine wichtige Vorstufe ist es, und wegen der raschen Verbreitung, die der bald zu allgemeiner Beliebtheit gelangende und um die Landkultur hochverdiente Orden gewinnt, verbreitet sich auch seine Bauweise, die er überall anwendet, sehr schnell im Abendlande. Frühe Beispiele in Fontenay und Pontigny. Sehr rein erhalten ist der burgundische Zisterzienserstil merkwürdigerweise im südlichen Kirchenstaat, in Fossanova und Casamari (beide um 1200), wo sie als ein fremdes hierher verpflanztes, vereinsamt gebliebenes Reis uns ganz seltsam berühren. In Deutschland sind zu nennen (zum Teil bereits gotisch): Pforte bei Raumburg a. S., Bronnbach, Arnzburg in der Wetterau, Heisterbach im Siebengebirge (wichtige Ruine des Chors mit versteckten Strebebögen), Maulbronn und Bebenhausen wundervoll erhalten, Walkenried am Südharz, Lehnin, Zinna, Colbaß, Oliva u. a. m. Durchweg in schöner Landschaft gelegen. Und neben den Klosterkirchen interessieren uns hier auch die Klosteranlagen selbst (vgl. S. 73 u. 87): der den Mittelpunkt bildende Klosterhof, vom sog. Kreuzgang umgeben, an den der Kapitelsaal, das Sprechzimmer, der Schlafraum (Dormitorium) und der Speisesaal (Refektorium) anstoßen, während im weiteren Umkreise die Abtswohnung, die Schule, das Krankenhaus und die Wirtschaftsgebäude sich anschließen (am besten in Maulbronn und Bebenhausen erhalten).

13. Der Zentralbau. Im Abendlande selten angewandt, in der Regel nur als Baptisterien (Johanniskirchen) besonders in Italien, oder als Grabeskapellen, unter denen wohl die schönste die für Erzbischof Arnold von Köln 1151 errichtete Doppelpelle zu Schwarzerheindorf ist. Hierzu treten noch die Kirchen des Templerordens (in Anlehnung an den Felsendom von Moriah s. S. 81) und die Schloßkapellen, letztere meist in der Form einer Doppelpelle, die durch die in einem mittelalterlichen Schloß herrschende Engigkeit bedingt und durch die Erinnerung an das Aachener Münster und die Kryptenanlage (S. 88) beeinflusst ist: das obere Stockwerk wird der Herrschaft vorbehalten, das untere ist für die Dienerschaft bestimmt und

wird auch als Gruft verwandt. Besonders glänzende Beispiele im Landgrafenschloß zu Freiburg a. N. und in Landsberg a. B. (bei Halle). — Der schönste und bedeutendste Zentralbau Deutschlands aus dieser Zeit dürfte jedoch S. Gereon in Köln sein, bereits halbe Gotik (ein Langhaus unorganisch angefügt).

Nichtkirchliche  
(Profan-) Bauten.

Die karolingischen Palastbauten sind leider untergegangen. Aus der Zeit der salischen Kaiser bezeugen wir aber in dem nach der Wiedererrichtung des deutschen Kaiserreichs neu hergestellten prächtig gelegenen Kaiserhause zu Goslar ein hochbedeutendes Denkmal (11. Jahrhundert); ein großer Saalbau mit zwei mächtigen Freitreppen und zahlreichen Nebenräumen sowie der zweigeschoßigen St. Ulrichskapelle. Unter den Hohenstaufen werden die Pfalzen dekorativ reicher: die Kaiserpfalzen in Gelnhausen, Wimpfen, Trifels, Eger, die Burg Heinrichs des Löwen Dankwarderode in Braunschweig und vor allem die recht gut wiederhergestellte Wartburg bei Eisenach, das Schloß der Landgrafen von Thüringen; deutlich läßt sich hier Bau und Anlage eines solchen Fürstensitzes noch erkennen: Torturm, Vorhof, Räume für die Knapen und das Gesinde sowie die Ställe und dann die vornehmeren Räume: die Kapelle, die Kemenate (= *caminata*, das heizbare Zimmer, das Frauengemach) und der Palas, das eigentliche Landgrafenschloß, geschirmt vom Bergfried. Dieser hochragende starke Turm (französl. *Donjon*), der letzte Zufluchtsort, die Zitadelle im Fall einer Belagerung, kehrt auf jeder Burg wieder. Dagegen fallen in der Regel auf einer deutschen Ritterbehauung die wohnlicheren Räume fort. Der kriegerische Charakter überwiegt; das spricht sich auch in der Lage aus, schwer zugänglich und oft einem Ablesshorste gleich sind diese Burgen. Unter den bereits etwas reicher ausgebauten Adelsitzen seien genannt: Minzenberg, St. Ulrich bei Rappoltsweiler, Rudelsburg bei Rügen. Auch Tirol ist reich an alten Burgen, auf Schloß Tirol bei Meran interessante Skulpturen an der Kapelle (zum Teil unter oberitalienischem

Einfluß). In Niederdeutschland, in Gent fesselt uns das turmbewehrte, von der Levante in Verfolg der Kreuzzüge beeinflusste Schloß des Grafen Philipp von Flandern in Gent (1180).

Die Zahl romanischer Bürgerhäuser ist gering. Man wohnte nur selten in Steinbauten, und wenn man das tat, so überrag hierbei öfters die Rücksicht auf besseren Schirm und Schutz, so z. B. bei den hohen Wohntürmen, die sich in Regensburg, Bologna, S. Gimignano noch erhalten haben. Dem Streben nach größerer Behaglichkeit entsprangen die Häuser in Köln, Aachen, Trier, Metz, Soest, Saalfeld. In Gelnhausen ist das romanische Rathaus von etwa 1170 erhalten. Vom Würzburger Rathaus ist ein Teil noch romanisch.

Unter den Befestigungen, mit denen die Städte bereits in romanischer Zeit sich umgaben, sei hier nur die der spanischen Stadt Avila erwähnt (1090 bis 1099); sie bildet ein Viereck von 850 m Länge und 280 bis 420 m Breite und besitzt außer 10 Toren noch 86 runde Türme.

## Die mittelalterliche Malerei und Bildnerei Nord-

**europas.** Das was auf dem Gebiete der Malerei und Plastik unter der Herrschaft der karolingischen und sächsischen Kaiser geleistet ist, besitzt für weitere Kreise nur ein untergeordnetes, für die Sachgelehrten freilich ein um so höheres Interesse. Antikrömische Nachwirkungen machen sich hier namentlich in kostbaren Handschriften (Miniaturen), gelegentlich auch in monumentalen Werken, z. B. den erst vor etwa 25 Jahren neu entdeckten Wandmalereien in der Kirche Tiberzell auf der Insel Reichenau geltend. Bischof Bernward von Hildesheim (993 bis 1022) ist nicht bloß ein bedeutender Bauherr, sondern sucht, durch den Glanz von Roms Vergangenheit angeregt, die Bildhauerkunst neu zu beleben. Es entsteht die Bernwardssäule, in Nachahmung der römischen Trajanssäule spiralförmige Reliefs aufweisend, ferner die reliefgeschmückten ehernen Domtüren und zahlreiche kostbare kirchliche Ausstattungsgegenstände (Bernwardsleuchter, Bernwardskreuz,

Hildesheim). Das Ornamentale verrät Geschmack, das Figürliche ist aber noch äußerst roh und primitiv. Doch waren die Anregungen nicht vergeblich. Es erblühte in Sachsen eine Erzgießerschule, die sogar von weither Aufträge erhielt (Domtürren in Gnesen und Nowgorod; bronzene Grabplatten in Merseburg und Magdeburg), und es entfaltete sich hier eine Plastik, die an Bedeutung bald die süddeutschen Bestrebungen, wie sie sich an der Bronzetür des Augsburger Doms und an den phantastischen, liturgiebeeinflussten, oft fraßenhaften Skulpturen des Portals der Jakobs- (Schotten-) Kirche in Regensburg zeigten, wesentlich überflügeln sollte. An den Externsteinen bei Horn im Lippischen Lande (Anfang 12. Jahrhunderts) wurde sogar der Versuch gewagt, die Kreuzigung Christi in riesigen Verhältnissen im Freien aus dem Felsen herauszu-meißeln. — In der Malerei (Wandgemälde in der Schwesternkapelle zu Goldbach am Bodensee, der Michaelskirche zu Burgfelden bei Balingen und der Basilika zu Reichenau-Niederzell Mitte 11. Jahrhundert: Schreibstuben in Reichenau, Regensburg usw.) sowie in der Goldschmiede- und Schmelzkunst, in der Teppichweberei, überall regten sich neue Kräfte und schufen zum Teil prächtige Werke (Reliquienschrine, Kron- und Standleuchter; Teppich von Bayeux, 60 m lang, 54 cm hoch, mit der Schilderung des Normannenzuges nach England). Im allgemeinen ist der Entwicklungsengang in Malerei und Plastik, der hier selbstverständlich nur angedeutet werden kann, der, daß nach dem Ausklingen der antikeidnischen Kunst in der karolingisch-ottonischen Periode eine stärkere nationale, dramatische Eigenart einsetzt, daß dann später von der Mitte oder vom Ende des 12. Jahrhunderts ab, unter der Einwirkung der Kreuzzüge und vermittelt der Kleinkunst, byzantinische Einflüsse sich geltend machen, die eine lebhaftere Ruhe und Bewegung in die Kunst (besonders augenfällig bei den Falten der Gewänder) hineintragen, und daß schließlich im 13. Jahrhundert französische Vorbilder vielfach maßgebend werden.

Wandgemälde aus der Mitte oder zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts: Deckenbilder im Kapitelsaale zu Brau-



weiser bei Köln, Wand- und Deckenbilder in der Unterkirche zu Schwarzhof, Ausmalung von Psalmen in der Patroklus-Kirche, der Nikolauskapelle und S. Maria zur Höhe in Soest in Westfalen; Deckenbilder in der Michaelskirche zu Hildesheim (Wurzel Jesse). Ferner am Anfang des 13. Jahrhunderts Wandgemälde in Braunschweig und im Chor der Neuwerk-Kirche zu Goslar und viele andere mehr. Leider hat man diese wertvollen Denkmäler der Vergangenheit, die dem Schreibunkundigen Volke die Personen und Erzählungen der Bibel in bunten Bildern einzuprägen suchten, in den letzten Jahrzehnten, nachdem man sie mühsam von der später daraufgestrichenen weißen Tünche befreit hatte, neu übermalt, in der Meinung, sie dadurch wiederherzustellen. Aber dabei sind sie meistens vollständig und nunmehr unwiderruflich zerstört worden, da die modernen Maler sich nicht in den Geist und Farbensinn des Mittelalters hineinzuversetzen vermochten, sondern bei ihrer Arbeit nur süßliche, schwächliche Karikaturen der alten Kunst geliefert haben; eine Rettung gibt es nun aber nicht mehr, da der neue Farbanstrich die älteren Farben zerfrisst und jedenfalls nur mit ihnen zusammen zerstört werden kann.

Für die Bildhauer bot sich reiche Gelegenheit zur Betätigung, nicht bloß in der Kleinkunst (s. S. 110), sondern auch in Grabplatten, Statuen und Reliefs am Baue selbst und namentlich an den sog. Letztern (vom latein. *lectorium*), Chorschranken, die im Sinne der mittelalterlichen Kirche zwischen dem den Priestern vorbehaltenen Chor und dem der Laienwelt zugewiesenen Langhause errichtet wurden, ferner an Kanzeln und an den Kreuzigungsgruppen (meist nur Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes), die hoch oben zwischen den sog. Triumphbogen, den westlichen Abschluß des Chors, gespannt wurden. Beispiele (meist buntfarbig): Skulpturen vom heiligen Grabe in Gernrode, die Kreuzigungsgruppe im Halberstädter Dom (wundervoll die Maria), die Chorschranken der Hildesheimer Michaelskirche und der Liebfrauenkirche in Halberstadt (von Stuck; höchst interessant durch den byzantinischen Einfluß); das Grabdenkmal Heinrichs des Löwen

und seiner Gemahlin im Braunschweiger Dom; die jetzt zerstreuten Skulpturen des Domchors in Magdeburg (hier zuerst französischer Einfluß), die Kanzel, der Altar und die Kreuzigungsgruppe in Weichselburg, die sog. Goldene Pforte in Freiberg in Sachsen (im Stoff der Darstellung durchaus dem des Skulpturenschmuckes französischer Marienkirchen entsprechend, in der figürlichen Behandlung an byzantinische und französische Vorbilder erinnernd, aber dennoch deutsch), die noch bedeutenderen Reliefs in den Tympanons (Bogenfeldern über den Türen) mit dem Tod und der Krönung Mariä an der Südseite des Straßburger Münsters, die herrlichen Figuren der stolzen triumphierenden Kirche und der unterliegenden Synagoge ebenda, die klugen und törichten Jungfrauen am Westportal desselben Münsters, die Skulpturen am Bamberger Dom (zunehmender französischer Einfluß [Rheims]; Adam und Eva nackt), die ganz großartigen, höchst vornehm empfundenen und behandelten Fürsten- oder Stifterstatuen im Westchor des Naumburger Doms, die Bettner- skulpturen ebenda, der reiche figürliche Schmuck am Paderborner Dom (von Bezelay beeinflusst), die sehr interessante Paradiesvorhalle in Münster i. W., die Portale an der Liebfrauenkirche zu Trier, die Skulpturen an den Domen zu Freiburg i. Br. und Basel, alles im Verein mit den zum Teil früheren und eine reinere, folgenreichere Entwicklung aufweisenden Skulpturen an den französischen Kathedralen (Chartres, Rheims, Amiens, Bourges, Notre Dame in Paris usw.; früher die südfranzösischen in Moissac, St. Gilles, St. Trophime in Arles) eine Fülle von künstlerischen Kostbarkeiten. Es lohnt der Mühe, sich in diese unserm heutigen Empfinden oft fernliegende, aber frisch vorwärtstrebende Kunst einzuleben. Einige, wie die Naumburger oder Straßburger oder die französischen Skulpturen, erreichen vornehmste künstlerische Wirkung. Eine Scheidung zwischen romantischem und gotischem Stil ist hierbei oft kaum möglich. Die Beziehungen zum Kirchenbau sind eng, aber doch nicht allein maßgebend, das Naturstudium überwiegt mehr und mehr.

Freilich macht sich dann, als die Gotik sich völlig ausgebildet hat, ein Rückschlag geltend. Der allzustark sich entwickelnde Vertikalismus, das Hochstreben des gotischen Baues (S. 119) bedingte für die Figuren die Nothwendigkeit eines Gegengewichts, um diese nicht gar zu schlank und gequetscht erscheinen zu lassen; vielleicht veranlaßte auch die Schmalheit der Nischen, in denen die Figuren aufgestellt werden sollten, ein Ausbauchen des Körpers nach der einen Seite, damit auf der andern Seite überhaupt genügend Platz z. B. für das auf den Armen der Madonna sitzende Christkind gewonnen wurde. Jedenfalls ist es für die hochgotische Skulptur durchaus charakteristisch, daß die Figuren an den Hüften eine starke Verkrümmung nach der einen Richtung hin aufweisen und eine geschwungene Linie etwa in der Form eines lateinischen **S** bilden. Die Anfänge zeigen sich schon bei den Figuren der Kirche und der Synagoge und den Westportalfiguren des Straßburger Münsters. Später wird die Ausbauchung vollständig zur Manier, die Künstler vermögen sich, wie es fast scheint, einen gerade gewachsenen Körper kaum noch vorzustellen.

Während im 12. und 13. Jahrhundert uns vorzugsweise der Schmuck der Kirchenportale fesselt, treten im 14. Jahrhundert mehr und mehr die Grabmäler in den Vordergrund, entweder einfache skulptierte Deckplatten, oder ein viereckiger Hochbau, die sog. Tumba. Die sorgfältigere Wiedergabe der Tracht oder der Ritterrüstung und die getreueere lebenswahre Behandlung der Gesichtszüge der Verstorbenen läßt einen gesunden frischen Realismus keimen, der für das 15. Jahrhundert die schönsten Früchte zeitigen sollte. Außerdem werden zuerst in Frankreich, dann aber auch in Deutschland nicht bloß die Verstorbenen dargestellt, sondern auch die Leidtragenden, kleiner, in langem Zuge; und auch hierdurch wird der Realismus befestigt. Beispiele: Grabsteine in Marburg, in Thüringen (Arnstadt), in Quersfurt, in Breslau, Frankfurt a. M., Mainz (wo man im Dom an der Hand zahlreicher Kaiser- und Erzbischofsdenkmäler den Entwicklungsang

deutscher Plastik vortrefflich verfolgen kann). Zu diesen buntbemalten Steinskulpturen treten kostbare Bronze- (Messing-) platten, die später vorzugsweise in Flandern hergestellt werden (Lübeck, Schwerin, Thorn usw.). Sogar ein freistehendes Reiterstandbild wird in Erz gegossen, der Heilige Georg im Prager Burghof, von überraschender Naturtreue in dem leichtbewegten Hofsse (1373 von Martin und Georg von Klauseburg).

Im übrigen boten die Lettner, die Kanzeln (Straßburg, Basel usw.), die Taufsteine, die im 15. Jahrhundert immer höher gestalteten Sakramentshäuschen, die Chorgestühle und Kreuzigungsgruppen und außerhalb der Kirchen die Brunnen den Bildhauern reiche Gelegenheit, ihre Kunst zu zeigen, wobei die Formen der Gotik immer reicher, üppiger und virtuöser gehandhabt wurden.

Die Wandmalerei trat im 14. Jahrhundert in den Kirchen zurück, wo ihnen wegen der unten (S. 118) geschilderten Entwicklung der Gotik (mit Ausnahme des Backsteingebiets: hter Wandgemälde in Klostod, in Tspreußen nhw.) kein eigentlicher Raum mehr blieb. Dagegen mehren sich jetzt die Beispiele von Ausmalung weltlicher Räume, und es ist interessant genug, daß hierbei unter dem vorbildlichen Einfluß der Teppichkunst ritterliche Beschäftigungen, mehr aber noch Szenen aus der Helden Sage (Zwein, König Laurins Rosengarten, Tristan und Isolde usw.) den Stoff der Darstellung bilden, so in Burg Runkelstein bei Vozen, Schloß Lichtenberg im Bintschgau, im Hessenhof zu Schmalkalden, im Ehinger Hof zu Ulm usw. Die Malerei bleibt in der Hauptsache Flächenkunst: kolorierte Umrißzeichnungen; von Modellierung der Figuren und perspektivischer Anordnung ist keine Rede.

Die Buchmalerei (Miniaturmalerei) behält die große Bedeutung, die sie im frühen Mittelalter gewonnen, auch im hohen Mittelalter bei. Freilich gelangt sie mehr unter französischen Einfluß. In Deutschland interessieren uns um des Inhaltes willen die Manessische Liederhandschrift (Umfang 14. Jahrhundert, Universitätsbibliothek zu Heidelberg)

und der Codex Balduini in Koblenz, der die Romfahrt Heinrichs VII. schildert. Im übrigen wird auch gern der typologische Bilderkreis des Mittelalters verwertet, im Heilsspiegel, in der Armenbibel und ähnlichen Stoffzusammenstellungen, die für die früheste Entwicklung der deutschen Buchdruckerkunst und des deutschen Holzschnittes wichtig werden. Sehr prächtig sind die Leistungen der böhmischen Buchmalerei im 14. Jahrhundert, und hier in Böhmen entwickelt sich ja auch mit zuerst die Tafelmalerei.

Das Kunsthandwerk zeigt zur Zeit der Gotik eine noch höhere Blüte als zur Zeit des romanischen Stils. Teppiche, Reliquien, Monstranzen, welche sind uns vom 14. und 15. Jahrhundert in größter technischer Vollkommenheit besetzt. Allerdings werden hierbei die Formen der Baukunst auf die Werke der Kleinkunst übertragen; dort ein organisches Gebilde, hier ein sinnloser Mißbrauch.

**Die gotische Baukunst.** Entstehung und System. Aus der Fülle und Mannigfaltigkeit architektonischer Bestrebungen, die die Zeit des romanischen Stils kennzeichnet, ging schließlich der gotische Stil als alleiniger Sieger hervor. Er bot das, was man wollte, in denkbar vollkommenster Weise dar: Sicherheit der Konstruktion, Einwohnungsmöglichkeit auch für die verwickeltesten baulichen Anlagen, wie sie der sich immer reicher entfaltende Gottesdienst mit sich brachte, und eine Kühnheit und Großartigkeit des Aufbaues, wie sie dem lebhaften, zur Zeit der Kreuzzüge besonders stark aufstammenden religiösen Geiste des Mittelalters entsprach. Nicht zu vergessen ist auch, daß der Geschmack und das Empfinden sich gewandelt hatten: wenn im 10., 11., ja auch noch im 12. Jahrhundert in Wechselwirkung mit der noch nicht ausgereiften Technik dunkle, dumpfe Räume mit schweren dicken Mauern und kleinen Fenstern entstanden waren, geht jetzt, Hand in Hand mit dem Vorwärtsschreiten des konstruktiven Könnens, die Richtung allmählich auf helle, weite Räume mit großen Fenstern. Dazu kommt, daß die Städte an Zahl

der Einwohner sehr stark zunehmen, vom 12. Jahrhundert ab in Frankreich, vom 13. an in Deutschland, und daß in den Gotteshäusern genügend Platz geschaffen werden muß, so daß auch aus diesem rein äußerlichen Grunde die Tendenz auf das Großartige unterstützt wird. Entspricht somit die Gotik in ihrem Wesen den Anschauungen und praktischen Bedingungen ihrer Zeit, so darf man andererseits nicht verkennen, daß ihr Sieg schwere Nachteile im Gefolge hatte. Sie erobert sich in einer für das Mittelalter verhältnismäßig schnellen Zeit das gesamte europäische Abendland, erfährt zwar hier und dort örtliche und landschaftliche Abwandlungen und Veränderungen, aber im allgemeinen tritt an die Stelle künstlerischer bunter Mannigfaltigkeit ein einheitliches Schema, das nur zu leicht erstarrt und zur künstlerischen Trockenheit, ja Armut führt. Die höchst reizvollen Bauschulen der Provence, Auvergne, in Burgund, Ungers, am Rhein gehen unter, sie verschwinden in dem Meer der einen großen Bewegung.

Der Name gotischer Stil entspricht seinem Wesen nicht im mindesten. Er hat mit den Goten gar nichts zu tun. Er ist aufgebracht worden im 16. Jahrhundert von dem italienischen Maler und Kunstschriftsteller Vasari, der seine Abneigung gegen die ältere Stilrichtung nicht besser zum Ausdruck bringen zu sollen glaubte, als daß er sie mit dem Namen des, im Sinne der Italiener, barbarischen Volkes der Goten belegte. Aus dem Spottnamen ist dann, wie so oft, ein Ehrenname geworden. Die Franzosen sprechen von einem *style ogival*, von einem Spitzbogenstil; aber auch dieser Name trifft die Sache nicht, da der Spitzbogen auch anderwärts, z. B. in der arabischen Kunst vorkommt. Ein solcher Stil ist überhaupt schwer mit einem einzelnen Schlagworte zu kennzeichnen. Und schließlich kommt es auf den Namen nicht so sehr an. Der Name Gotik wird nicht mehr auszurotten sein und mag deshalb nicht weiter beanstandet werden.

Wir unterscheiden: Frühgotik, Hochgotik, Spätgotik. Die Frühgotik ist, rein künstlerisch betrachtet, die interessanteste und wertvollste Entwicklungsstufe. Sie währt in Frankreich

vom Ende des 12. Jahrhunderts bis in das 13. Jahrhundert hinein, nach Deutschland tritt sie erst im Anfang des 13. Jahrhunderts über, und wird bereits bald zur Hochgotik, in der das System vollkommen rein und klar entwickelt ist. Diese Hochgotik herrscht noch das 14. Jahrhundert hindurch, während die Spätgotik das 15. Jahrhundert bis in das 16. hinein andauert.



Abb. 89. Schlußstein eines gotischen Gewölbes (mit Weinlaub und Trauben verziert).

Der gotische Stil ist nicht die Erfindung eines einzelnen, er ist das Ergebnis einer längeren Entwicklung. Das gebundene romanische System (S. 102) kannte bereits die Wölbung, aber nur über dem Quadrat. Das war beengend und hinderlich. Noch während der Herrschaft des romanischen Stils ging man zum Rechteck als Grundlage eines Gewölbes über; das erforderte schon größere Sorgfalt und Berechnung, gewährte aber auch viel mehr Gestaltungsfreiheit. Einen weiteren Fortschritt bildete die Anwendung von Rippen, die, von vier (oder mehr) in den Ecken stehenden Säulen ausgehend und oben in der Mitte sich in einem Schlußstein (Abb. 89) zusammenfügend, die eigentliche Last der Steindecke auf sich nahmen; vielleicht war dies der bedeutendste Fortschritt. Bald schlug man den Bogen nicht mehr halbkreisförmig, sondern beschränkte sich auf Kreissegmente; die spitzbogige Umrahmung, die man sich als ein Dreieck mit zwei sphärischen Schenkeln (zwei einander sich schneidenden Segmenten zweier Kreise) vorstellen kann, gewährt die vollkommenste Ausnutzung des Rippenystems, man kann ohne Gefahr den Endpunkt der Schenkel bald höher, bald niedriger legen und gewinnt damit die Möglichkeit, die unregelmäßigsten Räume zu übertöhlen. Der Spitzbogen wird bereits in der letzten Zeit des romanischen Stils angewandt, seine volle Ausnutzung gehört der Gotik an. Man sieht, wie die Dinge im Flusse sind und wie sich der Übergang allmählich vollzieht. Die verbesserte

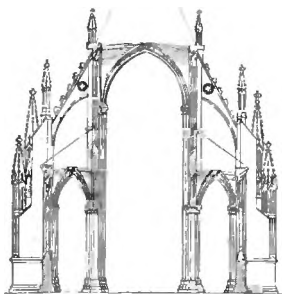


Abb. 90. Querschnitt eines basilikalischen dreischiffigen gotischen Domes (Halberstadt) mit Strebebögen und Strebepfeilern.

Technik führt ohne weiteres zu größerer Kühnheit; man baut höher und spannt die Wölbungen weiter. Das erfordert aber die Anbringung von Stützen, von Widerlagern, weil sonst der Druck der oberen Steindecke auf die schlanken Stützen doch bedenkliche Folgen (seitliches Ausweichen der Mauern und Zusammenbruch) nach sich ziehen könnte. So entstehen Strebepfeiler an der Außenwand der Kirche, und um sie lockerer, leichter, dem Geiste der Zeit

entsprechend weniger massig ausführen zu können, schlägt man von ihrem oberen Endpunkt gegen einen entfernteren, der Stützung bedürftigen Punkt einen gleichfalls segmentartig gebildeten Bogen, den Strebebogen (Abb. 90). Auf Lockerung der Mauermassen geht überhaupt das Ziel der Architekten. Nur das, was für die Konstruktion des Gesamtbaues wirklich von Bedeutung ist, bleibt, die Mauern schrumpfen gleichsam zusammen, die Fenster erweitern sich; schließlich sehen wir nur noch das Skelett eines Baues vor uns: Pfeiler, Bögen, Dach. Damit erlischt im wesentlichen die monumentale Wandmalerei, der bei dem romanischen Stil ein so großes Feld sich eröffnete: dafür aber gewinnt die Glasmalerei an Boden; in die weiten Fenster bunte Gläser einzusetzen, auf denen Figuren und heilige Geschichten zu sehen sind, bringt die Farbenfreude und die Neigung des Mittelalters für sinnliche Anschauung ohne weiteres mit sich.

Der Grundriß entspricht im wesentlichen der Überlieferung. Doch macht sich auch hier die Absicht bemerkbar, alle Verhältnisse zu strecken. Im Grundriß wie im Aufbau verliert sich mehr und mehr das Streben nach harmonischem Ausgleich der Verhältnisse. Eine Richtung herrscht vor und bestimmt



den Eindruck. Also langgestreckte Basiliken und Hallenkirchen mit verkümmertem Querschiff. Reich ausgebildet ist (nicht mehr die halbrunde Apsis, sondern) der edige Chor, als das Ziel, auf den die Längsbewegung zusteuert, als der Ort, wo der Hauptaltar steht und die heiligsten Handlungen sich vollziehen. In Frankreich (und von hier ausgehend auch verschiedentlich in Deutschland und anderwärts, vgl. Abb. 102) ist von besonderer Bedeutung der dort seit alters beliebt Chorumgang mit anschließendem Kapellenkranz; man denke sich die Seitenschiffe nach Osten über das Querschiff hinaus verlängert und sich jenseits des Chors zusammenschließend. Das führt, da der Chor in der Regel nicht mehr viereckig oder gar halbrund, sondern aus dem Sechseck, dem Achteck usw. gebildet wird, zu sehr verzwickten Raumbildungen (Trapezen usw.), und gerade hierbei haben sich die spätromanischen und frühgotischen Architekten und Steinmetzen in Herstellung kühner und schwieriger Wölbungen geübt.

Mehr noch als der Grundriß verrät der Aufbau das Vorrerrschen einer einzelnen Richtung (Abb. 91). Es strebt alles in die Höhe, in das Unendliche. Bei den Werken der französischen Frühgotik, und darin beruht ein wesentlicher Reiz von ihnen, halten sich Quer- und Höhenrichtung einander noch ziemlich die Wage, die Türme sind in regelrechte Stockwerke noch eingeteilt, die Westfront ist deutlich durch mehrere Querlinien gegliedert (vgl. Abb. 99 S. 124). Bei den Schöpfungen der Hochgotik überwiegt dagegen durchaus der Verticalismus, das Emporstreben; am Kölner Dom gibt es kaum noch den Begriff des Stockwerks, die Türme schießen gerade, ohne Querunterbrechung, in die Lüfte empor. In diesem Sinne werden alle Glieder ausgebildet.

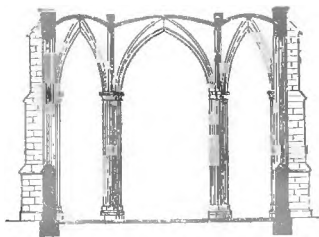


Abb. 91. Querschnitt einer dreischiffigen gotischen Hallenkirche.



Abb. 92. Stalc.

Die Türme (meist zwei hohe Türme an der Westfassade) selbst laufen oben spitz aus, sie gleichen hohen Pyramiden; an ihren Ecken werden sie mit sog. Krabben oder Vossen oder Knollen (in der Frühgotik knospenartige, in der Spätgotik reiche, stark herausgearbeitete Blätter) besetzt, oben werden sie durch die sog. Kreuzblume abgeschlossen. Den Türmen ähnlich werden aber auch die Strebepfeiler gebildet: sind sie an sich schon ein vertikales, sich nach oben verjüngendes Element, so erhalten sie noch dazu einen lediglich aus dem Höhenrang der Gotik zu erklärenden, konstruktiv überflüssigen Aufsatz, die sog. Stalc (Abb. 92), die sich aus einem viereckigen unteren Teil, dem Leib, und einer spitzen Pyramide, dem Niesen, zusammensetzt; dieser Niese wird nun wiederum wie die Be-

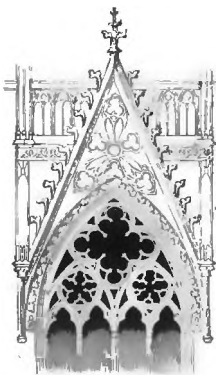


Abb. 93. Gotisches Fenster mit Maßwerk, darüber der sogen. Wimperg (Aöthner Dom).

krönung eines Turmes gestaltet: an den Ecken Krabben, die gleichsam in die Höhe kriechen, oben die Kreuzblume. Ganz ähnlich die sog. Wimperge (= Windberger; Abb. 93), äußere Wiebelaufsätze auf den hohen Fenstern. Auch die Fenster selbst sind nach dem Gesetz des Vertikalismus gegliedert, durch das sog. Stabwerk: aufstrebende Pfosten (alte und junge), die mitunter gruppenweise durch Spitzbogen zusammengefaßt werden (in ihnen oben als Füllung Maßwerk, das sich meist aus Kreissegmenten, sog. Pässen [Dreipaß, Vierpaß], später auch der Fischblase [style flamboyant] zusammensetzt).

Im Innern ist es ähnlich. Die Pfeiler (Abb. 94), an deren zylindrischen, häufig mehrfach ausgekehlten Kern sich dünne Halb- oder Dreiviertelsäulen (je nach ihrer größeren oder

geringeren Stärke und Wichtigkeit alte oder junge Dienste genannt) anlegen, schließen mit samt diesen Diensten (Bündelpfeiler) hoch in die Höhe, an die Dienste fügen sich unmittelbar die Gewölberippen (Abb. 95). Die Kapitelle verlieren ganz ihre alte Bedeutung, Vermittler zwischen Last und Stütze zu sein; sie werden nur noch Mark- und Grenzpunkte (zwischen den Diensten und Rippen), die häufig mit naturalistischem,

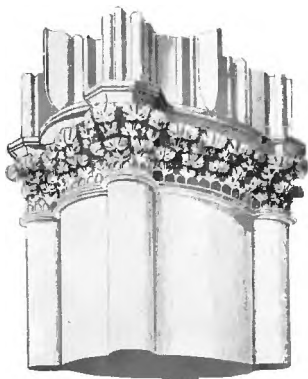


Abb. 94. Gotischer Pfeiler.

z. B. sehr mannigfaltigem Blätter- und Blüthenschmuck versehen werden, und verschwinden später wohl auch ganz.

Pfeiler und Fenster bestimmen also neben den Gewölben den Charakter des Innenraums. Als ergänzendes drittes Glied kommt mitunter noch die Triforiumsgalerie hinzu, ein schmaler in der Mauer angelegter Gang, der auf den Langseiten des Mittelschiffs oberhalb der Arkadenbögen dahinfläuft, nach dem Mittelschiff sich durch Bogenseiten öffnet und nach außen hin durch die Wand, später durch Fenster abgeschlossen ist.

Abb. 95.  
Gotische Gewölberippen.

Klar und einfach ist das System der Gotik, so kunstvoll es auch ausgestaltet ist. Bloß aus konstruktiven und sachlichen Rücksichten und Bedürfnissen heraus wird alles gebildet. Es ist etwas durchaus Neues, etwas, was der antiken Welt und ihrer Kunst völlig fremd ist. Erst allmählich beginnt das Ornament, das von Haus aus ganz schlicht, nur geometrisch oder naturalistisch (Abb. 96) ist, sich kräftiger

Abb. 96.  
Gotischer Blattkies.

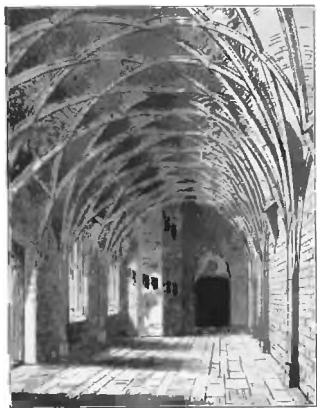


Abb. 97. Spätgotisches Gewölbe.

zu entwickeln und auszu-  
dehnen, beginnen die Bau-  
meister mit den Formen zu  
spielen und sie nach male-  
rischen Gesichtspunkten zu  
verwenden. Diese Stufe der  
Entwicklung bezeichnen wir  
als Spätgotik. Sie ist eine  
Zeit des Verfalls, wenn  
man lediglich an die einst  
organische, jetzt in ihrem  
Wesen verkannte Bedeutung  
der einzelnen Glieder oder  
des gesamten baulichen Ge-  
rüstes denkt. Vielleicht darf  
man aber doch sich auf einen  
weitem Standpunkt stellen.

Die Gotik zwar ist verloren, aber die Kunst lebt weiter. Es  
sind zu schöne, zu bedeutende Wandenkmalen noch während  
des 15. Jahrhunderts geschaffen, als daß man sie als Werke  
des Verfalls, des Niedergangs bezeichnen oder gar ver-  
urteilen möchte; nur darf man sie eben nicht mit den Augen  
des 14. Jahrhunderts betrachten. Als äußeres Kennzeichen

Abb. 98. Spät-  
gotischer, sogen.  
Gardinenbogen.

gilt die üppige, virtuose, oft sogar sinnwidrige  
Ausbildung des Gewölbesystems. Man be-  
gnügt sich nicht mit vierteiligem oder sechs-  
teiligem Rippengewölbe. Die Zahl der Rippen  
wird vielmehr immer größer, die Kreuzungen  
und Schneidungen häufiger, die Größe der  
Gewölbekappen kleiner (Abb. 97). Man bildet  
Sternengewölbe und schließlich sogar Netzgewölbe,  
oder vollends Stalaktitengewölbe; man läßt im  
Vollgefühl des Triumphes über die errungene

technische Meisterschaft die Rippen sich vom Mauerwerk los-  
lösen und frei in der Luft schweben, oder verzichtet ganz auf  
die Rippen. Der reine Spitzbogen wird den Herren zu

langweilig und eintönig, er muß gekrümmt (sog. Giebelrücken) oder gebrochen werden; in Sachsen ist der Giebelbogen beliebt (Abb. 98). Das Maßwerk verliert seine Gleichmäßigkeit, es wird unruhig. Blätterschmuck wird überall reichlich angebracht, aber nicht mehr frisch empfunden und nach der Natur gearbeitet, sondern er verknöchert, die Blätter werden stark gebaucht, die hoch entwickelte Treibkunst des Goldschmieds wird nachgeahmt.

Gotische Kirchen außer-  
halb Deutschlands.

Die Anfänge der Gotik sind, wie schon oben angedeutet, in Frankreich zu suchen, und zwar im Norden, in der Île de France, wo das im 12. Jahrhundert mächtig aufstrebende französische Königtum bedeutenden Domainenbesitz hatte und die Städte, Paris voran, sich gerade sehr schnell vergrößerten. Einzelnes ist in der Entwicklung nicht ganz klar. Doch sind unstreitig die Kathedralen zu Paris (Notre Dame, von Reims beeinflusst), St. Denis (Begräbnisstätte der französischen Könige) und weiter die zu Amiens, Chartres, Reims (Krönungskirche, Abb. 99) als die frühesten wichtigen Baudenkmäler der Gotik zu bezeichnen. Die einseitig hochstrebende Tendenz der späteren Zeit findet sich hier noch nicht.

Die Westseite mit ihren beiden hohen Türmen empfängt durch deren Gliederung in Stockwerke, namentlich aber durch das mächtige Maßfenster (Rose) und durch die Quergalerie mit den Statuen alttestamentarischer Könige (Königsgalerie) ein wirksames Gegengewicht gegen die mächtige Aufwärtsbewegung; drei breite große Portale laden zum Besuch des Gotteshauses ein. Unter den Architekten sei Robert de Luzarches (Kathedrale von Amiens) hervorgehoben. Weitere namhafte gotische Kirchen in Frankreich: die Sainte Chapelle, von Pierre Montereau unter Ludwig dem Heiligen als Doppelkapelle erbaut (1243 bis 1248, jetzt im Hof des Justizpalastes, Paris), die Kathedralen von Le Mans, Bourges, Beauvais, Soissons, Troyes, Châlons, Tours, Toul, Auxerre, Notre Dame in Dijon, Notre Dame in Saumur u. v. a. m. Spätgotische

Werke: Kathedrale in Aby, Ste. Madeleine in Troyes, Grabkirche in Brou (Anfang des 16. Jahrhunderts von niederländischen Künstlern erbaut).

In Belgien Ste. Gudule in Brüssel und der Dom von Antwerpen mit seinem phantastischen, 1518 von Dominik



Abb. 99. Kathedrale von Reims.

Waghemaekere vollendeten Turmabschluß, einem Wahrzeichen der reichen Scheldeitadt, das auf vielen altniederländischen Gemälden wiederkehrt.

In England hat man die Gotik zwar von Frankreich bekommen (1174 Meister Wilhelm von Sens nach Canterbury berufen), aber man bewahrt sich hier doch eine gewisse Selbstständigkeit. Man spricht hier von einem frühenglischen Stil (13. Jahrhundert, z. B. Kathedrale von Salisbury, die Abteikirche von Westminster, die Kathedrale von Lincoln mit der Häufung von Spitzbögen an der Westseite), einem reichen oder dekorierten (14. Jahrhundert, Kathedrale von Exeter, Lichfield, York, Ely) und einem perpendikulären Stil (15. Jahrhundert). Der Grundriß wird erweitert; meist zwei Querschiffe mit geradlinig abgeschlossenen Chor, anstatt der basilikalischen Form eine mehr hallenartige Anlage bevorzugt; Stern- und Netzgewölbe, überhaupt eine reiche Verzierung der Gewölbe (auch schöne Holzdecken) im 14. Jahrhundert gern angewandt, während im 15. Jahrhundert ein Rückschlag eintritt und das Regelrechte und Echte, der Kiel- und Tudorbogen vorherrschend werden (Kathedrale von Winchester, Kapelle Heinrichs VII. in der Westminsterabtei zu London). Neben den Kirchen darf man die Kreuzgänge (Salisbury, Gloucester, Durham) und die Colleges nicht vergessen, um einen Begriff von englischer Gotik zu erhalten.

In Italien hat sich die Gotik ganz eigentümlich entwickelt. Die Zisterzienserbauten in Fossanova und Casamari (S. 107) fanden wenig Nachfolge. An der entwickelten nordischen Gotik aber mit ihren Strebebögen und dem kunstvollen Rippengewölbe, der Auflösung des Mauerwerks, den Fialen und Krabben, dem krausen Blattwerk und vor allem dem Vertikalismus konnten die Italiener, die doch immer die Enkel der alten Römer blieben, vollends keinen rechten Geschmack gewinnen. Sie modelten die Formen nach ihrem Sinne um (Wegfall der Türme der Westfassade, häufige Anwendung des Rundbogens, geringere Mauerauflösung, anderes Blattwerk usw.), so daß der vom Norden kommende diese italienische Gotik oft gar nicht als

Gotik anerkennen mag. Die meiste Verbreitung fand sie durch die Bettelorden, die Dominikaner und Franziskaner, die, im 13. Jahrhundert gegründet, einen erstaunlich schnellen Aufschwung nahmen und aller Orten Kirchen gründeten (ähnlich der Bauweise der Zisterzienser, jedoch viel einfacher: glatter Chorabschluß, zahlreiche Kapellen, flache Holzdecke oder offener Dachstuhl, ein- oder dreischiffiges helles breites Langhaus



Abb. 100. Florenz, Inneres der Kirche  
S. Croce.

für Predigtzwecke). Die berühmtesten, auch in der Renaissance kunstgeschichtlich wichtigen Ordenskirchen sind: S. Francesco in Assisi, S. Maria novella und S. Croce in Florenz (Abb. 100), S. Francesco in Bologna, S. Maria dei Frari und S. Giovanni e Paolo in Venedig und S. Maria sopra Minerva in Rom. Neben diesen schlichten Gotteshäusern hat Italien aber auch einige hochbedeutende und prunkvolle Erzeugnisse der Gotik aufzuweisen, und

an sie hat man vornehmlich zu denken, wenn man von italienischer Gotik spricht: die Dome von Florenz, Siena, Orvieto, Mailand und S. Petronio in Bologna, alles Bauwerke von größten Abmessungen, zum Teil im gegenseitigen Wettstreit erbaut. Der Dom von Florenz wurde 1296 durch Arnolfo di Cambio (von ihm auch S. Croce, s. o.) begonnen, dem als Baumeister Giotto, Francesco Talenti u. a. folgten. Die Breite des Mittelschiffs beträgt 17 m, seine Höhe 13 m, dazu weite Pfeilerabstände, so daß ganz andere Raum-



eindrücke entstehen als in einer nordischen Kathedrale. In das Langhaus schließt sich ein erst im 15. Jahrhundert vollendeter Kuppelraum. Außen Schichtenwechsel von schwarzem und weißem Marmor. Der Turm steht abseits, er erhebt sich in Stockwerken und zeigt in Tür- und Fensterschmuck ähnlich zierliche und feine Einzelheiten wie der Dom selbst. Auch der Dom von Siena zeigt den bunten, altüberlieferten Wechsel von Marmorschichten, die Abmessungen sind hier noch größer; was heute Langhaus ist, sollte, obwohl 90 m lang, zeitweilig (1339 bis 1348) sogar Querschiff werden, das damals angebaute neue Langhaus ist aber unvollendet geblieben und bildet jetzt eine höchst malerische Ruine. Der Dom von Orvieto hat offenen Dachstuhl, ist aber gleichfalls groß angelegt und besitzt eine durch ihren reichen bunten Schmuck ausgezeichnete weltberühmte Westfassade (ähnlich beim Dom von Siena, dessen Fassade auf Giovanni Pisano, s. S. 144, zurückgeht). In San Petronio in Bologna wurde bis ins 16. Jahrhundert mit Eifer und Begeisterung gebaut, aber trotzdem ist nur das Langhaus, d. h. kaum die Hälfte fertig geworden, so weit ausschauend waren die Pläne gewesen, und dabei gehört die Kirche auch in diesem verkümmerten Zustande zu den größten der Welt überhaupt. Der Dom in Mailand mit seinem Marmorreichtum (z. B. Tausenden von statuengekrönten Fialen) nähert sich am ehesten deutscher Art, waren doch zeitweilig auch deutsche Architekten, z. B. Ulrich von Ensingen, hierbei tätig. Immerhin ist selbst hier die Gotik etwas anderes als das, was wir unter Gotik verstehen.

In Spanien dringt die Gotik aus dem Nachbarland Frankreich ein. Die großen Kathedralen von Burgos, Toledo, Leon besitzen nordfranzösischen Chorumgang mit Kapellenfranz. Später macht sich auch deutscher Einfluß geltend, Johann von Köln arbeitet Mitte des 15. Jahrhunderts in Burgos. Wichtiger ist der maurische Einfluß, nachdem schon vorher der maurische mit dem romanischen Stil zu einem Mischstil, dem sog. Mudéjarstil sich vereinigt hatte, der sich sehr lange gehalten. Der Grundriß der Kathedrale von Sevilla

zeigt augenfällige Beziehungen zur Moscheenanlage (viele Säulenreihen). Stärker noch zeigt sich arabische Art in der Dekorationskunst, nicht bloß in der Übernahme maurischer Motive, sondern auch in dem üppigen Reichthum, mit dem man alles verziert (Balladolid, Valencia, Toledo usw.).

Aus Portugal sind die Klosterkirchen zu Batalha und Belem zu erwähnen.

Im fernen Orient herrscht, wie nicht anders zu erwarten, französische Kunst, besonders in Cypern (Kathedrale zu Nicosia und Famagusta).

In den magharischen und slawischen Ländern macht sich neben dem französischen mehr noch deutscher Einfluß geltend, namentlich im Königreich Polen.

Gotische Kirchen in Deutschland. In Deutschland sind die frühesten Denkmale der Gotik (um hier von den tastenden Versuchen an der Gereonskirche zu Köln und am Chor der Abteikirche zu Heisterbach im Siebengebirge abzusehen, S. 107 f.) der Chor des Magdeburger Doms (beg. 1207), die Zisterzienserkirche Marienstatt in Nassau, die Liebfrauenkirche zu Trier, ein Zentralbau, vielleicht in Anlehnung an St. Nwed zu Braine bei Soissons, und die recht selbständige Elisabethkirche in Marburg (Hallenkirche). Daß die gotischen Formen aus Nordfrankreich in Deutschland eingeführt sind, unterliegt gar keinem Zweifel, die Vorzüge der französischen Technik waren unleugbar und die französische Kultur damals auch anderweit (Rittersitten, Romane) vielfach vorbildlich für Deutschland; die Bauten bekunden oft deutlich genug ihre Abhängigkeit von Frankreich, und gelegentlich erhalten wir auch urkundliche Nachrichten über die Beziehungen zum westlichen Nachbar; beim Neubau der sehr interessanten Stiftskirche der Augustinerchorherren zu Wimpfen im Tal (1261 bis 1278) rühmt man sich ausdrücklich der aus Frankreich gekommenen Art, des *opus francigenum*. Die französische Gotik wird Mode in Deutschland. Die romanisch begonnenen und noch unvollendeten Kirchen werden fortan in gotischem Stil fort-

geführt (woburch oft höchst malerische Architekturbilder entstanden sind). Das gilt vor allem für eins der schönsten, wenn nicht das schönste Gotteshaus Deutschlands, das Straßburger Münster. Hier sind Chor- und Querschiff vorzugsweise romanisch, das Langhaus dagegen mit der Hauptfassade gotisch (etwa von 1250 an). Von dem vielgerühmten Meister Erwin (der Zusatz von Steinbach ist urkundlich nicht nachweisbar), der 1284 zum ersten Male genannt wird und 1318 gestorben ist, rührt zum mindesten der untere Teil der Hauptfassade her; er rechtfertigt vollauf den Ruhm des Meisters. Der französische Einfluß ist unverkennbar, wohlthunend das Gleichmaß zwischen Höhen- und Querrichtung, das durch die von Frankreich übernommene schöne Fensterrose und die Königsgalerie bewirkt wird, ganz reizvoll und originell das zarte Stabwerk, das wie das Netz einer Spinne sich vor die Mauermaße legt. Von den geplanten zwei Fassadeutürmen ist nur der nördlichere zur Ausführung gelangt und auch dieser nicht nach den ursprünglichen, übrigens noch vorhandenen Plänen, sondern (mit äußeren Treppentürmchen) erst im Anfang des 15. Jahrhunderts unter der genialen Leitung Ulrichs von Emsingen (gest. 1419) und des Johannes Hülz von Köln. Den zweiten Turm aufzubauen, ist eine ganz unglückselige und wohl bereits endgültig gescheiterte Idee des restaurierungswütigen 19. Jahrhunderts; man wird genug und übergenug zu tun haben, den vorhandenen Bau in seinem Bestand zu erhalten; die Berichte von Sachverständigen lauten recht schlimm, und man wird bereits bald Hand an durchgreifende Wiederherstellungsarbeiten legen müssen, die dann hoffentlich mit größter Sorgfalt, Vorsicht und Achtung vor dem Bestehenden ausgeführt werden.

Auch das Münster in Freiburg i. Br. ist im romanischen Stil begonnen und im gotischen beendet (Abb. 101). Hier fesselt uns besonders die stolzragende, durchbrochene Turmpyramide (kleiner, aber ähnlich der Turm der Liebfrauenkirche zu Eßlingen).

Einheitlich gotisch ist dagegen der Kölner Dom (Abb. 102), der sich, besonders in der Gestaltung des Chores recht eng an

französische Vorbilder anlehnt (Kathedralen von Amiens und Beaubais). Er wurde begonnen 1248, Baumeister waren Gerhard, Arnold und Johann, der Chor wurde 1322 eingeweiht,

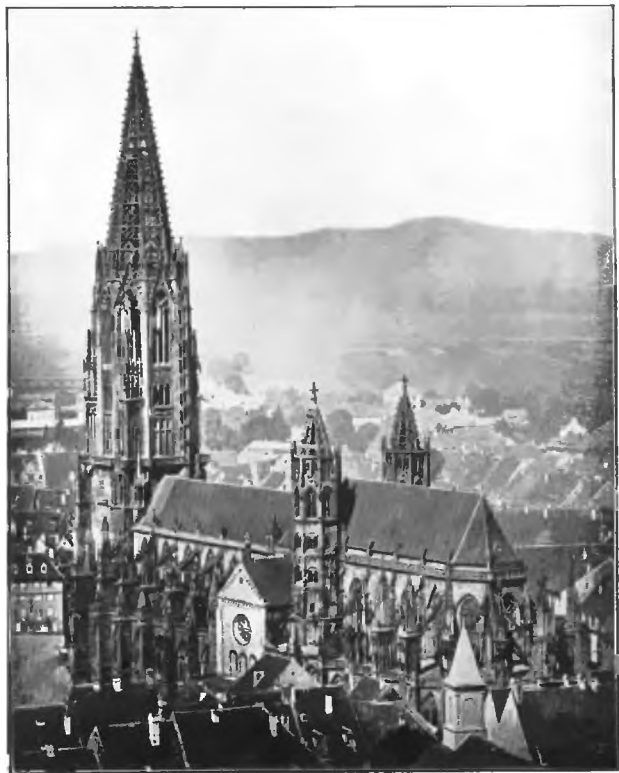


Abb. 101. Freiburg i. B., Münster.

das Langhaus und die Westfront zwar in Angriff genommen, aber nicht beendet. Seit 1516 ruhte der Bau, und der Kran auf dem unfertigen Turm wurde zum Wahrzeichen der Stadt Köln

und der deutschen Ohnmacht. Dem 19. Jahrhundert blieb es vorbehalten, das riesige Werk zu vollenden. In schwieriger Zeit wurden opferwillig die Mittel beige-steuert, und während Deutschland politisch zerrissen war, einigte es sich in Begeisterung bei der Fertigstellung dieses wunderbaren Baues (bis er 1880 feierlich eingeweiht werden konnte). Aber so hoch wir schon um dieses Umstandes willen den Kölner Dom immer als nationales Denkmal schätzen, so sehr uns seine gewaltigen Maße stets imponieren müssen, so dürfen wir uns andrerseits nicht verhehlen, daß in ihm der Höhepunkt der Gotik bereits überschritten ist. Zu abstrakt und zu konsequent sind die Verhältniszahlen, namentlich von den Baukünstlern des 19. Jahrhunderts, angewandt, zu stark überwiegt die vertikale Richtung. Engbrüstig mutet uns das Innere des Langhauses an, und wer sich von weitem der Stadt naht, wird sich verwundert fragen, wie es möglich gewesen ist, eine so unglückliche Umrisslinie für die schlank aufstrebenden Türme (mit dem Knick in der Mitte) zu bilden.

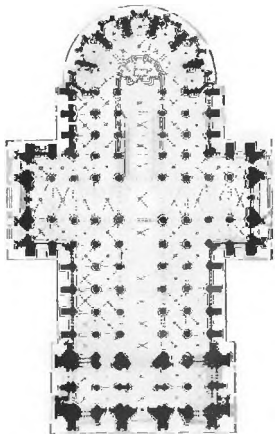


Abb. 102. Grundriß des Kölner Doms.

Sonstige namhafte Denkmäler der Gotik in Deutschland sind: die Zisterzienserkirche zu Altenberg (unweit von Köln), die Viktorskirche in Xanten, S. Willibrord in Wesel, S. Lambert in Münster i. W., eine Hallenkirche (diese Form in Westfalen überhaupt beliebt) mit wundervoller Choranlage, die Wiesenkirche (S. Maria zur Wiese) in Soest, gleichfalls eine Hallenkirche von besonders schöner, lichter Raumwirkung (unter Wegfall der Kapitelle, die Dienste gehen unmittelbar in die Rippen über); der Dom zu Minden, der spätromanisch begonnene und unter starkem französischen Einfluß gotisch aus-

geführte Halberstädter Dom; die sehr reizvolle Ruine der Wenzelskapelle bei Bacharach, der Frankfurter Dom, die Katharinenkirche in Oppenheim, St. Theobald zu Thann im Elsaß, der schöne Dom von Regensburg (1275 von Meister Ludwig begonnen; die Fassade später von Konrad und Matthäus Morizer; 1486 erschien das Büchlein von der Fialen Gerechtigkeit von Matthäus Morizer); das Ulmer Münster, nicht bischöflich, sondern bürgerlich, darum mit verhältnismäßig kleinem Chor und mächtigem Langhaus (der gewaltige Westturm von Ulrich von Ensingen, s. S. 129, begonnen); die Frauenkirche in München, eine spätgotische Backsteinkirche in Hallenform; der Stephansdom in Wien; der Prager Dom, ein glänzendes Denkmal der kunstfreundlichen Bestrebungen Kaiser Karls IV. in Böhmen, von Matthias von Arras in Anlehnung an die Kathedrale von Narbonne begonnen, von dem in Köln ausgebildeten Meister Peter von Gmünd (Peter Parler, Parlierer) fortgesetzt (von letzterem und seiner Schule auch die Bartholomäuskirche in Kolín und die Barbarakirche in Kuttenberg, vielleicht auch die äußerst kühn konstruierte Karlshofer Kirche in Prag mit sterngewölbter Kuppel über einem Achteck); die Dome von Meißen und Erfurt; S. Lorenz in Nürnberg und die Marienkirche in Zwickau; hieran sich anschließend, durch den im 15. Jahrhundert stark gesteigerten Bergbau im Erzgebirge hervorgerufen, eine Reihe von Kirchen in Annaberg, Schneeberg usw., bei denen neue Gedanken durchdringen (helle weiträumige Hallenkirchen mit eingezogenen Strebepfeilern und Emporen zur Aufnahme großer, nach Predigt verlangender Menschenmassen, zum Teil von schöner Innemwirkung, meist Anfang des 16. Jahrhunderts; von hier aus auch beeinflusst die Markt-|Liebfrauen-|Kirche zu Halle a. S.). Eine Vorstufe dieser letztgenannten interessanten Gruppe bilden die Kirchen der Bettelmönche, der Dominikaner und Franziskaner (vgl. S. 126), die um der Predigt willen zur Befriedigung der großen Massen seit dem 13. Jahrhundert errichtet wurden (Konstanz, Basel, Straßburg, Köln, Erfurt, Münster usw.; auch zweischiffig, so in Elbing) und deshalb alle nur irgendwie

übersflüssig erscheinenden Bauteile weglassen oder einschränken (kein Turm, kein Querschiff, alles nüchtern und einfach). Ein lehrreicher Gegensatz zwischen diesen demokratisch=städtischen Bauten und den reich entwickelten aristokratischen Anlagen der agrarischen Zisterzienser (über Maulbronn usw. S. 107; vgl. ferner in der Normandie das Kloster Mont St. Michel).

Einen besonderen Zweig der Gotik bildet die Backstein=gotik in der nordostdeutschen Tiefebene und den anstoßenden Ländern. Über das eigenartige Wesen des Backsteinbaues ist oben schon gesprochen worden (S. 104 ff). Es bedingte eine wesentliche Umgestaltung der konstruktiven Ideen der Gotik. Es bleibt etwas Romanisches auch in den Backsteinbauten des gotischen Stils. Schwere dicke Mauermassen, Fortfall der Wimperge und Zialen, meistens Verzicht auf Strebebögen, Hereinziehung der Strebebögen ins Innere, Vereinfachung des Grundrisses, dafür reiche Ausgestaltung der Gewölbekunst und besonders Bevorzugung der buntfarbigen Steine (vgl. Abb. 105). Namentlich die hochragenden, abgetreppten Giebel und die Portale zeichnen sich durch Wechsel lebhaft gefärbter und glasierter Ziegel aus. In Lübeck (Marienkirche) und Mecklenburg (Wismar, Rostock, Doberan) französischer Einfluß: reichere Choranlage und Strebebögen. In der Mark Brandenburg (Blütezeit unter Kaiser Karl IV.; sehr reich und bunt die Katharinenkirche in Brandenburg) und Pommern tritt bereits eine Vereinfachung ein. Nach Schlesien, der Provinz Posen und weiter hinein in das ehemals polnische Land verbreitet sich diese märkisch=pommerische Art (Dom in Gnesen mit Kalksteinkapitellen, Marienkirche in Posen, Klosterkirche in Paradise u. v. a. m). In den Provinzen West= und Ostpreußen zeigen sich jedoch Besonderheiten. Sie bildeten das Kerngebiet des Deutsch=Ritterordens, der im Orient entstanden war und in Süddalien sich bald ausgedehnte Besitzungen erworben hatte. Durch seine enge Fühlung mit der arabischen Kultur hatte er von dieser mancherlei übernommen; wir finden die Spuren davon in den preußischen Bauten des Ordens, z. B. bei Toranlagen und bei den Inschriften, die er

in großen gotischen Majuskeln aus buntglasierten Ziegeln anzubringen pflegte (Ordenshäuser Marienburg und Lochstedt, Jakobikirche in Thorn von 1309 u. a. d. V.). Der Orden kultiviert das Land, besiedelt es, setzt Bischöfe ein und beherrscht Preußen nicht bloß militärisch-politisch, sondern auch wirtschaftlich und künstlerisch. Die Bischöfe und ihre Bauten sind abhängig vom Orden und seiner Kunst. Es entstehen wertvolle Kirchen in Thorn, Kulm, Frauenburg, Königsberg. Freilich erlahmt die künstlerische Schaffenskraft im Orden recht bald, während sie auf die Bürger in den Städten übergeht (z. B. Thorn und Danzig, wo namentlich die spätgotische weiträumige Marienkirche mit Recht hohen Ruhm genießt). Auch liegt das Beste und Eigenartigste, was der Orden geschaffen hat, nicht so sehr auf dem Gebiete des Kirchenbaues, sondern auf dem des Schloßbaues. Mit seinen Schlössern überzieht er das weite Land wie mit einem Netz, und auch hierin müssen die Bischöfe sich seinem Beispiele anschließen. Von allen das wichtigste das Ordenshaupthaus Marienburg, jetzt glänzend wiederhergestellt durch Steinbrecht. Leider gut erhalten die Bischofsschlösser Heilsberg und Marienwerder. In mehr oder weniger guten Resten die Ordensschlösser Rheden, Thorn, Gollub, Allenstein, Mewe, Balga, Lochstedt, Ragnit u. a. Festung und Kloster sind diese Häuser zugleich, nach innen ein Kloster mit doppelgeschosfigem (oder dreifachem) Kreuzgang, nach außen mit Wehrgängen, Gräben, Türmen vorzüglich zur Abwehr des Feindes eingerichtet. Meist ein regelmäßiges Viereck, bei schwierigem Gelände auch ein unregelmäßiges Fünf- oder Sechseck (Balga). Diese Bauart hat in Deutschland nicht ihresgleichen. Es unterliegt keiner Frage, daß der Orden die Anregungen zu seiner Schöpfung in Apulien empfangen hat. Sein Hochmeister und viele seiner Angehörigen waren bevorzugte Gäste am Hofe Kaiser Friedrichs II., und unter den apulischen Schlössern dieses baulustigen Herrschers (vgl. besonders Bari und Trani, s. S. 140) darf man die Vorbilder für das Ordenschloß suchen. Seine innere Aus- und Durchbildung hat er dann durch die reine leutsche Kunst des Zisterzienserordens



empfangen, was merkwürdigerweise allen Beobachtern bisher entgangen zu sein scheint. In den Bauten des 13. Jahrhunderts (Thorn, Lochstedt) finden wir frisch empfindende und künstlerisch feine Frühgotik, bei hochentwickelter Ziegeltechnik, späterhin zeigen sich auch englische Eigentümlichkeiten. Es ist internationale Kunst und doch einheitlich in deutschem Sinn verwertet. In der Regel setzt sich das Ordensschloß aus dem Hochschloß (Konventshaus) und der Vorburg zusammen, bei der Marienburg gesellt sich hierzu noch im 14. Jahrhundert (als der Sitz der Hochmeister 1309 von Venedig hierher verlegt war) der herrliche Hochmeisterpalast mit seinen wunderbaren palmenartigen Rippengewölben in des Meisters Winter- und Sommerremter und in dem anstoßenden Festsaal.

Weltliche gotische Bauten.

Sind wir gewohnt, in der Marienburg einen der vornehmsten Fürstensitze des Mittelalters zu erblicken, so dürfen wir doch nicht vergessen, daß auch anderwärts großartige Schloßbauten errichtet sind. In Frankreich das (später völlig neu aufgeführte) Louvre in Paris und das Papstschloß in Avignon, das zu den bedeutendsten Leistungen des 14. Jahrhunderts zählt (leider zur Maserne umgestaltet; Abb. 103), oder das Haus des Jacques Coeur, des Schatzmeisters König Karls VII., in Bourges (Mitte des 15. Jahrhunderts). In England: das gewaltige Carnarvon Castle, ferner Warwick Castle, Durham Castle usw. In Deutschland: Schloß Marburg in Hessen, Burg Karlstein in Böhmen, das spätgotische Schloß Albrechtsburg bei Meissen, Schloß Merseburg, die Moritzburg in Halle a. S., die Prager Königsburg mit dem kühnen spätgotischen Vladislawischen Saale. Zu diesen



Abb. 103. Avignon, Palast der Päpste. 14. Jahrh.



Abb. 104. Münster in Westfalen, Rathhaus.

Schlössern gefellen sich zahlreiche Burgen (besonders reich sind Tirol, Elsaß usw.).

Vor allem aber sind es die bürgerlichen Bauten, die in dieser Periode mehr und mehr unsere Bewunderung herausfordern. Allen voran die Niederlande, wo die Städte im 14. und 15. Jahrhundert zu fürstlicher Macht emporsteigen und wo sich der selbstbewußte, ja trotzig-eigensinnige Bürger in stolzen Rathhäusern, Kaufhallen, Gildehäusern und

hochragenden Türmen (beffroi) offenbart: die Hallen in Ypern (1380), die Kaufhalle in Brügge, die reichgezierten Rathhäuser in Brüssel, Löwen, Gent usw. In Deutschland: die Rathhäuser in Aachen und Wesel unter flandrischem Einfluß, das hochgieblige kraftvolle, äußerst anziehende Rathhaus in Münster in Westfalen (Abb. 104), das zu Braunschweig mit seiner Laube und seinen kirchenähnlich durchbrochenen Giebeln; die Rathhäuser zu Lübeck, Stralsund, Tangermünde (Abb. 105), Königsberg in der Neumark, Thorn (sehr großartig, zugleich Kaufhalle und Stätte für öffentliche Lustbarkeiten), Danzig (diese alle aus Backstein), der Artushof in Danzig mit seiner von vier Pfeilern getragenen Halle und Sternengewölbe; ferner die Rathhäuser zu Breslau, Regensburg, Basel usw. Sehr originell sind die Rathhäuser aus Fachwerk in Vernigerode am Harz, Alsfeld und Duderstadt. Dieser Fachwerkbau wird überhaupt für die bürgerliche Architektur sehr bedeutungsvoll. Noch heute findet man in den Städten am Nordabhang des Harzes, in Halberstadt, Goslar, Hildesheim, Braunschweig, aber auch in Westfalen, Franken und Schwaben usw. genug Wohnhäuser in dieser Art. Auf Steinsokeln erheben sich Ständer, Holzpfosten, die durch Riegel und schräge Streben verbunden und befestigt sind; der bessern

konstruktiven Sicherheit halber ragt jedes obere Stockwerk weiter vor; mit künstlerischem Schmuck (Schnitzerei) und bunter Farbe versehen wurden dann die Balkenköpfe, die



Abb. 105. Tangermünde, Rathaus (die Verzierungen aus buntfarbigen Ziegelsteinen).

Schutzbretter, die Riegel oder auch die Füllungen. Ein köstlicher Schatz echt nationaler Kunst! Aber auch aus Stein wurden bedeutsame Bürgerhäuser erbaut, z. B. das Steinerne Haus in Frankfurt a. M. oder der Rastauer Hof in Nürn-



Abb. 106. Nürnberg, Chörlein (Erker), bei E. Sebald.

berg (mit dem in Nürnberg sehr beliebten ausgebauten Erker, dem Chörlein; Abb. 106). Das Stadtbild, das sich so ergab, wurde wirksam abgeschlossen durch Stadtmauern und Türme, die leider heute mehr und mehr abgebrochen werden; in Frankreich: Carcassonne, Nîmes-Mortès, Avignon und Bordeaux, in Deutschland zum Teil erheblich später: Rotenburg o. T., Dinkelsbühl, Basel, Köln, Aachen, Lübeck, Neubrandenburg, Stendal, Tangermünde, Thorn; im ehemaligen Polen das Florianitor in Krakau.

Auch in Italien äußert sich die aufstrebende Macht der Bürger in stolzen vornehmen Bauten. Die Städte sind voll



Abb. 107. Siena, Rathaus (palazzo pubblico), 1269—1305 erbaut, der 102 m hohe Turm etwas später.

von kraftkündenden Profanbauten aller Art aus dem Mittelalter und werden oft gerade durch sie in ihrem eigenartigen malerischen Charakter bestimmt. San Gimignano, ein an sich unbedeutender Ort in Toskana, vermag uns mit seinen zahlreichen hohen wehrhaften Wohntürmen noch mitten in die fehdereiche mittelalterliche Zeit zu versetzen. Prächtig und trotz ihrer Größe gefällig sind die meist aus Backstein errichteten spitzbogigen Paläste in Siena, der Palazzo pubblico (1305 vollendet, im 15. Jahr=

hundert erhöht: Abb. 107) mit seinem schlanken Turm,

die Palazzi Tolomei, Grottanelli, Sansedoni, Saracini und Buonfignori, dazu die großen Brunnen- und stattlichen Torbauten. Kraftvoller noch die Stadtpaläste in Florenz, in erster Linie der Palazzo vecchio (Rathaus; Abb. 108), ihm gegenüber die offene rundbogige, aber noch gotische Loggia de' Lanzi (Halle der Landsknechte), ferner die zum Teil zur Kirche umgebaute Kornhalle *Di San Michele* und der *Bargello* (einst Sitz des Podestà, etwa des Polizeipräsidenten, jetzt Skulpturenmuseum), die z. T. aus schweren unbehauenen Quadersteinen (sog. *Rustica*) errichtet sind. Gewaltig auch das hochragende Rathaus in dem kleinen Bergstädtchen Gubbio. Sehr bedeutend ferner die städtische Architektur in der Lombardei. Am glänzendsten jedoch der Profanbau in der Meeresherrscherin Venedig. Beim Dogenpalast (14. und 15. Jahrhundert) ein



Abb. 108. Florenz, Rathaus (palazzo vecchio).



Abb. 109. Venedig, Teil des Dogenpalastes, mit der porta della carta.

glatter mit bunten rautenförmigen Marmorplatten belegter, wuchtiger Oberbau auf zwei übereinandergestellten offenen, spitzbogigen Hallen (die untere ernst, niedrig, die obere heiter, reich mit gotischem Maßwerk geziert; Abb. 109). Bei den übrigen Palästen, die den Kanälen, den Straßen Venedigs, ihre Hauptfront zuwenden, eine mehrstöckige offene Halle in der Mitte des Hauses, oft mit reichstem Marmorschmuck (besonders die Ca' d'oro = goldenes Haus Abb. 110); man

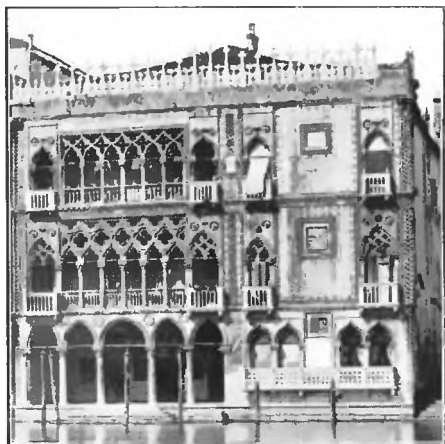


Abb. 110. Venedig, sog. Ca' d'oro ( goldenes Haus).

beachte die Zinnen und die gedrehten Ecksäulchen; die Paläste Foscarini u. a.).

Durchweg eine sehr phantastische, nur aus der eigentümlichen Lage der Stadt zu erklärende, reiche, aber nicht organische Abwandlung der Gotik, von unergänglichem einzigem Zauber!

Außer dem Dogenpalast hat Italien nur wenig mittelalterliche Fürstenschlösser aufzuweisen. Das meiste findet sich in Südtalien, wo der große Hohenstaufenkaiser Friedrich II. mit Vorliebe weilte und aus antifrömmlichen, arabischen, französischen und deutschen Elementen eine hohe Kultur schuf, die leider nur von kurzer Dauer war. Die Schlösser zu Trani und Bari wurden oben (S. 134) erwähnt. Foggia ist schlecht erhalten. Die interessanteste und wertvollste Schöpfung ist jedoch verhältnismäßig gut erhalten: Castel del Monte, west-

lich von Trani und Barletta auf dem apulischen Höhenzug etwa 1240 als Jagdschloß errichtet, Lieblingsstift seines Schöpfers, ein äußerlich ganz schlichter, achteckiger, an den Ecken durch vorgelagerte Mäuer-  
türme belebter Mufficaquaderbau von



Abb. 111.

Castel del Monte. Jagdschloß Kaiser Friedrich II.

zwei Geschossen, mit antikisierendem Portal und einigen, der französischen, auf dem Umweg über Cypern hierher gelangten Gotik entnommenen Elementen; ein äußerst eindrucksvoller Bau, dem nichts Gleichartiges an die Seite gesetzt werden kann, und der die großen künstlerischen Ideen seines Bauherrn glänzend zum Ausdruck bringt, ein eigentümliches Bindeglied zwischen der kraftvoll vorwärts strebenden, nordischen Art und den auf die antike Kultur sehnsüchtig rückwärts gerichteten Gedanken der Italiener, die erst in der nun folgenden Epoche der Renaissancekunst voll zur Geltung kommen sollten (Abb. 111).

## Die italienische Malerei und Bildhauerei des 13. und 14. Jahrhunderts.

Ein neues frischeres Leben erwacht in Italien im Verlaufe und besonders am Ende des 13. Jahrhunderts auch auf dem Gebiete der Malerei und Bildhauerei. Es ist so stark, daß ein geistvoller Gelehrter die Meinung verfochten hat, man müsse den Beginn der großen Kunstperiode, die wir als Renaissance zu bezeichnen pflegen, nicht erst auf den Anfang des 15. Jahrhunderts, wie es sonst meist geschieht, sondern bereits auf eine wesentlich frühere Zeit verlegen.

Zweifellos ist der Umschwung, der im letzten Drittel des 13. Jahrhunderts einsetzt, ganz gewaltig. In Verfolg der tiefen Erregung der Gemüther, die das Auftreten des heiligen Franz von Assisi, des Begründers des Franziskanerordens, hervorgerufen hatte, und im Zusammenhang mit dem Aufblühen der italienischen Dichtung (Dante) und mit der Bildung der modernen italienischen Sprache erfüllt ein neuer Geist die bildende Kunst. Der Darstellungskreis erweitert sich, man dringt tiefer ein in den Stoff und weiß seinen innersten Gehalt besser zu erfassen und zu entwickeln. Aber die Formensprache und die Ausdrucksmittel sind doch noch mittelalterlich. Man vergleiche nur einige schöne Madonnenstatuen Italiens aus jener Zeit mit den ungefähr gleichalterigen französischen Werken, in denen man den Höhepunkt mittelalterlicher gotischer Bildnerei erblickt, und man wird sich sofort bewußt werden, wie eng sie zusammengehören, wie ähnlich sie in ihren Formen einander sind, und wie man nicht ein und dasselbe hier mit Gotik, dort mit Renaissance bezeichnen kann.

Wir reihen deshalb diese italienische Vorrenaissance besser der Darstellung der mittelalterlichen Kunst Italiens an. Sie erscheint uns als deren höchste und feinste Blüte, zugleich aber als eine Vorstufe der großen Zeit, die uns im folgenden Hauptabschnitt beschäftigen wird.

Toskana, der reichgesegnete Landstrich, der vom Altertum bis zur Neuzeit stets zu den wohlgepflegtesten und blühendsten Italiens gehört hat, wird die Wiege der neuen Kunst. Pisa, die stolze Seemacht, deren Bedeutung für die Architektur schon oben hervorgehoben ist, wird die Führerin in der Plastik; die wichtigsten Bildhauer heißen nach ihr die Pisaner. Die eigentlich entscheidenden Taten in der Kunstbewegung vollziehen sich aber in dem anmutig gelegenen Florenz oder doch unter Florentiner Einfluß, wogegen selbst das anfänglich auf dem Gebiet der bildenden Kunst gleichwertige und wetteifernde Siena schließlich zurücktreten muß.



Die Bild-  
hauerei. Niccolò Pisano (1205/7 bis 1280), der Sohn eines aus Apulien in Pisa eingewanderten Mannes, eröffnet die Reihe der Pisaner Bildhauer. Er ist dank seiner väterlichen Herkunft beeinflusst durch die künstlerische Strömung Südditiens, die unter dem Einflusse des hochstrebenden, an römischer Imperatorenwürde sich begeisternden Hohenstaufenkaisers Friedrich II. sich die Antike als Vorbild und Muster zu nehmen suchte; durch seine toskanische Umgebung aber wird er zugleich veranlaßt, an die dortige ältere romanische Kirchenplastik anzuknüpfen. Einige seiner Menschen und Pferde sind unmittelbar antiken Sarkophagskulpturen abgelauscht, die Mutter Gottes gleicht einer Juno oder einer römischen Kaiserin. Die Unbeholfenheit des 12. Jahrhunderts ist überwunden. Aber noch fehlt viel in anatomischer Hinsicht und in der Komposition. Die einzelnen Gestalten werden in den Reliefs übereinander angeordnet, als ob sie aufeinander sitzen. Niccolòs Hauptwerk, zugleich das Vorbild für andere derartige Werke, ist die Kanzel in der Taufkirche (Battistero) neben dem Pisaner Dom, von etwa 1260; sie ist sechsseitig, erhebt sich auf sieben, zum Teil auf Löwen ruhenden Säulen und zeigt auf fünf großen Reliefplatten die Geburt Christi, die Anbetung der Könige, Darstellung im Tempel, Kreuzigung und Weltgericht. Weitere Arbeiten von ihm sind: die Kanzel im Dom von Siena (seit 1265, achtsseitig), das sarkophagartige Grabmal (Arca) für den H. Dominikus in Bologna (San Domenico; 1267) und der große reichgeschmückte Brunnen auf dem Marktplatz von Perugia (1277 bis 1280). Als Mitarbeiter Niccolòs werden genannt Fra Guglielmo (von ihm auch eine Kanzel in S. Giovanni fuorcivitas in Pistoja), Arnolfo di Cambio, der in Siena, Perugia, Orvieto, Rom und Florenz tätig war, und vor allem Niccolòs Sohn

Giovanni Pisano (etwa 1250 bis 1328), der eigentliche Meister der Schule, dessen Arbeiten in der äußeren Anordnung denen des Vaters ähneln, aber eine viel reichere Bewegung, ja dramatisches Leben und heiße Leidenschaft offenbaren. Von der Antike als Lehrmeisterin befreit er sich;

seine Figuren sind schlank, nervös, in ihrer S-förmigen Biegung (vgl. S. 113) deutlich von der Gotik beeinflusst. Es sind keine leblosen Helden mehr. Trotz einzelner Mängel sind es hochbedeutende Kunstwerke voll tiefer innerer Empfindung. Zu nennen sind hauptsächlich: die Kanzel für San Andrea in Pistoja (1301) mit dem wildbewegten bethlehemitischen Kindermord u. a., die Kanzel für den Dom in Pisa (1303



Abb. 112.

Giovanni Pisano, Maria mit Kind. Padua, Kirche Madonna dell' Arena.



Abb. 113.

Giovanni Pisano, Sibylle. Marmor. Siena, Dom, Westfront.

bis 1311, jetzt im städtischen Museum in Pisa), zwei Sibyllen im Berliner Museum sowie Madonnen in Pisa, Prato, Padua (Abb. 112), Berlin u. a. m. Als Baumeister war er am Campo santo, dem weihvollen Ehrenfriedhof Pisas, und von 1284 bis 1294 am Dom von Siena tätig, wo er die Westseite des Doms

mit den großartigen Sibyllenschuf (Abb. 113).

Im Gegensatz zu seiner Leidenschaftlichkeit, die besonders in seinen Sibyllen wie eine Vorläuferin der Art Michelangelos erscheint, ist sein Schüler Andrea Pisano (1273 bis 1349) wesentlich ruhiger und anmutiger. Anstatt, wie dies Giovanni liebt, die Figuren zu häufen, beschränkt sich Andrea auf wenig Gestalten. Er ist nicht dramatisch und nicht großartig, sondern weich, feinsinnig, sparsam in den Mitteln. Hauptwerke sind: die eiserne Südtür des Baptisteriums zu Florenz

(1330 fertig modelliert, von einem venezianischen Meister gegossen, 1336 eingesetzt), auf der in acht Feldern die christlichen Tugenden dargestellt und in 20 Feldern die Geschichte Johannis des Täufers erzählt wird, sowie zwei Reihen steinerne Reliefs (die Künste, die Wissenschaften, die Tugenden usw.) am Glockenturm des Florentiner Domes, letztere vielleicht unter Mitwirkung Giotto's (s. S. 146) gearbeitet. Schließlich war er in Orvieto. Dort finden sich an der Hauptschauseite wertvolle Reliefs aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, die in ihren besseren Teilen wohl von Lorenzo Maitani herrühren.

Die künstlerische Bedeutung der übrigen in dieser Zeit geschaffenen Grabmäler und anderen Skulpturen, die sich in großen Mengen in den italienischen Kirchen finden, tritt zurück. Beachtenswert sind die Reiterdenkmäler der Scaliger in Verona.

Die Folgeschwerer wurde das Auftreten Giotto's und die Malerei. Wandlung, die sich durch ihn besonders in der Malerei vollzog. Nach den ersten künstlerischen Regungen, die sich unter allmählicher Abschüttelung der vorher lange Zeit herrschend gewesenen byzantinischen Art in den Werken Cimabues und Guidos von Siena zeigen, bestimmt Giotto di Bondone (etwa 1266 in Dorf Colle im Mugellotal als Bauernknabe geboren) das Schicksal fast der gesamten italienischen Malerei für ein volles Jahrhundert durch die Kraft und Eigenart seines Stiles sowohl als durch die ungeheure Fruchtbarkeit, die er in ganz Italien, vom Norden bis zum Süden, entfaltet. Angeblich in Florenz ausgebildet, hat er wahrscheinlich in Rom entscheidende Eindrücke empfangen und zunächst in Assisi, in Rom und wieder in Assisi gearbeitet, wo ihn das Leben und die Wirksamkeit des H. Franz auf das höchste begeistern. 1305 bis 1307 ist er in Padua tätig, wo er mit Dante sich begegnet, 1307 bis 1311 in Santa Croce in Florenz. Dann soll er für den päpstlichen Palast in Avignon gearbeitet haben. 1330 wird er von König Robert nach Neapel zur Ausmalung zweier Schloßkapellen berufen. 1334 Dombaumeister von Florenz, wird er 1336 nach Mailand berufen, vielleicht auch

ein zweites Mal nach Frankreich; 1337 ereilte ihn der Tod. Die uns erhaltenen Hauptwerke sind neben dem Glockenturm des Florentiner Domes (s. S. 126), dessen Relief Schmuck vielleicht von ihm beeinflusst ist: die Fresken in S. Francesco zu Assisi (Leben des H. Franciscus, die Ordensgelübde der Franziskaner usw.), die Fresken in der Scrovegni-Kapelle (Madonna dell'Arena, so genannt, weil das Kirchlein in ein antikes Amphitheater, eine Arena eingebaut ist) in Padua mit dem Leben Mariä und Christi, und endlich die Fresken in S. Croce in Florenz (in der Cappella Bardì abermals die Geschichte des H. Franz [Abb. 114] und in der Cappella Peruzzi die Geschichte Johannis des Täufers und Johannis des Evangelisten). In allen erweist er sich als ein Erzähler ersten Ranges. Mit sicherem Takt weiß er den Kern eines jeden Vorganges herauszuarbeiten und durch die ausdrucksvolle Sprache der Gebärden, durch die kluge Gruppierung der Personen und durch einen vortrefflichen Raumsinn vollkommen zu veranschaulichen. Seine Schilderungen sind im höchsten und besten Sinne dramatisch und von einheitlicher Wirkung. Alles Überflüssige und Nebensächliche fällt fort, architektonischer und landschafts-



Abb. 114. Glotto, Trauerfeier für den H. Franz v. Assisi. Wandmalerei. Florenz, S. Croce, Cappella Bardì.

licher Hintergrund wird nur angedeutet, die Baulichkeiten sind sogar im Verhältnis zur Größe der Figuren viel zu klein, und von der Landschaft gibt er nur einige schematisch behandelte Bäume und Felsen. Mehr hierin zu sagen, ist ihm augenscheinlich versagt geblieben. Starke Verkürzungen vermeidet er in richtiger Erkenntnis seines anatomischen Unvermögens. Luft- und Lichtperspektive sind ihm noch fremd, desgleichen eine wirkliche Farbenkunst. Seine Figuren sind viel zu lang, sie haben die neunfache Kopfhöhe. Die Gesichter gleichen einander, man erkennt Giotto's Köpfe sofort an der geraden Stirn, den langschlitzigen Augen, den starken Augenbrauen, den herabgezogenen oberen Augenlidern, dem großen Nasenrücken, kräftigen Kinn und den breiten Wangen. Selten sind seine Personen anmutig und schön. Dafür glauben wir ihnen; sie sind alle bei der Sache. Es ist also eine mehr zeichnerische Kunst, die Giotto übt; es fehlen ihm noch mancherlei technische Hilfsmittel und Kenntnisse, und doch ist die Wirkung gewaltig.

Es ist kein Wunder, daß diese neue Kunst die Gemüther der Zeitgenossen auf das höchste packte und während des gesamten 14. Jahrhunderts herrschend blieb. Zwar ist in den letzten Jahren mit Recht darauf hingewiesen, daß innerhalb dieser Epoche weit mehr Entwicklung und Mannigfaltigkeit geherrscht habe, als man früher angenommen. Aber die weiteren entscheidenden Fortschritte in der Geschichte der Malerei fallen erst in das 15. Jahrhundert. In der Hauptsache verbleibt die Malerei des 14. Jahrhunderts im Banne Giotto's. Es schließen sich ihm z. B. an Giotto, Taddeo und Agnolo Gaddi, Bernardo Daddi, Giovanni da Milano, Jacopo da Casentino, Antonio Veneziano, Spinello Aretino (gest. 1410, behandelt zuerst politische Geschichte: Barbarossa und Papst Alexander III.; Fresken in Siena, Arezzo, S. Miniato bei Florenz, S. Catarina in Antella) und etwas selbständiger Andrea Orcagna (gest. 1368), der im Anschluß an Dante gewaltige Schilderungen des jüngsten Gerichtes und des Paradieses (dazu die Hölle von seinem

Bruder Nardo di Cione) an den Wänden der Cappella Strozzi in S. Maria Novella zu Florenz malt.

Die genannten Maler berühren sich zum Theil mit den Sieneſer Malern. In der reizenden Bergſtadt Siena, die im 13. und 14. Jahrhundert an politiſcher Macht und an Reichthum mit Florenz wetteifert, hat Duccio di Buoninsegna (geſt. 1319) die ältere byzantinische Richtung überwunden. Auf ſeinem 1310 vollendeten Dombild, das in feierlichem Zug durch die Straßen zum Dom geführt wurde (heut Siena, Opera del Duomo, die Predella z. T. im Berliner Muſeum), hat er die Madonna und 26 Szenen aus der Leidensgeſchichte Chriſti, bei aller anatomischen und perſpektiviſchen Unvollkommenheit, in ſtrenger erhabener Schönheit mit ernſter Gedankenfülle gemalt. Unter ſeinen Nachfolgern ſeien Simone Martini (geſt. 1344), durch ſeinen Freund Petrarca verherrlicht und 1339 an den päpſtlichen Hof nach Avignon berufen (Abb. 115), deſſen Schwager Lippo Memmi und ferner Pietro und Ambrogio Lorenzetti genannt (um die geringeren Nachfolger, die in ähnlicher Weiſe bis gegen Ende des 15. Jahrhunderts weiter malten, zu übergehen). Ihnen danken wir u. a. die Ausmalung der Haupträume des Rathauſes von Siena, wo uns die allegoriſchen Schilderungen des guten und des böſen Regimentes in einen neuen Gedankenkreis einführen. Dieſe Sieneſen ſind zarter in der Empfindung als ihre Florentiner Zeitgenoſſen, aber ihnen in der Leuchtkraft und Schönheit der Farben überlegen. Ihre Werke haben Gegenſtücke in den Erzeugniſſen der etwas ſpäteren Kölner Malerſchule. Was beiden fehlt, iſt Kraft, Energie, Vielseitigkeit.

Ihnen nahe ſteht der Schöpfer der Fresken in der ſog. ſpaniſchen Kapelle bei S. Maria Novella in Florenz (etwa 1360), die mit ihrer Verherrlichung des Dominikanerordens und mit der Schilderung des Gegenſatzes von weltlichem und himmliſchem Leben kulturgeſchichtlich von Bedeutung ſind.

Ziel umſtritten ihrer Herkunft nach, wahrſcheinlich aber von den Angehörigen einer beſonderen Piſaner Malerſchule



Abb. 115. Siena, Rathaus, großer Saal (sala del mappamondo) mit Wandmalereien (Hluten Maria mit Kind, von Simone Martini 1315).

geschaffen sind die großen Fresken an den Wandflächen des Campo santo zu Pisa (Mitte 14. Jahrhundert; vgl. S. 141). Die Hölle, das jüngste Gericht, der Triumph des Todes werden uns hier in figurenreichen, tief empfundenen Bildern vorgeführt. Besonders packend ist der Triumph des Todes; wir werden mitten in das Leben vornehmer Personen hineinversetzt, begleiten sie auf die Jagd und sehen sie bei fröhlicher Lustbarkeit in einem schönen Garten, aber unerbittlich naht der Tod, in gleicher Weise Arme und Reiche dahinraffend, das Ganze eine erschütternde Erinnerung an die schwere Heimsuchung, die damals die Pest gebracht hatte.

Endlich ist noch die Veroneser Malerschule mit ihrem bedeutendsten Vertreter Altichiero zu erwähnen; gut erhalten ist die farbenprächige Ausmalung der Kapelle S. Giorgio beim Santo in Padua.

## Die Renaissance.

Bei der an so zahlreichen herrlichen Blüten und Früchten reichen Kunstbewegung, die wir unter dem Namen Renaissance zusammenfassen, müssen wir zwischen der Entwicklung in den Ländern südlich und nördlich der Alpen unterscheiden. Sie vollzieht sich hier und dort zunächst, während des 15. Jahrhunderts, trotz gewisser Ähnlichkeiten im großen und ganzen selbständig, voneinander unabhängig. Während des 16. Jahrhunderts aber wird in Frankreich, den Niederlanden, Deutschland usw. der italienische Einfluß von Bedeutung, nach und nach wird er immer mächtiger und droht zeitweilig die nordische Eigenart sogar völlig zu ersticken.

### Die italienische Renaissancekunst. Allgemeine Charakterisierung.

Bei der italienischen Renaissancekunst unterscheiden wir folgende Entwicklungsabschnitte:

1. Die sog. Frührenaissance. Ihr Hauptsitz ist Florenz, hier währt sie das gesamte 15. Jahrhundert hindurch und heißt deshalb im Anschluß an den italienischen Sprachgebrauch die Kunst des Quattrocento oder quattrocentistisch. Oberitalien und Rom werden erst im späteren Verlauf des 15. Jahrhunderts von Bedeutung. Süditalien kommt nur nebenher in Betracht.

2. Die Hochrenaissance, mit Florenz, Mailand, Rom und Venedig als Hauptorten, es ist die Zeit der höchsten und vollkommensten Blüte. Freilich erlischt diese in Mailand und Florenz sehr schnell und dauert auch in Rom, das wieder mehr und mehr der Mittelpunkt des italienischen Lebens wird, nur ganz kurze Zeit an (etwa 1490 bis 1525). Sie heißt die Kunst des 16. Jahrhunderts, des Cinquecento, ihre Eigenart wird daher als cinquecentistisch bezeichnet.

3. Die Spätrenaissance, die vielfach schon in die Kunst des Barock übergeht und deshalb besser im folgenden Hauptabschnitt behandelt wird.



Der Name Renaissance (italienisch *rinascita, rinascimento*), als Bezeichnung für die italienische (im weiteren Verlaufe bei. auch die deutsche und französische) Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts, ist oft so aufgefaßt worden, als ob damit diese Periode als eine Zeit der Wiedergeburt des klassischen (antikerömischen) Altertums gekennzeichnet werden sollte. Diese Auffassung ist aber irrig. Derjenige, der zuerst den Ausdruck gebraucht, ist Vasari, der italienische Künstlerbiograph des 16. Jahrhunderts. Er hat mit dem Worte eine Neugeburt Italiens nach dem Niedergang während und nach der Völkerwanderung und vor allem die Erhebung Italiens, seines Geistes und seiner Kunst aus dem angeblich barbarischen Mittelalter und aus der von Vasari zuerst so genannten gotischen Kunst andeuten wollen.

In dieser neuen Bewegung haben wir eine verstärkte und tatkräftigere Fortführung des geistigen Aufschwunges zu erkennen, der Ende des 13. Jahrhunderts mit Dante und Giotto eingesetzt und uns oben beschäftigt hatte (S. 111 f.). In ihr werden alle diejenigen Grundlagen der Kunst gefunden und geschaffen, die wir als die eigentlich modernen bezeichnen: Befreiung vom Schema, Betonung des Individualistischen, Entdeckung der Schönheit und Eigenart der Natur, der Landschaft, der Tierwelt und besonders des menschlichen Körpers, gründliches Studium der Anatomie, der Perspektive und zum Teil auch des Lichtes. Mit der neu erkämpften politischen und sozialen Freiheit gewinnen zahlreiche Schichten der Bevölkerung, voran die vornehmeren Bürger der Stadtrepubliken sowie die Mitglieder derjenigen Familien, die sich hier und da, öfters mit den verwerflichsten Mitteln, die Tyrannei errungen haben, erhöhte Freude an ihrer Umgebung und ein verschärftes Verständnis für die Eigentümlichkeiten der Dinge. Was man mit klarem Auge in der Natur sieht, will man in der Kunst wiedererblicken. Mit Bewußtsein strebt man voller künstlerischer Illusion zu. Vor Schwierigkeiten schreckt man nicht mehr zurück. Besonders in Florenz geht man mit geradezu wissenschaftlichem Eifer an die Lösung künstlerischer Aufgaben,

an die man noch während des 14. Jahrhunderts gar nicht zu denken gewagt hatte. Lebendige Wirklichkeit will man auch in der Kunst, selbst in der Darstellung heiliger Personen haben; und man ist so stolz auf sich, pocht so trotzig auf die eigene Persönlichkeit, daß man Bildnisse selbst da anbringt, wo sie gar nicht hingehören. Mitten in religiöse Handlungen hinein, in Szenen besonders aus dem Neuen Testament versetzt man Zeitgenossen (Stifter des Kunstwerkes, zeitgenössische Berühmtheiten, Mitglieder geistlicher Körperschaften) als Teilnehmer oder Zuschauer, obwohl ihnen jede innere Berechtigung hierzu fehlt. Voll lebhafter Genugthuung darüber, daß man es so herrlich weit gebracht, voll naiver Freude am Dasein, unberührt und unbeeinflusst durch theoretische Erwägungen über historische Treue, schildert man die heiligen Personen im Gewande der eigenen Zeit, verleiht ihnen volles Leben, läßt die steife würdevolle Hoheit fallen, versetzt man die Vorgänge des Alten und Neuen Testaments oder der Heiligenlegende mitten in die Gegenwart. Soll Noahs weinbauende Tätigkeit nach der Sintflut geschildert werden, so wird uns der toskanische Weinbau des 15. Jahrhunderts in allen Einzelheiten vorgeführt; und bei der Anbetung der Könige erhalten wir gelegentlich eine umfangreiche Schilderung des glänzenden höfischen Treibens der Mediceer. Und so sind diese Bilder, ganz abgesehen von ihrem künstlerischen Werte, zugleich wichtige kulturhistorische Urkunden. Die Maler des 15. Jahrhunderts gehen bei derartigen Schilderungen sogar so sehr in die Breite, daß mitunter die Klarheit leidet und der Kern der Handlung, die Hauptsache, nicht sofort erkennbar wird. Die einheitliche Komposition, der große Zusammenschluß der Figuren, die scharf zugespitzte dramatische Behandlung des Stoffes, wie sie unter Auscheidung alles Nebensächlichen Giotto so trefflich geübt hatte, geht jetzt unter der liebevollen Durchbildung, die man gerade der Einzelheit widmet, und unter dem bunten, lustigen Vielerlei, das auf den Bildern herrscht, vielfach verloren. Erst am Ende des 15. Jahrhunderts gewinnt man jene Vorzüge wieder, in neuerer und höherer Gestalt, und

erreicht auf diese Weise die klassische Kunst des 16. Jahrhunderts. In ihrer lebendigen Ursprünglichkeit und ihrem eifrigen Vorwärtstreben wird die italienische Kunst des 15. Jahrhunderts, des Quattrocento, stets vollen Anspruch auf die freudige Beachtung aller wahrhaften Kunstfreunde haben, mag sie auch in formaler Sicherheit und Abgeklärtheit mitunter weit hinter später entstandenen Kunstwerken zurückbleiben. Es würde schlecht in die Anschauung, die wir uns von ihr zu machen haben, hineinstimmen, wollte man an der früher so oft versuchten und schon oben erwähnten Ansicht festhalten, daß sie auf eine Erneuerung der antiken Kunst ausgegangen sei. Man begrüßte die Überbleibsel des klassischen Altertums, die man bei zunehmendem Sammeleifer dem überreichen Boden Italiens und besonders Roms entlockte, mit heller Freude und studierte und zeichnete sie mit um so größerem Eifer, als man bei der antiken Kunst Bestrebungen wahrzunehmen glaubte, die den eigenen verwandt waren. Aber nur in der dekorativen Plastik wurden alte Motive neu aufgenommen: Kapitelle, Pilastersfüllungen und dgl. weisen eine erhebliche Ähnlichkeit (Akantusblatt) mit ihren römischen Vorgängern auf. Im übrigen war man durchaus selbständig. Die Kunstströmung jener Zeit wäre nicht so frisch und nicht so lebendig gewesen, wenn ihr wesentlichstes Merkmal die Nachahmung der Antike wäre. Erst als sie greifenhaft wurde, wucherten Ideen von der Neubelebung altrömischer Kunstherrlichkeit auf, da war es dann aber auch vielfach vorbei mit der ehrlichen Unmittelbarkeit, mit ursprünglichem künstlerischen Empfinden.

Wie in der Geschichte der Menschheit überhaupt, so kann es auch in der Geschichte der künstlerischen Tätigkeit keine scharf umrissenen zeitlichen Grenzen geben. Immer wogt der Kampf zwischen Altem und Neuem längere Zeit hin und her, das eine im anderen langsam abflauend, das andere im einen erst still, dann lauter und lauter sich vorbereitend. Stets aber werden einzelne besonders energische und zielbewußte Taten als Marksteine der Entwicklung hervorragen und zur Erleichterung des Überblicks von den Späteren mit Vorliebe beachtet

werden. So stehen am Eingang der italienischen Frührenaissance drei wichtige Ereignisse, die für die Architektur, die Bildhauerei und die Malerei den Beginn der neuen Zeit künden.

Es sind: 1. der Bau der Florentiner Domkuppel, durch deren nach vielen vergeblichen Ansätzen endlich glückende Vollendung man die technische Sicherheit und das Gefühl der Zuversicht gewann, um vor keinem großen Baugedanken mehr zurückzuschrecken; 2. der Wettbewerb um die zweite Bronzestür am Baptisterium zu Florenz, durch den die Florentiner Bildhauer auf das lebhafteste angeregt wurden, und 3. die Malereien Masaccios in der Florentiner Karmeliterkirche, die den Zeitgenossen plötzlich zeigten, daß es möglich sei, durch künstlerische Mittel nicht bloß Schatten, sondern wirkliche Menschen, gleichsam mit Fleisch und Blut, hervorzuzaubern. Alle drei spielen sich also in Florenz ab, in der reizend im breiten Arnotal gelegenen, von hohen und niedern Bergen umsäumten Blumenstadt, deren Bewohner durch kluge Politik, umsichtige Geldgeschäfte und gewerbliche Tüchtigkeit sich Freiheit und Reichthum errungen, frühzeitig in scharfer Geistes- schulung die übrigen Italiener überflügelt hatten und geradezu als die Begründer modernen Geistesleben und Empfindens betrachtet werden können. Die Kunst war bei ihnen eine der wichtigsten Äußerungen und Betätigungen des Volkslebens. Als Erben uralter Kultur nahmen sie an der Entwicklung der Kunst und der Künstler den allerlebhaftesten Anteil. Auf breiter und fruchtbarer Grundlage konnten demnach zahlreiche Künstler emporwachsen, als von den reich gewordenen, mit heißer Ruhmessehnsucht erfüllten Geschlechtern der Strozzi, Pitti, Albizzi, Alberti, Tornabuoni und besonders der Medici auf den Boden der handwerklich geübten Kunst ein goldener Segen herniederging.

Die Baukunst der Frührenaissance. In der Baukunst hält man während des 15. Jahrhunderts noch gern an den Grundtypen der mittelalterlichen Überlieferung fest; die neue Kunst entwickelt sich aus der älteren ganz folgerichtig. Man erstrebt

zunächst nur höhere technische Vollkommenheit und zugleich Beseitigung des krausen Gewirrs gotischer Zierformen, die blos in Oberitalien, besonders in der Deutschland und Frankreich nahegelegenen Lombardei und in Venedig sich längere Zeit halten. Und erst später und allmählich gelangt man zu einer einheitlichen harmonischen Durchbildung des Ganzen und des Einzelnen. Und wenn bereits zur Zeit der italienischen Gotik, die hierin anders war als ihre nordischen Schwestern, weite schöne Raumbildung besonders gern erstrebt worden war, so wird sie jetzt das Ideal, dem man vorzugsweise nachgeht. Ein gleichmäßiger Zentralbau, von einer Kuppel gekrönt, erschien in erster Linie geeignet, das Verlangen zum Ausdruck zu bringen. Die Kuppel wird deshalb bei Kirchenbauten gleichsam das vornehmste äußere Symbol des neuen Stils. Im übrigen greift man beim Kirchenbau öfters auf die uralte, flachgedeckte Basilika zurück.

Das Wohnhaus, besonders der Palastbau der vornehmen reichen Geschlechter entwickelt sich aus dem mittelalterlichen Burgenbau, namentlich aus dem einer Burg gleichenden städtischen Wohnturm (vgl. S. 109). Deshalb erhält sich zunächst der schwere trostige Charakter, der einem für kriegerische Verteidigung bestimmten Gebäude eignet; er wird noch verstärkt durch die sog. Rustikaquaderung der Straßenseite, d. h. man glättet die Steinquadern nicht, sondern verwendet sie unbehauen und erweckt damit einen rauhen, rustikalen Eindruck. Im Innern freilich empfängt der viereckige, auf allen vier Seiten mit Säulen umgebene Hof schon bald eine edlere Durchbildung. Oft sind die, mitunter sogar in zwei Stockwerken sich erhebenden Säulenhallen des Hofes von höchstem malerischen Reiz und bilden den Glanzpunkt des ganzen Baues (Abb. 116). Von der Antike übernimmt man, wie bereits oben betont wurde, nur dekorative Einzelheiten (Akanthusblatt, Rankenwerk, Mandelaber, mythologische Fabelwesen u. a. m.), die man mit der größten Feinheit und auch mit einer gewissen Selbständigkeit nachbildet.



Abb. 116. Bologna, Hof des Palazzo Vecchio  
(Ende des 15. Jahrhunderts).

Die entscheidenden Fortschritte und Neuerungen danken wir Filippo Brunelleschi (1377 bis 1446), einem körperlich schwächlichen, aber vielseitig gebildeten und geistig sehr regsamen Manne, der als Baumeister, Bildhauer, Goldschmied, Ingenieur ausgebildet worden ist und viel über das Wesen seiner Kunst nachgedacht hat. Er hat allen Neidern und Besserwissern zum Trotz die Florentiner

Domkuppel, die man im Mittelalter begonnen, aber nicht hatte fertigbringen können, unter Überwindung ungewöhnlicher technischer Schwierigkeiten gebaut (1420 bis 1436; die Laterne erst 1460 beendet, einzelne nebenächliche Teile noch heute unvollendet); sie bildet ein sog. Klostergewölbe mit acht sehr starken Rippen und sehr dünner Gewölbeshale; darüber ist eine zweite, von außen sichtbare Schutzkuppel errichtet, die mit der innern behufs besserer Sicherung durch Spannbögen verbunden ist und deren Rippen in ihrer Krümmung einem Kreissextanten entsprechen. Die Laterne hält als schwerer Schlußring die Rippen fest zusammen. Unzweifelhaft wirkt die Peterskuppel in Rom sehr viel schöner und feierlicher als ihre Florentiner Schwester; aber ohne diese Vorstufe wäre sie undenkbar. Und in dem Florentiner Stadtbild wird niemand die Kuppel missen wollen, die jedenfalls zu ihrer Zeit gewaltiges Aufsehen erregte und die Baukünstler mächtig beeinflusste und anspornete.

Sonstige wichtige zum Teil erst nach seinem Tode beendete Werke Brunelleschis sind: die beiden Basiliken S. Spirito und San Lorenzo, die alte Sakristei bei S. Lorenzo (eine quadratische Anlage mit Kuppel), S. Maria degli Angeli (unvollendeter Zentralbau) und die Kapelle der Pazzi bei S. Croce, meist als der eigentliche Schöpfungsbau des neuen Stils bezeichnet, ein Zentralbau mit Flachkuppel, dazu eine tonnen- gewölbte Vorhalle, das Ganze von sehr feinem Reiz; ferner der Palazzo Pitti, heute nach mehrfachen Änderungen und bedeutenden Erweiterungen als italienisches Königsschloß benutzt, eins der großartigsten und trotzigsten Schlösser, die es gibt, ohne allen Ziertschmuck, nur durch die monumentale Wucht seiner Quadern und deren gute Anordnung wirkend; endlich der Palazzo Pazzi (jetzt Quaratesi; im Charakter wesentlich milder, Rustika nur am Erdgeschoß verwendet), die Säulenvorhalle am Fintelhaus (Spedale degli Innocenti) und vielleicht auch die Badia (Abtei) unterhalb von Fiesole. Mit Ausnahme der letzteren liegen sämtliche Bau- lichkeiten in Florenz.

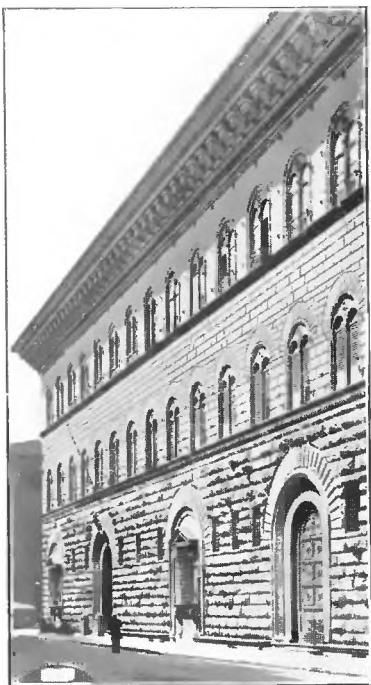


Abb. 117. Florenz, Palazzo Medici (früher Medici) von Michelozzo.

Sein sehr geschickter Nachfolger Michelozzo di Bartolommeo (1396 bis 1472) baute für Cosimo Medici, den ungekrönten, aber tatsächlichen Herzog der florentinischen Republik, den schönen Palazzo Medici (heut Riccardi; Abb. 117), schuf ferner den Säulenhof im Florentiner Rathaus und mehrere anmutige Villen- und Klosteranlagen, unter denen das Dominikanerkloster San Marco in Florenz mit seinem Kreuzgang und seinem dreischiffigen Bibliotheksaal für Cosimo Medici wohl die wichtigste und bekannteste ist.



Abb. 118.  
Florenz, Palazzo  
Strozzi (Teil).

Ähnlich arbeiteten Bernardo Rossellino (1409 bis 1464) und sein Schüler Giuliano da Majano, die beide in Siena (Palazzi Piccolomini, Perucci, Spannocchi), ersterer auch in Pienza, der Heimat des Papstes Pius II., des gelehrten Humanisten Aeneas Sylvius Piccolomini eine bedeutende Tätigkeit entsfalteten. Von Giuliano da Majano rührt auch die Porta Capuana in Neapel her, die mit dem dortigen Triumphbogen Alfons' I. hauptsächlich die Frührenaissance in Südtalien vertritt (vgl. über beide Künstler S. 173 f.).

Benedetto da Majano (1442 bis 1498) erbaute für Filippo Strozzi den Palazzo Strozzi in Florenz (Abb. 118), womit der Florentiner Rustikapalaststil seine höchste Stufe erreichte (herrliches Kranzgesims und Hof von Simone Rossa); auch hier ist jeder Einzelschmuck und jede architektonische Gliederung vermieden, aber durch die glückliche, fein empfundene Abwägung der Stockwerkshöhen und Fenstermaße ein unvergleichlicher Eindruck erzielt.

Leo Battista Alberti (1404 bis 1472), einer vornehmen Florentiner Familie entstammend, sehr vielseitig gebildet, für die Antike begeistert, die er in den Ruinen Roms studiert hat, ist mehr Theoretiker als Praktiker. Er betont in einem von ihm verfaßten Traktat die Harmonie der Ver-



hältnisse, den Zusammenklang aller Teile; die Verhältnisse seien des Künstlers persönliches Eigentum, aber die Natur seine Herrin und Lehrmeisterin; mit ihrer Hilfe müsse er aus seinem Geiste die neue Schönheit schaffen. Im Gegensatz zu der einseitigen Betonung der horizontalen Linie (besonders bei den Palästen Pitti und Strozzi) sucht er auch der vertikalen zum Recht zu verhelfen; er gliedert die Palastfassade durch Halbpilaster, indem er von Musikabehandlung abstieht und die Quadern glättet (Palazzo Rucellai in Florenz; Abb. 119). Bei den Fassaden der Kirchen S. Francesco zu Rimini (für Sigismondo Malatesta) und S. Andrea in Mantua (Abb. 120) verwertet er antike Tempelfronten und Triumphbögen als Vorbilder; großartig ist bei der letzteren Kirche die Raumwirkung des Innern (Tonnenengewölbe). Vielleicht ist er auch der Urheber der westlichen Schaufseite von S. Maria Novella zu Florenz, deren Voluten, obwohl nur Scheinarchitektur, für die Folgezeit von Wichtigkeit wurden. Mancher von seinen Bauplänen ist nicht zur Ausführung gelangt; die größten Ideen betrafen einen Neubau des Vatikans und der angrenzenden Stadtteile Roms, den er auf Geheiß des humanistischen Papstes Nikolaus V. ausführen sollte.



Abb. 119. Florenz, Palazzo Rucellai, von L. B. Alberti.



Abb. 120. Mantua, Kirche S. Andrea, erbaut von Leo Battista Alberti.

Leider ist dieser Papst zu früh gestorben. Sonst wäre die römische Kunstbewegung, die im 16. Jahrhundert so gewaltig anschwellen sollte, schon eher in Fluß gekommen. Am Anfang des 15. Jahrhunderts noch recht unbedeutend, hat sich das Kunstleben der alten Welthauptstadt nur sehr allmählich wieder gehoben. Es ist nicht frisch und selbstständig, sondern von auswärtigen, besonders Florentiner Quellen abgeleitet und wegen dieser

Abhängigkeit öfters rückständig. Einzelne Päpste nehmen an seiner Entwicklung lebhaften Anteil (unter Papst Paul II. der Palazzo di Venezia), am meisten tut dies Sixtus IV. (1471 bis 1484), unter dem die Sixtinische Kapelle, das Hospital von S. Spirito, die Kirchen S. Maria del popolo, S. Apostoli, S. Pietro in Vincoli, S. Agostino usw. erbaut werden. Von wirklich bedeutendem Wert wird jedoch die römische Bautätigkeit erst seit dem Auftreten Bramantes, Raffael's und Peruzzi's.

Eine Vorstufe zu der gewaltigen Kunst dieser in Rom tätigen Meister und zugleich eine Weiterentwicklung der Ideen Alberti's finden wir in den Werken des Luciano da Laurana (Brana), der den Herzogspalast in Urbino und die Paläste in Pesaro (auch in Gubbio?) gebaut hat. In seinem Verzicht auf Plastik, in seinen fein abgewogenen Flächen, in seiner streng architektonischen Durchbildung, namentlich des Hofes, unter Verwendung antiker Ordnungen nähert er sich

bereits viel mehr der Hochrenaissance als die gleichzeitigen Florentiner Architekten.

Mehr und mehr beginnen auch die beiden Baumeister, die als die letzten Vertreter der Florentiner Renaissancearchitektur des 15. Jahrhunderts zu betrachten sind, in das Jahrwasser einer in ihren Mitteln gesteigerten, mehr antikisierenden Baukunst überzuleiten: Giuliano da Sangallo (1445 bis 1516; Kirche Madonna delle Carceri in Prato und Palazzo Gondi in Florenz) und sein Bruder Antonio da Sangallo, dieser im Grunde bereits mehr der Hochrenaissance zuzurechnen (1455 bis 1534; Madonna di S. Biagio bei Montepulciano und die Annunziata bei Arezzo). — In Siena Francesco di Giorgio.

Die Lombardei und Venetien nehmen eine gesonderte Stellung in der baulichen Entwicklung ein. In diesen beiden Hauptteilen Oberitaliens hatte die von Norden über die Alpen her einströmende Gotik festeren Fuß gefaßt als in Mittelitalien, und sehr lange hält sich hier der Spitzbogen und das gotische Laubwerk. Aber allmählich siegt auch hier die Renaissance. Eine glänzende Bautätigkeit entfaltet sich namentlich in Mailand und Umgegend zur Zeit der Sforzaherrschaft (von 1450 ab). Es wird an dem Mailänder Dom eifrig fortgearbeitet; das große Hospital (Spedale maggiore; Abb. 121) wird unter virtuoser Verwendung der in der Lombardei sehr beliebten Terrakottakunst nach des Florentiners Antonio Filarete ersten Plänen errichtet; stolz und trutzig, als eins der festesten Schlösser der Erde erhebt sich das Sforzakaftell, das nach tiefem Verfall in den letzten Jahren unter Luca Beltramis



Abb. 121.

Mailand, Großes Hospital;  
Terrakottaverzierung (2. Hälfte  
des 15. Jahrhunderts).

Leitung als hohe Zierde der Stadt Mailand wieder aufgebaut ist; der Dom von Como wird vollendet (wichtig die Porta della rana an der Nordseite) und an seiner Westseite mit den Standbildern der aus Como gebürtigen Brüder Plinius — eine beachtenswerte Huldigung für die Antike



Abb. 122. Certosa bei Pavia, Schauffseite der Straße.

— geschmückt. Und vor allem wird in der Certosa (Kartause) bei Pavia ein überaus reiches Denkmal der verzierungsfrohen prächtigen lombardischen Baukunst aufgeführt (die glänzende Fassade von Giovanni Antonio Dmodeo 1491/6, vollendet 1500/7 von Benedetto Briosco; Abb. 122 und 123),

daß auf die Zeitgenossen einen tiefen Eindruck ausübte und, zusammen mit dem Dom von Como, die über die Alpen damals in größerer Zahl kommenden deutschen Künstler auf das höchste begeisterte und zur Nachzeichnung der mit Vorliebe verwendeten, graziösen Zierformen (antike Standelaber- und Blattmotive sowie mythologische Figuren häufig unorganisch aneinander gereiht) und zu ihrer Übertragung nach Deutschland anreizte.

Auch in Venedig und in den von Venedig abhängigen Landgebieten äußert sich die Renaissance zunächst bloß in glänzender und reicher Verwendung der neuen Zierformen; sie werden durch Lombarden eingeführt und von den Inselbewohnern gleichsam als Mode betrachtet und behandelt. Erst um die Wende des Jahrhunderts erfolgt hierin ein Umschwung.



Abb. 123. Certosa bei Pavia, kleiner Kreuzgang (Terrakottaverzierungen von Ottavio de Stauris 1463 -1478), hinten die Klerungstempel der Kirche.

In Verona bricht der feinsinnige und gelehrte Fra Giocondo, der auch in Venedig, Paris und Rom tätig war, dem neuen Stile die Bahn; zu seinen Schöpfungen zählt höchstwahrscheinlich der prächtige, schön gegliederte Palazzo del consiglio in Verona.

Die Bildhauerei Für die Bildhauerei bedeutet ein Wettbewerb, den die Florentiner Tuchhändlerzunft 1402 für die künstlerische Ausschmückung des Nordportals am Baptisterium ausschrieb, den entscheidenden Wendepunkt.

Als Probestück war das Opfer Isaaks darzustellen. Sieben Künstler beteiligten sich. Die Wage der Entscheidung schwankte zwischen Brunelleschi, dem oben erwähnten Baumeister (von dem auch ein treffliches holzgeschnitztes Kreuzifix in S. Maria Novella in Florenz herrührt) und dem Goldschmied Lorenzo Ghiberti (1381 bis 1455). Der Entwurf des ersteren war moderner, von dramatischem, ja stürmischem Leben erfüllt. Der des letzteren war anmutiger und gefälliger; er wurde schließlich vorgezogen (beide Entwürfe jetzt im Museo nazionale zu Florenz). Ghiberti's künstlerische Kraft wuchs bei der Arbeit. In den Jahren 1403 bis 1424 vollendete er die Nordtür; in gotischen Bierpaßumrahmungen schilderte er 20 Ereignisse aus dem Leben Christi, ferner die Figuren der vier Evangelisten und vier Kirchenväter. Man war von der Klarheit der Anordnung, der Zartheit der Empfindung und der Schönheit der Linienführung in diesen Reliefs so begeistert, daß man dem Meister auch die Anfertigung der dritten Baptisteriumstür übertrug. Er hat sie 1425 bis 1452 ausgeführt. In köstlicher, Blumen und Früchte u. a. naturgetreu nachahmender Umrahmung, in die mehrere Köpfe und Figuren eingefügt sind, werden uns auf zehn Feldern wichtige Ereignisse aus dem Alten Testament, von der Schöpfung an (Abb. 124) bis zum Erscheinen der Königin von Saba, vorgeführt. Mit vollem Bewußtsein hat der Künstler die sonst üblichen Schranken des Reliefstils durchbrochen; er wollte die Natur genau nachahmen und die Gegenstände so wiedergeben, wie sie dem Auge erscheinen; deshalb stellte er die Personen des Vordergrundes größer, die des Hintergrundes immer kleiner werdend dar. Über die Berechtigung eines derartigen Verfahrens hat man bis in die neueste Zeit viel gestritten; in der That läßt sich vom theoretischen Standpunkt manches gegen die Übertragung rein malerischer Grundsätze auf die Plastik einwenden. Aber wie so oft, siegt auch hier die künstlerische That über die ästhetische Erwägung. Diese zweite Tür Ghiberti's gehört zu den herrlichsten Denkmälern der Kunst überhaupt; das Wort Michelangelo's, sie sei würdig, die Pforten des Paradieses

zu schmücken, hat noch jeder als richtig anerkannt, der mit unbefangenen Blicke sich dem Genuß hingeeben hat, den diese schönheiterfüllte Schöpfung ausübt. — Von sonstigen Werken



Abb. 124. Ghisberti, Teil der dritten Brongestir des Baptisteriums in Florenz (Schöpfungsgeschichte, Sündenfall, Vertreibung aus dem Paradies).

Ghisbertis seien die drei großen Brongestaturen für Orsanmichele, Johannes, Matthäus und Stephanus, entstanden zwischen 1418 bis 1428, erwähnt.

Gegenüber der feinen, auch das Kleinste sorgsam beachtenden, vollendete Anmut erstrebenden Weise Ghibertis zeigt uns die Kunst des willensstarken gewaltigen Donatello ein völlig anderes Bild. Donato di Niccolò Bardi, wie er eigentlich hieß (1386 bis 1466), hat für ein Jahrhundert das Geschick der italienischen, namentlich der florentinischen Skulptur, ja auch der Malerei und Architektur bestimmt. Ein scharfer Beobachter der Natur, rücksichtslos im Streben nach Wahrheit, selbst vor dem Häßlichen und Brutalen nicht zurückschreckend, wenn es gilt, einen bedeutenden Gedanken überzeugend zum Ausdruck zu bringen, hat er seinen Gestalten durch die Größe der Auffassung und die Macht ihrer seelischen inneren Erregung eine hinreißende Kraft verliehen. Freilich ist seine Kunst herbe; für den leichten Genuß einer frohbewegten, festlich gestimmten Menge, die sich nur zerstreuen und vergnügen lassen will, ist sie nicht geeignet. Zugeständnisse an den Geschmack des großen Haufens haben nicht in Donatellos Sinn gelegen.

Unter seinen Jugendarbeiten (elf Statuen für den Dom, drei für Orsanmichele, zwei für S. Croce) will uns der Evangelist Johannes bereits wie eine Vorahnung des Moses von Michelangelo erscheinen; so viel innere Glut durchzuckt diesen mächtigen Körper. Sein H. Georg (1416 für Orsanmichele gearbeitet), frisch und selbständig aufgefaßt, ein ruhig dastehender junger Held. Gleichzeitig sein David (jetzt im Nationalmuseum; Abb. 125). 1416 bis 1426 folgten für die Nischen am Campanile des Florentiner Domes mehrere Statuen: Habakuk, Jeremias, Jonas u. a., in denen die sonst vielfach übliche schematische und langweilige Typisierung alttestamentarischer Helden der feinsten Individualisierungskunst Platz macht; sein Jonas (wegen seines kahlen Schädels lo zuccone, der große Kürbis genannt) gehört zu den volkstümlichsten Schöpfungen der italienischen Kunst. Jugentliche Anmut verkörpert das höchst reizvolle Relief der Verkündigung in S. Croce (etwa 1430), das zugleich in seinem Reichtum an dekorativen Motiven von Bedeutung ist, sowie







Abb. 126. Donatello, tanzende Kinder, Terrakottarelief. Außentanzel des Domes in Prato.

grausigem Ernst beseelt ist seine Bronzegruppe der Judith und des Holofernes (Florenz, Loggia de' Lanzi), bei der leider das zu enge Aneinanderrücken der beiden Figuren die Wirkung beeinträchtigt. Erwähnt sei weiter sein Grabmal des Papstes Johann XXIII. (Florenz, Baptisterium), das erste wichtigere Wanddenkmal des neuen Stils,

und sein Bronzerelief am Taufbrunnen in Siena, wo er das Gastmahl des Herodes in einem sich kunstvoll vertiefenden Relief schildert (1425; s. S. 172). Große Bedeutung gewann eine Reise nach Padua 1443. Er blieb weit länger dort, als er ursprünglich gewollt, und hat nicht etwa bloß eine erhebliche Reihe hervorragender Werke dort geschaffen, sondern er hat auch durch seine dortige Wirksamkeit die paduanische und im weiteren Sinne fast die gesamte oberitalienische Kunst auf das nachhaltigste beeinflusst und in neue Bahnen gelenkt (z. B. Mantegna, s. u.). Donatello war in Padua vor allem für den Santo tätig, d. i. die hochberühmte Kirche des Heiligen Antonius; dort befinden sich noch heute die Reliefs mit musizierenden Engeln, mit der Grablegung und vor allem mit den Wundertaten des Heiligen Antonius; auf letzteren schildert er uns jedesmal innerhalb einer großartigen Architektur bei ausgezeichnete und lebendiger Gruppierung aller Beteiligten den tiefen Eindruck des Wunders auf eine zahlreiche Menschenmenge. Hier gelangte der Reliefstil, über Ghibertis Kunst hinaus, zu wunderbarer Vollendung. Von ähnlicher Bedeutung ist das Reiterbild des Gattamelata (eigentlich Erasmo de' Narni) 1438/41, Befehlshabers des venezianischen Landheeres; seit der Antike war dies das erste

bronzene Reiterstandbild von wahrhaft monumentaler Größe; wie dieser starke, breithackige Krieger auf seinem mächtigen Streithengst dahinreitet, so denken wir uns gern das Urbild des unerschütterlich ruhigen Schlachtenlenkers; auch hier veräume man nicht das Weirwerk, den Sattel, besonders zu beachten (Abb. 127).

Nachdem Donatello etwa 1453 nach Florenz zurückgekehrt war, entstanden dort als größeres Werk nur noch die Bronze-



Abb. 127. Donatello, Reiterstandbild des Gattamelata.  
Bronze, 1453 vollendet. Padua.

fanzeln in San Lorenzo; ihre z. T. flüchtige Ausführung und unorganische Anordnung beruht auf der Mitwirkung seiner Schüler, des Bertoldo di Giovanni und des Paduaners Bartolommeo Bellano; aber sieghaft bleibt auch hier die hinreißende dramatische Kraft, die doch wohl das kostbarste Teil in der vielseitigen Begabung des Künstlers war.

Sein Beispiel blieb, wie schon oben angedeutet, fast für ein Jahrhundert von hoher Bedeutung. Zunächst bei der

engeren Schar seiner Schüler: dem Michelozzo (s. S. 158), seinem Gehilfen in Siena und Prato, dem Schöpfer mehrerer wichtiger Grabdenkmäler, z. B. in Montepulciano, ferner dem soeben genannten Bertoldo, der sich in der Kleinplastik (Bronzereliefs) hervortat und der Lehrer Michelangelos wurde, und endlich dem Agostino di Duccio, einem mehr für dekorative Arbeiten veranlagten und besonders in Perugia (Terrakottafassade von S. Bernardino) und Rimini tätigen Künstler. Noch viel weiter erstreckte sich sein Einfluß; fast die gesamte Florentiner Plastik der nächsten Zeit und ganz besonders auch die Paduaner Kunst des 15. Jahrhunderts stehen unter seinem Bann. Aber es war doch eine wertvolle Ergänzung, die die Wirksamkeit eines andern großen Bildhauers jener Zeit mit sich brachte. Fehlte bei Donatello das Verständnis für Anmut und Liebreiz nicht völlig, so bildete es gewiß nicht den entscheidenden Grundfaß seines Schaffens; das war vielmehr der Fall bei Luca della Robbia (1400 bis



Abb. 128. Andrea della Robbia, Madonna. Buntfarbige glasierte Terrakotta. Florenz, Bargello.

1482), der ebenfalls ein strenger Naturalist war, aber vermöge eines unvergleichlichen Sinnes für menschliche Schönheit alle Härten vermied. Sein Hauptwerk in Marmor ist die berühmte zweite Säugertribüne für den Florentiner Dom (jetzt, gleich der von Donatello, im Museo dell'opera zu Florenz); musizierende, singende, tanzende Knaben und Mädchen von entzückender naiver Frische bilden in sorgfältig

abgewogenen Gruppen den Schmuck dieser Brüstung. Seinen höchsten Ruhm und seine größte Beliebtheit gewann aber Luca durch eine eigenartige Vervollkommenung der Terrakottatechnik. Wegen ihrer billigen Herstellung war gebrannte Tonerde (*terra cotta*, wörtlich: gekochte Erde, ähnlich im Deutschen: Backstein) das ganze Jahrhundert hindurch sehr beliebt für künstlerische Bildhauerarbeiten, namentlich Reliefs. Donatello und seine Schule verstanden solchen Werken durch bunte Bemalung einen erhöhten Reiz zu geben. Luca della Robbia aber überzog sie mit einer Zinnglasur, einer undurchsichtigen, in der vollen Masse gefärbten Schmelzdecke\*), machte sie dadurch wetterbeständig und verschaffte ihnen zugleich ein freundlicheres Ansehen. Volle Farben wurden verwendet: meist sind es weiße Figuren auf blauem Grund, umgeben von einem der Natur fein abgelauchten, bunten Blätter- und Blütenkranz, die wir als Robbiaarbeiten kennen, die schon damals weit hin beliebt waren und noch heute mit Zug und Recht sehr hoch geschätzt werden. Lucas Nefte (Abb. 128) und Großneffen schufen in seinem Sinne weiter, der Geschmack und die Art wechselten freilich im einzelnen (beim Sohn etwas nüchtern, bei den Enkeln bunt-unruhig), aber in der Hauptsache bewahrte sich dieser Zweig künstlerischer Tätigkeit fast 100 Jahre eine gewisse Gleichmäßigkeit. Die weitaus schönsten Stücke rühren von Luca her: Madonnenreliefs an Florentiner und andern Kirchen, an den Straßen und im Innern der Häuser (jetzt vielfach in Museen, besonders im Bargello) Engel, Darstellungen der Tugenden u. a. m. Eius der ergreifendsten Werke ist die Heimsuchung Mariä (Pistoja, S. Giovanni fuorcivitas). Lucas Madonnen sind immer hoheitsvoll, aber ohne

---

\*) Bei der Töpferware, die man Majolika (nach der einst maurischen Insel Majorca) oder Faience (nach der Stadt Faenza) nennt, wird auf den gebrannten Ton eine weiße Glasurschicht feucht aufgetragen; auf ihr wird mit metallischen Farben gemalt, diese durchdringen die Schicht und verschmelzen mit ihr in einem nochmaligen Brande zur völligen Einheit. Die Technik geht auf die altarabische Kunst zurück und entfaltet sich im 15. und 16. Jahrhundert in Italien zu hoher Blüte (Verfärbten in Pesaro, Deruta, Gubbio, Faenza, Urbino usw.). Später in Deutschland und den Niederlanden (Delft).

die herbe Formenstrenge Donatello's, sie sind stets erfüllt von tiefer religiöser Empfindung und doch persönlich individuell gestaltet, frisch, jugendlich und anmutig; der Kopf eirund, die Züge regelmäßig, die Haare leicht gewellt, die Hände mit den schlanken Fingern besonders schön, die Gewandfalten groß und einfach; das Kind derb und fröhlich.

Von Luca's Nissen Andrea della Robbia (1435 bis 1525), der als Künstler unbedeutender ist und die Gestalten des Rheims, nur einfacher und typischer, bei größerer Weichheit der Formen, wiederholt, rühren u. a., wohl als sein bestes Werk,



Abb. 129. Andrea della Robbia,  
Wickelkind. Glasirte Terrakotta.  
Florenz, Zindelhaus.

die köstlichen Rundmedaillons mit den Wickelkindern am Zindelhaus zu Florenz her (Abb. 129). Bei seiner ausgedehnten Werkstatstätigkeit wurde Andrea unterstützt durch seine fünf Söhne, besonders Giovanni della Robbia (1469 bis 1529), der z. B. von 1511 bis 1525 für die Außenwand des Hospitals in der Nachbarstadt Pistoja einen langgestreckten Fries mit der Schilderung der sieben Werke der Barmherzigkeit schuf.

Abseits von Florenz, aber gleichfalls noch auf toskanischem Boden entfaltete Jacopo della Quercia (1374 bis 1438) eine fruchtbare und bahnbrechende Tätigkeit. Es war ein Bruch mit der Vergangenheit, wenn er die Seitenwände eines Sarkophags, der die hoheitsvolle, schöne Figur der Glaria del Carretto trägt (Dom von Puccia), mit einem frischen, natürlich empfundenen, zugleich an die Antike sich anlehnenen Kinderfrieze schmückte (1405 bis 1407, also vor Donatello). Eins seiner Hauptwerke, der Marktbrunnen von Siena (Fonte Gaia 1411 bis 1418) ist leider schlecht erhalten (Siena, opera del duomo). Am Taufbrunnen in der Johannis Kirche, ebenda, an dem auch Donatello (s. S. 168) und Ghiberti mitwirkten,

rührt das sehr bedeutende Bronzerelief: Zacharias im Tempel, von ihm her. Später siedelte er nach Bologna über. Hier schuf er das Denkmal des Galeazzo Bentivoglio in San Giacomo; sowie an der Haupttür von San Petronio sehr streng empfundene Relieffzenen aus dem Alten und Neuen Testament, die später Michelangelo lebhaft interessiert haben (Abb. 130).

Von den übrigen damaligen Künstlern sind die meisten in Florenz ansässig und vorzugsweise im Sinne der Ruhmessehnsucht ihres Zeitalters tätig: in Bildnissbüsten und mehr noch in Grabdenkmälern bewähren sie sich oft am besten. Die Kirchen Mittelitaliens sind voll von ihren Werken. Verreist man Toskana, oder sieht man sich in Rom etwas genauer um, so ist man entzückt von diesen Schöpfungen, von der charaktervollen Wiedergabe der Bildnisse und der Anmut der Ornamente. Aus der großen Zahl können selbstverständ-



Abb. 130. Jacopo della Quercia, Erschaffung der Eva. Bologna, Kirche S. Petronio.

sich nur wenige hier genannt werden. Von Bernardo Rossellino (vgl. S. 158) das Grabmal des berühmten und gelehrten Florentiner Staatssekretärs Lionardo Bruni († 1444; Florenz, S. Croce), mit einer Plachtnische, in der der Sarkophag mit der darauf ruhenden meisterhaft gearbeiteten Gestalt des Verstorbenen steht. Von seinem jüngsten Bruder Antonio Rossellino das Grabmal des Kardinals Johann von Portugal in S. Miniato bei Florenz. Von Desiderio da

Settignano, einem Schüler Donatello's (sanfter und anmutiger als dieser), wertvolle Büsten (Berlin, Museum) und das Grabmal des Marzupini, des Nachfolgers des Bruni (Florenz, S. Croce). Sehr tätig war auch Benedetto da Majano (vgl. S. 158; die mitunter wohl überschätzte Kanzel für S. Croce in Florenz, Ciborium in S. Domenico in Siena, ferner Werke in Prato, Faenza, Neapel usw.; eine schöne Madonnengruppe von ihm, aus Ton, im Berliner Museum). Ein vielbeschäftigter, aber erheblich schwächerer Künstler dieser Richtung ist Mino da Fiesole, der nur in Bildnisbüsten Gutes leistet (Piero und Giovanni Medici im Bargello zu Florenz, Niccolò Strozzi im Berliner Museum usw.). Diesen florentinischen Künstlern schließt sich eng an Matteo Civitale (1435 bis 1501), der in Lucca tätig war. In das nächste Jahrhundert leitet Andrea Sansovino über, dessen Kardinalsdenkmäler in S. Maria del Popolo in Rom auch in der nordischen Plastik mehrfach nachgeahmt worden sind (vgl. unten Cornelis Floris).

Bei allem künstlerischen Reiz, der den Schöpfungen der letztgenannten Künstler eigen ist, bilden sie doch kein Element eigentlichen Fortschritts. Selbständigere Regungen bemerken wir bei Antonio Pollajuolo (1429 bis 1498; s. S. 186), dem geschäftigsten Goldschmiede seiner Zeit und seiner Florentiner Heimat, dem Schöpfer kleiner, auf guten anatomischen Studien sich aufbauenden Bronzegruppen (Herakles, den Naktswürgend, Florenz, Bargello) und der großen, leider ungünstig aufgestellten Bronzedenkmäler der Päpste Sixtus IV. und Innocenz VIII. (Rom, S. Peter).

Von größter Bedeutung ist Andrea Verrocchio (1436 bis 1488), gleich zahlreichen andern Künstlern dieser Zeit aus dem Stande der Goldschmiede hervorgegangen, dadurch von vornherein an klare bestimmte Formen gewöhnt, während eines kurzen arbeitsreichen Lebens in strenger gleichmäßiger Entwicklung vom Zarten und Anmutigen zum Großartigen und Monumentalen fortschreitend. Bei der Madonna, die er gern in kleinem Tonrelief schildert, kennt er die beängstigende



Leidenschaftlichkeit Donatellos und die anmutige Lieblichkeit Luca della Robbia's nicht; er zeigt uns vielmehr, ähnlich wie der Maler Filippino Lippi (s. S. 181), die Mutter Gottes als eine lebenswürdige ansprechende, aber vornehm sich haltende Florentinerin, die ganz im Glück ihrer jungen Mutterschaft, in der Freude über das kräftige, bereits sehr huldvoll blickende Kind aufgeht. Für die kunstliebenden Mediceer war er stark beschäftigt; ich nenne die Grabplatte für Cosimo Medici († 1464) vor dem Chor in San Lorenzo, den Marmorbrunnen (lavabo) hinter der Sakristei derselben Kirche mit dem scharf umrissenen, straff gezeichneten prächtigen Aufbau, das Grabmal für Piero und Giovanni Medici mit den wundervollen Bronzeornamenten, die schon von den Zeitgenossen überaus gepriesen wurden, den Knaben mit dem Delphin (jetzt als Brunnenfigur im Hofe des Florentiner Rathhauses), die technisch meisterhafte Bronzefigur des David (Florenz, Bargello), eines schlanken mageren, eben zum Jüngling heranreifenden Knaben, der mit fast mädchenhafter Bescheidenheit und einem bereits an Lionardo erinnernden liebebreizenden Lächeln sich seines Sieges über den kurz zuvor erschlagenen Goliath freut, ferner Tonmodelle von Porträtbüsten des Giuliano und Lorenzo Medici (im Privatbesitz in Paris und Boston) und endlich die schöne Marmorbüste einer unbekannten Dame (Florenz, Bargello), deren Kopf und Hände so wunderbar durchmodellert und gleichsam durchgeistigt sind, daß die von manchen Fachgelehrten aufgestellte Behauptung, sie sei ein Werk Lionardos, nicht ohne Wahrscheinlichkeit ist (zu vergleichen ein gemaltes Bildnis in der Lichtensteingalerie zu Wien).

Mit welcher Freiheit und Sicherheit Verrocchio den Nefelstil behandelt, beweisen seine Grablegung Christi aus Ton im Berliner Museum, der marmorne Prosilkopf des P. Scipio mit seinem prächtigen, später bei Lionardo wiederkehrenden Helm (z. B. leider verschollen) und seine Arbeiten für zwei Grabdenkmäler, die jedoch beide nicht nach seinem Sinne zur Ausführung gelangt sind: das eine dem Cardinal Forteguerri (Pistoja, Vico Forteguerri; Tonskizze im South-Kensington=

Museum), das andere der vorzeitig im Wochenbett gestorbenen Tochter des reichbegüterten, den Medici feindlich gesinnten Luca Pitti, der Francesca Tornabuoni gewidmet (Florenz, Bargello). Für ein Prachtstück der Florentiner Goldschmiede, das die Zunft der Kaufleute dem Schutzpatron der Stadt, dem S. Johannes gewidmet hatte, steuerte er ein in Silber getriebenes Relief, die Enthauptung des Johannes, bei (Florenz, Museo dell' opera), ein Werk von technischer Meisterhaft und dramatischer Bewegtheit.

Zu monumentaler Höhe erhob sich Verrocchio in der 1483 vollendeten Bronzegruppe Christus und Thomas (Florenz, Orsanmichele): Christus von vorn gesehen, in voller Figur, auf einem Sockel stehend, neben ihm eine Stufe tiefer Thomas, durch lebendige Sprache der Hände mit Christus in enger Fühlung. Geht der Künstler bereits hier durch die Ruhe und Einfachheit seiner Figuren, deren bedeutende Wirkung leider durch den allzu schweren knittigen Faltenwurf der Gewänder beeinträchtigt wird, weit über das hinaus, was wir sonst an gleichzeitigen ähnlichen Werken in Italien finden, so steigert sich seine Kraft aufs höchste bei seiner letzten Arbeit: dem Reiterdenkmal des venezianischen Söldnerführers Colleoni, das Alessandro Leopardi vor der Kirche S. Giovanni e Paolo auf einem etwas zu hoch geratenen Sockel aufgestellt hat; mit unvergleichlicher Kunst ist hier das Bild eines rücksichtslosen Feldherrn geformt, der, lediglich das eiserne Gesetz des Sieges im Auge, durch Blutlachen und alle Schrecken einer mörderischen Schlacht nicht erschüttert, mit seinem schweren tapferen Streithengst zu völliger Einheit verschmolzen, in eiserner Tatkraft und wilder Kampfeslust gebieterisch dahinreitet (Abb. 131).

Auch als Maler war Verrocchio bedeutend (s. S. 185). Noch wichtiger vielleicht als Lehrer und Anreger.

In Oberitalien blieb das Colleoni-Denkmal das schönste Erzeugnis der Renaissanceplastik. Zahlreich genug war das, was man im übrigen hier schuf. Aber es gehörte mehr der Kleinkunst an, oder war vorwiegend dekorativer Natur. In

Venedig wurden durch Antonio Rizzo, die Künstlerfamilie der Lombardi, den soeben erwähnten Alessandro Leopardi u. a. zahlreiche Grabdenkmäler von z. T. sehr bedeutendem Umfange



Abb. 131. Verrocchio, Standbild des Feldhauptmanns Colleoni.  
Bronze. Venedig.

errichtet, und noch heute sind die dortigen Kirchen voll von diesen, namentlich dem ruhmvollen Andenken der Dogen geweihten Werken. Eine höhere künstlerische Anteilnahme erfordern aber nur wenige, z. B. das Grabmal des Dogen

Andrea Vendramin von Pietro Solari genannt Lombardo (Venedig, S. Giovanni e Paolo). Rühmende Hervorhebung verdienen auch die drei wundervollen bronzenen Flaggenmäste Leopards vor der Markuskirche. Die hohe technische Vollendung des Bronzegusses, die wir an ihnen bewundern, ist eine besondere Eigenschaft der hauptsächlich an Donatello's Paduaner Werke sich anschließenden oberitalienischen Plastik. Sie kam den damals beliebt gewordenen Plaketten und Medaillen besonders zugute.

Unter Plaketten versteht man in der Regel kleine aus Bronze gegossene Reliefs, die theils als Schmuckstücke dienten, theils in den Werkstätten der Bildhauer und Kunsthandwerker, besonders der Goldschmiede als Modelle verwertet wurden. Ursprünglich mag der Künstler sie hergestellt haben, nur um die Erinnerung an eine seine Werkstatt verlassende Arbeit festzuhalten. Bald aber sind sie des geschäftlichen Gewinnes wegen fabriziert worden; meist sind es dann Nachbildungen von Werken der großen Kunst, oft auch geben sie antike geschnittene Steine und Münzen wieder, wie sie denn überhaupt für die Kenntniss und Verbreitung antiker Formen und Szenen von Bedeutung geworden sind. Auf diesem Gebiete waren tätig Niccolò Spinelli aus Florenz, Sperandio in Mantua, Caradosso in Padua (einem der Hauptsitze dieses Kunstzweiges) u. a. m.

Die Medaillen, Gedächtnismünzen zu Ehren hervorragender Personen, gehen auf einen antiken Brauch zurück. Zwei Denkmünzen auf zwei Paduaner Tyrannen Francesco Carrara, Vater und Sohn, von etwa 1390, die als die ersten neueren Medaillen anzusprechen sein dürften, sind ganz im Geiste der antik-römischen Kaisermedaillen gearbeitet. Sie sind geprägt wie die Geldmünzen; doch bald bevorzugte man das Gußverfahren, und zwar den kostspieligeren und schwierigeren, aber die größere künstlerische Feinheit gewährleistenden Wachsguß, bis sich während der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts die Prägung wieder das Feld eroberte. Als eigentlicher Begründer des Medaillengusses und als einer

der hervorragendsten Vertreter dieser Kunst gilt der auch als Maler tätige Vittore Pisano (1380 bis 1451; s. S. 201), der eine Reihe der namhaftesten Italiener seiner Zeit durch Denkmünzen verewigt hat. Und da er von Verona bis Neapel tätig war, so hat er in fast ganz Italien Spuren seiner Tätigkeit hinterlassen und Schule gemacht. Diese italienischen Bronzemedallien stehen wegen ihrer packenden Lebendigkeit mit Recht in hohem Ansehen, und man darf es mit Freude begrüßen, daß ihre Art seit kurzem in Frankreich und in allerjüngster Zeit auch in Deutschland zu neuem Leben erwacht ist.

Eine eigenartige Kunst pflegte Guido Mazzoni (1450 bis 1518) in Modena. Ganz malerisch stellte er Freifiguren aus buntbemalter Terrakotta zu Gruppen in Nischen zusammen. Die Personen der Bibel erscheinen im Gewande seiner Zeit, ihre Köpfe sind Porträte, alles ist von einem folgerechten Naturalismus bestimmt und beseelt, einzelnes zwingt uns zu höchster Bewunderung.

In der Mailänder Gegend entfaltete Giovanni Antonio Amodeo (Amadeo) eine reiche Wirkksamkeit (s. S. 162). Die Colleoni-Kapelle in Bergamo (1470/6) mit Büsten und Bildnismedaillons römischer Kaiser und Darstellungen aus dem Alten Testament und der Heraklessage rührt von ihm her; auch der prächtige Fassadenschmuck der Certosa von Pavia ist im wesentlichen sein Werk. Tommaso Modona arbeitete am Dom von Como, und Cristoforo Solari schuf das schöne Denkmal des Lodovico Sforza und seiner Gemahlin Beatrice d'Este (jetzt Certosa di Pavia).

In Sizilien waren die Gagini aus Bissone mehrere Geschlechter hindurch tätig. Sonst aber sind Renaissance-Kunstwerke auf dieser landschaftlich so herrlichen und einst in so hoher Kultur befindlichen Insel nur ausnahmsweise zu finden.

Wie im 14., so wird auch im 15. Jahrhundert die Wandmalerei vorzugsweise gepflegt; sie erfreut sich einer gesunden stetigen Fortentwicklung. Künstler und Kunstfreunde legen Wert darauf, möglichst hohe große Wände

mit Gemälden zu schmücken. Die Technik ändert sich. Während Giotto und seine Schüler in Fresko untermalt und trocken darübergemalt hatten, beginnt von etwa 1400 ab die eigentliche Freskomalerei, die Farben werden unmittelbar auf die frische, feuchte Wand gemalt und verschmelzen sich so mit ihr zu unlösbarer Einheit. Daneben gewinnt die Tafelmalerei eine steigende Bedeutung. Es werden nicht mehr bloß kleine Altarbildchen gefertigt für Andachtszwecke in beschränkten Räumlichkeiten, sondern auch Altaraufsätze erheblich größeren Maßstabes, die selbst in bedeutenden Gotteshäusern weithin sichtbar sind, und endlich Gemälde, die von allen kirchlichen Beziehungen absehen, weltliche Stoffe verschiedenster Art darstellen und lediglich künstlerische Freude als Endzweck im Auge haben.

Die wichtigsten Fortschritte vollziehen sich, gleich wie bei den andern Künsten, in Toskana und besonders in Florenz. Daneben kommt die umbrische Malerschule in Betracht, die sich gegen Ende des 15. Jahrhunderts mehr und mehr mit der florentinischen vermengt. Allmählich gewinnt auch Oberitalien größere Bedeutung: in Ferrara, Bologna, Mailand, u. a. D. erblühen tüchtige Schulen. Auch in Venedig. Doch wird die venezianische Malerei dieser Zeit des besseren Zusammenhanges wegen erst in einem späteren Abschnitt behandelt.

Florenz. An der Spitze der neueren Kunstepoche stehen mehrere Fresken in der Brancaccikapelle der Karmeliterkirche (S. Maria del Carmine) zu Florenz. Über ihren Schöpfer wissen wir wenig. Er hieß Masaccio, genauer Tommaso di Ser Giovanni Gudi aus Castel S. Giovanni (Masaccio die vergrößernde Form von Maso = Tommaso) und ist 1428 als 27jähriger Jüngling vorzeitig gestorben. Sein Lehrer hieß Masolino, genauer Tommaso di Cristofano Gini (Masolino die verkleinernde Form von Maso). Beide sind öfters miteinander verwechselt worden. Erst neuerdings ist größere Klarheit geschaffen. Masolino war der Ältere, noch recht befangen in seinen ersten Arbeiten. Dann entfaltete Masaccio

seine Kraft, wuchs über den Lehrer hinaus und beeinflusste schließlich diesen.

Die Fresken in der Brancaccikapelle bilden das wichtigste Denkmal ihrer Wirksamkeit. Masolinus' Mitarbeit ist unsicher. Das wichtigste ist jedenfalls von Masaccio: die Vertreibung aus dem Paradies; Petrus nimmt auf Christi Geheiß die Münze aus dem Mägen des Fisches und übergibt sie dem Zöllner; Petrus tansend, Kranke heilend, Almosen spendend (vgl. S. 190). Masaccios Figuren sind modelliert, von körperlicher Rundung, sie stehen fest auf den Füßen und werfen Schatten. Sind sie nackt wie bei der Vertreibung und bei Petri Taufe, so bekunden sie sorgfältige Kenntnis des Körperbaues. Das sind also ganz gewaltige Fortschritte. Wir sehen wirkliche Menschen vor uns. Und nicht bloß äußerlich bereiten sie uns eine vollkommene Illusion, sie sind innerlich reich belebt. Wie wunderbar ist die tiefe Scham des aus dem Paradiese vertriebenen ersten Menschenpaares dargestellt, und von welcher Würde und Hoheit ist z. B. der Apostel Petrus beseelt. Größere Schwierigkeiten perspektivischer Behandlung sind selbstverständlich noch vermieden; Überschneidungen der Figuren und erhebliche Verkürzungen fehlen gänzlich, die Anordnung der Szenen ist in der Hauptsache geradlinig, die einzelnen Personen senkrecht nebeneinander gereiht. In dieser Richtung blieb für die folgenden Geschlechter noch genug zu tun übrig. Aber einstweilen war ein ungeheurer Schritt vorwärts geschehen, die künftige Entwicklung gleichsam im voraus festgelegt. Hier gab es so viel zu lernen, daß die späteren Künstler immer und immer wieder in die kleine Brancaccikapelle gepilgert sind und ihr Auge an dem unvergleichlichen Werk eines seiner Zeit weit vorausgeeilten und allzufrüh vom Tode dahingerafften Genies geschult haben.

Ein vorzügliches Werk Masaccios ist auch das leider schwer zu sehende und beschädigte Fresko der Dreieinigkeit in S. Maria Novella zu Florenz. Jugendlich befangen sind die Erzählungen aus dem Leben der hl. Katharina und die Kreuzigung Christi in S. Clemente zu Rom. Für die Kenntnis

Masollinos von Wichtigkeit sind die Fresken in Castiglione d'Alona bei Varese: die etwas älteren in der Collegiatskirche und die jüngeren moderneren in der Taufkirche (Geschichte Johannis des Täufers).

Noch strengere Naturalisten als Masaccio waren Paolo Uccello und Andrea del Castagno; rücksichtslos gaben sie sich ihren Studien hin. Paolo Uccello war der erste Schlachtenmaler der neueren Zeit (Florenz, Uffizien; Paris, Louvre; London, Nat. Gal.). Im Kreuzgang von S. Maria Novella zu Florenz malte er in grünen Erdfarben Bilder aus der Schöpfungsgeschichte (die Sintflut besonders wichtig). Als Ersatz für ein geplantes Marmordenkmal und in koloristischer und perspektivischer Nachbildung eines solchen, grau in grau, bemalte er die Eingangswand des Florentiner Domes mit dem Reiterbild des Condottiere Giovanni Acuto (Hawthood). Andrea del Castagno schuf im Hauptsaal der Villa Pandolfini zu Legnaja bei Florenz überlebensgroße mächtig bewegte, kühn aufgefaßte Bildnisse berühmter Männer und Frauen, z. B. des Pippo Spano, des einstigen Florentiner Kaufmannslehrlings, der sich in Ungarn zum Feldherrn des Königs Sigismund emporgeschwungen hatte, ferner Dantes, Petrarcas, Boccaccios, der Königin Esther u. a. m. Man sieht, die Künstler bemächtigten sich jetzt der mannigfaltigsten Stoffgebiete, sie wurden auch in dieser Richtung durchaus modern. Das, was von jenen Fresken erhalten ist, befindet sich im Refektorium des ehemaligen Klosters S. Apollonia in Florenz, wo Castagno ein Abendmahl, farblich sein bestes Werk, geschaffen hat (Castagnomuseum).

Wenn die Werke dieser und ähnlicher Meister wegen ihrer fortschrittlichen Gesinnung uns oft zunächst befremden so bilden die Gemälde des Fra Giovanni da Fiesole (1387 bis 1455) eine Quelle um so reineren Genusses. Seine Kraft war freilich nicht so stark, daß sie die große Blütezeit der Hochrenaissance hätte vorbereiten oder herbeiführen können, seine Ausdrucksmittel und sein Darstellungskreis waren vielmehr beschränkter Natur, in mancher Hinsicht erscheint er uns



eher der vorausgegangenen Epoche anzugehören als der des 15. Jahrhunderts. Aber so zart und fein, so keusch und sinnig, so lieblich und anmutig wie er hat wohl niemand wieder die Engel gebildet (z. B. auf der Krönung Mariä und der sog. Madonna der Flachshändler; Uffizien; Abb. 132). Fra Giovanni war Dominikaner. Er lebte in Fiesole und lange Zeit im Kloster S. Marco zu Florenz, wo er die Zellen seiner Ordensbrüder mit zahlreichen kleinen Fresken schmückte (Abb. 133). Andere Empfindungen als fromme Andacht und kindlich reine Fröhlichkeit lagen ihm fern; stürmische Erregung und Leidenschaftlichkeit kannte er kaum. Um so bewundernswerter ist es und ein beredtes Zeugnis für sein volles echtes Künstlerblut, daß er gegen Ende seines Lebens, als monumentale umfangreiche Aufgaben an ihn herantraten, diesen mit bemerkenswertem Geschick gerecht ward. Die Fresken in der Cappella nuova des Domes in Orvieto (1447 Christus als Weltenrichter, Propheten; fortgeführt später von Signorelli) wurden die Vorstufe, die Wandmalereien in der Cappella Niccolò V. im Vatikanischen Palast zu Rom die Vollendung seines letzten Stils. Diese Bilder (Geschichte der S. Stephanus und Laurentius) besitzen außer seinen sonstigen Vorzügen klare Komposition, reiche Ausgestaltung des architektonischen Hintergrundes, perspektivisches Verständnis und Modellierung der Figuren. In Rom ist Fra Giovanni, den man mit Recht den Engelhaften, Angelico nannte, 1455 gestorben.

Die innige weltabgeschiedene Religiosität, die uns aus seinen Werken entgegenweht, mochte aber doch der frischen Lebensfreude der neuen Zeit



Abb. 132. Fra Angelico, musizierender Engel (Zell eines Flügelaltars, 1433). Florenz, Uffizien.



Abb. 133. Fra Angelico, Maria Verkündigung. Florenz, S. Marco.

nicht so recht entsprechen, sie verblaßte in der Kunst des Quattrocento mehr und mehr. In den Bildern des Fra Filippo Lippi (etwa 1406 bis 1469) klingt bereits ein weltlich heiterer Ton an. Hart und weich, von Frömmigkeit beseelt ist auch seine Kunst, aber er ist frischer, temperamentvoller, steht trotz seines Mönchtumes, dem er schließlich zugunsten der lieblichen Lucrezia Buti entsagt, mehr im Leben als Fra Angelico. Seine Madonnen sind junge hübsche Florentinerinnen mit feinem schmalen Gesicht und schleierartigem Kopfstuch (Florenz, Uffizien usw. Abb. 134). Sehr duftig sind seine Madonnen im Walde, wo sie mit dem Christkind gleichsam als Vision einem Heiligen erscheinen (u. a. Berlin, Museum). Nach unstetem Leben malte er im Chor des Domes zu Prato das Leben des S. Stephanns und Johannis des Täufers, wobei er zwar kein dramatisches Talent, aber eine lebhaftere Freude am Erzählen verrät und mit einem viel größeren Aufwand an Mitteln (z. B. prächtigeren Gewändern) arbeitet

als Masaccio. In Spoleto, wo er starb, hat er sein letztes größeres Werk geschaffen: das Leben Mariä in der Chor-  
nische des Domes.

Noch lustiger und munterer als Erzähler, aber geringer in der Kunst war Benozzo Gozzoli (1420 bis 1498). Er malte u. a. den festlich prangenden Zug der heiligen drei Könige in der Hauskapelle der Mediceer im Palazzo Riccardi, das Leben des S. Augustin in S. Gimignano und 21 Szenen aus dem Alten Testament an der Nordwand des Campo santo zu Pisa.

Mit ganz anderem Ernst ging Andrea Verrochio (s. S. 174 ff.) an seine Aufgabe heran. Von seiner Gediegenheit und seiner gleichsam wissenschaftlichen Gründlichkeit legt wohl am besten der Umstand Zeugnis ab, daß er als einer der besten Lehrer galt. Perugino, Lorenzo di Credi und Leonardo da Vinci zählten zu seinen Schülern. Letzterer hat auch, wie man deutlich, wenngleich nicht in allen Einzel-

heiten gleich-  
mäßig genau  
sieht, bei Ver-  
rocchio's be-

kanntestem  
Bilde, der  
Taufe Christi  
(Florenz, Aka-  
demie), gehol-  
fen; die her-  
ben knochigen  
Erscheinun-  
gen Christi  
und Johannis  
mit ihren gut  
beobachteten,  
aber eckigen  
Bewegungen  
bilden einen



Abb. 134. Fra Filippo Lippi, Maria mit Kind, im Hinter-  
grund Geburt Mariä. Florenz, Pitti.

auffallenden Gegensatz zu dem knieenden sanften und holdseligen Engel, den Leonardo hinzugefügt hat (S. 205).

Von Filippo Lippi ausgebildet, aber mehr noch durch den auch als Maler tätigen A. Pollajuolo (s. S. 174) und Andrea Verrochio beeinflusst wurde Sandro (Alessandro) Filipepi, genannt Botticelli (1446/7 bis 1510), ein Meister, der am Ende des 19. Jahrhunderts einen fast beispiellosen Nachruhm und für einen erheblichen Teil der modernen englischen Maler geradezu eine maßgebende Bedeutung gewonnen hat. Bei seinen Madonnen, für deren Bilder er gern eine runde Form (ital. tondo; Abb. 135) wählt, überwiegt ein schweremüthiger Gesichtsausdruck. Er schafft zarte, oft schwindstüchtige und blutarne, aber immer feine und anziehende Frauengestalten. Die Engel sind nicht wie sonst fröhliche, harmlose Kinder, sondern erwachsene Mädchen mit langen Kleidern. Es herrscht feierliche Stimmung, die durch kostbare Stoffe, schöne Blumen und Wachskerzen erhöht wird. Oft bemerken wir eine innere



nervöse Unruhe und Aufgeregtheit, ja einzelne Bewegungen werden hastig und eckig.

Neben den guten Madonnenbildern (z. B. in Florenz, Rom, London, Turin, Mailand, Berlin) findet sich viel Werkstattdarbeit.

Am schönsten kommt die

Abb. 135. Botticelli, Madonna mit Christus und Engeln.  
London, Nationalgalerie.

geschilderte Engelart vielleicht zum Ausdruck in den sog. Magnifikatbildern (Florenz, Uffizien Abb. 136; Paris, Louvre). Auf der Krönung Mariä (Florenz, Akademie) bewundern wir die seltsame Verzücktheit der Mutter Gottes, den Subel der rosenwerfenden



Abb. 136. Botticelli, Magnifikat. Florenz, Uffizien.

Engel und ihren leichten schwebenden Tanz. Mitten in die zeitgenössische Geschichte, in die heftigen Parteilämpfe, von denen Florenz heimgesucht wurde, werden wir auf der Anbetung der Könige (Uffizien) versetzt, wo die Angehörigen der Familie Medici als Könige usw. vorgeführt werden. Ein Bildnis des Giuliano Medici besitzt das Berliner Museum (Abb. 137).

Unter den monumentalen Aufträgen, die an Botticelli herantraten, nimmt die Ausmalung der Sixtinischen Kapelle, d. h. der von Papst Sixtus IV. 1473/81 erbauten päpstlichen Hauskapelle des vatikanischen Palastes in Rom, den ersten Rang ein. In diesem architektonisch ganz schmucklosen Saalbau (40 1/2 m lang und 11 m breit) sollten die Wände, laut Vertrag vom 27. Oktober 1481, ringsum mit Malereien geschmückt werden. Zuerst waren die Florentiner Sandro Botticelli, Cosimo Rosselli, Domenico Ghirlandajo und der Umbrer Perugino berufen worden, dazu später Pinturicchio, Luca Signorelli und Fra Diamante. Die Gemälde sind, mit

Ausnahme derer an den beiden Schmalseiten, gut erhalten. Während oben zwischen den Fenstern, nach dem Vorbilde altchristlicher Basiliken, Märtyrerpäpste gemalt sind, und zwar in ganzer Figur, werden an den beiden Längswänden die Taten Moses und Christi in der unter den Theologen allgemein bekannten sog. typologischen Gegenüberstellung geschildert: links gewissermaßen die alttestamentarische Verheißung, rechts jedesmal entsprechend die neutestamentliche Erfüllung. Das Verständnis dieser Fresken wird freilich erschwert dadurch,



Abb. 137. Botticelli, Bildnis des Giuliano Medici. Berlin, Museum.

daß nach damaligem Gebrauch mehrere Ereignisse auf einem Bilde zusammen dargestellt, vor allem aber dadurch, daß auch allerhand zeitgenössische Ereignisse angedeutet werden, deren richtige Bestimmung oft schwer fällt.

In dieser Bilderfolge erheben sich die florentinischen und umbrischen Maler zum Teil zu einer ihnen nicht immer eigenen monumentalen Höhe; sie legen vereint, angespornt durch die Bedeutsamkeit des Auftrages und die Größe der in Rom auf sie einstürmenden welthistorischen Erinnerungen, ein wichtiges Zeugnis ihrer Gestaltungskraft ab. Daß sie gemeinsam von auswärts nach Rom für diese Arbeit berufen wurden, ist ein unmittelbarer Beweis dafür, daß es eben in Rom selbst Maler von Belang damals nicht gab. Bald danach wurde es anders. Der Nefse des Papstes Sixtus IV., Julius II., sollte Rom wieder zu einer Kunststätte ersten Ranges erheben.

Nach Florenz zurückgekehrt, entfaltete Botticelli zunächst noch eine lebhafte Tätigkeit. Ob aber die Bevorzugung antiker Stoffe, die uns bei einer Reihe seiner nunmehr gemalten Bilder entgegentritt, als Folgeerscheinung seines römischen Aufenthaltes aufzufassen ist, ist nicht ohne weiteres sicher. Er

hatte auch im Verkehr mit den gelehrten Humanisten und Dichtern, die am Hofe des Lorenzo Medici weilten, hinreichend Gelegenheit, sich für Erzählungen aus dem klassischen Altertum zu begeistern. Im engen Anschluß an ein Gedicht des in Florenz lebenden Angelo Poliziano schuf er den Frühling (Florenz, Akademie) und die Geburt der Venus (Florenz, Uffizien; Abb. 138). Auf dem Frühling nimmt Venus die Mitte der Bilder ein, aber sie ist am wenigsten gelungen; un-



Abb. 138. Botticelli, Geburt der Venus. Florenz, Uffizien.

endlich schöner ist rechts von ihr die phantastisch gekleidete, blumenpendende Verkörperung des Frühlings, gefolgt von der Flora, die soeben von dem neuen Leben weckenden Hauche des Zephyrus berührt wird; links schlingen die drei Grazien den Reigen, und Merkur, eine Vorahnung der Gestalten des Hans von Marées, verscheucht die winterlichen Wolken aus diesem Zauberreich duftigster Poesie. In eine ähnliche Märchenwelt versetzt uns die Geburt der Venus; die Göttin der Anmut naht sich soeben auf einer Muschel, die von Windgöttern über die Wogen des Meeres geführt ward, dem Lande, wo ihr ein fest-

licher Empfang bereitet wird. Weitere Darstellungen aus diesem Stoffkreis im Berliner Museum, in der Londoner Nationalgalerie, im Louvre usw.

Ganz modern mutet uns Botticelli in einem Bilde „Die Verlassene“ an (Rom, Pallavicini): Thamar, die erst vergewaltigte, dann schmähslich hinausgestoßene Tochter König Davids, ein tief ergreifendes Stimmungsbild menschlichen Elendes überhaupt (Botticellis Urheberchaft neuerdings bestritten).

Von dem zunehmenden Ernst in des Künstlers Denkart erzählen uns seine Zeichnungen zu Dantes göttlicher Komödie (Berliner Museum). Mochte das tiefsinnige Werk des großen Dichters schon oft die Maler angeregt haben, hier fand es seinen genialsten und geistesverwandtesten Deuter.

Leider wurde Botticelli in dieser Stimmung in ganz besonderem Maße von den feurigen Bußpredigten des Dominikaners Savonarola ergriffen und für längere Zeit seiner Kunst abspenstig gemacht. Doch nicht für immer. Wir besitzen aus dem Jahre 1500 eine Geburt Christi (London, Nationalgalerie), in deren vollendeter Meisterschaft (auch in technischer Beziehung und namentlich in dem wild stürmischen Jubel der reigentanzenden Engel) sich eine durchaus ungebrochene originelle Schöpferkraft offenbart. Als Botticelli 1510 starb, war er vergessen, er hatte zu lange gelebt, Größere waren inzwischen erschienen; erst in unsern Tagen sollte der Meister sanfter Schönheit und stiller Schwermut neu entdeckt und gepriesen, vielleicht allzu laut gepriesen werden.

Sein Schüler war Filippino Lippi, der Sohn des Filippo Lippi (1459 bis 1504), in manchen Einzelheiten recht abhängig vom Meister. Zu seinen besten Schöpfungen zählen die Vision des heil. Bernhard (Florenz, Badia) und die Fresken, mit denen er die von Masaccio (S. 181) begonnene Ausmalung der Brancaccikapelle in würdiger Weise beendigte: Paulus und Petrus vor dem Prokonsul, die Erweckung des Königsjohnes, Petri Befreiung u. a. m. Dagegen versagt er



in seinen späteren Werken fast völlig, z. B. bereits in der Verherrlichung des Thomas von Aquino, in der Cappella Caraffa der römischen Kirche S. Maria sopra Minerva, wo der viel zu klein geratene Thomas merkwürdig an den Luther in Kaulbachs Reformationsbilde im Berliner Museum erinnert. Zunehmende antiquarische Liebhabereien, unruhige, unklare Anordnung, buntes, unausgeglichenes Kolorit werden die Kennzeichen seiner späteren Werke.

Noch einmal aber erhebt sich die Eigenart der Florentiner Kunst des Quattrocento zu gebietender, eindrucksvoller Höhe in den Schöpfungen des Domenico Ghirlandajo (oder Grillandajo, 1449 bis 1494). Er ist ungemein fleißig gewesen, seine streng gegliederten, durch zahlreiche zeitgenössische Bildnisse belebten Erzählungen, die wir an den Wänden so vieler italienischer Gotteshäuser finden, bezeugen seine frische tatkräftige Gestaltungslust. Die Vision der heil. Fina in der Kollegiatkirche zu Gimignano würde dem Maler, der bei der Entstehung dieses Bildes erst ungefähr 25 Jahre alt war, wegen der Raumanordnung, der Lichtbehandlung und der Figur der Heiligen selbst die Ehrenmitgliedschaft der Münchner Sezession einbringen, wenn er heute lebte. Das Begräbnis der Heiligen ebendort, die erst unlängst wieder entdeckte Madonna mit der Familie Vespucci in der Kirche Ognissanti zu Florenz, die Fresken in der Sixtinischen Kapelle zu Rom (s. S. 187 f.) und die Wandmalereien in der Familienkapelle der Saffetti in S. Trinità zu Florenz bewegen sich mehr in der üblichen Form der toskanischen Freskomalerei; die letzteren nicht bloß interessant, weil die hier geschilderten Szenen aus dem Leben des heil. Franziskus sich zum Teil an Giotto anschließen, sondern auch weil auf einem Bilde die Medici: Lorenzo Magnifico mit seinen Söhnen, dazu einige seiner Gelehrten und Dichter, wie Angelo Poliziano und Franco di Matteo, ausgezeichnet wiedergegeben sind. Den Höhepunkt in Ghirlandajos Schaffen bezeichnen die Wandgemälde im Chor von S. Maria Novella zu Florenz: links das Marienleben, rechts das Leben Johannis des Täufers; auch hier zahlreiche Bild=

nisse, das Ganze überhaupt ein Spiegelbild des damaligen florentinischen Lebens (Abb. 139). Sehr bedeutend ist er auch als Tafelmaler, z. B. auf einer Anbetung der Hirten (Abb. 140), wo uns die lebenswahren bäuerlichen Gesichter der Hirten auffallen (Einfluß des Portinari = Altars von Hugo van der Goes).

Nicht auf dem Gebiet der Wand-, wohl aber auf dem der Tafelmalerei beansprucht sein Zeitgenosse Piero di Cosimo (1462 bis 1521) einen Ehrenplatz. Ein Sonderling und Phantast in Wahl und Behandlung seiner, oft der antiken Mythologie entlehnten Stoffe und ausgezeichnet in seinen rein malerischen Eigenschaften (Venus und Mars, Berlin, Museum; Tod der Prokris, London, Nationalgalerie; Bildnis der Simo-  
netta Vespucci, der schönen früh verstorbenen Geliebten des Giuliano Medici, Schloß Chantilly u. a. m.).

Die Florentiner Malerei des Quattrocento in ihrer helteren, lebensfrischen, naiven, vielgestaltigen Art mochte sich am Ende des 15. Jahrhunderts ausgelebt haben. Man kann darüber



Abb. 139. D. Gheirlandajo, Vertreibung Joachims aus dem Tempel.  
Florenz, Chor der Kirche S. Maria novella.

streiten.

Sicher ist, daß eine merkwürdige religiöse Aufwallung im Florentiner Volksgefühl sie jäh und ziemlich endgültig abschloß.

Einer der größten Redner aller Zeiten, der Dominikaner

Savonarola, vermochte durch die

Macht seiner Predigten das fröhliche, weltlich gesinnte Volk der Arnostadt für einige Zeit gänzlich umzustimmen und der herrschenden Kunstbegeisterung eine der schönsten Blüten abzustreifen. Und als die Massen aus ihrem religiösen Taumel erwachten und sich der Übertreibungen in der ursprünglich gutgemeinten Wirksamkeit des Mönches klar wurden, gewannen sie doch das alte Verhältnis zur Kunst nicht zurück. Nicht, als ob es nun für immer mit der Pflege der Kunst in Florenz ein völliges Ende gehabt hätte! Aber die Zeiten waren andere geworden. Eine ernstere Stimmung blieb herrschend. Nicht mehr im bunten Vielerlei, nicht mehr in realistischer Lebensstreue erkannten viele Künstler fortan ihre Aufgabe, sondern in dem monumentalen Herausarbeiten einheitlicher großer Gedanken, in dem Erstreben von Würde und Hoheit und nicht zum wenigsten in der Vertiefung des religiösen Empfindens. Kennzeichnend für diesen Wandel ist die Wirksamkeit des Fra Bartolommeo



Abb. 140. D. Ghirlandajo, Anbetung der Hirten, links hinten Zug der S. Drei Könige (1485). Florenz, Akademie.

(Baccio della Porta, 1475 bis 1517). Um Savonarolas willen hat er zeitweilig ganz der Kunst entsagt, dann hat er für das Kloster San Marco, in das er eingetreten war, einige herrliche Bilder gemalt, die uns unmittelbar in die Kunst des Cinquecento, des 16. Jahrhunderts, hinüberführen: die Madonna mit zwei Heiligen im Dom von Lucca, der auf:



Abb. 141. Fra Bartolommeo, Bezeichnung Christi. Florenz, Pitti.

erstandene Christus (Pitti) und die Bezeichnung Christi (Pitti; Abb. 141) sind Werke von wunderbarer Feinheit und ruhiger Größe.

Umbrien. Die Umbrier bewohnen das Bergland südöstlich von Toskana, etwa zwischen Arezzo und dem Gran Sasso; sie sind nicht so tatkräftig und geistig geschult wie die Florentiner, vielmehr sinnend, weich, zur Schwärmerei geneigt. Das äußert sich auch in ihrer Malerei, die vorzugs-

weise in Borgo San Sepolcro, Città di Castello, Gubbio, Fabriano, Perugia, Foligno gepflegt wird, wozu dann noch Cortona tritt. Sie lieben schöne Farben, zierliche Formen, milden, träumerischen, innigen Gefühlsausdruck; Erzähler sind sie nicht. Ottaviano Nelli in Gubbio, der sehr wichtige Gentile da Fabriano, Benedetto Buonfigli in Perugia sind die Hauptvertreter einer älteren Richtung, die zwar farbenprächtiger, aber im übrigen schlicht und einfach, namentlich religiöse Gegenstände darstellen. Indessen fehlt es auch in Umbrien nicht an solchen Künstlern, die moderne Gedanken entwickeln; ja Piero della Francesca und Melozzo da Forlì, letzterer zwar nicht ein echter Umbrer, aber als Schüler des ersteren hier am besten einzugliedern, gehören zu den kühnsten Neuerern auf malerischem Gebiet überhaupt.

Piero della Francesca (oder dei Franceschi) ist etwa 1420 in Borgo San Sepolcro geboren, ebenda 1492 gestorben. In Florenz ausgebildet, studierte er mit wissenschaftlichem Eifer Linien- und Luftperspektive und Anatomie. Nach modernem Sprachgebrauch ist er *Pleinair-Maler*, ein in der italienischen Kunst sehr seltener grauweißlicher Ton fällt uns bei seinen Bildern auf; er bevorzugt grelle Lichter und Schatten und eine Art Helldunkel und setzt sich auch durch den herben strengen Charakter seiner Figuren in einen tiefgreifenden Gegensatz zu vielen seiner Landsleute. Auch schriftstellerisch war er tätig, sein Lehrbuch der Perspektive ist 1899 in Straßburg von C. Winterberg veröffentlicht. Unter seinen Gemälden seien hervorgehoben: die Bildnisse des Herzogs Federigo Montefeltre und seiner Gemahlin Battista Sforza (Florenz, Uffizien), die gewaltige Auferstehung Christi (Borgo San Sepolcro, Stadtgalerie), die Taufe Christi (London, Nationalgalerie) und die Wandgemälde in San Francesco zu Arezzo, von Jakob Burckhardt mit Recht als eine der hervorragendsten und imposantesten Leistungen des Quattrocento bezeichnet (Legende des Heiligen Kreuzes; die Perserschlacht wegen ihrer packenden Lebenswahrheit und die Vision Kaiser Konstantins

wegen des geheimnisvollen Farbenzaubers sind besonders hervorzuheben).

Melozzo da Forlì (1438 bis 1494) führte die perspektivischen Studien des Meisters fort und suchte als einer der Ersten in Nutenicht zu malen, d. h. er malte an einem hohen Punkt der Wand die Figuren so, wie sie, wenn sie wirkliche Menschen wären, einem unten befindlichen Beschauer erscheinen würden, also von unten nach oben. Dahin gehört vor allem eine leider nur in Bruchstücken erhaltene Himmelfahrt Christi, die einst die halbrunde Wand der Apsis von S. Apostoli in Rom schmückte, jetzt teils in der Sakristei von S. Peter (Engel und Apostel), teils im Quirinal (Christus) verwahrt wird. Christus zeigt nach Vasaris Ausspruch eine so lebhafteste Aufwärtsbewegung, daß er das Gewölbe zu durchbohren scheint; von ganz hervorragender Schönheit aber sind die zehn Halbfiguren oder Köpfe musizierender oder musikbegeisterter Engel mit ihren kräftigen Körperformen und ihren anmutigen von Locken umwallten Gesichtern. Von vollendeter perspektivischer Kunst zeugt die „Gründung der vatikanischen Bibliothek“ (einst ein Fresko in der Bibliothek selbst, jetzt auf Leinwand übertragen in der vatikanischen Galerie; Abb. 142): in einer Pfeilerhalle sitzt auf dem Thron Papst Sixtus IV., neben ihm zwei seiner Neponen, die Kardinäle Giuliano Rovere, der spätere Julius II., und Raffaelo Sanzoni. Etwas später, 1478, die Deckenmalereien in der Cappella del Tesoro der Wallfahrtskirche zu Loreto; die Decke wird nicht als Fläche behandelt, sondern durch eine gemalte Scheinarchitektur mit Propheten, die auf dem Gesims eines Kuppelgewölbes sitzen, und Engeln, die durch die scheinbaren Öffnungen des Gewölbes hereinschweben, erheblich erhöht und erweitert.

Ruhiger und sanfter ist die Kunst des Pietro Vanucci, genannt Perugino (1446 bis 1524), der vielfach in Florenz und auch in Rom (s. S. 187 f.) gelebt, aber stets an seiner umbri-schen Art festgehalten und sie seinem großen Schüler Raffael vermittelt hat. In seinen guten Bildern, die meist vor etwa 1500 entstanden, wirkt er überzeugend; die religiöse Schwärmerei,



Abb. 142. Melozzo da Forlì, Papst Sixtus IV. als Stifter der vatikanischen Bibliothek, knieend der Bibliothekar Platina, zwischen beiden der Kardinal Giuliano della Rovere (später Papst Julius II.). Rom, Vatikanische Galerie.

die hingebungsvolle Andacht, die Reinheit seiner jugendlichen Frauengestalten mit ihren feinen schmalen Nasen, zierlichen Mündchen, weichen Augen, seine schönen, lichten sanften Farben sichern ihm volle Sympathie und Bewunderung (Abb. 143). Aber männliche Tatkraft, Entschlossenheit oder gar Leidenschaftlichkeit und dramatische Spannung sind ihm gewissermaßen unbekannte Dinge, und in seinen späteren

Bildern werden auch seine Vorzüge maniert, die vielen Aufträge, die ihm zuströmten, hatten schließlich einen handwerksartigen Massenbetrieb zur Folge. Diese Verschiedenheit in seiner Produktion erklärt zum Teil die (auch in den veränderten Zeitverhältnissen bedingte) große Verschiedenheit in der Beurteilung seiner Wirkksamkeit; früher, z. B. zu Goethes Zeiten, übertrieben gelobt, wird er heute mitunter vielleicht zu geringschätzig behandelt. Religiöse Tafelbilder von ihm finden sich zahlreich in italienischen Kirchen und Museen; Wandmalereien, außer in Rom, in der Gerichtshalle der Wechsler, im sog. Cambio, zu Perugia (1499 bis 1500).

Einen sehr fruchtbaren Schüler und zeitweiligen Mitarbeiter fand er in Bernardino Vetti, genannt Pinturicchio (geb. etwa 1454 in Perugia, gest. 1513 in Siena). Diese Gedanken zeichnen dies „Malerlein“ nicht aus, wohl aber eine reiche Freude am Erzählen und am ornamentalen Schmuck. Seine Wirkksamkeit vollzog sich hauptsächlich in Rom, in der Sixtinischen Kapelle (s. S. 187 f.), in den Kirchen S. Maria del Popolo und S. Maria Araceli, in den Palazzi Colonna und de' Penitenzieri, und vor allem auf Geheiß des Papstes Alexander VI. in den sog. Appartamenti Borgia, einer Reihe von Zimmern im Vatikan (neuerdings unter Leo XIII. wiederhergestellt), die er u. a. mit Darstellungen aus der biblischen und Heiligen-Geschichte, mit allegorischen Verkörperungen der freien Künste und mit höchst phantasiereichen Ornamenten schmückte. Dann hat er noch in der Kirche S. Maria Maggiore in Spello und endlich 1504 bis



1166. 143. Perugino, Madonna mit Kind (Mittelsstück eines dreiteiligen Gemäldes). London, Nat. Galerie.





Abb. 144. Siena, Dombibliothek mit den Wandgemälden von Pinturicchio (1504–1507).

1507 Szenen aus dem Leben Pius' II. in der Dombibliothek zu Siena gemalt (Abb. 144), wobei ihm vielleicht Raffael behilflich war. Eine andere Sienerer Freske von ihm, aus dem Palazzo Petrucci: Penelope am Webstuhl, jetzt in der Londoner Nationalgalerie.

Ein Schüler Peruginos und Pinturicchios war Io Spagna (geb. 1530), der hauptsächlich in Spoleto tätig war. Mehr von Piero della Francesca und Melozzo da Forlì abhängig war Giovanni Santi, der Vater Raffaels, in Urbino (s. u.).

Von Piero della Francesca ward auch Luca Signorelli (etwa 1450 bis 1523) aus Cortona auf das nachhaltigste beeinflusst, der (nach dem Vorbilde Pollajuolos und Verrocchios) den nackten menschlichen Körper mit großem Fleiß und Erfolg studierte. Seine Fresken in der Sixtinischen Kapelle (s. S. 187 f.), in dem Kloster Mont'Oliveto maggiore, südöstlich von Siena, namentlich aber in der Cappella nuova des Domes von Orvieto (s. S. 183; 1499 bis 1504) sind als seine bedeutendsten Werke anzusehen. Die glänzende Kenntnis

der Anatomie, die in den Bildern der Auferstehung, des Antichrists usw. (Abb. 145 u. 146) in Orvieto uns begegnet, hat Michelangelo lebhaft gefördert, und noch in unsern Tagen hat Max Klinger tiefgehende Anregungen durch sie empfangen. Signorellis zahlreiche Altartafeln (Città di Castello, Florenz,

Abb. 145. Sacco Signorelli, Auferstehung. Wandmalerei (1499 bis 1504). Orvieto, Dom.



Mailand usw.) und sonstige Tafelbilder, unter ihnen z. B. als eins der wertvollsten Pan mit seinen Begleitern (Berlin, Museum), wo der mythologische Vorgang nach dem Kompositionsschema der sog. Heiligen Konversationen geschildert wird, stehen meines Erachtens, trotz ihrer großen Vorzüge, hinter den Orvietaner Fresken weit zurück.

Ober-italien. In Verona gründete Vittore Pisano, genannt Pisanello (s. S. 179) eine Malerschule. Seine Fresken in seiner Heimatstadt (S. Zermo, S. Anastasia), seine Bildnisse von Fürstlichkeiten (Paris, Louvre; Bergamo) und sein Wanderleben durch ganz Italien haben ihm seinerzeit einen großen Einfluß verschafft. Leider sind seine Wandmalereien im venezianischen Dogenpalast, in den Speisesälen der Schlösser von Pavia und Mantua und in der römischen Lateranskirche nicht erhalten. Wertvoll sind seine Skizzen und Zeichnungen, die er in Ferrara fertigte (Paris, Louvre; Wien, Albertina). Von einem seiner Schüler, vielleicht von ihm selbst eine Anbetung der Könige im Berliner Museum.

Über die Wirksamkeit Mantegna's in Padua und über die venezianische Malerschule vgl. unten.

Die ferraresische Malerschule, die hauptsächlich durch das kunstliebende Fürstengeschlecht

der Este gefördert wurde, hat in den letzten Jahrzehnten erhöhte Beachtung gefunden. Ihre Hauptvertreter sind Cosimo Tura, genannt Cosmè, und Francesco Cossa (Abb. 147), von dem eine vollkommen naturalistische, in freier Luft gemalte Allegorie des Herbstes (Berliner Museum) mit ihrer auf einen Gesamtkton gestimmten Farbengebung besonders beachtenswert ist. Von beiden zusammen rühren die kulturgeschichtlich wichtigen Fresken im Palazzo Schifanoja



Abb. 146. Luca Signorelli, Verdammnis zur Unterwelt (Zell). Wandgemälde. Triveto, Dom.

zu Ferrara (1467/71) her. In Bologna begegnet uns der in Ferrara geborene und ausgebildete Lorenzo Costa, sowie der von Costa und Perugino abhängige Francesco Francia (Abb. 148), dessen Schüler Timoteo Viti vielleicht in Beziehungen zu dem jugendlichen Raffael in Urbino trat.

In Mantua weiß die Herzogin Isabella Gonzaga aus der Familie Este den Mäusen einen Sitz zu bereiten, ihr Arbeitszimmer (studio), für das sie von Mantegna,



Abb. 147. Francesco Costa, Johannes der Täufer. Mailand, Brera.



Abb. 148. Fr. Francia, musizierende Engel, Teil eines Madonnenbildes (1499). Bologna, S. Giacomo Maggiore.

Perugino, Lorenzo Costa klassisch=allegorische Bilder malen ließ, wurde gewissermaßen die erste moderne Gemäldegalerie.

In Vicenza war Bartolommeo Montagna tätig, in dessen Vaterstadt Brescia sich gleichfalls malerische Kräfte regen.

Und in Mailand begegnet uns eine lombardische Malerschule, die in Vincenzo Foppa, Ambrogio Borgognone u. a.

tüchtige Meister aufzuweisen hat, aber doch erst durch Leonardo (f. u.) eine höhere Bedeutung gewinnt.

Kurzum, wohin wir in Ober- und Mittelitalien blicken, fast überall erhebt sich ein starkes künstlerisches Leben und Streben, das die wertvollste Grundlage für die kurze glänzende goldene Zeit der italienischen Hochrenaissance werden sollte.

Als Bahnbrecher und Pfadfinder einer neuen, male-  
rische und formale Grundsätze stärker berücksichtigen-  
den Kunstweise gilt mit Recht Leonardo da Vinci, einer der  
größten Geister aller Zeiten, ein Universalgenie im vollsten  
Sinne des Wortes. Er war Maler, Bildhauer, Baumeister,  
Wasserbautechniker, Mechaniker, Naturforscher und zugleich  
einer der glänzendsten Gesellschafter, der durch edle Musik  
und durch die Kunst seiner Rede und seiner dichterischen Im-  
provisationen hoch und niedrig zu begeistern wußte. Man  
kann füglich im Zweifel sein, ob in seiner Veranlagung die  
Neigung und Befähigung zur Erforschung aller natürlichen  
Dinge oder aber die Kraft zu künstlerischer Gestaltung über-  
wogen hat. Jedenfalls hat er auf beiden Gebieten wahrhaft  
Großes geleistet, dessen Bedeutung bis zum heutigen Tage noch  
nicht voll erschöpft und gewürdigt ist. Man nennt ihn den Be-  
gründer der Anatomie des Menschen und des Pferdes, ferner  
der modernen Pflanzenanatomie und Pflanzenphysiologie;  
wichtige Gesetze der Geometrie, Physik, Chemie, Optik  
(Stereoskop!), Meteorologie, Astronomie sind von ihm bereits  
richtig erkannt, die andern Forschern noch nach Jahrhunderten  
Schwierigkeiten bereiteten, oder von ihnen neu entdeckt werden  
mußten. Er zeichnet Bohrmühlen, Säge- und Hobelmaschinen,  
Dampfbaraffen, erfindet Untersee- und Torpedoboote, erkennt  
die wichtigsten Hebelgesetze, baut Kanäle, Schleusen, Festungen,  
entwirft den Plan einer Idealstadt nach allermodernsten  
hygienischen Grundsätzen (Abfuhr des Gemüßs, Kanalisierung,  
Verbot der Verunreinigung der Gewässer, Anordnung der  
Breite einer Straße gleich der Höhe der an ihr belegenen  
Bauten, gute Zufuhr von Licht und Luft für das Innere der

Häuser, gute Kamine, selbstschließende Türen u. a. m.), kurzum er entfaltet eine geistige Tätigkeit, die alles übersteigt, was wir sonst von menschlicher Kraft erwarten zu können glauben. Vieles ist allerdings nur erster Entwurf und erste Anregung geblieben. Es findet sich zerstreut in den von ihm zahlreich hinterlassenen handschriftlichen Bänden (Mailand, Ambrosianische Bibliothek; London, South-Kensington-Museum, Schloß Windsor; Paris usw.). Und da diese Aufzeichnungen nur gelegentlich und nicht systematisch und noch dazu mit der linken Hand in Spiegelschrift gemacht und einige Zeit nach seinem Tode durcheinandergebracht, zerschnitten, in falscher Folge neu geheftet und gebunden wurden, so ist es erst neuerdings möglich geworden, den in ihnen ruhenden Schatz einigermaßen zu heben; man hat vor etwas mehr als einem Jahrzehnt angefangen, die Bemerkungen und Zeichnungen Leonardos in voller Größe zu photographieren und hat dadurch die Grundlage geschaffen, das Lebenswerk des Meisters zu erforschen.

Von seinen zahlreichen Ansätzen zu theoretischen Schriften (namentlich über Anatomie) hat nur eine Abhandlung über die Malerei Buchform gewonnen (*trattato della pittura*, herausgegeben von H. Ludwig. Wien 1882); sie ist eine der wichtigsten Äußerungen, die wir von einem Künstler über Wesen und Voraussetzungen künstlerischen Schaffens besitzen; Leonardo fordert volle Illusion vom Kunstwerk, die Natur soll die einzige Lehrmeisterin des Künstlers sein.

Die Lastlosigkeit des Geistes, der aus innerem Drange immer neuen Aufgaben sich zuwendet, macht sich auch bei seinem künstlerischen Schaffen geltend. Eine künstlerische Aufgabe interessiert ihn als rein technisches Problem, immer neue Ausdrucksmittel rein äußerer Art sucht er zu gewinnen; aber auch in ihren inneren Wert bemüht er sich mit immer neuen Versuchen tiefer einzudringen. Er kann sich nicht genug tun in Zeichnungen und Entwürfen für ein einziges Werk, das er von allen Seiten anpackt. Namentlich liebt er es, die psychologische Wirkung eines Ereignisses, sei es fröhlicher

oder trauriger Art, den Eindruck, den es auf die Seele verschieden gearteter und verschieden begabter Menschen machen muß, im einzelnen zu ermitteln. Nicht bloß Anmut, Lieblichkeit, Schönheit, auch Leidenschaft, Haß, Verzweiflung, erbitterter Kampf finden in ihm einen Schilderer, der uns auf's tiefste zu erregen weiß. Zahlreiche Karikaturen zeugen davon, wie er in größter Vielseitigkeit das Geheimnis der menschlichen Seele zu ergründen sucht. Seine Zeichnungen verschaffen uns besonderen Genuß; sie sind (in den früheren Jahren mit dem Silberstift, später öfters mit Kohle ausgeführt) als Einzelblätter erhalten (Schloß Windsor, Ambrosianische Galerie in Mailand, Akademie in Venedig usw.) oder in den oben erwähnten Handschriftenbänden zu finden.

Sein äußeres Leben verlief unruhig genug. Er war 1452 in dem kleinen Flecken Vinci bei Empoli, zwischen Florenz und Pisa, als uneheliches Kind eines einfachen Landmädchens und eines beliebten und angesehenen Florentiner Notars geboren. Väterter nahm den Knaben bald zu sich und ließ ihm eine gute Erziehung zuteil werden. Da sich schon früh seine künstlerische Begabung offenbarte, kam er zu Andrea Verrocchio (s. S. 185) in die Lehre. Im übrigen sind wir über seine Jugendzeit schlecht unterrichtet. Man schwankt, ob man ihm gewisse Bilder überhaupt zuweisen soll, oder ob andere in die Zeit seiner Jugend oder seines reiferen Mannesalters zu setzen sind. Vermutlich fallen in die ersten Jahre seines künstlerischen Schaffens zwei Verkündigungen (Louvre: Uffizien). Auch gehören in diese Zeit schon plastische Arbeiten, die sich an seinen Lehrer Verrocchio anschließen. Schwieriger ist die zeitliche Ansetzung einer „Anbetung der Könige“ (Florenz, Uffizien), eines Bildes, das nur in Untermalung vorliegt, das aber höchst wichtige Neuerungen und bedeutende künstlerische Eindrücke uns darbietet. Die Hauptgruppe läßt sich von einem gleichseitigen Dreieck umspannen, aber die Komposition ist dadurch nicht trocken und schematisch geworden; es soll nur die Hauptszene geschlossener und durch die festere Zusammenziehung eindrucksvoller vorgeführt

werden, im übrigen herrscht ein vielbewegtes Leben. Alle Empfindungen, die durch einen so feierlichen und ungewöhnlichen Vorgang hervorgerufen werden können, spiegeln sich in verschiedenartigster Abstufung in den Gesichtern und Gebärden der Zuschauer wieder. Dazu ist mit sichtlich Vorliebe der königliche Troß behandelt, prächtige Pferde werden sichtbar, und eine großartige, an antikerömische Ruinen erinnernde Architektur verleiht der Darstellung einen gesteigerten Eindruck. Gerade dieser innere Reichtum des Bildes scheint auf eine spätere Entstehung zu deuten.

In den achtziger Jahren (wann, ist ungewiß), wahrscheinlich vor 1485 siedelte Leonardo nach Mailand über, wo er im Auftrag des dortigen herzoglichen Machthabers, des Lodovico Sforza, dessen Vater, dem Francesco Sforza, ein Reiterdenkmal setzen sollte. Mit besonderer Freude ging er an diese Arbeit, zahlreiche Handzeichnungen bekunden, mit welcher Sorgfalt er insbesondere das Pferd darzustellen trachtete. Als das Denkmal (wahrscheinlich nur das 5½ m hohe Pferd) nach langer Zeit, angeblich nach 16 Jahren, im Tonmodell endlich fertig war, ging es mit der Herrschaft Lodovicos zu Ende. Der Bronzeguß, für den 200 000 Pfund Erz verwendet werden sollten, konnte aus Geldmangel nicht ausgeführt werden, und so verfiel das Werk allmählich; aus dem Jahre 1501 haben wir die letzte Kunde von ihm.

Tragisch ist auch das Schicksal des zweiten Hauptwerkes, das Leonardo in dieser Mailänder Zeit (etwa zwischen 1492 und 1498) geschaffen, desjenigen, das seinen Namen am meisten verbreitet hat, des heil. Abendmahles. Im Speisesaal des Klosters S. Maria delle Grazie auf eine große Quertwand mit Ölfarben gemalt, hat es durch diese allzu kühne Technik und durch Feuchtigkeit der Mauer schon früh gelitten (bereits ein Bericht von 1517 bestätigt dies) und ist allmählich durch verständnislose, zum Teil sogar barbarische Behandlung in einen Zustand geraten, der jede Hoffnung auf Rettung oder längere Erhaltung auszuschließen scheint. Bereits sind recht erhebliche Teile der Farbensicht



abgefallen. Aber auch als Ruine wirkt das Bild noch gewaltig und tief ergreifend (Abb. 149). Um einen vollen Begriff seiner ursprünglichen Schönheit zu gewinnen, muß man die Entwürfe Leonardos zu Hilfe nehmen (Windsor; Venedig, Akademie u. a.), ferner die von seinen Schülern gemalten Kopien (jetzt größtenteils im Refektorium vereinigt, meist geringwertig; die beste Nachbildung, vortrefflich erhalten, in dem kleinen



Abb. 149. Leonardo da Vinci, Abendmahl, Teil (Links Christi Hand, rechts Apostel Philippus). Mailand, Refektorium von S. Maria delle Grazie.

Kirchlein von Ponte Capriasca bei Lugano) sowie die Studienzeichnungen nach einzelnen Köpfen, die vielleicht Leonardos Zeitgenosse Voltraffio, und zwar wahrscheinlich noch während der 90er Jahre des 15. Jahrhunderts ausgeführt hat (Straßburg, Gemäldegalerie; die gleichfalls sehr berühmten Zeichnungen im Museum zu Weimar dürften später entstanden sein), und endlich die Kupferstiche von Raffael Morghen und Rudolf Stang. Leonardo hat den Augenblick geschildert, wo Christus

die verhängnisvollen Worte gesprochen hat: Einer ist unter euch, der mich verraten hat. Aufregung, Schrecken, Entsetzen hat die Jünger erfaßt, sie springen auf, legen die Hände, ihre Unschuld betuernd, auf die Brust, befragen sich gegenseitig, weisen jeden Verdacht weit von sich ab. Nur einer sitzt trotzig und unwirsch da, der, dem das Wort gegolten, der Verräter Judas. Er allein kehrt dem seitlich einfallenden Licht den Rücken zu, sein dunkelbraunes Walgen Gesicht wird dadurch noch düsterer und unheimlicher. Christus allein bleibt ruhig. Mit unnachahmlicher Handbewegung läßt er, schweigend und die Augen senkend, keinen Zweifel, daß sein Mund soeben die Wahrheit gesprochen. Die Bedeutung der edlen milden Figur wird noch dadurch hervorgehoben, daß sie allein auch von hinten, wo drei Wandöffnungen einen Blick in eine herrliche Landschaft eröffnen, volles Licht empfängt und von der mittleren Tür scharf



Abb. 150. Leonardo da Vinc. Bildnis einer jungen Dame vom Mailänder Hofe (wahrscheinlich Bianca Sforza, Gemahlin des M. Sansovino). Mailand, Pinacoteca Ambrosiana.

umgrenzt wird. Die höchste Bewunderung wird wohl immer die Kunst finden, mit der dreizehn Personen in einer geraden Querslinie angeordnet sind, ohne daß irgend eine Wiederholung oder Gleichmäßigkeit das Gefühl langweiliger Eintönigkeit aufkommen lassen könnte, und in ihren Gebärden und Gesichtern in stets neuer Abwandlung alle Empfindungen wieder spiegeln, die bei solch einem Ereignis das menschliche Herz bestürmen können.

Endlich hatte Leonardo in dieser Zeit noch den mannigfaltigen Anforderungen zu genügen, welche die Hofhaltung des glanzliebenden Fürsten mit sich brachte: Bildnisse, z. B. einer uns unbekanten,



Abb. 151. Leonardo da Vinci, Deckenmalerei. Mailand, Sforzatschl.

allerliebsten, jungen Dame (Abb. 150), Dekorationsentwürfe aller Art und besonders Pläne für den Ausbau und die Ausschmückung des mächtigen Schlosses vor der Porta Giovia Mailands. Dem unermüdlichen Scharf- und Spürsinn eines deutschen Gelehrten, des Dr. Paul Müller-Walde, verdanken wir die Freilegung von dekorativen Malereien in diesem Schlosse, die zweifellos auf Leonardo zurückgehen. Die merkwürdigste von ihnen, eine Gewölbemalerei, die eine große von hohen Bäumen gebildete Laube täuschend nachbildet, ist 1902 von Ernesto Rusca wiederhergestellt worden (Abb. 151).

Als Lodovico Sforzas Herrschaft zusammenbrach, begann für Leonardo ein unruhiges Wanderleben. Er verweilte in Mantua, Venedig, Rom, Florenz, trat für kurze Zeit in die Dienste Cesare Borgia, um für diesen glänzenden Verbrecher, diesen Typus eines Gewaltmenschen, Festungs- u. a. Bauten auszuführen, und blieb dann von 1503 bis 1506 in seiner Vaterstadt Florenz. Hier erhielt er den Auftrag, auf einer Wand des großen Saales im Rathause ein wichtiges Ereignis aus der heimatischen Geschichte, den Sieg der Florentiner bei Mughiari im Jahre 1440, malerisch zu verherrlichen. Infolge der kühnen technischen Versuche, die er auch bei

diesem Bilde anstellte, ist es nicht fertig geworden und das, was fertig war, bald wieder zugrunde gegangen. Erhalten hat sich nur eine Zeichnung, die im 17. Jahrhundert vermutlich von Rubens nach dem Originallarton gearbeitet (Louvre) und durch einen Stich Edelincks vervielfältigt ist. Danach war Leonardos Werk eine gewaltig packende Darstellung männermordenden Kampfes, voll von dramatischer Leidenschaft, die reife Frucht seiner vielfachen Menschen- und Tierstudien. Am Kampf um die Fahne nehmen in größter Erbitterung Menschen und Pferde gleichmäßig teil. Die Amazonenschlacht und die Löwenjagd von Rubens sind durch dies ältere bahnbrechende Bild erst ermöglicht.

Im Gegensatz zu dem heiß pulsierenden Leben der Anghiarschlacht offenbart uns das gleichzeitig entstandene Bildnis der Mona Lisa, der Gemahlin des Francesco del Giocondo (gleichfalls im Louvre), höchste Feinheit, Weichheit, Anmut, Liebesswürdigkeit. Unvergleichlich ist hier die Abstufung der einzelnen Farbtöne, ihr sanftes Zueinanderübergehen (*sfumato*), die phantastische Landschaft mit ihren zackigen Felsen und ihren Flüssen und besonders die Modellierung der Hände, die man geradezu bezaubert nennen kann, und des Gesichtes, aus dem die beiden schönen nach Leonardos Art etwas weit auseinanderstehenden Augen und das schallhafte Lächeln mit der für unsern Meister ungemein kennzeichnenden Vertiefung der beiden Mundwinkel uns so liebreizend und zugleich so geheimnisvoll entgegenstrahlen. Eins der größten malerischen Meisterwerke aller Zeiten! Als kulturgeschichtlich merkwürdig mag erwähnt werden, daß die Dame gemäß einer damaligen Mode ohne Wimpern dargestellt ist; man riß sie sowie auch die vorderen Stirnhaare aus, und selbst die Männer haben sich dieser Torheit nicht entzogen.

Zu Leonardos schönsten Werken zählt ferner eine Madonna in der Grotte. Freilich streiten sich zwei derartige Bilder um die Ehre, von ihm herzurühren (London, Nationalgalerie und Paris, Louvre). Der Streit ist unentschieden. Auch hier die zarten, sanften Farbenübergänge, die phantastische Landschaft,

etwas Geheimnisvolles in der Szenerie und eine unbeschreibliche Anmut in den Gesichtszügen! Wie bei der Hauptgruppe der Anbetung der Könige, lassen sich auch hier die Figuren von einem gleichseitigen Dreieck umspannen. Endlich sei hier die berühmte heilige Anna Selbdritt erwähnt (Louvre), bei der er mit einer Aufsehen erregenden Geschicklichkeit und herzbezwingenden Liebenswürdigkeit das schwierige Problem der mittelalterlichen Kunst löste, die drei heiligen Personen: Anna, Maria und das Christkind in einer geschlossenen und doch von größter Lebendigkeit erfüllten Gruppe zu vereinigen.

1506 begann eine neue Zeit für Leonardo. Er wurde von den französischen Machthabern nach Mailand berufen und sollte dort ein Reiterdenkmal für den französischen Marschall Giovanni Giacomo Trivulzio errichten, das aber so wenig zur Ausführung gelangte wie einst das Sforzadenkmal. Von den Franzosen mit den höchsten Ehren ausgezeichnet, wurde er 1507 sogar zum Hofmaler König Ludwigs XII. ernannt. Doch sind wir über diesen zweiten Mailänder Aufenthalt schlecht unterrichtet. Wahrscheinlich hat er hier die Anna Selbdritt beendet (s. o.), einen heil. Johannes, einen Bacchus und eine stehende Leda mit dem Schwan (in mehreren voneinander abweichenden Auffassungen gemalt, Arbeiten, die uns wohl nur in Ausführungen von Schülerhand erhalten sind). 1513 bis 1515 weilte er in Rom, doch erfüllten sich seine Hoffnungen auf Verwirklichung seiner Künstlerträume nicht: für den Alternden war an dem Hofe Leo's X., wo Raffael das Feld beherrschte, kein günstiger Platz. Von 1516 ab lebte Leonardo in Frankreich. Der König hatte ihm ein hohes Jahresgehalt, dazu als Wohnsitz das Schloß Cloux bei Amboise in der Touraine angewiesen. Hier hat er, in der Gesellschaft seines treuen jungen Freundes und Schülers, des Francesco Melzi, ungestört seinen wissenschaftlichen und technischen Neigungen nachgehen können, während eine zunehmende Lähmung der Hand ihn am künstlerischen Schaffen hinderte, und hier ist er am 2. Mai 1519 fern von der Heimat gestorben. Seine

Gebeine sind verschollen, neuere Nachgrabungen haben zu keinem Ergebnis geführt, doch kann die Spur von seinen Erdentagen nicht in Vonen untergehen. Wie sehr er die Zeitgenossen anregte und förderte, läßt sich kaum in Worte fassen.

<sup>Bra</sup>  
<sup>mante.</sup> In Bramante erstand der Meister, der die italienische Renaissancebaukunst zur vollen Höhe emporführen sollte, der wirklich großen bedeutenden Baugedanken zum Siege verhalf und die Freude an dem heitern leichten Verzierungsstil des 15. Jahrhunderts endgültig überwand. Fortan erfreut man sich nicht mehr an sorgsam behandelten Einzelheiten, an den reizvollen Füllungen aufsteigender Pilaster, an bildnerisch fein gestalteten Kapitellen, sondern die mächtige Wirkung einer säulen- und pfeilergetragenen Fassade, die stolze edele Linie einer hochragenden Kuppel, die einheitliche Gestaltung eines Innenraums, die harmonisch abgerundete Zusammenfügung der Einzelteile und ihre Unterordnung unter den herrschenden Gedanken, das sind nunmehr die Ziele, denen man zustrebt, unter Bramante als einem der ersten Führer. Der Sieg des Neuen wird teuer erkauft; daß die prächtige sinnensfrohe Kunst des 15. Jahrhunderts so gänzlich zurückgedrängt wird, ist ein schwerer Verlust. Und schlimm ist es auch, daß graue Theorie und Abstraktion immer mehr die Herrschaft erlangen, daß fast ausschließlich kühler gereifter Verstand an Stelle der frischen jugendlichen Phantasie tritt und doktrinäre Lehrmeinungen von der alleinseligmachenden Kraft der Antike sich mehr und mehr das Feld erobern.

Donato d'Angelo, genannt Bramante (1444 bis 1514) stammte aus der Gegend von Urbino. Als er aufwuchs, wurde gerade an dem Herzogspalaste von Urbino gebaut (s. S. 160). Es unterliegt keiner Frage, daß dessen Formen auf die künstlerische Entwicklung des jungen Mannes einen gewissen Einfluß geübt haben. Strenges Maßhalten, Einfachheit in den Ornamenten, Bevorzugung großer Flächen, harmonische Gliederung, sorgfältiges Studium der antiken Baukunst werden, wie bei dem urbinatischen Palast, so auch bei

Bramante von entscheidender Bedeutung. Wanderjahre führen ihn nach Faenza, Forlì, Imola (Madonna del Piratello?), endlich nach Mailand. Hier entfaltet sich die erste maßgebende Epoche seiner Tätigkeit. In der fruchtbaren reichen Lombardei hatte das natürliche Material des Landes, die Tonerde, kunstvoll als Terrakotta verwertet, zu einer übereichen und fast regellosen Verwendung zierlicher Ornamente geführt; Bramante versteht es, diese Kunst zu zügeln, unter seiner Leitung gewinnt sie ihre höchste Nüchternheit und Zartheit, durch ihn wird sie mit strenger Folgerichtigkeit angewandt. Zugleich aber wird Bramante durch die monumentale Größe der altchristlichen kuppelgekrönten Zentralkirche San Lorenzo (s. S. 80) angeregt, künstlerischer Raumgestaltung sein Hauptaugenmerk zuzuwenden. So entstehen unter seinen Augen in steigendem Fortschritt zunächst die sehr kleine S. Maria presso S. Satiro (mit Tonengewölbe) und die daneben liegende ehemalige Sakristei, jetzige Taufkirche von San Satiro, ein hoher, vielleicht zu schmaler, kuppelgekrönter Zentralbau (Kinderfriesse von Caradosso, s. S. 178); ferner S. Maria delle Grazie, die Lieblingskirche des Lodovico Sforza, bei der er zum ersten Mal ein weiträumiges Vierungsquadrat mit hoher Kuppel und breiten Halbkreisnischen schafft; weiter die Kreuzgänge von S. Maria delle Grazie (jetzt in Wiederherstellung begriffen) und von S. Ambrogio (unvollendet), das große, an einen antiken Triumphbogen erinnernde Portal von S. Maria nuova in Abbiategrasso; und endlich die im einzelnen nicht immer gesicherte Mitarbeit an den Domen von Pavia und Como und an dem gewaltigen Sforzastell zu Mailand (S. 209) sowie an zahlreichen kleineren Bauten der Lombardei.

Auch als Maler war er tätig. Der Merkur in der Sala del Tesoro im Mailänder Kastell ist wohl sicherlich sein Werk. Unbestritten sind es die Wandmalereien aus der Casa Brinetti (jetzt Brera-Galerie) mit ihren groß angelegten, breit gemalten antiken Philosophen, Dichtern usw.

Diese vielseitige Wirksamkeit erfuhr ihren vorzeitigen Abschluß durch den Zusammenbruch der Sforzaherrschaft. 1499

siedelte er nach Rom über. Hier wuchs sein Können und zugleich die Kühnheit seiner Pläne im Angesicht der gewaltigen Reste antiker Baukunst. Der Palazzo della Cancelleria (für den Cardinal Riario 1486 bis 1495 erbaut) und der Palazzo Giraud (1496 bis 1504), die bisher als seine Werke galten, sind ihm neuerdings, wie es scheint, mit Recht, abgesprochen. Dagegen rührt bestimmt der sog. Tempietto im Klosterhof von S. Pietro in Montorio (1502) von ihm her; wir erkennen an diesem Rundtempelchen mit seinen zwei Säulenreihen deutlich den wachsenden Einfluß der Antike und die zunehmende Strenge architektonischer Auffassung, nichts mehr von vegetabilem Ornament.

Sein Hauptwerk wurde der Neubau der Peterskirche und des vatikanischen Palastes. Er hat die Fertigstellung nicht erlebt, aber trotz der mannigfachen Schwankungen, die in den Bauplänen nach seinem Tode eintraten (die bedeutendsten Kräfte wurden der Reihe nach zur Fortführung des Werkes herangeholt: Giuliano da Sangallo, daneben Raffael und der greise Fra Giocondo aus Verona, dann Antonio da Sangallo und Baldassare Peruzzi aus Siena, der u. a. den fein gekrümmten, doppelhöfigen Palazzo Massimi in Rom erbaut hat und bei der Villa Farnesina [s. u.] mit tätig war; Abb. 152), so geht doch die überwältigende Größe, die wir heute an jener Gebäudegruppe bewundern, im Kern allein auf Bramante zurück. Er plante einen kunstvoll durchgeführten Zentralbau mit mächtiger Hauptkuppel und kleineren Nebenkuppeln für S. Peter; die Grundmauern und somit die Abmessungen für die Pfeiler der Hauptkuppel und für das Querschiff rühren noch von ihm her. Eine Fülle von Säulenstellungen, Nischen und perspektivischen Durchblicken, eine fast ins Unendliche gehende Auflösung der Mauermassen hätte sich ergeben, wenn sein Plan (der uns erhalten ist) vollends durchgeführt wäre. Fraglich, ob er durchführbar war, ob seine Durchführung die beabsichtigte großzügige Wirkung erzielt hätte. Ich persönlich möchte glauben, daß es ein Glück war, daß ein Größerer, Michelangelo, die Kruppel vollendete.



Bei den Arbeiten am vatikanischen Palast handelte es sich darum, die Baulichkeiten, die von Nikolaus V. und Alexander VI. neben S. Peter den Päpsten zu Schutz und Schirm errichtet waren, mit dem etwa 400 m entfernten, wesentlich höher gelegenen Gartenhaus Innocenz VIII., dem sog. Belvedere in Verbindung zu bringen. Bramante erbaute zu diesem Zweck ein langgestrecktes Rechteck, das sich entsprechend dem Gelände immer höher erhob und schließlich an der oberen Schmalseite durch eine riesige, noch heute das Stadtbild Roms gebieterisch beherrschende halbrunde offene Nische abgeschlossen

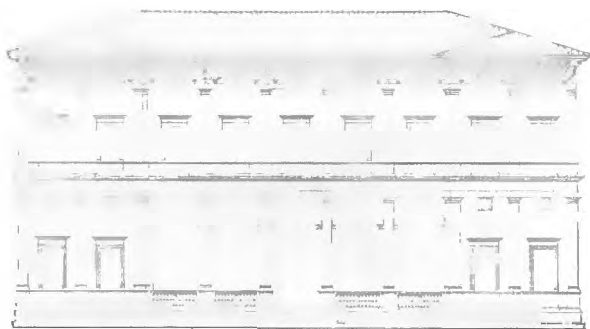


Abb. 152. Rom, Villa Farnesina. 1509 bis 1511 für Agostino Chigi erbaut.

wurde. Die Wände aber wurden belebt durch Halbpilaster und besonders durch offene (heute verbaute) Säulenhallen, sie umschlossen einen schräg ansteigenden Hof, der durch Terrassen, Treppen- und Gartenanlagen, Springbrunnen u. dgl. m. reich gegliedert war und vollends dazu beitrug, das Ganze als den prächtigen Sitz eines sehr vornehmen weltlichen Fürsten erscheinen zu lassen. Doch bald wurden seine künstlerischen Wirkungen zerstört, so daß es heute schärferen Zusehauens und gewisser historischer Schulung bedarf, um ihrer noch inne zu werden. Auch bei einem andern Teile des Vatikans, dem Damasushof, den sog. Loggien, einer mehrgeschossigen, offenen, kräftig gestalteten Säulenhalle, kommt

infolge von späteren Um- und Einbauten Bramantes Kunst nicht mehr zu voller Geltung.

Auf die Zeitgenossen aber hat sie einen gewaltigen Einfluß ausgeübt. Wollte fortan jemand noch etwas Bedeutendes, Impionierendes schaffen, so mußte er sich der großen Bramantesken Formsprache bedienen.

Michelangelo. Am 6. März 1475 wurde Michelangelo Buonarroti in Caprese im obern Tibertal geboren. Sein Vater, Lodovico, bekleidete dort vorübergehend ein florentinisches Richteramt, seine Mutter starb schon nach zwei Jahren. In Florenz wuchs Michelangelo auf, dies wurde seine eigentliche Heimat. 1488 trat er in die Werkstatt des Domenico und David Ghirlandajo (s. S. 191) ein; folgenswerer wurde für seine Entwicklung die Kenntnis der Fresken Masaccios in der Kirche del Carmine (s. S. 181), später die der Fresken Luca Signorellis im Dome von Orvieto (s. S. 199 f.), zunächst aber sein Eintritt in die Kunstschule, die Cosimo Medici in seinem Garten nahe bei S. Marco unter der Leitung des alten Bertoldo (s. S. 170) eingerichtet hatte.

In der Casa Buonarroti zu Florenz werden neben andern Erinnerungen an den Meister seine zwei wichtigsten Jugendarbeiten aufbewahrt, beide gut beglaubigt: die Madonna an der Treppe, trotz jugendlicher Befangenheit schon die künftige Größe und Eigenart des Meisters andeutend und zugleich etwas an die Art Donatellos erinnernd, und der Zentaurenkampf, ein Relief voll wilden leidenschaftlichen Kampfgetümmels, wo bei aller (versteckten) Symmetrie die Figuren auf das engste aneinandergerückt sind. Die Gedankenfülle und Beherrschung der Formen, die der kaum Zwanzigjährige hier zeigt, ist erstaunlich.

Es folgte ein kurzer Aufenthalt 1494 in Bologna (s. S. 173; Engel mit Mandelaber und S. Petronius in San Domenico) und sodann die Rückkehr nach Florenz. Hier arbeitete er vielleicht den jugendlichen Johannes, den Giovannino, die heiß umstrittene Erwerbung Vode's für das Berliner Museum,

außerdem aber einen schlafenden Cupido, den er auf Uraten des jüngeren Lorenzo Medici künstlich als ausgegrabene Antike herrichtete und als solche verkaufte. Diese Figur galt lange als verschollen, bis Konrad v. Lange sie in einem Cupido des Turiner Museums erkennen zu können glaubte. Sie wurde jedenfalls die Ursache, daß der Künstler nach Rom überriedelte. Hier erwarb



Abb. 153. Michelangelo, Pietà. Marmor. Rom, Peterskirche.

er sich durch die Vermittelung des Jacopo Galli, eines römischen Edelmannes, für den er die Statue des jugendlichen trunkenen Bacchus (Florenz, Bargello), ein Wunder realistischer Darstellung, arbeitete, die Gunst des französischen Gesandten am Vatikan, des Jean de Billiers, der ihn 1499 mit der Herstellung einer Pietà betraute. Diese Pietà, die seit anderthalb Jahrhunderten in einer Kapelle des Petersdomes steht (Abb. 153), gehört sicherlich zu den edelsten Kunstwerken, die wir überhaupt besitzen. Noch ist das Gewand zu bauschig und faltenreich, aber wie herrlich ist der schwer auf Mariä Schoß lastende Leichnam Christi, und wie unvergleichlich ist die jugendholde Maria mit ihrem schmerz erfüllten schönen Gesicht und ihrer echt italienischen vielsagenden Handbewegung!

1501 kehrte Michelangelo nach Florenz zurück. Hier erhielt er den Auftrag, einen vor Jahrzehnten für den Florentiner Dom angeschafften und dann wegen falscher Behandlung

liegendgebliebenen, verhaunenen, ungeheuren Marmorblock zu bearbeiten. Es entstand auf diese Weise der David, das Werk, das ihn mit einem Schlage zum volkstümlichsten Künstler machte (Abb. 154). Das war freilich nicht der bescheidene schüchterne Hirtenknabe, der den Riesen getötet, sondern ein junger Gigant, ein Urbild heranwachsender Manneskraft, erstaunlich durch die getreue Wiedergabe der Natur und begeisternd durch die scharfe Erfassung des spannenden Augenblicks vor Entsendung des todbringenden Geschosses, wo David mit trotzigem, siegessicherem Blick den Feind ins Auge faßt und die Schleuder eben lockern will. Die 180 Zentner schwere Figur stand bis 1873 vor dem Florentiner Rathaus auf offenem Marktplatz, ein Wahrzeichen der Stadt, und ist dann behufs besserer Erhaltung in die Akademie übergeführt worden. Neuerdings schweben Erwägungen wegen einer abermaligen Änderung.



Abb. 154. Michelangelo, David. Marmor. Florenz, Akademie.

In die gleiche Zeit fallen die sitzende Madonna mit dem Christuskind, für Brüggje gearbeitet (Liebfrauenkirche), zwei runde Madonnenreliefs (London, Kunstakademie und Florenz, Vargello: man beachte die heroische Haltung der Mutter Gottes, eine Vorläuferin der delphischen Sibylle, s. S. 223) und das Gemälde, das im Kreisrund die h. Familie darstellt (Florenz, Uffizien; Abb. 155) und nicht mit Unrecht als gemalte Plastik bezeichnet ist. Auf diesem in seinen Farben wenig ansprechenden Bilde können wir zum ersten Male in voller Deutlichkeit das von jetzt ab immer stärker werdende Streben Michelangelos gewahr werden, die Schönheit und Eigenart des menschlichen Körpers in das hellste Licht zu setzen. Nicht bloß die fünf nackten oder halbbeleideten Männer im Hintergrund,

die mit der vorderen Gruppe kaum etwas zu tun haben, verraten uns Michelangelos lebendige, rücksichtslos durchbrechende Freude an der menschlichen Gestalt (Einfluß Signorellis, S. 200), sondern auch die kühne Haltung der Madonna selbst ist uns ein deutliches Zeichen hierfür. Die Bewegung ihres linken Armes und das Herumwerfen ihres Oberkörpers sind künstlerische Motive, wie sie von jetzt an in



Abb. 155. Michelangelo, heilige Familie. Florenz, Uffizien.

größter Mannigfaltigkeit bei dem Künstler uns begegnen. Auch dürfen wir bei diesem Wilde wohl vermuten, daß es einem gewissen Wettstreit mit Leonardos Kompositionskunst entsprungen ist. Wie bei Leonardos Heiliger Anna Selbdritt (S. 211), sollten hier zwei Erwachsene und ein Kind so eng als möglich zusammengefügt werden, ohne daß doch die Darstellung unklar wurde.

Leonardo war damals gerade in Florenz. Beide Meister gleichzeitig in einer Stadt! Welch Gewinn durfte daraus für

die heimische Kunstpflege erwachsen! Der Rat der Stadt Florenz ließ sich die günstige Gelegenheit nicht entgehen. Er beauftragte die beiden, einen Saal im Rathaus mit Gemälden aus der vaterländischen Geschichte zu schmücken (vgl. S. 209). Beide, obwohl grundverschiedene Naturen und nichts weniger als freundschaftlich einander gesinnt, gingen mit Eifer an die Arbeit, aber wie Leonardos Schlachtenbild, so blieb auch das Michelangelo unvollendet, und nur in unzureichenden Zeichnungen und Stichen, von denen das wichtigste ein Kupferstich Mark Anton Raimondis (die sog. Letterer, 1510) ist, lebt die Erinnerung an seine großgedachte Schöpfung fort. Es spricht für die künstlerische Gesinnung in damaliger Zeit, daß man nicht eine Haupt- und Staatsaktion mit genauer Schilderung aller Einzelheiten oder gar einer parademäßigen Aufmarschierung der beteiligten Truppenteile verlangte, sondern dem Künstler freies Feld für die Auswahl der ihm künstlerisch verwertbar scheinenden Vorgänge überließ. So führt uns denn Michelangelo den Augenblick vor, wo badende Florentiner von der Kunde des Nahens der pisanischen Feinde überrascht werden und nun in fliegender Eile dem Bade zu entrinnen, sich in die am Ufer liegenden Kleider zu werfen und für den drohenden Kampf zu rüsten suchen. Und dadurch gewinnt er die Möglichkeit, den nackten menschlichen Körper, dessen anatomischen Bau er so sorgfältig studiert und ergründet hat, in allen möglichen Stellungen zu zeigen, seine Schönheit und Kraft uns zu enthüllen und zugleich uns mit voller Lebendigkeit in das nerven- und muskelspannende Treiben des Krieges hineinzuversetzen.

Im März 1505 wurde unser Meister nach Rom berufen, an den Hof des gewaltigen Papstes Julius II. aus dem Geschlechte der Rovere. Giuliano da Sangallo (s. S. 161), der Vertraute des Papstes, war der Mittler. Es handelte sich darum, ein Grabdenkmal für den Papst noch bei dessen Lebzeiten anzufertigen, das an künstlerischer Größe und Bedeutung alles andere Derartige übertreffen sollte. Mit Feuereifer und Begeisterung griff Michelangelo den Plan auf. Bierzig

Vollfiguren sollten nach seinem ersten Entwurf das Denkmal schmücken. Arbeit genug für ein volles Menschenleben! Aber es wurde die Tragödie seines Erdenlebens! Nach unendlichen Zwischenfällen, nach vielfachen Verhandlungen, nach ungeheurem Verdruß und Ärger für alle Beteiligten ist weiter nichts aus all den Plänen herausgekommen als



Abb. 156. Michelangelo, Denkmal für Papst Julius II., mit Moses, Rachel und Lea. Rom, Kirche San Pietro in Vincoli.

das dürftige Grabmal (1545) in der kleinen römischen Kirche San Pietro in Vincoli (Abb. 156), freilich deren Hauptzierde, da es neben geringeren, zum Teil sogar recht unbedeutenden Figuren (Rachel und Lea, 1543/5) wenigstens eine uns darbietet, die höchsten Ruhm mit Recht gefunden hat: den Moses. Dieser zersprengt fast die Fesseln menschlicher Gestaltungskraft und Anschauungsweise; er ist eine übermenschliche Verkörperung des großen Heerführers der Juden. Er entstand wahrscheinlich 1513 oder etwas

später. Bald danach die beiden Sklaven (heute im Louvre-museum zu Paris), von denen besonders der Sterbende die schweren seelischen Leiden eines Gefangenen in tiefergreifender Weise schildert.

Aber vor all diesen Stücken schuf Michelangelo sein gewaltigstes Werk, dasjenige von seinen umfangreichen Unternehmungen, das wirklich fertig geworden ist und heute noch in fast unveränderter Gestalt den Ruhm seines Schöpfers als eines der größten Geister der gesamten Weltgeschichte kündigt: die Ausmalung der Decke in der Sixtinischen Kapelle im Vatikan.

Diese Arbeit fiel Michelangelo als Ersatz für das Juliusdenkmal zu. Nur mit äußerstem Widerwillen freilich übernahm er sie. Erst nach einer Begegnung in Bologna gelang es dem Papst, den widerspenstigen Künstler, der von Rom in höchster Erbitterung entflohen war, sich zurückzugewinnen und ihn allmählich zur Ausführung der Deckenmalerei zu bestimmen. In der erstaunlich kurzen Zeit vom Mai 1508 bis Oktober 1512 ist sie fertig geworden. Die architektonisch sehr einfache Decke, ein in der mittleren Fläche fast ebenes Spiegelgewölbe, mit Stichkappen oberhalb der kleinen Fenster, wurde durch Malerei reicher gegliedert und in den dadurch gebildeten Rechtecken, isphärischen Dreiecken usw. eine vom Künstler ganz selbständig erfundene und höchst geistreich durchgeführte Übersicht über den wesentlichsten Inhalt des Alten Testaments geboten: wie Gott die Welt schafft, wie sie durch die Sünde verdorben wird, wie die folgenden Geschlechter unter der Last der Sünde leiden, und wie Propheten und Sibyllen auf die kommende Erlösung vorbereiten, die dann endlich durch die an der einen Längswand bereits geschilderte Heilstat Christi (S. 188) vollzogen wird. Besonders freuen uns unter diesen Bildern die Darstellungen aus der Schöpfungsgeschichte (Gottvater durchstürmt schaffend den Erdenraum und gibt dem ersten Menschenpaare Leben) und die Figuren der Propheten und Sibyllen, die meist noch von je zwei Kindern begleitet sind.



Welch unendliche Fülle großzügiger Charakterisierungskunst! Man weiß nicht, welche Gestalt man unter den Propheten mehr bewundern soll: den energischen, auf Taten bedachten Joel mit seinen ernstesten Zügen und der hohen kahlen Stirn oder den eben aus tiefsten Träumen erwachenden und durch seine Begleiter aus seinen Gedanken aufgeschreckten Jeremias oder den aufgeregten



Abb. 157. Michelangelo, Prophet Jeremias, Deckenmalerei in der Sixtinischen Kapelle. Rom, Vatikan.

Ezechiel, den ungestümen Daniel, den in herbsten Schmerz über das unglückliche Schicksal seines Volkes versunkenen, fast in völlige Apathie verfallenen gewaltigen Jeremias (Abb. 157) oder endlich den glücklich aus dem Leib des Walfisches befreiten, aber noch immer mit Gott hadernden Jonas, dies Wunderwerk perspektivischer Darstellungskunst. Und den Propheten stehen die Sibyllen kaum nach: die jugendlich frische Delphika, diese holdselige Erscheinung mit den visionären weitgeöffneten Augen und den leicht wehenden Locken oder die muskelstarke Erithrea mit ihrem orientlich=phantastischen Kostüm, die unruhig das die Geheim=

nisse der Zukunft enthüllende große Buch durchblättert, die kurzsichtige Persika und die weitsichtige Kumäa, dies Niesen weib, diese uralte Zauberin, vor deren häßlichen, durchfurchten Zügen man schaudert, oder die Libysche Sibylle, die ungeduldig nach dem hinter ihr befindlichen Schicksalsbuche greift, um darin zu forschen, und zu gleicher Zeit sitzt, herabschreitet, sich umdreht und sich emporreckt. Zu diesen Szenen und Figuren treten da noch Ereignisse aus der Geschichte des jüdischen Volkes, als es durch unerwartete göttliche Hilfe aus schwerer Augenblictsnot errettet wurde und somit eine tröstende Aussicht auf endgültige Erlösung



Abb. 158. Michelangelo, Atlant, Deckenmalerei in der Sixtinischen Kapelle. Rom, Vatikan.

erhielt, ferner Darstellungen der Vorfahren Christi (Ehepaare mit Kindern, fast durchweg in trübster Stimmung), endlich aber noch die zwischen den Propheten und Sibyllen angebracht als scheinbare Gewölbstützen gemalten Kinderpaare und die sog. Sklaven oder Atlanten (ignudi; Abb. 158). Letztere sind damit beschäftigt, an Bronze-medallions (mit kaum noch erkennbaren reliefartigen Kriegsszenen aus den Büchern der Könige) Gewinde von Eichenlaub (eine Anspielung auf das Familienwappen Julius II.) anzubringen; Sklaven sind es nicht, es sind

die schönsten Männer, die Michelangelo gemalt hat, mit immer schwierigeren Bewegungsmotiven, an denen man des Meisters Kunst im Kontrapost, d. h. in der Übertragung des Grundfasses der Mannigfaltigkeit und des Wechsels auf die Lage und die Richtung der einander symmetrischen Teile des menschlichen Körpers (S. 229) ganz besonders bewundern kann.

Um freilich einen wirklichen Genuß von all diesen Kunstwerken zu haben, die auf einer Fläche von 1000 qm an einer 18 m hohen, nur von unten zu betrachtenden Decke zusammengedrängt sind, muß man photographische Aufnahmen zu Hilfe nehmen, wie sie jetzt so vorzüglich zu haben sind.

Den endgültigen Abschluß erfuhren die Malereien in der Sixtina erst während der Jahre 1535 bis 1541 durch die Schilderung des Jüngsten Gerichtes an der Westwand. Der Tag des Zornes ist über die Welt hereingebrochen, Christus als strafender Richter erschienen, mit Schrecken vollzuckt sich die Sühne für die irdischen Vergehungen des menschlichen Geschlechtes. Luzifer taucht auf und in Anäuel geballt stürzen die Verfluchten zur Hölle herab. Noch plastischer empfunden als die Deckenmalerei, scharf umrissen in Linie und Form, bilden die zahllosen Figuren künstlerisch vollendete Einzelgruppen, indeß kein geschlossenes Gesamtbild. Zu groß war wohl die Fläche, um überhaupt einen einheitlichen Überblick zu ermöglichen. Schwerer wiegt bei der Beurteilung die mehrfache Übermalung des Bildes. Durch die schmähfüchtigen Lasterreden des geistvollen Pamphletisten Pietro Aretino und durch übereifrige Bedenken einiger Höflinge ließ sich ein späterer Papst bestimmen, die ärgsten Missethaten übermalen zu lassen. Daniele da Volterra gab sich dazu her, die wichtigen Gestalten Michelangelos mit Badehöschchen zu versehen; den Hosenmaler nannten ihn seitdem die allzeit zu Spott geneigten Römer.

Zwischen die Vollandung der Decke und die Ausführung des Jüngsten Gerichtes fallen die oben erwähnten Arbeiten am

Juliusdenkmal, eine Christusstatue (Rom, S. Maria sopra Minerva) und sodann mehrere Aufträge, die von medicischer Seite kamen. Das wichtigste darunter ist die Mediceerkapelle bei San Lorenzo in Florenz, als Familiendenkmal von ihm während eines von 1516 bis 1534 währenden Florentiner Aufenthaltes erbaut, in ihrem bildnerischen Schmuck aber unvollendet gelassen und erst im Jahre 1563 von Giorgio Vasari zu einem gewissen, noch heute geltenden Abschluß gebracht. Die großen Mitglieder der Familie, der alte Cosimo und Lorenzo Magnifico hatten hier in erster Linie verherrlicht werden sollen, sie sind gänzlich unberücksichtigt geblieben; nur zwei recht unbedeutende, ja sogar nichtswürdige Sprossen des Geschlechts: Giuliano, Herzog von Nemours (gest. 1516), und Lorenzo, Herzog von Urbino (gest. 1519), haben hier durch Zufall, Verwandtenneigung und Künstlerlaune eine unverdiente Ehrung erfahren. Beide sind, ungefähr in Lebensgröße, sitzend dargestellt, unter einem jeden ist ein Sarkophag angebracht, auf dem je zwei allegorische Figuren, bei Giuliano der Tag und die Nacht, bei Lorenzo die Morgenröte und die Abenddämmerung, schwer lastend, in echt Michelangelo'scher Weise, ruhen\*), so daß wir zwei Gruppen erhalten, die beide von einem fast gleichseitigen Dreieck umspannt werden können, im einzelnen aber von dem bis ins kleinste durchgeführten Prinzip des Gegensatzes beherrscht werden. Giuliano ist als General der Kirche dargestellt, voller Tatkraft, ein echter Römer, scharf in die Ferne, zur Seite hin blickend, den Kommandostab lässig auf den Anten haltend (Abb. 159); Lorenzo dagegen in Gedanken versunken, *il pensieroso* vom Volke genannt, das Gesicht ganz im Schatten (Abb. 160). Die Morgenröte, eine riesige Frauengestalt, soeben aus schwerem Schlaf erwachend, den Körper streckend; die Abenddämmerung, ein Mann, der von des Tages Arbeit ermüdet niedergesunken ist und über sein Schicksal in trüber Stimmung nachdenkt; der Tag gleichfalls ein Mann, die muskulösen Glieder mächtig

\*) Unten waren rechts und links Darstellungen von Flüssen gedacht.

reckend, und endlich die Nacht, ein gewaltiges Weib, das in tiefsten Schlaf versunken ist. Man hat in den Gestalten politische Tendenzfiguren, eine Anspielung auf den damals sich

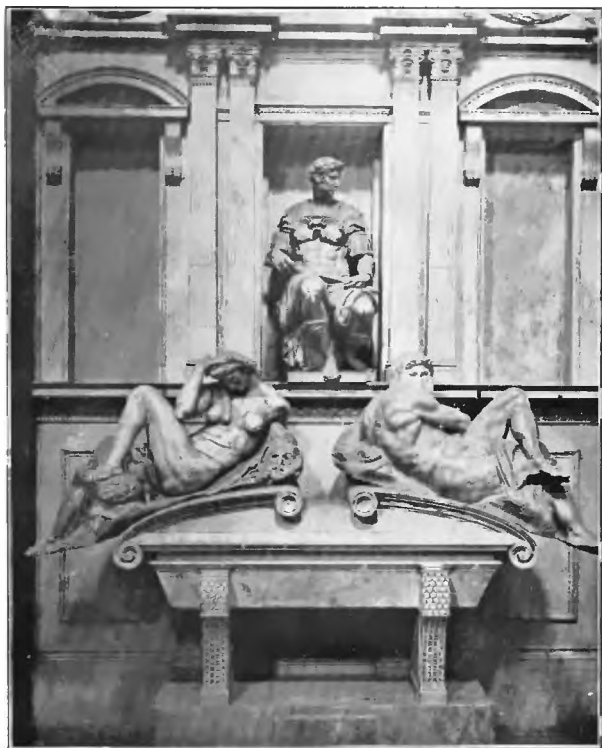


Abb. 159. Michelangelo, Grabmal des Giuliano Medici, mit Tag und Nacht. Florenz, Kirche S. Lorenzo.

vollziehenden Untergang der Florentiner Freiheit erkennen wollen. Doch ist dies zweifelhaft. Michelangelo hat freilich in einem späteren Sonett selbst einer derartigen Deutung

den Weg geebnet: „Lieb ist der Schlaf mir, lieber Steines Wesen, solange Schmach und bitterer Jammer währen. Nichts sehn, nichts hören ist mein ganz Begehren. So wecke mich

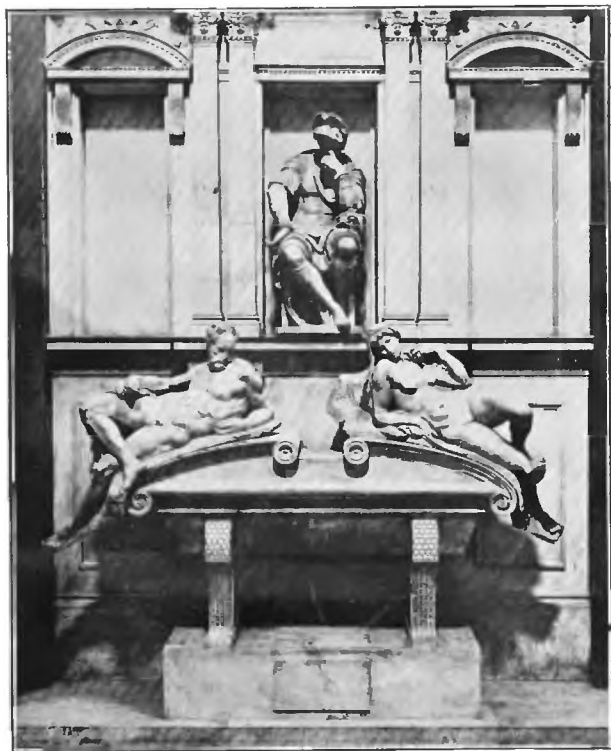


Abb. 160. Michelangelo, Grabmal des Lorenzo Medici, mit Abenddämmerung und Morgenröte. Florenz, Kirche S. Lorenzo.

nicht auf, o rede leise!“ Wesentlich bei all diesen Figuren, deren Verständnis dem Betrachter nicht ohne weiteres aufgeht, ist die zu höchster Vollendung gesteigerte Kunst des

Kontrapostes (S. 225; z. B. wird bei einer Figur, deren rechter Arm gerade ausgestreckt und deren linker Arm gekrümmt ist, nicht etwa das rechte, sondern umgekehrt das linke Bein gerade behandelt, dafür aber das rechte Bein gekrümmt; und dieser Gegensatz wird tunlichst überall durchgeführt). Michelangelo hat diese Kunst, mit der er die Schönheit des menschlichen Körpers in hellstes Licht setzen wollte, mit besonderer Liebe gepflegt, ja sogar sie eigentlich erst recht ausgebildet und gerade hierin den stärksten Einfluß auf die nachfolgenden Künstler geübt. Auch die Madonna Michelangelos, die diesen Raum ziert, ohne den rechten ihr zukommenden Platz gefunden zu haben, ist, ebenso wie das Christuskind, das sie trägt, äußerst reich an Bewegungsmotiven, aber trotzdem ist diese Gruppe von wunderbarer Geschlossenheit.

Von den sonstigen Bildwerken Michelangelos sei hier nur noch der Brutus (Florenz, Bargello) genannt, die meisterhafte Verkörperung eines von Trotz und grimmigem Unabhängigkeitsgefühl erfüllten Republikaners. Andere unvollendete Bildhauerarbeiten zeigen an, daß ihn immer mehr eine trübe trostlose Stimmung ergriff. Im übrigen beschäftigten den alternden Meister in steigendem Maße architektonische Pläne. Rom, wohin er 1534 zurückkehrte, dankt seiner rastlosen, kühn gestaltenden Tätigkeit einen wesentlichen Teil seiner künstlerischen Physiognomie. Er vollendete den von Antonio da San Gallo begonnenen Palazzo Farnese, dessen schönes Kranzgesims sein persönliches Werk ist, entwarf die Pläne für die Umgestaltung des Kapitolsplatzes, der trotz wesentlich späterer Fertigstellung der einzelnen Baulichkeiten, besonders des Konservatorenpalastes und des Kapitolinischen Museums, doch im wesentlichen noch heute das Gepräge seines Geistes zeigt, verwandelte die Diokletiansthermen, die größte antike Bäderanlage der ewigen Stadt, in ein Kartäuserkloster mit der Kirche S. Maria degli Angeli, erbaute die Porta Pia, deren Formen bereits ausgebildeten Barockstil aufweisen, und übernahm seit 1547 die Bauleitung von S. Peter. Nach dem Tode Bramantes



Abb. 161. Michelangelo, Kuppel der Peterskirche in Rom.

(S. 214) war dessen Plan infolge des häufigen Wechsels in der Bauleitung ernstlich gefährdet worden, als er gleichsam in letzter Stunde durch Michelangelos Tatkraft und verständnisvolle Einsicht im Prinzip gerettet und zur Durchführung gebracht wurde. Michelangelo gestaltete ihn entsprechend dem veränderten Zeitgeschmack und seinem eigenen Genius um; er beseitigte das Zuviel, das Bramante in der Bergliederung und Auflösung der Raummassen in immer kleinere Teile erstrebt hatte, vereinfachte alles und legte den Hauptnachdruck auf den Kuppelraum, an dem er mit Feuereifer arbeitete. Er hat die Krönung der Kuppel nicht mehr erlebt, aber ihre Konstruktion im einzelnen durch Zeichnungen und Modelle festgelegt, so daß sein Nachfolger und Schüler Giacomo della Porta verhältnismäßig leichtes Spiel hatte und sie mit einigen Änderungen in den Höhenverhältnissen bald beenden konnte. Somit ist die Peterskuppel mit ihrem gleichmäßig ruhigen Schweben, mit ihrer unvergleichlich schönen, straffen, energischen und doch harmonisch abrundenden Umrisslinie das Werk Michelangelos (Abb. 161).



Das edelste und weithin sichtbare äußere Wahrzeichen der ewigen Stadt ruft uns den Namen Michelangelo zu, eines der größten Künstler aller Zeiten, zugleich eines der besten Menschen. Herb in seiner Art, bitter in seinen Bemerkungen über Geschick und Menschen, oft verschlossen und mißtrauisch, besaß er im Grunde ein warmes goldenes Herz, das nicht bloß künstlerisch, sondern auch rein menschlich des höchsten Aufschwunges und der opferfreudigsten Hingabe fähig war. Seine tiefempfundenen Dichtungen, sein Briefwechsel, sein Verkehr mit einer der schönsten und vornehmsten Frauen der italienischen Geschichte, der Vittoria Colonna, sind uns vollgültige Zeugnisse hierfür. Als er am 18. Februar 1564 hochbetagt in Rom starb, erlitten viele einen schweren Verlust. Mit dem Leib aber verfiel nicht sein Werk. Auf Jahrhunderte hinaus hat Michelangelo die künstlerische Entwicklung der europäischen Völker auf das tiefste beeinflusst. Seine Kuppel, seine Fassaden, seine Raumgestaltungen, seine Körperformen, seine lyrische Auffassung wurden maßgebend für Hunderte und Tausende von andern Bauten, Bildwerken, Gemälden, freilich nicht immer in günstigem, oft sogar in verderblichem Sinne, und als sich im 18. Jahrhundert eine durchaus verschiedene künstlerische Gesinnung durchgesetzt hatte, wurde sein Kontrapost der Hauptstein des Anstoßes, als künstlerischer Antichrist verfehmt und in Acht und Bann getan, und einem verheerenden Gewitter verglich man Michelangelos Auftreten. Eine derartige Verkennung war aber nur möglich geworden, weil man ihn vielfach sklavisch kopiert und durch die geistlose Nachahmung schließlich das Verständnis für die wahre Größe des Meisters verloren hatte. Seine Kunst war der Höhepunkt einer Entwicklungsreihe, ein Punkt von schwindelerregender Höhe. Aber neben der einen Entwicklungsreihe gab und gibt es andere. Kein Künstler, kein Mensch ist universal. Und darin lag und liegt, was man leider allzu lange übersehen hat, die Möglichkeit beschlossen, neue Bahnen zu wandeln, neue Werte zu schaffen, selbständig neben Michelangelos Kunst und doch von höchster Bedeutung.

Raffael. Schon die Schätzung, die Michelangelos Zeitgenosse Raffael zu allen Zeiten genossen hat, muß uns Erwägungen wie die soeben dargelegten nahebringen. Auch Raffael galt und gilt für viele als ein Ideal, dem man nur nachzustreben, den man nur nachzuahmen habe, um würdige und edle Kunst zu schaffen. Und dabei kann es keine größeren, keine unvereinbareren Gegensätze geben, als sie zwischen dem menschlichen und künstlerischen Charakter, zwischen der Arbeitsweise und der Veranlagung der beiden bestehen, so daß man nicht weiß, wen von beiden man nun eigentlich nachahmen soll, wo doch beide als gleich nachahmenswert hingestellt werden. Gegenüber Michelangelos trotziger, unabhängiger, nur aus seinem Innersten heraus gestaltender, alle Kompromisse verschmähender, ja geradezu rücksichtsloser Natur erkennen wir in Raffael eine geschmeidige, lebenswürdige, gegen jedermann gefällige, für den Verkehr mit Fürsten wie geschaffene Persönlichkeit, allen äußeren Einflüssen leicht zugänglich, einer honigsuchenden Vienne gleich mit Fleiß und offenem Muge überallher die ihm zusagenden Elemente sammelnd und dann zu einer allerdings nur ihm allein eigentümlichen Schönheit verarbeitend. Fleiß, unendlicher anpassungsfähiger Fleiß und ein besonderer Sinn für anmutige harmonische Abrundung, das sind Raffaels hervorstechendste künstlerischen Eigenschaften. In die tiefsten Tiefen der menschlichen Seele zu tauchen ist ihm nicht gegeben, dramatische Leidenschaft liegt ihm fern, lodernden Aufruhr der Gefühle kennt er nicht. Aber gefällig zu komponieren, zahlreiche Personen nebeneinanderzustellen und so aufzubauen, als könnte es gar nicht anders sein, als müßten sie so nebeneinander stehen; liebliche Anmut zu verleihen, göttliche Verklärung zu schauen, das ist Raffaels Kunst, und hier erhebt er sich zu solchen Höhen, daß auch er trotz der scheinbar geringeren Stärke seines künstlerischen Temperaments unter die Fürsten der Kunst zu zählen ist. Wenn wir heute geneigt sind, das Beiwort des göttlichen Urbinaten, das ihm dankbare Verehrer verliehen haben, für zu hoch gegriffen zu halten, so dürfen wir doch nie vergessen, daß Raffael in der Blüte der

Jahre durch vorzeitigen Tod dahingerafft wurde, und daß wir ihm Werke einziger Art, wie die Sixtinische Madonna, zu danken haben.

Raffael Santti wurde am 28. März oder 6. April 1483 in Urbino geboren als der Sohn des Giovanni Santti, der, ursprünglich Kaufmann, im späteren Leben sein malerisches und dichterisches Talent mit Erfolg erprobt hat (S. 199; Bilder von ihm in Berlin, Urbino, Montefiorentino, Cagli usw.: eine Kleinchronik von ihm ist als Quellentext nicht unwichtig, sie rühmt unter den damaligen Malern Mantegna, Melozzo da Forlì, Leonardo und Perugino). Urbino war der Sitz des die Künste und Wissenschaften liebenden Herzogsgeschlechtes der Montefeltre: der Geistesheroenkultus und die Verehrung der Antike fanden hier eifrige und nachhaltige Pflege. Die am Hofe herrschende Stimmung wird auf das empfängliche Gemüt des Knaben dauernd eingewirkt haben, ebenso die Eigenart des leider früh (1494) verstorbenen Vaters, vielleicht auch der (nicht verbürgte) Unterricht des hier weilenden Malers Timoteo della Rite (S. 202; höchst umstritten die Urheberchaft des sog. Raffaelischen Skizzenbuchs, Venedig, Akademie). Vermutlich 1499 kam Raffael zu Perugino in Perugia in die Lehre. Er hat sich dort völlig dem Einfluß seines Lehrers hingegeben, sogar in der Wahl der Stoffe, indem er dieselben Gegenstände wie dieser gerade damals malte. Unter den Werken dieser ersten umbrischen Periode des Raffaelischen Schaffens ragen hervor: die farbenschöne, im engsten Anschluß an ein Bild Peruginos\*) entstandene, physiognomisch aber inhaltsleere Vermählung Mariä und Josephs (ital.: Sposalizio; Mailand, Brera; Abb. 162) und zweitens die gleichfalls nach Peruginos Vorbild komponierte, aber bereits lebendiger aufgefaßte Krönung Mariä (Rom, Vatik. Galerie). Wir finden bei den Personen dieser Bilder den einfachen, gefühlsmässigen, aber nicht sehr wandlungsfähigen, vielmehr etwas eintönig wirkenden Gesichtsausdruck, wie er in der

\*) Im Museum in Caen; neuerdings versuchte man es als ein erst nach Raffael entstandenes Bild des Lo Spagna (S. 199) zu erweisen.

umbrischen Schule, namentlich bei Perugino, herrschte. Und diese Art der Gesichtsbildung wird erst spät von Raffael überwunden; sie wirkt namentlich noch nach auf den Bildern, die in Florenz entstanden, wohin er 1504 übersiedelte. Hier in Florenz umwehte ihn ein ganz anderes Leben als in der stillen Bergstadt Umbriens. Er erkannte, was ihm fehlte: Durchbildung des Körpers, dramatische Handlung, Kraft,



Abb. 162. Raffael, Vermählung Josephs und Mariä. Mailand, Brera.

Energie, und spannte nun seine Kräfte auf das äußerste an, die Lücken zu ergänzen. Er zeichnete und verwertete Masaccios Carminefresken, Brunelleschis Architekturen, Donatello's Reliefs, Luca della Robbias Madonnen, Ghibertis Bronzetür, Leonardos Reiter Schlacht, Leonardos Mona Lisa u. a. m.; außer Leonardo tat es Fra Bartolommeo ihm besonders an. Vor allem aber arbeitete er emsig nach der Natur und suchte mit dem ihm eigenen Fleiße aller anatomischen und sonstigen Schwierigkeiten Herr zu werden.

Zeuge seines Strebens ist die Grablegung (Rom, Galerie Borghese); immer von neuem hat er sich hierbei an der Aufgabe, dramatische Bewegung zu erzielen, versucht, auch Anleihen bei Mantegna's gleichnamigem Kupferstiche und bei Michelangelo's Madonna (Abb. 155) sollten ihm helfen, aber das Endergebnis ist nicht allzu erfreulicher Natur; man sieht dem Bild, das obendrein in koloristischer Hinsicht gelitten hat, das Gefünstelte nur zu sehr an. Um so nachhaltiger wirkte die bei diesen Studien gewonnene Erkenntnis und Fähigkeit bei seinen folgenden Schöpfungen nach.

Im übrigen beschäftigten ihn in Florenz vorwiegend Madonnenbilder. Das einfache Andachtsbild mit der Muttergottes und dem Christuskind wurde unter seinen Händen zu einer unvergleichlich schönen, von zartester Empfindung getragenen Verherrlichung stillen Mutterglückes. Nach der einfachen, aber farbensönen Madonna del Granduca (Pitti) suchte er durch Hinzunahme des Joseph oder des kleinen Johannesknaben oder beider allmählich die Gruppe zu beleben und zu erweitern. Ein kunstvoller, reich bewegter und doch geschlossener Aufbau wurde erstrebt. Das gleichseitige Dreieck Leonardos als Kompositionsschema wurde auch von Raffael übernommen und große Mannigfaltigkeit in der Beschäftigung der heiligen Personen erzielt; z. B. bringt einmal der Johannesknabe dem kleinen Jesus einen Stöckliß zum Spielen und Streicheln (madonna del cardellino; Florenz, Uffizien), ein anderes Mal versuchen die Eltern dem Knaben das Reiten auf einem Lamm beizubringen (Madrib). Andere bekannte Madonnenbilder dieser Zeit sind die sog. schöne Gärtnerin (Vouvre), die Madonna im Grünen (Wien), die Madonna Sanigiani (München) u. a. m. Auf der unvollendeten Madonna del Baldacchino (Pitti) zeigt sich besonders deutlich der Einfluß Fra Bartolommeos. Außer Madonnen, einem hl. Georg usw. malte Raffael in dieser Florentiner Zeit auch Bildnisse; unter ihnen die eines Ehepaares, fälschlich als Angelo und Maddalena Doni bezeichnet (Uffizien), letztere in der Körperhaltung sich eng an Leonardos Mona Lisa anschließend.

1508 wurde Raffael nach Rom berufen, wohl durch Vermittelung seines Oheims Bramante (s. S. 212). Hier geriet er, der 28jährige, sofort in unmittelbaren Wettbewerb mit einer großen Schar namhafter und hervorragender Künstler, die Papst Julius II. um sich zu sammeln gewußt hatte. Monumentale Aufgaben traten an ihn heran. Die weltgeschichtliche Größe Roms packte ihn bis ins Herz, und ein Aufschwung sondergleichen, noch viel bedeutender als der vor vier Jahren, erfüllte seine Seele. Bald wurde er der erklärte und verwöhnte Liebling der vornehmen Kreise Roms.

Im vatikanischen Palast übertrug ihm Papst Julius II. die Ausmalung seiner Wohnzimmer, der Stenzen (ital. stanza, Zimmer). Das sind vier aneinanderstoßende schlecht beleuchtete kleine Räume, die heute nicht mehr bewohnt werden. Daß Raffael bei der Erfindung und Komposition der hier von ihm geschaffenen Gemälde sich des Rates gelehrter, am päpstlichen Hofe lebender Männer erfreute, ist zweifellos.

In der Stanza della Segnatura (genannt nach der signatura gratiae, nach der Gerichtsitzung, die der Papst an jedem Donnerstag hier abhielt; ausgemalt 1508 bis 1511) sind an der Decke in Rundmedaillons durch allegorische Frauengestalten die Theologie, Poesie, Philosophie und Rechtspflege dargestellt, dementsprechend an den Wänden: die weltberühmte Disputa, das große Bild, das seinen Namen zu Unrecht führt, da auf ihm gar nicht disputiert wird, vielmehr die hier versammelten wegen der göttlichen Erscheinung tief erregten Vertreter der Kirche alter und neuer Zeit (am Altar die vier Kirchenväter, rechts Thomas von Aquino, Innozenz III., Sixtus IV., Dante, Savonarola; ganz links: Fra Angelico) einig sind in der Verehrung der sich durch die Monstranz auf dem Altar offenbarenden, am Himmel sichtbar werdenden Göttlichkeit; der Barnaß mit dem geigenspielenden Apollo, den in ihren Bewegungen und Kostümmotiven etwas sehr eintönigen Mäusen und einigen Hauptvertretern der Dichtkunst, wie Homer, Sappho, Vergil, Dante; die sog. Schule von Athen, die Vereinigung der Vertreter der Wissenschaften (in Anlehnung an die mittelalterliche Anschauung von den sieben freien Künsten), u. a. der Musik und Arithmetik (links) und der Geometrie und Astronomie (rechts), und auf einer oberen Plattform: der alles menschliche Wissen krönenden und abschließenden Philosophie mit ihren Hauptmeistern Plato und Aristoteles (abseits der Dialektiker Sokrates, auf den Stufen Diogenes); und endlich die Rechtspflege, gekennzeichnet durch mehrere allegorische Figuren, die Klugheit, die Kraft und die Mäßigung, sowie durch zwei geschichtliche Szenen, die die Schaffung der Grundlage für die weltliche und die geistliche

Rechtsprechung darstellen: Tribonian überreicht das *corpus juris* dem Kaiser Justinian, und Gregor IX., mit den Zügen Julius' II., händigt einem Konsistorialadvokaten die Dekretalien ein. Kleinere Bilder, die die angegebene Themata fortspinnen, übergehe ich, weil dies zu weit führen würde. Bei allen Gemälden aber beachte man das hervorragende Geschick Raffaels, die Schwierigkeiten, die der Raum besonders auch durch seine Fenster und Türen bot, auszugleichen, die zahlreichen Persönlichkeiten gut und übersichtlich anzuordnen und die Malereien so flächenhaft und dekorativ zu gestalten, daß sie, trotzdem sie Wände und Decken vollständig überspannen, diskret wirken und den Raum nicht verkleinern.

Malerscher und temperamentvoller sind die Szenen im zweiten Zimmer, der Stanza dell' Eliodoro (so genannt nach ihrem Hauptbilde), die einen weiteren sehr erheblichen Fortschritt in Raffaels Entwicklung bedeuten (1511 bis 1514). Sie sollten die Kämpfe und Siege Julius' II. verherrlichen, der jedoch vor ihrer Beendigung starb, so daß auf dem letzten Bilde nicht mehr ihm, sondern seinem Nachfolger Leo X. gehuldigt wird. Die Messe von Bolsena (zur Erinnerung an ein Hostienwunder, das sich 1263 zu Bolsena ereignet haben soll) und die Befreiung Petri, beide auf den Schmalseiten des Zimmers, erregen wieder unsere Bewunderung wegen der Kunst der Komposition; bei der Messe erfreuen wir uns zugleich an der prächtigen energischen Gestalt des Papstes, der die Züge Julius' II. trägt, und bei Petri Befreiung (Julius II. war Kardinalinhaber der Kirche S. Pietro in Vincoli, die der römischen Überlieferung zufolge Petri Kerkerketten bewahrt) an der wunderbaren Beleuchtung, die durch das Zusammentreffen der Mondstrahlen, der brennenden Fackeln und der glanzvollen Erscheinung des rettenden Engels bedingt wird (Abb. 163). Auf der einen Langseite finden wir die Vertreibung Heliodors aus dem Tempel (Abb. 164). Heliodor, ein abtrünniger Jude, hatte als Feldherr des syrischen Königs Apollonius diesem die jüdischen Tempelschätze verraten, wurde aber bei einem Versuch, sie zu rauben, durch himmlische Ab-

gesandte aus dem Heiligtum verjagt und niedgeritten. Der Sturz des schmerzverzerrten Eindringlings rechts, den eben die Hufe des (nicht sehr geglückten) Rosses erreichen, der in

Abb. 163. Raffael, Petri Befreiung (dreiteilig). Rom, Vatikan, Stangen.



aller Ruhe und Gottergebenheit betende Hohepriester Lukas in der hinteren Halle in der Mitte und die von links zu-  
strömende Menge, unter ihr Papst Julius II. selbst auf einem  
Sessel, der u. a. von dem Kupferstecher Mark Anton Raimondi



(ganz vorn, mit Vollbart) getragen wird, bilden eine wirk-  
same Gliederung der Wand, vortreffliche Gegenätze, die zu-  
sammen mit der ausgezeichneten Einzelausführung das Bild  
zu einer der bedeutendsten Schöpfungen Raffael's erheben.  
Sehr viel schwächer ist dagegen, auf der andern Seite, die  
Rettung Roms durch den Papst Leo I. (mit dem Gesicht Leos X.)  
vor Attila. An ihr ist Raffael nur noch wenig beteiligt.



Abb. 161. Raffael, Vertreibung des Heliodor. Rom, Vatikan, Stangen.

Und noch geringer wird der Anteil des Meisters bei den  
Malereien der Stanza dell'Incendio (1514 bis 1517). Hier  
spüren wir seinen Geist nur bei dem Gemälde, von dem das  
Zimmer den Namen führt, dem Brande des Borgo, der  
vatikanischen Vorstadt, der durch Leos IV. Segensspruch  
gelöscht worden sein soll. Sehr gewandt ist hier die Schwierig-  
keit umgangen, die die Darstellung eines derartigen Wunders  
mit sich bringt: nicht der feuerlöschende Segensspruch, sondern

die furchtbare Wirkung des Feuers selbst beherrscht das künstlerische Interesse. Unter den rennenden, rettenden, löschenden Figuren des Vordergrundes bemerken wir einige Leistungen ersten Ranges, hier und da auch deutlichen Einfluß der Antike. Die Ausführung dieses und der andern, mittelbar der Verherrlichung Leo's X. gewidmeten Bilder ist das Werk der Raffaelenschüler Giulio Romano und Francesco Penni. Sie haben auch den wesentlichsten, vielleicht sogar den alleinigen Anteil an der Ausmalung des vierten, des größten Zimmers, der Sala di Constantino.

Ein ähnlicher Auftrag zur Schilderung einer Reihe großer historischer Szenen wurde Raffael im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts zuteil. Die Sixtinische Kapelle sollte gewebte Teppiche erhalten, die den unteren Teil der Wände schmücken und in Fortführung des Inhalts der darüber befindlichen Malereien (s. S. 187 f. u. 222) die Wunder Christi nach seiner Auferstehung und die Taten der Apostel Petrus und Paulus oder mit anderen Worten die Gründung der Kirche und ihre ersten Schicksale schildern sollten. Raffael lieferte 1515 und 1516 unter wesentlichster Mithilfe seiner Schüler die Originalkartons (sieben heute im South-Kensington-Museum). In den Niederlanden, dem Lande der vollendetsten Webkunst, und zwar vermutlich in Brüssel bei Pieter van Aelst, wurden sie gewebt. Nach bösen Schicksalen werden sie heute nicht mehr benutzt, sondern museumsartig im Vatikan aufbewahrt (ein zweites Exemplar der Teppiche im Berliner Museum). Das bedeutendste Stück unter ihnen ist wohl der wunderbare Fischzug; die Abstufung der Empfindungen, die das Wunder Christi bei den übrigen Personen hervorruft, von der tiefsten Ergriffenheit bis zur stumpfsten Gleichgültigkeit, zeugt von psychologischer Meisterschaft, die wir bei Raffael sonst oft genug zu vermissen haben, auch die Gruppierung der Personen in den beiden (viel zu klein gezeichneten) Räumen und der landschaftliche Hintergrund sind von höchster Vollendung. Ähnliche Vorzüge gewahren wir bei dem Bilde „Weide meine Lämmer“; sehr wirksam ist hier der Gegensatz zwischen dem verklärten,

in stiller Hoheit sich abseits haltenden Christus und der Schar der Apostel, auf die die Übertragung des Schlüsselamtes auf einen unter ihnen den aller verschiedensten Eindruck macht: Dank, begeisterte Hingabe, Zweifel, Meid und offensichtliches Mißtrauen. Wichtig sind ferner die Heilung der Lahmen (man beachte die Raumeinteilung durch die dichtgebrängten, gewundenen Säulen und die Häßlichkeit der beiden Krüppel), der Tod des Ananias, die Blendung des Elymas, das Opfer von Lystra und Pauli Predigt von Athen. Eigen ist ihnen allen das Streben nach abgerundeter Komposition und nach Betonung des Ausdrucks bei den einzelnen Personen, während das glänzende Erbtell des 15. Jahrhunderts, die individuelle Charakteristik verloren geht. Raffael wurde damit vorbildlich für viele Künstler der Folgezeit, besonders für den akademischen Betrieb des 19. Jahrhunderts. Indem man ihn slavisch nachahmte, wirkt seine Art sehr oft verhängnisvoll, allgemeine inhaltslose Typisierung und Pose wurden die Kennzeichen dieser schwächlichen Epigonenkunst.

Zu gleicher Zeit, etwa 1515 bis 1519, arbeitete Raffael oder richtiger seine Schule unter seiner Leitung an der Ausschmückung der „Loggien“, eines an die Stützen sich unmittelbar anschließenden Ganges in Bramantes Pfeilerhof (s. S. 215). In 52 kleinen Feldern werden 48 Szenen aus dem Alten und vier aus dem Neuen Testament geschildert: die sog. Bibel Raffaels. Ich bekenne, daß ich nicht zu ihren Verehrern gehöre; es ist Fabrikware; vielleicht ist der Ausdruck zu schroff, aber er überhebt mich weiterer Worte. Von höchstem Reize ist dagegen die ornamentale Ausgestaltung des langgestreckten Raumes, die wir hauptsächlich Giovanni da Udine danken. Die Pfeiler sind mit sog. Grottesken überzogen, d. h. gemalten oder in Stuck reliefierten Verzierungen, bei denen sich unorganisch, aber mit feinstem Geschmack die verschiedenartigsten Dinge, wie Stachelaber, Blattwerk, Gebäudeteile, Menschen- oder Tierkörper aneinanderreihen. Ihren Namen Grottesken führen sie von ähnlichen Verzierungen, die man gegen Ende des 15. Jahrhunderts in mehreren antiken

Baulichkeiten entdeckt hatte, die durch das im Laufe der Jahrhunderte sich vollziehende Höherwerden des Fußbodens allmählich unterirdisch geworden waren und deshalb nunmehr Grotten genannt wurden. Leider sind diese anmutigen Gebilde durch Wind und Wetter stark beschädigt worden; wer sie recht studieren will, nehme Letarouillys Prachtwerk über den Vatikan zur Hand, wo sie in Umrisszeichnungen wiedergegeben sind.

Aber nicht bloß die Päpste überhäuften Raffael mit großen, weltanschauenden Aufgaben. Agostino Chigi, ein Bankier mit fürstlichem Vermögen und feinstem Kunstverständnis, der Ahnherr der fürstlichen Familie Chigi, übertrug ihm Arbeiten in den römischen Kirchen S. Maria della Pace und S. Maria del Popolo, vor allem aber beteiligte er ihn bei der Ausschmückung seines Landhauses, der heute sog. Villa Farnesina (S. 214 f.). Hier malte Raffael 1514 den Triumph der Galatea, eins seiner schönsten und frischesten Wandgemälde, und dann von 1517 bis 1519 in einer offenen Loggia, unter wesentlicher Mitwirkung seiner Schüler die Geschichte von Amor und Psyche im Anschluß an ein Märchen des damals viel gelesenen lateinischen Schriftstellers Apulejus. Trotz späterer Überpinselungen gewährt das Ganze noch heute einen außerordentlich anmutigen und heiteren Eindruck.

Man muß staunen, daß unser Meister neben so viel umfangreichen Unternehmungen in Rom noch Zeit und Muße gefunden hat, eine ziemlich beträchtliche Anzahl von Tafelbildern zu malen. Seine vornehmen Freunde, mit denen er zum Teil bald wie ihresgleichen verkehrte, wollten von ihm porträtiert sein, und einige unter den so entstandenen Bildnissen sind höchsten Lobes wert: voran sein großer Gönner Papst Julius II. (Florenz, Uffizien; Abb. 165), dann Papst Leo X. mit den Kardinälen Lodovico Rossi und Giuliano Medici (Florenz, Pitti; vorzügliche Kopie von Andrea del Sarto im Museum zu Neapel), Graf Castiglione (Louvre), der römische Prälat und Altertumsforscher Fedra Inghirami (Boston; man beachte den Schieflehler), die venezianischen Literaten Navagero und

Beazzano (Rom, Galerie Doria);

das vorzügliche Bildnis eines Cardinals, vielleicht des Bibbiena, in Madrid; und endlich das meisterhafte Bild einer uns unbekannten Dame, die man nach ihrem großen Schleier, velum, die Donna Velata genannt hat (Florenz, Pitti). In dieser Dame haben wir wohl am ehesten die vielberufene römische Bäcker-



Abb. 165. Raffael, Papst Julius II. Florenz, Uffizien.

tochter, italienisch Fornarina, zu erkennen, die als die Geliebte Raffaels und sein zeitweiliges Modell gilt; das gleichfalls Fornarina genannte Gemälde in der Galerie Barberini zu Rom darf kaum einen Anspruch auf diesen Ehrentitel erheben, und die Fornarina in den Uffizien zu Florenz, die früher ebenfalls als raffaellisch galt, ist sicherlich das Werk Sebastiano del Piombos (s. u. S. 261). In der Donna Velata aber haben wir unzweifelhaft das Urbild zweier besonders berühmter Frauengestalten Raffaels zu erblicken, nämlich der H. Magdalena auf dem Cäcilienbilde (Bologna, Pinakothek) und der Sixtinischen Madonna (Dresden). Mit größtem Erfolge, leider wegen der erdrückenden Fülle anderer Arbeiten nur noch selten, wandte sich der Meister in Rom auch seiner geliebten religiösen Tafelmalerei wieder zu, von den er einst den Ausgang genommen hatte. Die neu erworbenen Kenntnisse steigerten jetzt seine Kraft auf diesem Gebiete zu den glänzendsten Leistungen.

Die Madonna della Sedia (Florenz, Pitti), genannt nach dem Sessel, Sedia, auf dem die Gottesmutter sitzt, erfreut sich mit Recht der größten Beliebtheit in den weitesten Kreisen. Vortrefflich geschlossen als Rundbild (Tondo) komponiert, zeigt sie in den Gesichtern der Madonna, des Christkinds und des Johannes eine besondere Frische und Anmut, und auch farblich gehört sie zu Raffaels ansprechendsten Schöpfungen.

Die Madonna di Foligno (von 1512; Rom, Vatikan) zeigt uns von neuem (man vergleiche die Krönung Mariä, die Disputa u. a. m.) die Neigung des Künstlers, himmlische und irdische Vorgänge und Personen miteinander sichtbar in Beziehung zu setzen; so schön aber ist dies ihm nie wieder gelungen wie hier (Abb. 166). Die einheitliche Geschlossenheit wird gesteigert durch die scheinbar zufällige Einfügung des lockigen Engels, der zwischen den irdischen Figuren steht.

Die Heiligen links sind kennzeichnende Vertreter italienischen Volksgeistes; ihre Glut der Empfindung und ihre Gebärden sind in Italien durchaus heimisch, bei uns diesseits der Alpen überaus selten. Die prächtige Landschaft, die mit der Stadt Foligno den Hintergrund bildet, wird neuerdings einem ferraresischen Maler zugeschrieben.

Auf dem Gächstenbild (S. 243) bewundern wir die tiefe Ergriffenheit der Heiligen, die von den Tönen ihrer eigenen und mehr noch der von oben erschallenden himmlischen Musik bis ins Herz bewegt, wie in Träume versunken, vor uns steht, umringt von



Abb. 166. Raffael, Madonna von Foligno (1512, rechts vorn der Besteller, Sigismondo de Conti, Sekretär des Papstes Julius II.). Rom, Vatikan.

vier anderen heiligen Personen, unter denen jedoch nur die beiden vorderen: der Apostel Paulus und die S. Magdalena unser künstlerisches Interesse beanspruchen können.

Auf der Madonna mit dem Fisch (Madrid) fesselt uns die schräge Anordnung, die uns an das Heliodorbild erinnert, die Freiheit der Bewegung, die schon fast an Correggio anklingt, und überhaupt die Hinnelgung zu rein malerischen fortgeschrittenen Grundsätzen.

Aber weit zurück stehen alle diese Schöpfungen gegen das Wunderwerk der Sixtinischen Madonna, die, einst für die Kirche San Sisto in Piacenza gemalt, jetzt die Hauptzierde der Dresdener Galerie bildet und diesseits der Alpen den reinsten Begriff von der Schönheit italienischer Kunst vermittelt. Hinter zwei zurückgezogenen Vorhängen erscheint in dem aus lauter zarten, kaum sichtbaren Engelsköpfen gebildeten Himmelsäther die Madonna in voller Lebensgröße, hehr und rein, mit Augen, die man nie vergißt, wenn man sie einmal geschaut, auf ihren Armen das Christkind, ein Kind zwar noch, aber von göttlichem Odem durchflammt, ein höheres Wesen; zu den Seiten, etwas niedriger und mit der Madonna ein gleichseitiges Dreieck bildend, der S. Sixtus, gläubig vertrauensvoll emporblickend, und die S. Barbara, in wirksamem Gegensatz, auf die der Erlösung harrenden Menschen liebevoll herabschauend. Und endlich unten die Gruppe abrundend und zusammensügend das reizende allbekannte Engelspaar mit seinen munteren schelmischen Augen. Mit verdoppelter Macht steigt vor diesem Bilde das Bedauern auf, daß Raffael anderweit nur zu oft seine Kräfte verzettelt hat.

Zu einem weniger glücklichen Ende gedieh er mit seinem letzten großen Tafelbilde, der Verklärung Christi (Rom, Vatikanische Galerie). Nicht bloß, daß er über der Fertigstellung starb und sie seinen Schülern überlassen blieb, so daß es kolossalisch unerfreulich ist, sondern wir müssen auch bekennen, daß es trotz aller Mühe ihm nicht gelungen ist, die beiden voneinander so grundverschiedenen, in der Bibel aber zusammen

erzählten Vorgänge von Christi Himmelfahrt und der Heilung des tobsüchtigen Knaben in einen inneren Zusammenklang zu bringen; zwar leiten rein äußerlich die Linien von der einen zur anderen Hälfte über, verbinden oben und unten, aber innerlich bleiben wir unbefriedigt, über den Gegensatz zwischen dem Knaben und den oberen Figuren kommen wir nicht hinweg, und ob der gen Himmel schwebende Italiener wirklich einem Christusideal entspricht, das ist eine Frage, deren Beantwortung ich jedem empfindenden Leser selbst überlassen muß.

Überblicken wir die Summe der bisher aufgeführten malerischen und zeichnerischen Arbeiten Raffaels, so müssen wir über ihre fast unendliche Reihe staunen, obschon im Obigen nur die wichtigeren aufgezählt werden konnten. Das Staunen steigt aber noch, wenn wir erfahren, daß unser Künstler noch mit allen möglichen anderen Aufgaben bedacht wurde, für die höfischen Vergnügungen Leo's X. herangezogen ward, als Architekt sich betätigte und zum Baumeister von S. Peter und, um es modern auszudrücken, zum Generaldirektor aller römischen Altertümer und Ausgrabungen ernannt wurde. Neue Bahnen hat er als Baumeister (S. 160 u. 214) und Ingenieur nicht geschaffen. Auch ist uns von seinen Baulichkeiten nicht viel übriggeblieben, und nur die Villa Madama, die er nördlich von Rom für den Kardinal Giuliano Medici, den späteren Papst Clemens VII., anlegte, vermag mit ihren schönen Hallen, ihren feinen Stukkaturen und ihren prächtigen Gartenterrassen unsere nähere Anteilnahme zu erwecken; sie gehört zu den vornehmsten Erzeugnissen des italienischen Willenbaues, aber sie ist von Raffael nur eben angelegt und erst von Giulio Romano und Giovanni da Udine vollendet (leider heute in allerärgstem Verfall).

Die Ausgrabungen in den Trümmerfeldern der Antike, namentlich auf dem Forum, scheinen Raffael besonders begeistert zu haben. Ohne eigentliche klassisch-literarische Bildung, hatte er doch im elterlichen Hause (s. S. 233) vereinzelte Kenntnis von alter Kunst und Weltanschauung empfangen;



im innigen Verkehr mit den gelehrten, dem klassischen Alterthum leidenschaftlich ergebenen Prälaten am päpstlichen Hofe hatte der lernbegierige und leichtempfindliche Künstler seine Kenntnisse vertieft; die noch hochragenden Überbleibsel einer untergegangenen, einst weltbeherrschenden Kultur hatten seine Phantasie auf das lebhafteste erregt. Es scheint ihn der Gedanke berauscht zu haben, neue umfassendere Aufschlüsse über das Wesen der antiken Kunst durch Nachgrabungen an ihren einstigen Hauptstätten gewinnen zu können. Aber, ließ er es an Vorsicht fehlen, oder war bereits sein Körper durch das Übermaß an Arbeit zu sehr geschwächt, er zog sich bei seinen Nachforschungen das Malariafieber in der bösesten Form zu. Am 6. April 1520, an einem Karfreitag, ist er verschieden.

Die Trauer, die der plötzliche Tod hervorrief, war ungeheuer. Nicht bloß in Rom; weit über das Weltbild der ewigen Stadt, ja über die Grenzen Italiens hinaus. Nun erst zeigte sich in vollem Umfang, wie beliebt er gewesen war, wie seine schöne Erscheinung und sein lebenswürdiges Wesen sich aller Herzen gewonnen, und wie hoch seine Kunst geschätzt und verehrt wurde. Und nicht bloß er ging zu Grabe; es war als ob das Erlöschen des Sonnenscheines, den dieser Liebling der Götter verbreitet hatte, auch den Künsten selbst das Licht zum Gedeihen in Rom entzog. Die höchste Blüte der römischen Kunst darf nur bis zu seinem Tode gerechnet werden. Erschreckend schnell trat in seiner Schule Verfall und Niedergang ein. Die Giulio Romano, Francesco Penni, Giovanni da Udine, Perino del Vaga usw. hatten, wie sich nun recht deutlich zeigte, nur vom Mark ihres Herrn gelebt, waren nur Schatten seines Geistes. So ist denn unter den selbständigen Leistungen seiner Schüler vielleicht nur die Ausmalung des Palazzo del Te (abgekürzt aus dem Ortsnamen Tejeto) in Mantua zu erwähnen, die Giulio Romano für Herzog Federigo II. Gonzaga besorgte, und die zwar ein wichtiges Vorbild für weitere ähnliche Arbeiten bis nach Deutschland hinein (Vandshut) wurde, aber wegen

des Mangels an feinem Geschmack für Farben-, Linien- und Raumbehandlung uns heute bloß ein kunstgeschichtliches, aber nicht ein wirklich künstlerisches Interesse einflößen kann.

Die venezianische  
Malerschule.

Anders als in Rom lagen die Dinge in Ober-Italien. Nachdem hier die Entwicklung etwas später und zaghafter begonnen hatte als in Toskana, währte die Blütezeit, wenigstens in der Malerei, erheblich länger; vornehmlich in Venedig, aber auch an anderen Orten finden wir Künstler, deren Ruhm damals wie heute mit Recht die Welt erfüllt, und deren Eigenart auch für die nordeuropäische Malerei des 17. Jahrhunderts von hoher Bedeutung geworden ist.

Venedig (vgl. oben S. 99 u. 139 f.) war durch seinen Handel mit der Levante zu ungeheurem Reichtum emporgestiegen. Die orientalische Quelle des Reichtums zeitigte und förderte eine Neigung zu großer Prachtentfaltung. Auch in der Malerei. Man liebte Heiligenbilder, weniger aber wegen ihrer künstlerischen Durchführung als wegen ihres Farbensglanzes und ihres goldenen Schmuckes. Erst im 15. Jahrhundert begann ein stärkeres künstlerisches Interesse sich zu regen. Der umbrische Maler Gentile da Fabriano (S. 195) und der Veronese Vittore Pisano (S. 201), die im Auftrage der Republik den großen Ratssaal mit Fresken zu schmücken hatten, verhalfen neuen Anschauungen allmählich zum Siege. Zahlreiche Künstlergruppen tauchten auf, die eine Annäherung an die höhere Kunstweise der festländischen Italiener suchten und zum Teil auch fanden. Die Vivarini sind hier zu nennen, unter denen Bartolommeo und Alvise hervorragen, und die Bellini, auf die ich sofort zurückkomme. Bahnbrechend aber wirkten besonders zwei Künstler: Antonello da Messina und Andrea Mantegna. Ersterer hat irgendwo, wahrscheinlich in den Niederlanden selbst, die Farbentechnik der van Eyckschen Malerschule (s. u.) kennen gelernt, ihre wunderbare Leuchtkraft war den Venezianern sympathisch, sie kam ihrer alten

Vorliebe für glanzvolle Farben entgegen und war wegen der vorzugsweisen Verwendung von Öl auch sehr vorteilhaft gerade für Venedig, weil hier die durch das ringsum flutende Meer mit Salz erfüllte Luft die Fresken zerstört und deshalb für Malereien eine widerstandsfähigere Technik geradenwegs zur Pflicht macht. Antonello hat von etwa 1473 bis zu seinem Tode, etwa 1493, in Venedig gelebt, eine lebhafteste Tätigkeit entfaltet und die dortigen Maler nachhaltig angeregt.

Andrea Mantegna (1431 bis 1506) lebte zwar meist auf dem Festlande, gehört aber doch, seiner Jugendentwicklung nach, der venezianischen Kunst an. Da er in Padua aufwuchs, so wurde er einerseits von der hier herrschenden Begeisterung für das klassische Altertum, andererseits auch von der herben, strengen, empfindungstiefen und gestaltungskräftigen Kunst des Donatello (S. 168) gepackt und beeinflusst. Sein erstes größeres und eins seiner wichtigsten Werke sind die Fresken in der Christophoruskapelle der Kirche der Eremitani zu Padua. Hier schildert er hauptsächlich Szenen aus dem Leben der Heiligen Jakobus und Christophorus. Er verrät eine genaue Kenntnis römischer Altertümer, überrascht uns aber mehr noch durch seine perspektivischen Studien. Wenn er eine Vertiefung des Raumes im Bilde darzustellen hat, so geht er den Schwierigkeiten nicht aus dem Wege, sondern steigert sie noch und sucht sie geradezu auf. Das zeigt sich am deutlichsten darin, daß er während der Arbeit plötzlich ein anderes System einschlägt. Zwei Bilder aus der Geschichte des heil. Jakobus (Abb. 167): Jakobus tauft und Jakobus vor Herodes sind von dem üblichen, idealen, Standpunkt aus gemalt; dagegen verändert er bei den darunter befindlichen beiden Szenen: Jakobs Gang zum Richtplatz und Hinrichtung auf einmal den Augenpunkt. Die Personen und Gegenstände ordnet er nunmehr vom Standpunkt des unten befindlichen Beschauers an, indem er zur Erhöhung der Illusion annimmt, daß die Szenen an der Stelle, wo er sie malt, in einem dort befindlichen in die Tiefe sich erstreckenden Raume tatsächlich und nicht bloß scheinbar sich vollzögen; es werden somit z. B. die unteren Körper-



Abb. 167. Mantegna, Taufe des Maglers Hermogenes durch Jakobus. Padua, Kirche der Eremiten.

telle der im Hintergrund befindlichen Personen nicht mehr gesehen, sondern verschwinden hinter dem unteren Bildrande. Den vollen künstlerischen Eindruck gewinnt man daher nur an Ort und Stelle, die Photographie versagt.

Es folgen mehrere wichtige Altarbilder: die Darstellung im Tempel, in Halbfiguren (Berlin, Museum), das großartige Altargemälde für die Kirche San Zeno in Verona, dessen Predella nach Frankreich ver-

schleppt ist (wundervolle Kreuzigung im Louvre, zwei andere Teile in Tours), der heil. Georg, als das Idealbild eines schönen starken Jünglings (Venedig, Akademie; Abb. 168), der heil. Sebastian (Wien, k. hist. Hofmuseum), dazu das Bildnis des Kardinals Mezzarota (Berlin, Museum) und anderes mehr. Nach einem kurzen Aufenthalt in Florenz, wo eine sehr anmutige Madonna (Mailand, Brera) entstand, ferner in Pisa und Bologna, ging er 1466 nach Mantua, um im herzoglichen Palaste, dem jetzt arg verfallenen Castello di corte, ein Zimmer, die sog. Camera degli sposi auszumalen. An den Wänden sehen wir die Mitglieder der herzoglichen Familie in verschiedenen Gruppen, im Zimmer und auf der Jagd; die Decke aber ist so gemalt, als ob sie durchbrochen wäre, und als ob sich eine mit Kindern, Pfauen usw. besetzte Balustrade erhöbe, die nach oben sich öffnet und dadurch das den Wänden als Beleuchtungsquelle dienende Licht hereinläßt. Der Grundsatz der Untersicht, der in den Eremiten fresken

schon zum Durchbruch gelangt war, ist hier also noch weiter fortgebildet worden. Mantegna begegnet sich somit in seinen Versuchen mit Melozzo da Forlì (S. 196), von dem er übrigens durchaus unabhängig war, und ermöglicht erst die Kuppelausmalungen Correggios (s. u.) mit ihren schwierigen Verkürzungsproblemen.

Ein Wandschmuck, den er 1488 bis 1490 für die Belvederekapelle im Vatikan schuf, ist leider nicht erhalten. Entwürfe für einen Triumphzug Cäsars, die er für den mantuanischen Hof 1490 vollendete, befinden sich jetzt im Schloß Hamptoncourt bei London. Zwei Bilder, die er für das Studio, das bevorzugte Gemach der gelehrten und kunstliebenden Herzogin Isabella in Mantua arbeitete: der farbenschöne Parnass sowie der etwas spätere Sieg der Weisheit über die Laster, bilden eine Zierde des Louvremuseums, wo sich auch die prachtvolle 1495/96 gemalte Madonna della Vittoria befindet. Erwähnt seien ferner die Madonna in der Glorie von 1497 (Mailand, Sammlung Tribuzzi), die Madonna mit Läufer und Magdalena (London, Nationalgalerie), die vorzügliche Heilige Familie im Dresdener Museum und endlich der wohl schon früher (etwa 1475?) gemalte, aber erst nach seinem Tode im Nachlaß vorgefundene Leichnam Christi (Mailand, Brera), mit meisterhafter Verkürzung und vollendeter Realistik gemalt, durch die Schauer des Todes und den Schmerz der Frauen tief ergreifend.

Groß war Mantegnas Bedeutung auch als Kupferstecher. Nur wenig Blätter vermögen wir mit Sicherheit ihm zuzuweisen, aber sein Bacchanal mit Silen, vor allem aber seine von



Abb. 168. Mantegna, S. Georg.  
Venedig, Akademie.

wildestem Weh erfüllte Grablegung Christi sichern ihm den weitaus ersten Platz unter den italienischen Kupferstechern des 15. Jahrhunderts.

Er ist am 15. September 1506 gestorben. Mit seinem Tod erlosch das Kunstleben in Padua. Aber weithin machte sich der Einfluß seiner Kunst geltend. Zunächst sei die Entwicklung in Venedig weiter verfolgt, wo die oben erwähnten Bellini zeitweilig zu ihm in die engsten Beziehungen traten. Mantegna schenkte den Venezianern kräftigere Formengebung und ernstere und tieferer Auffassung. Daneben lebte aber in der Lagunenstadt die alte Liebe für Farbenpracht fort, die sich an dem uralten Mosaikschmuck der Kirchen, an den vom Orient zufließenden kostbaren Webereien, an dem lebhaften glänzenden Straßenleben und an der eigentümlich schönen, u. a. auch von Goethe warm gepriesenen Atmosphäre von Venedig mit ihrem goldenen reinen Dunst, der eigentlichen Urmutter des berühmten Goldtons in der venezianischen Malerei, dauernd erhielt, kräftigte und vertiefte.

Jacopo Bellini (etwa 1400 bis 1471), Gehilfe des Gentile da Fabriano, dem er für mehrere Jahre nach Florenz folgte, dort und dann in Padua durch Donatello und seinen späteren Schwiegersohn Mantegna beeinflusst, hat mehrere tüchtige Altargemälde hinterlassen. Namentlich aber in seinen Skizzenbüchern (London, Brit. Museum, und Paris, Louvre) zeigt er sich uns als ein feiner Beobachter und ein frischer, auch in der Perspektive und der Kenntnis der antiken Kunst wohl beschlagener Zeichner. Von seinen Söhnen Gentile und Giovanni erwarb sich Gentile Bellini (etwa 1427 bis 1507) solchen Ruhm, daß er 1479 nach Byzanz gerufen wurde, wo er 1480 den gefürchteten Sultan Mohammed II. zu malen hatte (Venedig, Sammlung Layard). Die Erinnerungen an den Orient blieben immer in ihm rege, gern brachte er verschleierte Frauen, Turbane, Kamele u. dgl. an, so auf seinem bedeutendsten Bilde, der Predigt des H. Markus (Mailand, Brera). Dieses sowie seine Folge von Darstellungen aus der Geschichte des H. Kreuzes (1494 bis 1500; Venedig,

Mademie) sind in größtem Format auf Leinwand gemalt. Mit Gentiles Werken, denen ein lichter, etwas grauer Ton eigen ist, beginnt die venezianische Sittenmalerei, die heiligen Erzählungen werden dazu benutzt, um Venedig, die Venezianer und das venezianische Leben uns möglichst anschaulich vorzuführen. Ihm schließt sich in derartigen Schilderungen ein jüngerer Künstler Vittore Carpaccio eng an, dem wir die kulturgeschichtlich höchst lehrreichen großen Bilderfolgen aus der Legende der S. Urjula (1490 ff.; Venedig, Akademie), ferner aus dem Leben der S. Georg und Hieronymus (Venedig, S. Giorgio degli Schiavoni; 1904 bei einem Brande beschädigt, aber glücklich gerettet) sowie auch schöne Einzelbilder, wie die beiden Buhlerinnen (Venedig, Museo Correr; ferner Werke in Berlin usw.) danken.

Giovanni Bellini (etwa 1428 bis 1516), der eigentliche Begründer der berühmten venezianischen Malerschule, wandelt zuerst ganz in den Pfaden seines Schwagers Mantegna, so daß die Werke seiner Frühzeit oft mit dessen Schöpfungen verwechselt worden sind. Am schönsten mehrere Darstellungen der Pietà, besonders in Mailand (Brera; Abb. 169) und im Berliner Museum, sowie die Verklärung Christi (Neapel, Venedig) und der Madonna mit Kind (vgl. Abb. 170), die mehrfach als Halbfigurenbild behandelt wird. Sie besitzen einen ergreifenden Ausdruck und feinste koloristische Stimmung und führen die Landschaft, deren Motive meist dem venezianischen Festland am Südbhang der Alpen entnommen sind, als wesentlichen Teil des Bildes ein; ja sie geben uns Landschaftsstimmungen, z. B. bei untergehender Sonne und einbrechender Nacht, die damals für Italien etwas völlig Neues waren. Trotz ihrer Temperatechnik besitzen sie bereits eine große Leuchtkraft und feinen Farbenreiz. Das steigert sich noch, als Giovanni etwa 1475 unter dem Einfluß des oben erwähnten Antonella da Messina zu einer Ölfarbentechnik übergeht. Mehr und mehr verliert sich auch die Herbhelt seiner Figuren und macht einer weicheren und sanfteren Stimmung Platz. Mit der steigenden

Farbenpracht wächst die Zahl der Aufträge. Die heiligen Unterhaltungen (*sante conversazioni*) werden jetzt ein beliebter Gegenstand der Malerei, bei ihm sowohl wie bei seinen Zeitgenossen: um die thronende Madonna schart sich ein Kreis heiliger Personen, zunächst meist in symmetrischer Anordnung, ohne besondere Tätigkeit, nur in stiller, feierlicher, andächtiger Stimmung vereint, schöne, von innerem Glück besessene Personen:



Abb. 169. Giovanni Bellini, Beweinung Christi (Frühwerk).  
Mailand, Brera.

zwischen oder unter ihnen ein oder mehrere Engel, die die Laute schlagen, die Geige spielen und holde Weisen ertönen lassen, liebenswürdige, musikalisch tief empfundene, holdselige Geschöpfe einer höheren Welt, in denen sich der eigentümliche Charakter der Kunst Bellinis vielleicht am schönsten und kennzeichnendsten offenbart. Besonders prächtige Altarbilder dieser späteren Zeit finden sich in der Frarikirche zu Venedig (1488), in Murano u. a. D. (Abb. 170). Eine schöne religiöse Allegorie aus dieser Zeit, deren Deutung erst neuerdings



geglückt ist, besitzt die Uffiziengalerie in Florenz: in herrlicher Landschaft auf einer Plattform an einem Bergsee finden wir die Seelen im Purgatorium (nach einem französischen Gedicht des 14. Jahrhunderts). Allegorische Tafeln mit köstlichen Landschaften besitzt auch die Akademie zu Venedig: sie bildeten wohl einst Bestandteile von Möbeln, sog. *cassoni*. Daneben war Bellini auch als Bildnismaler tätig; so porträtierte er die Dogen Giovanni Mocenigo (Venedig, Museo Correr) und Leonardo Loredan (London, Nationalgalerie). In den neunziger Jahren des Jahrhunderts werden Bellinis Bilder immer weicher und geschmeidiger, sowohl in den Formen wie in den Farben, und man spricht deshalb von einer giorgionesken Periode im Leben des Meisters. Man meint, daß sein Schüler Giorgione (s. S. 257) einen tiefgreifenden Einfluß auf seinen Lehrer gewonnen und dessen Weise umgestaltet habe. Mir scheint diese Annahme nicht richtig, zum mindesten übertrieben zu sein. Bellinis Entwicklung vollzieht sich während seines langen Lebens vollkommen regelmäßig vom Herben zum Mildem, Leuchtend-Prächtigen, Sinnig-Heiteren. Schon Ende der achtziger Jahre, als Giorgione erst zwölf Jahre alt war, zeigt Bellini im Kern die Eigenart seiner letzten Lebenszeit. Der jugendliche Giorgione hat also nur an die späteste Art seines Meisters angeknüpft, sie weitergeführt, weil sie seiner



Abb. 170. Giovanni Bellini, Madonna zwischen zwei Bäumen. 1487. Venedig, Akademie.

eigenen Stimmung am meisten entsprechen mochte, und vielleicht auch den alternden Herrn in dieser Art gelegentlich bekräftigt. Aber von einem wesentlich bestimmenden Einfluß des jüngeren auf den älteren Maler darf man meines Erachtens nicht sprechen. Aus dieser Zeit seien namentlich mehrere herrliche Madonnen erwähnt (Venedig, Akademie, S. Zaccaria, S. Francesco della Vigna; Mailand, Brera), auch die Heiligen Christophorus und Hieronymus um 1513 (Venedig, S. Giovanni Crisostomo), dazu noch die heroische Landschaft mit mythologischen bacchantischen Figuren, 1514 für den Herzog Alfons I. von Ferrara gemalt, jetzt im Besitz des Herzogs von Northumberland.

Giovanni Bellini war der erste unter den venezianischen Malern, der es zu einer vornehmen Stellung im öffentlichen Leben brachte. Wie ein Patriarch wurde er angesehen. Die gesamte gleichzeitige und folgende Künstlergeneration stand unter dem Bann seiner Persönlichkeit. Und noch heute übt die Hoheit und Milde seiner Madonnen und Heiligen, die weiche, träumerische Stimmung, die glanzvolle, warme tiefe Farbe einen mächtigen Zauber aus. Durch die Vielseitigkeit seines Schaffens kann Bellini zugleich als der Stammvater der verschiedenen fortan geltenden Richtungen in der venezianischen Kunst angesehen werden: für das Altarbild, für das Porträt, die Allegorie, die Landschaft, die mythologische Schilderung, immer hat er entscheidende Anregungen gegeben.

Nur einer unter seinen jüngeren Zeitgenossen, Carlo Crivelli (etwa 1435 bis 1493), ging vielfach noch eigene Wege. Er war ein Sonderling, der sich fern von der Heimat, in Ascoli niederließ. Seine Figuren sind mager, altertümlich, steif, hart modelliert und streng im Ausdruck, oft übertrieben in den Bewegungen einzelner Körperteile. Aber wundervoll sind seine Farben, und seine Technik ist so sorgfältig und so vorzüglich, daß seine Gemälde zu den besterhaltenen der älteren Schulen überhaupt gehören. Seine Neigung zu festlicher Pracht, zu schweren, fein behandelten Frucht- und

Blumengehängen, zu kostbaren Brokatstoffen, zu glitzerndem Geschmeide gibt seinen Werken noch ein ganz besonderes Gepräge; ein Nachklang der alten Prachtneigung der Venezianer (Bilder in Ascoli, Bergamo, Verona, Mailand, Berlin, Straßburg, Brüssel, London usw.: Abb. 171).

Im übrigen vermag sich kein venezianischer Maler dieser Epoche dem Einflusse Giovanni Bellinis zu entziehen. Cima da Conegliano, Marco Basaiti und Rocco Marconi mögen aus



Abb. 171. Crivelli, Madonna mit Christus, links S. Hieronymus, rechts S. Sebastian. London, Nationalgalerie.

der Reihe der von ihm abhängigen, nicht sehr kräftigen, aber tüchtigen, in einzelnen Leistungen sogar sehr erfreulichen Maler genannt werden. Gleichfalls von ihm ausgebildet steigt zu selbständiger Bedeutung dagegen Giorgione empor:

Giorgio Barbarelli, etwa 1477 als Sohn eines Landmädchens und eines Edelmanns in Castelfranco westlich von Venedig geboren, ist zu früh (1510) gestorben und durch den aufgehenden Stern seines glücklicheren Genossen Tizian zu sehr verdunkelt worden, als daß sich eine sichere Überlieferung von seinem Leben und Wirken hätte bilden und erhalten können. Seine Bilder sind daher häufig mit denen anderer Meister verwechselt worden, eine unglaubliche Verwirrung ist mitunter entstanden, und auch heute noch sind sich die Sachkreise über die Zurechnung dieses oder jenes Bildes an ihn sehr uneinig. Doch herrscht darüber kein Zweifel mehr, daß Giorgione zu den größten malerischen Genies aller

Zeiten gehört, und daß wir ihm eine kleine, aber außerordentliche Reihe der edelsten und schönsten Gemälde zu danken haben. Mit Sicherheit dürfen wir ihm folgende zuschreiben. Die Madonna in der kleinen Kirche seines Heimatortes Castelfranco von 1504 (urkundlich beglaubigt). In herrlicher, von früher Morgensonne durchleuchteter Landschaft sitzt, bei ungewöhnlich hohem Augenpunkt, die Madonna mit dem Christkind auf dem Throne, mit ihrem feierlichen und doch holdseligen Antlitz zur Andacht stimmend (Abb. 172); neben ihr stehen die Heiligen Franciscus und Liberale, letzterer das Abbild des jung verstorbenen edlen Matteo Costanzo, zu dessen Ehre das Kunstwerk gestiftet wurde, eine der feinsten Jünglingsgestalten, die wir kennen.

Die sog. Familie des Giorgione (Palazzo Giovanelli, Venedig). In einer köstlichen, von einem Bach durchrauschten



Waldlandschaft, in deren Hintergrund eine altertümliche kleine Stadt (Castelfranco?) sichtbar wird, nährt vorn ein bildschönes junges Weib ihr Kind, während in einiger Entfernung ein junger Krieger steht, lässig auf seine Lanze gestützt, gleichsam Wache haltend (Abdrast, einer der Hauptführer im berühmten Zuge der Sieben gegen Theben, und die von ihm entdeckte Hypsipyle, die einstige Königin auf Lemnos). Der idyllische intime Vorgang bildet einen wirksamen Gegensatz zu der schweren Gewitterstimmung, die in der Landschaft herrscht. So etwas hatte vorher noch

Abb. 172. Giorgione, Maria mit Kind (Ausschnitt). Kirche in Castelfranco.

niemand zu malen gewagt oder vermocht.

Ein poetisches

Zusammenwirken menschlicher und natürlicher Vorgänge und Ereignisse, in den leuchtendsten, wärmsten, goldigsten Farbtönen!



Die liegende Venus,

Abb. 173. Giorgione, ruhende Venus, Teil. Dresden, Galerie.

in der Dresdener Galerie, lange Zeit Tizian zugeschrieben, von Morelli als das einst hochberühmte Werk Giorgiones erkannt, von herrlicher Farbe und feinstem Liniengefühl, von wunderbarem Zusammenklang landschaftlicher und menschlicher Schönheit (Abb. 173).

Die sog. drei morgenländischen Weisen oder Feldmesser (Wien, Kunsthistorisches Hofmuseum), richtiger von Wickhoff als Besuch des Aeneas bei dem alten König Evander und dessen Sohn Pallas bezeichnet, die ihrem Gäste die römische Gegend als Stätte künftiger Größe weisen, gleichfalls ein Bild von wundersamem Farbenreiz.

Das sog. Konzert (Florenz, Pitti). Drei Männer verschiedenen Lebensalters sind in den Genuß edler Musik vertieft, die zwei von ihnen ausüben. Von einigen als der Höhepunkt von Giorgiones Schaffen gepriesen (oder ein Jugendwerk Tizians?), ist es wahrscheinlich nicht in der ursprünglichen Gestalt erhalten, sondern später vergrößert (Abb. 174).

Andere Bilder, die von ihm möglicherweise herrühren, sind das schöne stimmungsvolle ländliche Konzert (Vienne), die Jenerprobe des Moses und das Urteil Salomons (Florenz

Uffizien), die beide als Jugendwerke Giorgiones gelten, das Brustbild des kreuztragenden Christus (Boston, Sammlung Gardner), Daphne und Apollo (Venedig, Erzbischöfliches Seminar), das Bildnis eines Maltesers (Uffizien) u. a. m. Die Fresken, mit denen er im Verein mit Tizian die Außenwände des Kaufhauses der Deutschen in Venedig schmückte, sind leider verloschen. Wenn wir somit nur eine verhältnismäßig kleine



Abb. 174. Giorgione, Das Konzert. Florenz, Uffiz.

Zahl von Werken Giorgiones besitzen, so müssen wir dafür ihren künstlerischen Wert, wie ihre Bedeutung für die Zeitgenossen um so höher einschätzen. Giorgione hat nicht bloß das glänzende Rolorit Giovanni Bellinis weitergepflegt und entfaltet, sondern hat auch der Malerei ganz neue Gebiete erobert. Man hat Nachdruck darauf gelegt, daß er die Novelle, die scharf zugespitzte Erzählung einer Begebenheit in die Kunst eingeführt habe. Doch dürfte dies nur ein nebensächliches Moment sein. Ich finde, daß uns die Begebenheit gar

nicht so sehr auf seinen Gemälden interessiert; weiß man doch zum Teil erst seit kurzem, was sie eigentlich darstellen. Aber auch dem unbekannten Stoffe gegenüber müssen wir immer den hohen Wohlklang und die unvergleichlich tiefe Harmonie seines Farbenzusammenklanges und den großen poetischen Reiz seiner Landschaftsstimmungen sowie endlich die überaus glückliche Hineinsetzung der Menschen in die Landschaft und das märchenhaft Geheimnisvolle der Gesamtanordnung aufs höchste schätzen.

Von Bellini und Giorgione wurde Sebastiano del Piombo (eigentlich Sebastiano Luciano, 1485 bis 1547) beeinflusst. In seinen frühen Altarbildern (z. B. in S. Giovanni Crisostomo in Venedig), die sich durch Wärme und Leuchtkraft der Farben und die Schönheit der Frauen auszeichnen, ist er echter Venezianer. Später gerät er in Rom, wohin er 1511 übersiedelt (Tätigkeit in der Villa Farnesina), unter den Einfluß Michelangelos, dessen große Formensprache leider nicht durchweg günstig auf ihn wirkt. Am bedeutendsten ist Sebastiano als Bildnismaler: sog. Fornarina (Uffizien, s. S. 243), sog. Dorothea (Abb. 175), der früher Raffael zugeschriebene Violinpieler (1516, früher Rom, Sclarra, jetzt Paris) und der Doge Andrea Doria (Rom, Galerie Doria); sein kraftvoller Vortrag, sein Farbenschnelz sowie seine



Abb. 175. Sebastiano del Piombo, S. Dorothea (Bildnis einer jungen Römerin). Berlin, Museum.

Charakterisierungskunst sichern Sebastiano eine der ersten Stellen unter den damaligen Künstlern.

Sehr beliebt in weiten Kreisen ist Palma vecchio, genauer Jacopo Palma il vecchio (d. h. der Alte, so genannt zum Unterschied von seinem Großneffen Palma Giovane, dem Jungen). Wegen seiner schönen, vollen, goldlockigen, prächtig gekleideten Frauen, die uns unmittelbar in das Leben der vornehmen venezianischen Kreise von damals hineinversetzen, verdient er diese Wertschätzung, doch ist seine Kraft und Bedeutung weit geringer als die Giorgiones, mit dem er ungefähr gleichzeitig in Venedig tätig war. In Einzelfiguren wie der majestätischen Heiligen Barbara (Venedig, S. Maria Formosa) erhebt er sich zu bedeutender Höhe. Im übrigen wiederholt sich ein etwas weichlicher, verschwommener Typus gar zu oft. In seine religiösen Bilder kommt ein stark weltlicher Zug, die Andacht tritt zurück, die Modeschönheiten Venedigs werden gepriesen, das üppige, sinnesfrohe, heitere Leben der reichen Stadt fesselt den Maler. Unvergleichlich ist stets die Schönheit, der Reichtum und der weiche Schmelz seiner Farben (in den deutschen Museen gut vertreten; u. a. in Braunschweig der Sündenfall).

Den höchsten Ruhm errang Tizian. Fast ein Jahrhundert alt geworden, vom Glück umstrahlt, ist er in seinem arbeitsreichen Leben zu einer fast fürstlichen Stellung emporgestiegen. 1477 in Pieve di Cadore, einem kleinen Orte der Südalpen geboren, ist Tiziano Vecellio früh nach Venedig gekommen, hat sich aber allem Anschein nach nur langsam entwickelt. Seine Jugendtätigkeit ist wenig bekannt und in den Einzelheiten sehr umstritten. Als früheste Bilder gelten die Madonna mit dem ihr vom Papste Alexander VI. empfohlenen Admiral Jacopo Pesaro (noch vor 1503; Antwerpen, Museum), die sog. Zigeunermadonna und die schöne sog. Kirchenmadonna, beide im Wiener kunsthistorischen Hofmuseum. Nachhaltigen Einfluß hat Giorgione (s. o.) auf ihn ausgeübt. Die herrlichsten Werke Tizians aus der nächstfolgenden Zeit sind ein deutlicher Beleg hierfür: der Zins-



großchen von etwa 1508 (Dresden, Museum) und die sog. himmlische und irdische Liebe von etwa 1510 (Rom, Gallerie Borghese). Dort wird uns die allbekannte biblische Erzählung vorgeführt, in der Judas dem Heiland durch

Vorweisung einer kaiserlichen Münze und durch verhängliches Tragen einen Fallstrick zu legen sucht. Nur die beiden Köpfe zeigt uns der Künstler. Er entfaltet also den denkbar geringsten Aufwand. Aber wie weiß er den Gegensatz, der sich hier gleichsam zwischen zwei Welten aufstut, uns zu offenbaren und ihn dramatisch zuspitzen! Diese scharfe Erfassung



Abb. 176. Tizian, Venus und Medea (sog. himmlische und irdische Liebe). Rom Villa Borghese.

der Charaktere und dazu die meisterliche Behandlung der dünn aufgetragenen Farbe werden dem kleinen Bildchen stets einen der ersten Plätze in der Kunstgeschichte sichern. Und was soll man noch zu Lob und Preis des andern Gemäldes singen und sagen, nachdem schon so viele Geschlechter es einmütig als eine der köstlichsten Farbensymphonien und eine der glänzendsten Verkörperungen weiblicher Schönheit gepriesen haben! Der Name, den man früher ihm beigelegt hat: himmlische und irdische Liebe ist aufzugeben (Abb. 176). Ein Gegensatz, wie ihn eine solche Benennung andeuten würde, ist nicht vorhanden. Vielleicht wird hier im Anschluß an ein altes römisches Epos Venus geschildert, wie sie die früh morgens von ihrer Burg herab ins Tal gestiegene Königstochter Medea zu überreden sucht, dem ihr zuvor im Wald begegneten, ritterlich schönen, aber landfremden Jason in Liebe zu folgen.

1511 ging Tizian nach Padua, wo er eine Reihe von Fresken, Wundertaten des Heiligen Antonius, in der Scuola del Santo, neben der Antoniuskirche schuf, um dann nach Venedig zurückzukehren. Etwa gleichzeitig starb Giorgione. Und nun entfaltet sich Tizians Ruhm erst zu voller Höhe. Jetzt entwickelt sich auch die ihm eigentümliche dramatische Begabung, mit der er den entscheidenden Fortschritt über Giorgiones Kunst hinaus gewinnt. Bis zum Jahr 1530 etwa vollzieht sich diese Entwicklung, während der er Nebenbuhler rücksichtslos niederlämpft. Unbestritten steht er danach da als der erste Maler, als das geistige Haupt Venedigs. Es wird schwer, aus der Fülle der zahlreichen von ihm geschaffenen Bilder die wichtigsten herauszugreifen. Am meisten gefeiert worden ist wohl seine *Affunta* (1516 bis 1518, Venedig, Akademie); hier steigt die Jungfrau Maria nicht mehr feierlich schwebend gen Himmel empor, wie es kurz zuvor die Maler noch geschildert hatten, sondern im stürmischen Fluge tut sie es, vom Winde des Aethers umweht, jubelnd von den unendlichen Engelscharen des Himmels begrüßt, während unten auf Erden die Apostel in größter Erregtheit zurückbleiben und ihr fragend, verlangend, sehnen-

jüchtig nachschauen. Zu beachten ist neben dem berausenden Farbenglanz auch der große Umfang des Bildes, fast 7 m ist es hoch und mehr als  $3\frac{1}{2}$  m breit. Man will nicht mehr bloß am Altar zu stiller Andacht einladen, den gesamten Kirchenraum will man beherrschen und durch das am Altar malerisch dargestellte Wunder Augen und Seelen der Gläubigen bannen.

Daneben sind zu nennen: der etwas frühere Heilige Markus (Venedig, S. Maria della Salute), vielleicht unter dem Einfluß Fra Bartolommeos entstanden, der 1508 in Venedig weilte. Der Apostel sitzt auf hohem Thron, wie die Madonna von Castelfranco, mehrere Heilige umgeben ihn, aber die altfesterliche Symmetrie ist verschwunden, zugunsten der malerischen Wirkung sind die Figuren viel freier angeordnet, als es früher üblich war. Und dieses Streben nach Durchbrechung und Zersprengung der alten Gesetzmäßigkeit steigert sich gewaltig bei der 1519 bis 1526 entstandenen Madonna mit der Familie Pesaro (Venedig, Trari). Hier bildet kein Quadrat, kein Kreis, kein gleichseitiges Dreieck mehr die Umrahmungslinie der Hauptszene, sondern die Diagonale des Bildes wird die bestimmende Linie, in verkürzter Schrägansicht sehen wir die Figuren vor uns (S. 280). Zwischen Säulen, von denen wir nur die unteren Teile schauen, hat sich auf den Vorstufen einer Kirche die Madonna niedergelassen, ihr nahen in abwechselungsreichem Ausdruck, alle aber bittend, die verschiedenen Mitglieder der Familie Pesaro unter dem Schutz der Heiligen Petrus, Franz und Antonius; nur ein kleines mit besonderem Liebreiz ausgestattetes Kind kümmert sich nicht um den feierlichen Vorgang.

Ein kraftvoller dramatischer Zug beherrscht die etwa gleichzeitige Grablegung Christi (Paris, Louvre), die in Einzelheiten noch an Giorgione erinnert, aber in der Bewegung der Figuren und in deren Empfindungen, ihrem leidenschaftlichen Schmerz, ihrer hastigen Fürsorge, ihrer tiefen Erschütterung durchaus Tizians persönliche Eigenart bekundet. Mit vollster Wucht offenbarte sich seine Kunst in der

Schilderung leidenschaftlichen Erlebens 1530 in der Ermordung des Petrus Martyr, einem Altarbilde für S. Giovanni e Paolo in Venedig (1867 leider verbrannt, nur in Nachbildungen erhalten). Vielleicht war Tizian gerade damals durch Vermittelung des Sebastiano del Piombo, der 1529 in Venedig weilte, mit der Formenvelt Michelangelos bekannt geworden. Darauf deuten wenigstens die kraftvollen Gestalten, die wir in dem wilden Aufruhr vor uns erblicken. Vom Graufen des Mordes ist auch die Natur ergriffen. Der Wald, wo der Mord begangen, ist von einem Orkane mächtig bewegt, die hohen Stämme beugen sich, und dunkle Wolken bedecken den Himmel.

Von großer Bedeutung für Tizians Kunst wurde die enge Verbindung, in die er zu verschiedenen Fürstenhöfen trat. Bei den herzoglichen Familien der Este zu Ferrara, der Gonzaga in Mantua und der Rovere in Urbino stand er bald in hohem Ansehen. Öfters mußte er ihre Mitglieder porträ-



966. 177. Tizian, Kaiser Karl V.  
(1518). München, Pinakothek.

tieren und mythologische oder ähnliche Darstellungen (z. B. Venusfest 1519, jetzt in Madrid) für sie fertigen; von den Bildnissen nenne ich das der Herzogin Eleonore von Urbino (Florenz, Uffizien, „La bella“), von größter Vornehmheit in Haltung und Auffassung. Tizian durfte sogar einer unbekleideten, nach dem Vorbilde Giorgiones gemalten, aber in eine realere Umgebung versetzten Venus die Züge der hochverehrten Fürstin leihen (Uffizien), bezeichnend genug für die Stellung des Künstlers und für die damaligen Anschauungen überhaupt. Seit 1530 trat er

auch in Beziehung zu Kaiser Karl V., der ihm 1533 den Titel eines Pfalzgrafen übertrug. Er wurde der Fürstenmaler der gesamten abendländischen Welt, und sein Haus, dem nach dem Tode der Gattin bald seine Tochter Lavinia vorstand (ihr Bildnis im Berliner Museum), wurde der Mittel- und Sammelpunkt der durch Geburt oder Weist hervorragenden Welt. Das Übermaß der



Abb. 178. Tizian, Papst Paul III. Farnese, mit den Kardinälen Alessandro und Ottavio Farnese. Neapel, Museum.

Aufträge erforderte selbstverständlich die Mitwirkung vieler Schüler und Gehülfen. Aber die eigene Kunst Tizians verlor und verflüchtigte sich hierbei nicht, sie wuchs vielmehr noch, wurde freier und großzügiger. Von besonders hohem Range sind die beiden Bildnisse Karls V., die 1548 während des Augsburger Reichstags entstanden: im Lehnstuhl sitzend erscheint der Kaiser auf dem Gemälde in München (Pinakothek; Abb. 177), als Feldherr zu Pferd auf dem Schlachtfeld von Mühlberg, auf dem großen in Madrid (Prado). Auch das Bildnis König Philipps II. ist unvergleichlich in seiner Charakterisierungskunst. Ferner der Farnesepapst Paul III. mit seinem lebensvollen, klugen Lächelsgezicht (1545, Neapel, Museum; Abb. 178), der schamlose Spötter und Pamphletist Pietro Aretino (1545, Florenz, Pitti), der Marcheje d'Alvalos u. a. m. Ich nenne ferner an schönen Werken, die durch seine höfischen Beziehungen entstanden: die angebliche Laura de' Diani (Louvre), die Flora (München),

den Mann mit den Handschuhen (Louvre), das Mädchen im Pelz (Wien) sowie die zahlreichen Darstellungen der Venus und der Danae (Neapel, Petersburg, Madrid usw.).

Sehr bedauerlich bleibt es, daß bei dem Brande des Dogenpalastes im Jahre 1577 die großen historischen und allegorischen Gemälde, mit denen dessen Innenräume von Tizian geschmückt waren, untergegangen sind. Als Beispiel einer in größtem Maßstab ausgeführten Wandmalerei aber ist uns in einem der Klosterräume, die jetzt für die Zwecke der venezianischen Akademie und Galerie eingerichtet sind, der Tempelgang Mariä (1540) erhalten geblieben: eine breite und behagliche Schilderung venezianischen Lebens, vornehme Männer sowohl wie einfache Leute aus dem Volke, z. B. vorn eine alte Frau mit Eiern und Hühnern, erscheinen, um dem Ereignis beizunehmen.

Nach der Mitte des 16. Jahrhunderts beginnt ein anderer Stil im Wirken des Meisters. Die Kraft nimmt nicht ab, doch macht sich der Wandel des Zeitgeistes fühlbar, die sog. Gegenreformation hat ernstere und ängstlichere Stimmungen aufkommen lassen. Am wichtigsten aber ist die Änderung in Tizians Technik. Seine glühenden Farben verlöschen, Ton in Ton wird gemalt, ein bräunliches Grau herrscht vor, und wie bei den modernen Neoimpressionisten werden die Farbwerte in lauter einzelne Flecken aufgelöst, die bei einigem Abstand des Beschauers von selbst ineinander übergehen und dann einen erhöhten Eindruck hervorrufen. Erwähnt seien die Dreieinigkeits Karls V. (Madrid), das Motivbild für den Dogen Grimani (Dogenpalast), die Marter des h. Laurentius (Venedig, Jesuitenkirche), die Dornenkrönung Christi (München) und die zweite Grablegung Christi im Louvre. Am glänzendsten tritt uns die neue Richtung Tizians, in der er als der unmittelbare Vorläufer der allermodernsten Kunstbewegung erscheint, in der Beweinung Christi entgegen, seinem letzten, nicht ganz vollendeten Werke (Venedig, Akademie; Abb. 179). Die fleckige Tonmalerei, die durch eine diagonale bestimmte Anordnung der Figuren vor dem barocken Hintergrund und

die gewaltige Erregung, die bei dieser Klage um den gemordeten Christus sich auslöst und besonders in einem gellenden, markerschütternden Nachschrei der Magdalena anklingt, erheben das Werk zu einer der bedeutendsten Leistungen der Malerei.

Als er am 27. August 1576 an der Pest als ein 99-jähriger starb, herrschte gewaltige Trauer. Aber die venezianische Malerei war mit seinem Tode nicht erloschen. Freilich waren viele seiner Schüler und Nebenbuhler schon vor ihm gestorben, unter ihnen hervorragende Talente, z. B. Paris Bordone, Bonifazio de' Pitati aus Verona, einer der glänzendsten Polyristen und Sittenschilderer (Das Mahl des reichen Mannes und der arme Lazarus, Venedig, Akademie: die Findung des Moseskinde, Mailand, Brera) oder Giovanni Antonio



Abb. 179. Tizian, Beueinung Christi (1576). Venedig, Akademie.

da Bordenone. Aber noch lebten die Da Ponte, nach ihrer Heimat meist Bassano genannt, unter ihnen als der bedeutendste Jacopo Bassano (1510 bis 1592), der auf seinen Bildern auch der Tierwelt einen großen Platz einräumte und heute dauernd an Ruhm gewinnt, und noch lebten Paolo Veronese und Tintoretto.

Paolo Caliari, genannt nach seinem Geburtsort Veronese (1528 bis 1588), ein Mann von erstaunlicher Fruchtbarkeit, in Deutschland mehr bekannt und geschätzt als zahlreiche andere, an innerem Wert höher stehende Künstler. Paolo Veronese war ein glänzender Dekorateur. Jedes Ereignis wird unter seinen Händen zu einem prächtigen, farbenfrohen Feste. Mochte er die Geschichte der Maria oder der Esther (Venedig, San Sebastiano), mochte er das Gastmahl Christi beim Pharisäer Simon oder bei Levi oder die Hochzeit von Kana (Venedig, Akademie, Abb. 180; Mailand, Brera; Paris, Louvre) oder selbst ernste biblische Geschehnisse (Dresden, Museum) schildern, immer sehen wir das glänzende venezianische Leben der damaligen Zeit, stets wird das Bild zu einer Verherrlichung der üppigen Kultur der stolzen, den Keim des Verderbens aber bereits in sich tragenden „Königin der Meere“. Sein Farbenauftrag ist leicht und flüssig, sein Kolorit warm und kräftig mit seinem Silbertönen, die Anordnung der zahlreichen Figuren ist äußerst geschickt, die Perspektive, namentlich auch die schwierige Untersicht (d. h. die Kunst, Personen an der Decke in solchen Verkürzungen zu malen, daß sie, von unten gesehen, auch bei den schwierigsten Stellungen völlig natürlich erscheinen) mit großer Virtuosität gehandhabt, seine Phantasie äußerst rege, aber niemals tief. Psychologische Probleme reizen ihn nicht. Schönheitsfroher Glanz ist sein einziges Streben. Neben vielen kirchlichen Wandbildern und Altarwerken verschiedener Kirchen Venedigs und der Nachbarstädte (jetzt Petersburg, Eremitage usw.) brachte ihm besonderen Ruhm die Ausschmückung der Villa Barbaro, jetzt Giacomelli in Maser bei Treviso (1566) und des Dogenpalastes in Venedig (1574 ff.)





Abb. 180. Paolo Veronese. Gastmahl im Hause Levi (1573), Mittelstück.  
Venedig, Akademie.

ein. Dort in der Villa Maſer malte er religiöſe, mythologiſche, allegoriſche Szenen und Geſtalten, mitunter in toller Durch-  
einanderwirbelung der verſchiedenen Stoffgebiete, dazu phan-  
taſtiſche Landſchaften, oder Brüſtungen, von denen täuſchend  
gemalte Perſonen dem frohen, unten ſich abſpielenden Treiben  
zuſchauen, oder auch illuſionistiſche Kunſtſtückchen, wo durch  
raffinierte Verwendung perſpektiviſcher Regeln ſcheinbar un-  
bemerkt Perſonen plötzlich in das Zimmer treten u. a. m. Im  
Dogenpalast aber überwiegt die allegoriſche Verherrlichung  
der politiſch-kriegeriſchen Machtſtellung und Staatskunſt der  
Republik Venedig.

Durchaus anderer Natur iſt Jacopo Robuſti genannt  
Tintoretto (1519 bis 1591), gleichfalls ſehr fruchtbar,  
aber anderen, neuen Zielen zuſtrebend. Ihn fesseln nicht die  
glänzende Vielfarbigkeit und der goldene Ton der Venezianer,

sondern die feine Abstufung einheitlicher Farbentöne, die Verteilung von Licht und Schatten, der menschliche Körper in jeder Beleuchtung und Verkürzung, die dramatische Zuspitzung der augenblicklichen Handlung. Oft packt er uns durch die Unmittelbarkeit, Frische und Schärfe seiner Naturbeobachtung; oft genug aber läßt er sich auch gehen, deutet er mehr an und improvisiert, als daß er wirklich liebevoll seine Arbeit durchführt. Das Urteil über ihn hat daher sehr geschwankt. Nachdem einmal Vasari gegen den kühnen, neuerungssüchtigen Zeitgenossen das Verdammungsurteil ausgesprochen, hatte seine Werthschätzung schwer gelitten. Erst neuerdings hat man, namentlich unter Rhodes Vorgang, das ihm angetane Unrecht im vollsten Umfang begriffen, uns sind die Augen für den genialen Erforscher schwieriger Licht- und Beleuchtungsprobleme, hoffentlich endgültig, geöffnet. Gerecht kann man ihm freilich nur in Venedig selbst werden, namentlich in der Scuola di San Rocco, die er mit mehr als einem halben Hundert Bildern aus der Bibel und aus den Heiligenlegenden, immer jedoch in neuer selbständiger Auffassung, reich an geistvollen Einfällen, schmückte; besonders fein ist er hier in einigen landschaftlichen Studien. Von Wichtigkeit sind auch seine Schilderungen aus dem Leben des Apostels Markus: die dramatisch geschilderte Befreiung eines mit dem Tode bedrohten Sklaven durch den Kopfüber in kühner Verkürzung vom Himmel herabstiegender Heiligen (Venedig, Akademie) und die durch wunderbare Lichtwirkung ausgezeichnete Auffindung der Gebeine des Apostels in einem riesigen, halb unterirdischen Gewölbe (Mailand, Brera). Ferner sei seine Beteiligung an der Ausmalung der Prachträume des Dogenpalastes erwähnt und endlich seine hohe Bedeutung als Bildnismaler.

Nach seinem Tode erlischt die Malerschule Venedigs fast völlig. Sie flammt im 18. Jahrhundert noch einmal auf in Giovanni Battista Tiepolo (1696 bis 1770), der die alte Kunst in vollendeter Weise wieder hervorzaubert (Abb. 181) und mit seinen großen, trotz aller Kühnheit die Raumwirkung sorgfältig beachtenden Decken- und Wandmalereien

die heimischen Kirchen und Paläste (Venedig, Scalzikirche und Palazzo Labbia, Villa Balmarana bei Vicenza usw.) ziert, aber auch im Auslande eine bedeutende Tätigkeit entfaltet (1751 bis 1753) Kaisersaal und Treppenhaus im fürstbischöflichen Residenzschloß zu Würzburg; später in



Abb. 181. Tiepolo, Dominikanernonnen (Teil eines Altargemäldes). Venedig, Kirche S. Gesuati.

Spanien, wo er als königlicher Hofmaler gestorben ist). Neben ihm vermögen die Antonio Canale, Bernardo Belotto genannt Canaletto, Pietro Longhi, Francesco Guardi oder die Rosalba Carriera mit ihren ansprechenden und getreuen, aber oft etwas trockenen Schilderungen venezianischer Paläste und Sitten (Maskenabenteuer, Prozessionen u. dgl. m.), obwohl auch ihr Ruf im In- und Ausland (Wien, Dresden) sich fest gründete, ernsthaft nicht zu wetteifern. Tiepolo, vorzüglich auch als Radierer, bleibt der letzte Vertreter der venezianischen Malerschule und rettet ihre ruhmvollen, farbenfreudigen Überlieferungen hinüber in eine neue, andere Zeit.

Die übrigen italienischen Maler der Hochrenaissance.

Neben den venezianischen Malern gibt es im 16. Jahrhundert noch einige andere italienische Malerschulen, die sich von der widerwärtigen Manier der Raffaelsschule fernhalten und auch von der Formengröße Michelangelos nicht überwältigen lassen. Sie stehen entweder den Venezianern sehr nahe, oder schließen sich an Leonardos Werke enger an. Einige aus ihrer Reihe sind Künstler ersten Ranges.

Es ist schon im obigen wiederholt angedeutet worden, einen wie hohen Einfluß Leonardos neue Malweise und Kunst-

auffassung auf die gleichaltrige und auf die jüngere Künstlergeneration gewonnen hatten. Am unmittelbarsten und gleichsam handgreiflichsten wirkte er auf die lombardischen Maler, von denen einige sogar sich aller Eigenart entäußerten, nur von dem Bestreben bejeelt, den großen Meister möglichst genau nachzuahmen und dadurch höchste Vollkommenheit zu erreichen. Besonders beliebt wurde sein Typus jugendlicher Anmut, die eingezogenen Mundwinkel wurden fast zu einem Merkmal, einem Monogramm der Schule. Ein Verdienst dieser Maler ist es, daß sie Entwürfe Leonardos, die dieser nicht weiter verwertet hatte, ausgeführt, oder Gemälde von ihm, die inzwischen verloren gegangen sein mögen, in getreuen Nachbildungen uns bewahrt und somit in beiden Fällen Erzeugnisse Leonardoschen Geistes gerettet haben. So ist erst im Sommer 1904 auf der Düsseldorfer kunsthistorischen Ausstellung eine Veda (Nienwied, Jürst Wied) weiteren Kreisen bekannt geworden, die für die Leonardoforschung von hoher Bedeutung ist. Aus der Reihe dieser Maler seien genannt: Giovanni Pedrini (Giampetrino), Marco d'Uggionno, Cesare da Sesto, Bernardino de Conti, Ambrogio de Predis (beide, namentlich der letztere als Bildnismaler höchst wichtig), Boltraffio und Andrea Solario. Ihre Werke werden zum Teil sehr geschätzt.

Eine größere Bedeutung unter den Leonardoschülern haben Bernardino Luini und Gaudenzio Ferrari. Ersterer hat eine außerordentlich umfangreiche Tätigkeit als Freskomaler entfaltet (in Saronno (Abb. 182), in S. Maurizio zu Mailand, in S. Maria degli Angeli zu Lugano; zahlreiche Werke ferner in der Brera-galerie). Seine Schöpfungen lassen zwar oft genug die geschlossene Kompositionsweise Leonardos vermissen, aber sie ziehen wegen ihrer dem Meister abgelauchten Anmut und Liebenswürdigkeit die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde immer wieder auf sich. Gaudenzio Ferrari, der außer von Leonardo auch von den umbrischen Meistern Perugino und Signorelli nachhaltig beeinflusst war, ist ein höchst interessanter Künstler, der mit seinen Schöpfungen außerhalb seiner Heimat nur wenig vertreten ist und nur in

Norditalien richtig genossen und gewürdigt werden kann. Von ihm finden sich Fresken in Varallo, wo er 1507 bis 1513 in der Franziskanerkirche S. Maria delle Grazie 21 Darstellungen aus Christi Leben malte und wo er in einer Kapelle des Sacro Monte in einer Kreuzigung Christi das erste Beispiel der Panoramakunst, d. h. einer auf möglichste Sinnestäuschung ausgehenden Vereinigung plastischer Gruppen mit gemaltem Hintergrund schuf, ferner in Novara, Vercelli, Mailand und Saronno, wo er die Kuppelwölbung der Wallfahrtskirche mit einem gemalten jubelnden und musizierenden Engelchor erfüllte. Auf einem großen Altarbild im Dome zu Como weiß er uns bei einer Schilderung der Flucht nach Ägypten mitten in den geheimnisvollen Zauber des Waldes zu versetzen, ganz als ob er ein deutscher oder doch modern empfindender Künstler wäre.

Von der Größe des Eindruckes, den Leonardos Malweise auf die jüngeren Zeitgenossen übte, erhalten wir aber erst den vollen Begriff, wenn wir, um von Raffael hier abzuweichen, die Werke so bedeutender Künstler wie Sodoma, Caroto und Correggio mustern.

Giovanni Antonio de Vazzi, genannt Sodoma (1477 bis 1549), von Geburt ein Lombarde, zeigt schon in seinen Frühwerken, der Kreuzabnahme (Siena, Akademie) und den Schilderungen aus dem Leben des heil. Benedikt im Kloster Mont' Oliveto Maggiore, südlich von Siena (S. 199), ein hohes Schönheitsgefühl. Aber erst in Rom, wohin er durch den aus Siena stammenden Bankier Ghigi (S. 215 n. 242) berufen wurde, entfaltete sich seine künstlerische Persönlichkeit zu



Abb. 182. Luini, Marta und der Hohepriester (Zell aus der Vermählung Mariä). Saronno, Wallfahrtskirche.

voller Kraft. Hier malte er für seinen Gönner ein Zimmer im oberen Stockwerk der Villa Farnesina mit Darstellungen aus dem Leben Alexanders des Großen aus: von ihnen gehört die Hochzeit Alexanders mit Roxane, der Tochter des Darius, zu den anmutigsten, heitersten und schönsten Schöpfungen der italienischen Renaissancekunst überhaupt. Der holdselige Kopf der Roxane erinnert, ohne abgeschrieben zu sein, an Leonardo, und besonders reizvoll sind die kleinen Amoretten, die bei der Vorbereitung des hochzeitlichen Bettes allerlei Schelmerei und Anflug treiben. Hätte Sodoma von Leonardo auch die vollendete Kunst geschickter Gruppierung der Figuren erlernt, und hätte er nicht so sehr zu Flüchtigkeit geneigt, so würde Raffael einen noch schwereren Stand gegenüber diesem seinem Nebenbuhler gehabt haben, als es ohnehin der Fall war.

Seine Hauptwirksamkeit aber entfaltete Sodoma in Siena, wo er das Kunstleben zu neuer Blüte erhob. Unter den hier geschaffenen Freskenzyklen hebe ich den in der Kapelle der



Abb. 183. Sodoma, Verzückung der heil. Katharina. Siena, Kirche San Domenico.

heil. Katharina in San Domenico hervor; die Verzückung der heil. Katharina (Abb. 183) ist ein Meisterwerk in der psychologischen Schilderung des Moments und in der weichen Modellierung der schönen Figuren sowie in der Behandlung des landschaftlichen Hintergrundes; das Ganze umrahmt von prächtigen Hochrenaissanceornamenten. Leider ist die Christusfigur nicht sehr geglückt, seine Männergestalten sind überhaupt

oft zu weichlich. Im Palazzo pubblico zu Siena schuf er drei Einzelgestalten (S. Vittorio u. a.). Unter den Tafelbildern wird mit Recht der heil. Sebastian (1525, Uffizien; Abb. 181), wegen der eigenthümlichen Mischung vollendeter Körper Schönheit und nahender Todeschrecken, auf das höchste geschätzt.

In Florenz ging nach dem Fortgang Leonardos und Raffaaels das allgemeine Kunstleben merkwürdig schnell zurück, nachdem es bereits durch das Auftreten Savonarolas



Abb. 181. Sodoma, S. Sebastian. Florenz, Uffizien.

eine so schwere Erschütterung erfahren hatte. Zwar hat hier z. B. Michelangelo noch herrliche Werke geschaffen (S. 266 ff.), aber die Kunst war nicht mehr so vollständig wie früher (S. 190 und 193). Um so mehr darf sich Florenz rühmen, auch in diesen veränderten Verhältnissen einen Künstler ersten Ranges gefördert und nach Gebühr geschätzt zu haben. Andrea del Sarto (1486 bis 1531) ist unter den Florentiner Künstlern derjenige, der am besten malen kann und der somit einen erheblichen Fortschritt in der dortigen Entwicklung darstellt. Die zarten feinen Übergänge in Leonardos Malerei, die weiche Modellierung, das Duftige, das sog. sfumato des großen Meisters werden von ihm nicht bloß übernommen, sondern weiter ausgebildet. Die malerische Erscheinung eines Gegenstandes und seine farbliche Behandlung sind für Andrea immer die Hauptsache. Dabei weiß er die Figuren gut anzuordnen und ihnen viel Adel und Hoheit oder, je nachdem, auch liebenswürdigste Anmut (z. B. den Kindern) einzufußeln. Vornehme

Ruhe gelingt ihm am besten, leidenschaftliche Erregung eindrucksvoll zu schildern bleibt ihm ver sagt. Im Vorhof der Annunziatakirche zu Florenz malt er 1509 bis 1511 fünf Bilder aus dem Leben des heil. Philipp, die Anbetung der Könige und die echtes Florentiner Leben atmende Geburt der Maria; etwas später, 1525, im Kreuzgang bei derselben Kirche die sog. Madonna del Sacco, so genannt nach dem Sack, auf den Joseph sich aufstützt, ein Bild von bewunderungswürdiger Freiheit in der Raumverteilung der Figuren, von unvergleichlicher Würde der Madonna und von glänzender, leider zum Teil stark zerstörter farblicher Wirkung. Eine andere Freskenfolge Sartos schildert das Leben Johannis des Täufers; sie ist 1511 bis 1526, braun in braun, im kleinen Kreuzgang der Barfüßermönche (dello Scalzo) gemalt. Es sind das sehr bedeutende Bilder, interessant auch durch mehrfache Benutzung von Dürerschen Holzschnitten und Kupferstichen. Als letzte Wandmalerei sei sein heiliges Abendmahl in San Salvi bei Florenz erwähnt, wohl die einzige nachleonardosche Schilderung der heiligen Handlung in Italien, die auf Selbständigkeit und Bedeutung neben Leonardos Werk Anspruch erheben darf.

Unter seinen Tafelbildern befinden sich wahre Perlen der Malerei: die Verkündigung (1511, Florenz, Pitti), die großartige, wahrhaft königliche Madonna delle Arpie (1517, Vffizien: Abb. 185), die geistreiche, psychologisch seine Disputation von sechs Heiligen (Pitti), der jugendliche Johannes (Pitti) und die verschiedenen Madonnen. Immer zwingt uns die leuchtende Farbe und die zarte weiche Jugendschönheit seiner Gestalten von neuem zu größter Bewunderung. In seinen späteren Lebensjahren neigt Sarto leider mehr und mehr zu flüchtiger und überstürzter Arbeit.

Sodoma und Sarto bereiten uns durch ihre besten Werke einen hohen, nur selten getrübbten Genuß, sie haben Schüler und Nachahmer gefunden, und dennoch lassen sie sich hinsichtlich ihrer Bedeutung und ihres Einflusses auch nicht entfernt mit dem vergleichen, den ich als dritten neben ihnen nannte. Antonio Allegri, nach seinem Geburtsort meist nur Correggio



genannt (1494 bis 1534), gehört zu den größten künstlerischen Meistern aller Zeiten. Er hat zahlreiche Altarbilder gemalt, erhebt sich aber über die Schranken kirchlicher Kunst oft genug hinaus. Für ihn gibt es bei seinen kirchlichen, wie übrigens auch bei seinen mythologischen Bildern nur ein einziges Gesetz, das seiner Kunst und seiner künstlerischen Individualität. Seine leicht erregbare, fast im modernen Sinne nervös bewegte Seele strebt nach größter Freiheit, höchster Poesie, strahlendstem Glanz.

Im Anfang noch unter dem Banne Mantegna's und ferraresischer Maler stehend, hat er sich bald mit Begeisterung den neuen Kunstprinzipien Leonardos hingegeben und dessen Malweise weiter ausgebildet. Wir stehen bewundernd vor seiner allenthalben vermeidenden weichen Modellierungskunst, vor seiner Gabe, die Abstufungen und Wirkungen des Lichts in einer bis dahin unbe-



Abb. 185. Andrea del Sarto, sog. Madonna delle Arpie (Teil). Florenz, Uffizien.

kannten Weise zu beobachten und wiederzugeben, vor seiner glänzenden Schöpferkraft, mit der er uns die Anmut des Weibes (im Anschluß an Leonardos Typen), die janzende Freude der Kinderwelt, die süßesten Gefühle der Wollust ebenso wie ekstatische Verzücung und religiöse Ergebenheit und Schwärmerei in leuchtenden Farben und unter Verwendung des Hell dunkels vorführt. Die bisherige strenge Komposition, der regelrechte architektonische Aufbau wird

durchbrochen. Die Diagonale, die als maßgebend für die Anordnung der Personen ungefähr gleichzeitig bei Tizian auftaucht (S. 265), zeigt sich auch bei ihm als bestimmendes Element, ja schließlich herrscht die vollste Willkür, die nur nach persönlichem künstlerischen Empfinden sich richtet und daraus ihre Gesetze ableitet und somit unmittelbar das Barockzeitalter ankündigt und vorbereitet. Diese allmählich sich vollziehende Entwicklung in seinem Schaffen von der Gebundenheit der älteren Schule zur größten Freiheit kann man vielleicht am besten verfolgen bei den Fresken, die er in der Hauptstätte seiner Wirksamkeit, in Parma schuf. Bei der Ausschmückung eines Gemaches der Äbtissin von S. Paolo gewahrt man noch eine regelrecht gegliederte Anordnung der fast ganz der antiken Kunst und Mythologie entlehnten Motive: deutlich bemerkt man den Einfluß von Mantegnas Fresken in der Camera degli iposi des Schlosses in Mantua, aber am meisten interessiert ihn das fortschrittlichste Element in ihnen, die scheinbare mit malerischen Mitteln erreichte Durchbrechung des Raumes und die Untersicht der Figuren (S. 250). Viel kühner in der Anwendung dieser Grundsätze ist Correggio bereits bei der Ausmalung der Kuppel von S. Giovanni Evangelista, die sich photographisch kaum wiedergeben läßt, weil auf einer Photographie flächenhaft erscheint, was in Wirklichkeit in einen ründlichen, hochgewölbten Raum hineingemalt ist. Christus strebt gerade in die Höhe, um ihn lagern sich in den Wolken die fast antiken Götterjünglingen gleichenden Apostel. Aber noch weiter geht der Künstler bei der Himmelfahrt Mariä, die er in die Kuppel des Domes hineingezaubert hat: hoch oben fährt Maria, gleichsam durch die Luft, zum Himmel empor, umringt von dicht gedrängten schwebenden Begleitern, während am unteren Rande der Kuppel sich scheinbar eine Balustrade erhebt, an die sich die halbnaekten Apostel, mit Begeisterung aufwärts blickend, anlehnen und fast völlig nackte wunder= schöne Jünglinge und Knaben durch Weihrauch und lodernde Pechflammen den Freudenjubil, den das frohe Ereignis überall hervorruft, noch zu steigern suchen. Das Ganze, reich an den

höchsten Schönheiten, hat die Mit- und Nachwelt zu häufiger Nachahmung verführt, ist heute aber stark zerstört und nur noch schwer genießbar.

Correggios Art, Altargemälde zu schaffen, lernt man gut in der Dresdener Galerie kennen. Die wundervolle Madonna mit vier Heiligen, u. a. dem h. Franziskus, von 1514 zeigt uns noch deutlich die Erinnerung an das ältere Kompositionsschema (Abb. 186). Aber mit welcher Freiheit ist es behandelt! In der weltberühmten Geburt Christi, der sog. Nacht, wird das Christkind selbst zur Lichtquelle, aller Glanz strahlt von ihm aus und beleuchtet die entzückten Eltern und Hirten. Noch leuchtender und reicher aber wird die Farbe und noch breiter die Behandlung in dem Spätwerk, der thronenden Madonna mit den Heiligen Georg, Petrus Martyr, Johannes d. T. und Geminian. Außer diesen Bildern sind die Rückkehr aus Ägypten (*madonna della scodella*) und der sog. Tag, beide in Parma, besonders hervorzuheben.

Von 1530 bis zu seinem frühen Tode hat sich Correggio vorwiegend in seinem Heimatstädtchen aufgehalten und scheint erst hier, im Auftrag des unweit entfernten herzoglichen Hofes von Mantua die meisten seiner mythologischen Bilder gemalt zu haben: die Io (Wien, Kunsthist.-Hofmuseum), die Leda (Berlin, Museum), Jupiter und Antiope (Paris, Louvre),



Abb. 186. Correggio, Madonna mit vier Heiligen (1511/5). Dresden, Galerie.

Danae und der Goldregen mit den beiden liebreizenden, Pfeile schärfenden Amoretten (Rom, Galerie Vorghese) u. a. m. Hier feiert seine Kunst in der Darstellung froher Sinnlichkeit und nackter, weiblicher Schönheit ihre höchsten Triumphe.



Abb. 187. Moretto, Christus mit einem Engel. Brescia, Galerie Martinengo.

Die übrigen oberitalienischen Maler stehen durchweg unter dem Einfluß der venezianischen Kunststrichtung, mehr oder weniger, je nach ihrem Temperament oder ihrer Herkunft. Es befinden sich unter ihnen Kräfte, deren Werke in jeder größeren Galerie mit hohen Ehren bestehen; es ist geradezu erstaunlich, welche Fülle hervorragender und gut geschulter Künstler der Landstrich zwischen Alpen und Apenninen in dieser Zeit hervor gebracht hat.

In Bergamo lebte Giovanni Busi Cariani, der in der Weise Giorgiones und

Palma Vecchios arbeitete (mit diesen daher oft verwechselt), aber wegen seiner edeln vornehmen Art doch besondere Wertschätzung erfordert (Bilder in Bergamo, Mailand, Straßburg usw.). Der Hauptvertreter der tüchtigen und fruchtbaren Malerschule in Brescia war Alessandro Bonvicini, genannt Moretto, der uns u. a. die herrliche S. Justina (Wien, Kunsthist. Hofmuseum) und die Madonna mit den Kirchenvätern (Frankfurt a. M., Städtisches Institut) geschenkt hat, im übrigen noch heute in Brescia selbst am besten gewürdigt werden kann, wo die Kirchen eine Fülle trefflicher Wand- und Tafelmalereien von ihm besitzen (Abb. 187). Von den Venezianern mit ihren goldigen Farben unterscheidet ihn der etwas kühlere silbrige

Von seinem Roloritz. Sein Schüler Giov. Batt. Moroni ist einer der besten Bildnismaler der Renaissance (Abb. 188).

In Ferrara hielt Dosio Dosii den Ruhm der alten Malerschule aufrecht; er steigerte und erweiterte ihre Kunst durch seine phantastische Farbenbehandlung und seine poetische Auffassung antil-mythologischer Stoffe (Circe: Rom, Galerie Borghese). Aber auch Vertreter des einfachen Volkes wurden von ihm gemalt.



Abb. 188. Moroni, Bildnis eines alten Mannes. Bergamo, Accademia Carrara.

Ein ungestetes, wechselvolles Leben führte Lorenzo Lotto aus Treviso. Und wie in seinem Aufenthaltsorte (er wohnte in Venedig, Rom, Bergamo und besonders in den Marken), so schwankte er auch in seiner Malweise. Er dankt sein Bestes den Venezianern: doch bevorzugt er in seinen schönsten Bildern, z. B. dem Sieg der Menschheit (Rom, Casino Nospigliosi), einen feinen, grau-silbernen Gesamtton. Auf seinen zahlreichen Altarwerken durchzuckt seine Figuren eine lebhafteste Erregung, eine gewisse nervöse Unruhe; auch gehören eine entzückende Anmut, eine gewisse Originalität in kleinen genuehaften Zuthaten und eine sehr sorgfältige Technik zu den kennzeichnenden Eigenschaften des neuerdings oft besprochenen Meisters. Sehr vornehm aufgefaßt und behandelt sind seine Bildnisse (z. B. Mailand, Brera), in denen er mit Tizian wetteifert.

Bildhauer und Baumeister Es ist merkwürdig, wie die frische, lebensfrohe schaffende Bildhauerei des

15. Jahrhunderts so bald abgestorben ist. Michelangelos Übermacht hat hier wohl tödend gewirkt. Nur wenig Künstler kommen neben ihm in Betracht. An dieser Stelle mag Jacopo Sansovino erwähnt werden, der hauptsächlich in Venedig eine bedeutende, auch architektonische Tätigkeit

entfaltet hat (Bibliothek und Loggetta des Campanile), und Benvenuto Cellini (1500 bis 1572), der längere Zeit am französischen Königshofe geweilt hat, durch seine Lebensbeschreibung bekannt geworden ist und u. a. einen bronzenen Perseus (Florenz, Loggia de' Lanzi) schuf.

In der Baukunst macht sich Michelangelos Einfluß bei Galeazzo Alessi (1512 bis 1572) geltend, der in und bei Genua vornehme Paläste sowie die Kirche Maria di Carignano



Abb. 189. Palladio, Rathaus in Vicenza, sog. Basilika, 1549 begonnen.

errichtet hat. Eine selbständige Richtung verfolgt Andrea Palladio (1518 bis 1580), der seine Heimat Vicenza (zahlreiche Paläste und die Fassade des Basilika genannten Rathauses [Abb. 189] sowie das Teatro Olimpico und die sog. Villa Rotonda [Abb. 190]) und Venedig (Kirchen S. Redentore, S. Giorgio maggiore, Kloster della Carità die heutige Akademie) im Geist der Antike zu schmücken sucht; ein Mann von feinem Geschmack, aber auch von strengster

Gesetzmäßigkeit, der in der Anpassung der antiken Baukunst an die modernen Verhältnisse die Aufgabe seines Lebens erkannt und jahrhundertlang, auch im Norden Europas, willige Nachfolger gefunden hat, überall ein Gegengewicht gegen gewisse Ausschreitungen und Willkürlichkeiten des Barockstils bildend.



Abb. 190. Palladio, Villa Rotonda bei Vicenza.

## Die Renaissancekunst außerhalb Italiens. Allgemeines.

Ganz anders als in Italien gestaltet sich in den Ländern nördlich der Alpen das Geschick der Kunst während des 15. und 16. Jahrhunderts. In Italien herrscht im 15. Jahrhundert bereits durchaus die sog. Renaissance mit ihrem erhöhten und verfeinerten Verständnis der Natur, mit ihrem ehrlichen Streben nach Wahrheit und ihrer Begeisterung für wissenschaftliche Erkenntnis und für Neuentdeckung des klassischen Altertums. Im Norden dagegen steht man noch im Banne der mittelalterlichen Gotik, nur ausnahmsweise werden die Künstler vom Hauch antiker oder neitalienischer Bildung berührt, die dekorativen und baulichen Formen sind noch die alten des 13. und 14. Jahrhunderts, oder zeigen eine Fort-

entwicklung nach immer größerem Reichtum, nach immer stärkerer Krausheit und Willkür. Und doch regen sich neue Kräfte, bereitet sich eine andere, moderne Kunst vor. werden hier und da sogar bereits Blüten gezeitigt, die zu den edelsten der gesamten Kunstgeschichte gehören und dabei grundverschieden sind von der Weise der soeben vorausgegangenen Zeit. Auch in Deutschland und Frankreich erwacht ein erhöhtes Verständnis für die Natur: man will nicht mehr allgemeine Typen schaffen, sondern Menschen und Dinge schildern, so wie sie wirklich sind, und das stärkere Farbenempfinden, das überhaupt für den Norden bezeichnend ist, äußert sich bald so glänzend, daß rein koloristisch der Norden den Süden während des 15. Jahrhunderts überstrahlt.

Wir haben oben gesehen, daß durch die vertikale, wandauflösende Richtung der nordischen Gotik die Möglichkeit für eine Bemalung der Wände, also für eine monumentale Malerei äußerst gering geworden war. Vorzugsweise in Buchschmuck und Herstellung kleiner Altäre (Diptychen und Triptychen, die man behufs besserer Verrichtung der Andachtsübungen auch auf die Reise mitnahm) betätigten sich daher während des 14. Jahrhunderts die künstlerisch geschulten strebsamen Kräfte unter den Malern. Das änderte sich um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts. Zwar blieben die kleinen Haus- und Reisealtäre und mehr noch die miniaturengeschmückten (illuminierten) Gebetbücher (*livres d'heures*, mit Darstellungen der einzelnen Monatsbeschäftigungen) nach wie vor sehr beliebt, ja in Miniaturen wurde so Köstliches geleistet wie kaum je vorher oder nachher (besonderen Ruhm als Auftraggeber erwarb sich u. a. der Herzog von Berry, der Bruder des Königs Karl V. von Frankreich [u. a. Kgl. Bibliothek Brüssel]; ein etwas späteres, glänzendes, jetzt in buntfarbigerervielfältigung vorliegendes Zeugnis dieser Kunst ist das *Breviarium Grimani*, nach seinem nachweisbar ältesten Besitzer, dem Kardinal Grimani, so genannt [Kgl. Bibliothek Venedig]). Aber nicht an sie knüpfte sich der eigentliche Fortschritt. Für die umfangreichen Kirchen und Gemeinden ver-



langte der stolze, großartige Geist der Zeit auch bedeutenderen und sinnfälligeren Altarschmuck. Die Schreine, die man auf die Altartische stellte, um in ihnen die immer zahlreicher werdenden Reliquien zu bergen, ergaben sich gleichsam von selbst als würdige Gegenstände für künstlerische Ausschmückung. Sie bilden bis weit in das 16. Jahrhundert hinein einen der wichtigsten Faktoren für die Entwicklung der nordischen Malerei und Plastik. Über der Predella (Altarstafel, ein offener oder verschließbarer Kasten für Reliquiarien oder Reliquien, oder aber eine schmale, bemalte Quertafel) der eigentliche Schrein mit mehreren Flügeln: man sieht deutlich, wie er aus den alten Diptychen und Triptychen hervortwächst; die Flügel werden geöffnet oder geschlossen je nach der größeren oder geringeren Feierlichkeit des Tages, und in herrlichen Farben mit reichlichem Gold strahlen den Gläubigen die (gemalten oder geschnittenen) heiligen Figuren entgegen, deren er gerade gern gedenkt oder gedenken soll. Die Kirche trägt kein Bedenken, hierbei die modernsten Kunstwerke in die heiligen Hallen zuzulassen; sie weiß genau, daß nur frisch pulsierende, aus dem Leben der Gegenwart schöpfende, in ihren Mitteln stetig sich fortentwickelnde Kunst zum Herzen des Besuchers sprechen und ihn innerlich zu packen vermag, und daß in der kirchlichen Kunst vorgefaßte Meinungen und reaktionäre, am Alten, Überwundenen Klebende und rückwärts schauende Neigungen nur schaden und abstoßen, aber nicht nützen können. Wohlgemerkt, damals wußte sie es! Und darum blühte damals religiöse Kunst, darum wurden damals religiöse Kunstwerke geschaffen, die auch Nachgeborene noch begeistern und seelisch ergreifen. Manches an den damaligen Schöpfungen berührt uns heute fremdartig: die altertümlichen Trachten, die steife, noch ungelente Haltung der einzelnen Figuren, der Mangel an Klarheit und Übersichtlichkeit in der Szenerie, das bunte Vielerlei, das Zuviel, das die Alten bieten wollten. Aber was uns immer aufs neue fesselt, ist das herrliche Kolorit, der ausgeglichene harmonische Sinn für volle, leuchtende Farben und das tiefe Mitgefühl,

mit dem die heiligen Geschichten des Neuen Testaments, namentlich Christi Leiden, uns erzählt werden. In diesen beiden Punkten bleiben die gleichzeitigen Italiener weit zurück.

In der religiösen Kunst, so sehr sie auch vorwiegt, erschöpft sich jedoch die damalige Schaffenskraft nicht. Mythologische Darstellungen freilich, die sich in Italien damals so bald ein großes Feld eroberten, findet man im Norden zunächst fast gar nicht; das wird erst anders, als der Humanismus, das eifrig betriebene Studium des klassischen Alterthums, bei uns weiteren Boden gewann. Aber das Bildnis wurde in der neueren nordischen Kunst sofort von hoher Bedeutung, sei es, daß es als selbständiges Kunstwerk auftrat, oder daß es auf religiösen Gemälden, zur Erinnerung an deren Stifter u. dgl., gleichsam nebenher angebracht wurde. Man war sich des Wertes der eigenen Persönlichkeit bereits viel zu sehr bewußt, als daß man auf die sich anbietende Möglichkeit, sich künstlerisch verewigen zu lassen, verzichtet hätte. Auch geschichtliche Ereignisse (Gerechtigkeitsbilder u. a.) wurden geschildert, und ebenso kamen Erzählungen französischer Romanschriftsteller in Aufnahme.

Malerei und Bildnerei  
in den Niederlanden.

Die neue Bewegung zeigt sich zuerst und am nachdrücklichsten in den Niederlanden, besonders in Flandern und Brabant. Hier lagen die Verhältnisse besonders günstig. Durch Tüchtigkeit, Klugheit und Tatkraft waren hier während des 14. Jahrhunderts die Städte zu fast beispiellosem Reichthum emporgewachsen. Namentlich Gent und Brügge, das damals, im Gegensatz zu heute, noch mit dem Meer in enger Verbindung stand, waren Welthandelsmächte mit ausgedehnten Beziehungen, insbesondere einem lebhaften italienischen Verkehr, und besaßen ein Bürgertum, das von Stolz und Freude an farbenprächtigen Prunkte beseelt, dabei einer religiös-ernsten Lebensauffassung und einem Streben nach streng wahrheitsgemäßer Erkenntnis aller Dinge zugeneigt war. Und als

diese Landschaften 1385 mit dem mächtig aufblühenden burgundischen Herzogtum verknüpft wurden, da gesellte sich zu den geschilderten Eigenschaften unter den Einflüssen des Hofes Würde, Vornehmheit, Feierlichkeit. Reiche Bürger, Edelleute und Fürsten wetteiferten nun miteinander, Kunst und Künstler zu fördern, ihre Wohnsitze immer glänzender auszugestalten. Die flandrisch-burgundische Kunst des 15. Jahrhunderts bildet einen der schönsten Abschnitte in der gesamten Geschichte der Kunst, und man muß es tief beklagen, daß so viele ihrer Erzeugnisse in den blutigen Greueln der folgenden Jahrhunderte untergegangen sind. Manche Stufe ihrer Entwicklung bleibt uns durch diese Verluste unklar. Über die Persönlichkeit einzelner Künstler, über die Zuweisung und Verteilung vieler Kunstwerke und über ähnliche Fragen schwanken die Ansichten hin und her, wenigleich immerhin in den letzten Jahren durch eine äußerst angestrengte und eindringliche Forschung eine größere Sicherheit erzielt ist.

Das erste wichtige Denkmal der neuen Kunst im Norden der Alpen ist der sog. Genter Altar, ein Markstein in der Geschichte der Kunst überhaupt, ein Werk, so überraschend, so neu, so geheimnisvoll, daß es zu allen Zeiten bis auf den heutigen Tag nicht bloß die begeistertsten Bewunderer gefunden, sondern auch die gelehrte Forschung, wie kaum ein anderes Bild, beschäftigt hat, ohne daß eine endgültige Klärung in allen Punkten bisher hätte erzielt werden können. Sicher scheint, daß französische (S. 306) und nordgermanische (Limburger) Kunst sich hier vereinigt hat. Der Altar wurde 1424 von einem vornehmen Genter Bürger Godocus Wydt für die Hauptkirche seiner Stadt, St. Bavo gestiftet und, wie die Inschrift besagt, von den Brüdern Hubert und Jan van Eyck gemalt. Die Haupttafel des Bildes zeigt uns die Verehrung des Lammes Gottes (nach der Apokalypse), auf den Flügeln gewahren wir Ritter, Pilger, Einsiedler, die sich dem Lamm nähern (Abb. 191); ferner über dem Hauptbild Gott Vater (nicht Christus), Maria und Johannes den Täufer, musizierende Engelgruppen, Adam und Eva, die Verkündigung Mariä

und die Bildnisse des Stifters und seiner Gemahlin (die einzelnen Teile jetzt in den Museen zu Berlin und Brüssel,



Abb. 191. Jan van Eyck, Teil des Genter Altars (links die gerechten Ritter mit den Bildnissen Huberts [vorn] und Jan van Eycks [hinten rechts], rechts die Streiter Christi). Berlin, Museum.

nur die Anbetung<sup>2</sup> [des Lammes noch in Gent). Man hat erzählt, und vielfach hat man es geglaubt, daß die Schöpfer

dieser Bilder die Erfinder der Ölmalerei seien, und daß wir somit hier die ersten Ölgemälde vor uns hätten. In dieser Form ist die Erzählung irrig. Öl hat man nachweislich schon lange vor den Gebrüdern van Eyck als Binde- und Zusatzmittel für die Farben verwendet; das brauchte also nicht von ihnen erfunden zu werden. Aber zweifellos haben sie das große Verdienst, die gesamte Maltechnik wesentlich vervollkommen zu haben (in welcher Weise, ist strittig). Und jedenfalls besitzen diese Gemälde eine Leuchtkraft und einen Farbenreiz, wie er bis dahin geradezu unerhört war. Aber nicht dies allein begründete den Ruhm der Meister. Hinzutrat das lebendige Erfassen der Natur, das sich am überraschendsten in den beiden völlig nackten Figuren des ersten Menschenpaares zeigt, die Steigerung der Würde und Höheit in den göttlichen Personen und überhaupt eine gewaltige Vertiefung in den Stoff, wogegen die perspektivischen und sonstigen Mängel nicht allzu störend ins Gewicht fallen. Wer von beiden der größere, der eigentlich bahnbrechende Künstler war, ist zweifelhaft. Beide waren in Maaseyck geboren, Hubert starb bereits 1126, ohne das Werk vollendet zu haben und uns irgend ein anderes beglaubigtes Denkmal seiner Kunst zu hinterlassen. Über Jan (etwa 1386 bis 1441) sind wir dagegen besser unterrichtet. Er stand in den Diensten des Herzogs Philipp des Guten von Burgund, übernahm in dessen Auftrag eine große Reise nach Spanien und Portugal (eine Erinnerung hieran bilden die südlichen Bäume auf einem Flügelbild), hat den Genter Altar 1432 vollendet und die letzte Zeit seines Lebens in Brügge zugebracht. Wir besitzen von ihm mehrere Bilder, die seine echte Bezeichnung tragen (mit dem Zusatz: als ik kkan, d. h. ich habe es so gut gemacht, als ich nur kann), und viele andere, die ihm mit mehr oder weniger Recht zugeschrieben werden. Zu den echten Gemälden gehört das Doppelbildnis des damals in den Niederlanden anässigen Luccheseer Tuchhändlers Giovanni Arnolfini und seiner Gemahlin (1434; London, Nationalgalerie; Abb. 192), ferner die Madonna des Kanzlers Rolin (Louvre), die heil.



Abb. 192. Jan van Eyck, Verdöbnis des Arnolfini. London, Nationalgalerie.

Barbara 1137 (unvollendet: Antwerpen, Museum), die sog. Brunnennmadonna (Antwerpen), die Madonna des Pala (Brügge), ein Heiligtümchen (Abb. 193), das Bildnis seiner Frau (Brügge) u. a. m. Stets erweist er sich als ein Maler von den höchsten Gaben, kein Phantast, aber ein glänzender Schilderer seiner Umgebung. Mit größter Schärfe und Genauigkeit gibt er alle Einzelheiten eines Wesichts, einer Hand, einer Waffe, eines Kleidungs-

stückes wieder und zeigt doch ihre Gesamtheit in einem einheitlichen, warmen, harmonischenolorit.

Seine Wahrheitsliebe und seine Farbenpracht blieben das Erbteil der altniederländischen Malerei, Jan van Eyck hat weithin nachhaltigen Einfluß geübt. Ein wirklicher Schüler, Nachfolger und Nachahmer ist freilich nur Petrus Christi. Selbständige Bedeutung hat dagegen Rogier van der Weiden (de la Pature, 1400 bis 1464), ein wahrhaft großer Künstler. In Tournay geboren, besitzt er im Gegensatz zu der ruhigeren germanischen Art van Eycks lebhafteres französisches Blut. Tief ergreifend in der Schilderung des Leidens Christi, kann er zugleich geradezu grausam in seinen Passionsdarstellungen und Martyrien sein. Scharf in der Beobachtung alles Gegenständlichen weiß er auch die Helligkeit des Lichtes wiederzugeben. Keine weichen Schatten, keine dämmrigen Übergänge, vielmehr alles klar und bestimmt, wie aus Holz geschnitzt. Zu seinen Hauptwerken zählen: die Kreuzabnahme



2066. 193. Jan van Eyck, Reliquarkirchen Kaiser Karls V. (vormals Ginistulant); links der Stifter mit dem S. Georg, rechts S. Katharina. Dresden, Galerie.

im Escorial und Prado-Museum zu Madrid, das Jüngste Gericht in Beaune, die Altäre in Berlin, die Madonna mit vier Heiligen (mit dem Wappen von Florenz; Frankfurt a. M., Städtisches Institut), die Kreuzigung (Wien, Abb. 194), das Dreikönigsbild in München, der heil. Lukas, die Madonna malend (ebb.), die sieben Sakramente (Madrid und Antwerpen, Museum) u. a. Seit 1436 war er Stadtmaler in Brüssel. 1450 war er in Italien; hier nicht, aber auf die deutsche Kunst hat Rogier einen gewaltigen Einfluß geübt.

Sehr nahe dem historisch beglaubigten Rogier steht der sog. Meister von Flemalle, eine einstweilen noch ungreifbare Persönlichkeit (Jacques Daret?), die ihre Bezeichnung von drei aus der belgischen Abtei Flemalle stammenden Altartafeln im Städtischen Institut zu Frankfurt a. M. führt; ein bedeutender Künstler, der Freude an allem Malerischen hat (Verkündigung usw. im Besitz der Gräfin Merode in Brüssel;



Abb. 194. Rogier van der Weyden, Mitte Kreuzigung Christi, links Magdalena, rechts Veronika. Wien, n. k. Museum.



Kreuzigung im Berliner Museum, Abb. 195; Altar des Kanonikus Werl von 1438 im Pradomuseum: Anbetung des Kindes, Dijon, usw.).

Von Hugo van der Goes (spr. Christus, 1430 bis 1482), der im Wahnsinn in einem Kloster endete, besitzen wir nur wenig; das wenige ist aber köstlich: vor allem zwei Anbetungen der Hirten, die eine von einem in Brügge ansässigen Florentiner Kaufherrn Tommaso Portinari für das Hospital S. Maria nuova in Florenz gestiftet (mit vorzüglichen Stifterbildnissen, seit kurzem in den Uffizien), die andere unlängst in Spanien für das Kaiser-Friedrichmuseum in Berlin erworben, beide von stürmischer Bewegung, feiner Charakterisierung und eigenartigem Farbenglanz.

Hans Memling (etwa 1430 bis 1491) ist vollstümlicher als die eben Genannten. Er ist zarter, nicht so herb und strenge wie jene. Er ist deutscher Abstammung, in der Mainzer Gegend geboren. Seit 1471 ist er in Brügge nachweisbar und ist von den niederländischen Malern, besonders Rogier, Bouts und Goes stark beeinflusst worden. Später wendet er bereits italienische Renaissance motive (z. B. Fruchtfränze) an. Sehr gut lernt man ihn im Johannis hospital in Brügge kennen: u. a. Anbetung der Könige 1479, das vortreffliche Bildnis des Martin von Nieuwenhove, Katharinen-(Johannes-)Altar und der Ursulaschrein, ein 1489 vollendeter gotischer,  $1\frac{1}{3}$  m langer und  $\frac{2}{3}$  m breiter Reliquienschrein, dessen Außenwände von ihm mit Szenen aus der Geschichte der heil. Ursula und der 11 000 Jungfrauen in höchst reizvoller und lebendiger Weise



Abb. 195. Meister von Memalte, Christus am Kreuz. Berlin, Museum.

bemalt sind. Im Louvre u. a. eine sehr schöne Vermählung der Katharina und eine Madonna mit Stiftern. Sein bestes



Abb. 196. Hans Memling, Maria mit Christkind und zwei Engeln.  
Florenz, Uffizien.

Werk, ein Triptychon, beim Herzog von Devonshire in Chatsworth. In der Marienkirche zu Danzig das berühmte Jüngste Gericht, das, wie unlängst an der Hand der Wappen

der außen gemalten Stifter festgestellt wurde, für einen vornehmen Florentiner, Angelo Tani, den Vertreter der Medici in Brügge, und seine Gemahlin Katharina geb. Tanagli gemalt worden ist, auf der Fahrt nach Florenz aber 1473 von den Danzigern gekapert und als glückliche Beute nach Haus gebracht wurde. Im Dom zu Lübeck ein wohl nicht ganz eigenhändiges Altarbild, mit der Kreuzigung, von 1491. Ferner Madonnen, Darstellungen des Leidens Christi und des Marienlebens in Wien, Florenz (Abb. 196), München, Turin usw. Christus als Himmelskönig, von singenden und musizierenden Engeln umgeben (aus einem spanischen Benediktinerkloster, jetzt Museum Antwerpen) u. a. m. Er hat somit eine weite Verbreitung gefunden und genießt seine Beliebtheit mit vollem Recht.

Gegenüber dieser glänzenden Entfaltung der Malerei in Belgien treten die holländischen Teile der Niederlande zurück, aber doch nicht so stark, als man bis vor kurzem vielfach geglaubt hat. Es ist hier leider viel zerstört worden, und erst neuerdings hat man sichere Kunde gemacht, die uns ein besseres Licht gewähren.

Von Albert van Ouwater aus Haarlem, der anscheinend hier bahnbrechend gewirkt und einen bedeutenden Einfluß gehabt hat, besitzen wir in Berlin die Auferstehung des Lazarus.

Aus Haarlem stammt Dirk oder Dierick Bouts (etwa 1420



Abb. 197. Dirk Bouts, Melchisedek und Abraham  
München, Pinakothek.

bis 1475), seit 1464 Stadtmaler in Löwen. Sein Hauptwerk, für die Peterskirche in Löwen 1467 gemalt, das Abendmahl (die Flügel in München, Abb. 197, und Berlin), ferner die Anbetung der Könige mit Johannes und Christophorus (München), seine Märtyrerszenen in Löwen und Brügge zeigen seine hohe koloristische Begabung, seinen Sinn für Landschaft und genrehafte Zutaten bei heiligen Erzählungen: ein echtes Kind seines Landes. Kennzeichnend für ihn sind lange, schmale, etwas steife und eckige Figuren mit vorzüglich behandelten Einzelheiten (Händen usw.). Ihm schließt sich an sein Sohn Melbrecht Bouts, der sog. Meister der Himmelfahrt Mariä (zwei Gemälde im Museum Brüssel), tätig nach 1460 in Löwen. Gleichfalls nach Haarlem gehört der ausgezeichnete, leider sehr früh gestorbene Geertgen tot Sint Jans (Johannes im Berliner Museum; Werke in Amsterdam und Wien, Abb. 198). Ihm sei Jan Mostaert angereicht, der, in Haarlem um 1470 geboren, Hofmaler der



Abb. 198. Geertgen tot Sint Jans, Kreuzabnahme. Wien, K. K. Museum.

Statthalterin Margareta von Österreich wurde und neuerdings von Glück in dem sog. Meister von Lutremont wiedererkannt wurde (Kreuzabnahme, früher im Besitz des Grafen von Lutremont, jetzt Museum Brüssel; das jüngste Gericht, Weisendonsche Familienanwartschaft Berlin). Gerard David ging aus der Haarlemer Malerschule hervor; Livater, Bouts, Geertgen waren seine



Abb. 199. Unbekannter holländischer Meister um 1500, Christus auf dem Ölberg (rechts und links Engel mit den Leidenswerkzeugen). Dresden, Galerie.

Meister. 1483 siedelte er nach Brügge des besseren Erwerbs wegen über. Hier schloß er sich an Memling an. Davids zarte, andachtsvolle Werke werden heute mit Recht sehr hoch geschätzt (Taufe Christi in Brügge; Kanonikus Salviati in London, Nat. Gall.; Abendmahlsaltar in Rouen, Museum; Altartafeln in Venedig usw.). Man stellt ihn unmittelbar neben Memling, den er in der Landschaft sogar übertrifft († 1523).

Ein unbekannter holländischer Meister schuf um 1500 einen Flügelaltar, der sich seit kurzem im Dresdener Museum befindet (Abb. 199) und uns gelegentlich der Gefangennahme Christi ein Nachtbild vorführt, dessen eigentümliche Hell Dunkel-Behandlung uns wie eine Vorahnung der Rembrandtschen Kunstweise anmutet.

Auch Jan Joest van Calcar wandelt in seinem Hauptwerk, dem Altar der Nikolaikirche zu Calcar (1505 bis 1508, mit 20 biblischen Szenen) ähnliche Pfade. Wir dürfen des-

halb diese koloristische Richtung wohl als das Zeichen einer besonderen, durch die eigentümlichen Lichterscheinungen des wasserdurchfurchten Landes geförderten Begabung des holländischen Volkes ansehen.

Wenn wir im vorhergehenden wiederholt der Beziehungen zu Italien zu gedenken hatten, so werden diese vom Beginn des 16. Jahrhunderts an immer mächtiger und gewinnen sogar schließlich entscheidenden Einfluß auf die niederländische Malerei. Zunächst brachte die Kenntnis der italienischen Kunst einigen Gewinn, man lernte besser zu gruppieren, die Figuren klarer im Raum anzuordnen. So bieten uns die Gemälde des Quinten Massys (Matys, Metsys, geb. in Löwen 1465/6, gest. in Antwerpen 1530), des großen Antwerpener Meisters, der deutlich oberitalienischen (Leonardos) Einfluß verrät (auch in der Landschaft), einen hohen ungetrübten Genuß. Sein Innenaltar von 1509 (Museum Brüssel) und besonders

seine Grablegung Christi von 1511 (Museum Antwerpen) gehören zu den schönsten Erzeugnissen der nordischen Kunst (Vorzug gebrochener Farbtöne in feinsten Zusammenstimmung). Auch seine genrehaften Bildnisgruppen, der Geldwechsler und seine Frau (Louvre) usw., sowie sein Bildnis eines Chorbherrn (Wien, Fürst Nichtenstein; Abb. 200) setzen uns im höchsten Grade. Ebenso sind



Abb. 200. Quinten Massys, Bildnis eines Chorbherrn (früher als Bischof von Winchester bezeichnet). Wien, Galerie Nichtenstein.

die Werke eines Meisters, der früher zu der Kölner Schule öfters gerechnet wurde, aber in Antwerpen lebte und unter dem Einfluß des Massys stand, des sog. Meisters des Todes Mariä, der höchstwahrscheinlich Joos van Cleef (Joos van der Beke von Cleve) hieß, aus echt künstlerischem Geist geboren. Er führt seine moderne Bezeichnung nach seinen Hauptwerken (Köln, München, Abb. 201) und hat eine recht umfangreiche Tätigkeit entfaltet; seine Werke finden sich in Kirchen und Museen von Neapel und Genua (S. Donato) bis nach Danzig (S. Marien) und zeigen, ähnlich wie die des Massys, ein äußerst reiches Farbenispiel gleichfalls unter Bevorzugung gebrochener Töne, im Gegensatz zu den älteren Niederländern, die nur die vollen ungebrochenen Farben kennen. In Holland gehören der Zeit des Übergangs an Cornelis Engelbrechtsz (in Leyden 1468 bis 1533) und sein bekannterer mit Recht hochgeschätzter Schüler Lucas van Leyden (in Leyden 1494 bis 1533), von dem wir nur wenig Gemälde, aber zahlreiche, echt vollstündliche Kupferstiche besitzen.

Aber die Mehrzahl der Zeitgenossen und Nachfolger vermag den italienischen Einfluß nicht zu ertragen. Technisch tüchtig, beugen sie sich vor der fremden Kunst und verleugnen ihre nationale Eigenart. Zu ihrer Entstehungszeit angestaunt und gepriesen, vermögen die Werke dieser Romanisten (die alle nach dem gelobten Land der Kunst, besonders nach Rom zogen) uns heute nur ein sehr beschränktes Interesse abzu-



Abb. 201. Meister des Todes Mariä, S. Christina (links), S. Gudula (rechts) und Stifterinnen. München, Pinakothek.

gewinnen, keinesfalls aber mit ihrer flauen Farben- und Formenempfindung uns künstlerisch voll zu befriedigen. Genannt seien wenigstens die hervorragendsten: Jan Gossaert, genannt Jan van Mabuse (Maubeuge, von 1470 bis 1511, 1508 bis 1519 in Italien), Jan Scorel, der Schüler des Jakob Cornelis van Tostanen, und Bernard van Orley (geb. 1542), als Hofmaler der Statthalterin Margareta von Österreich und später der Königin Maria von Ungarn nicht ohne Bedeutung. Sie und ihre Nachfolger beherrschen während des 16. Jahrhunderts das Feld. Zum Glück geht aber eine volkstümliche nationale Unterströmung nebenher, die sich besonders an Hieronymus van Meken, gen. Bosch (etwa 1460 bis 1516) angeschlossen. Dieser ist ein sehr feiner Maler, dabei originell, er schildert phantastische Tiere und allerlei Höllensput (so wie er nur nordischem, germanischem Geiste sich vorstellen kann, nicht aber dem an klarem nebelfreies Licht gewohnten Italiener), besonders bei der Versuchung des S. Antonius und bei der Darstellung des jüngsten Gerichts und der Höllepein. Zu seinem Kreis gehört namentlich Pieter Brueghel der Ältere (1525 bis 1569), bekannt als „Bauernbrueghel“, auf den die inzwischen zur festen Künstlerregel gewordene italienische Meise nicht den mindesten Einfluß zu üben vermocht hat (kräftige, energische, oft drastische Schilderungen des bäuerlichen Lebens in verschiedenen Museen). Auch die Landschaftsmaler Joachim Patinier und Hendrik Wles (nach seinem Künstlerzeichen, einem Käuzchen, von den Italienern Civetta genannt) halten sich im allgemeinen von der Nachahmungssucht ihrer Zeitgenossen frei. Sehr bedeutend ist Pieter Aertsen. Als Bildnismaler hat Anton Moor (Moro) großen berechtigten Ruf genossen. So wurde wenigstens auf beschränktem Gebiet die altererbte nationale Eigenart bewahrt und der Boden fruchtbar gehalten, auf dem im 17. Jahrhundert neue, reichere Triebe erwachsen sollten.

Die Bildnerei hat in den Niederlanden während des 15. und 16. Jahrhunderts ein ähnliches Schicksal. Kraftvoll und mächtig setzt sie ein. Claus Sluter (und Claus de Werwe)



schaffen in Dijon den Mosesbrunnen mit den gewaltigen Figuren der Propheten Jesajas, Daniel usw. und das Grabmal Philipps des Kühnen (Dijon, Museum). Vortreffliche Grabstatuen aus Stein und Erz werden hervorragenden Persönlichkeiten in den Kirchen gewidmet, voll eigenen persönlichen Lebens (z. B. die liegende, von dem Brüsseler Goldschmied Pieter de Beekere 1495 bis 1502 aus vergoldetem Kupfer gefertigte Statue der Maria von Burgund, Gemahlin Kaiser Maximilians I., Brügge, Liebfrauenkirche). Konrad Meit, aus Worms gebürtig, aber in den Niederlanden ausgebildet, gewinnt hohen Ruhm nicht bloß in seiner künstlerischen Heimat (im Schloß zu Mecheln standen Marmorstatuen der Herzogin Margareta und ihres Gemahls von ihm), sondern auch in Deutschland, Frankreich und vielleicht sogar in Italien (Judith, München, Nationalmuseum; Adam und Eva, in Buchsbaum, Gotha). Schöne Holzschnitzereien werden zum Schmuck der Altarschreine angefertigt, in den biblischen Szenen oft Schilderungen des flandrischen Lebens uns geboten (man vgl. die vorzüglichen Arbeiten in Kanten und Calcar).

Später gewinnt einerseits die Massenfabrication die Oberhand. Die Antwerpener Schnitzaltäre, in ihrer Art leicht erkennbar, außerdem durch die mehrfach angebrachte Antwerpener Marke, die flache Hand, bezeichnet, finden sich in zahlreichen Kirchen (u. a. in Rheinland, Westfalen, bis weit nach Westpreußen). Andererseits werden die italienischen Renaissanceformen immer mehr maßgebend. Reich und prächtig werden Tabernakel, Lettner, Grabdenkmäler aus Marmor errichtet. Besonders Ruhm hierin erlangt Jacques Dubroeuq von Mons. Mehr aber noch Cornelis Floris (de Briendt) in Antwerpen (1518 bis 1575), der viel beschäftigt wird (Tabernakel in Leau, Grabdenkmäler in Breda, Lettner in Tournai; auch als Baumeister: Rathhaus in Antwerpen, zum Teil unter französischem Einfluß, der sich auch sonst bei ihm geltend macht: man vergleiche das Maßverhältnis der Säulen bei dem Schlosse Anet, das Philibert de l'Orme 1552 für die Diana von Poitiers baute), und auch für König

Friedrich von Dänemark ein schönes Grabmal im Dom von Schleswig, für König Christian III. von Dänemark ein großes



Abb. 202. Cornelis Floris, Grabmal König Christians III. von Dänemark. Marmor. Roskilde, Dom.

Monument im Dome von Roskilde (Abb. 202; Vorbild in St. Denis, s. S. 308) und für die preussische Herzogin Dorothea (1549) und für Herzog Albrecht (1568 bis 1570) im Dom

von Königsberg in Ostpreußen wertvolle Denkmäler zu fertigen hat. Während der Künstler sich hierbei als gelehriger Schüler der Italiener zeigt (Sansovinos Denkmäler in S. Maria del Popolo in Rom), läßt er in Entwürfen, die er im Kupferstich veröffentlicht, seiner Phantasie freieren Spielraum, zeigt sich bei diesen krausen, bizarren Schöpfungen als Sohn des Nordens und Nachfolger des Colyn van Camerlynck und besonders des Pieter Coeck van Malsjt und hat der Verbreitung einer seit den vierziger Jahren des Jahrhunderts aufgekommenen Verzierungsweise (Kartuschen, scheinbar aufeinandergelegte, mehrfach umgebogene, sich gegenseitig durchdringende Eisenschilde; Nachahmung der Eisenbeschläge in Holz und Stein; Fruchtbüschel u. ä.) freieste Bahn geschaffen, so daß der Florisstil, wenn man ihn so nennen darf, in Norddeutschland mehrere Jahrzehnte fast unumchränkt zur Herrschaft im Ornament gelangt ist. So ging man doch nicht völlig unter in welcher Manier, sondern wahrte sich das Recht eigener Erfindung.

Anderer niederländische Bildhauer, die an italienischer Kunst gelernt, zogen weithin in die Fremde und erfreuten sich hoher Werthschätzung: Alexander Colin aus Mecheln arbeitete am Ott-Heinrichsbau in Heidelberg und später an den Mabaſterreliefs am Grabmal Kaiſer Max' I. in Innsbruck (malerische Szenen aus dem Leben des Kaiſers, 1566); Adriaen de Bries schuf große öffentliche Brunnen in Augsburg und ein Grabdenkmal in Stadthagen (Bückeburg), Hubert Gerhard aus Antwerpen war in Augsburg und München tätig, in München schuf Pieter de Witte, auch Candido genannt, in äußerst vielseitiger Tätigkeit, zum Teil zusammen mit dem Erzgießer Hans Krumper, die Statuen am Denkmal Ludwigs des Bayern in der Frauenkirche, eine Madonna u. a. m. Und endlich bereitete Giovanni da Bologna, eigentlich Jean Boulogne aus Douay (1529 bis 1608), den Italienern im eigenen Land erheblichen Wettbewerb; der Neptunbrunnen in Bologna rührt von ihm her, und der höchst reizvolle Merkur (Abb. 203), der frei dahinschwebt als Götterbote, von einem Windstoß emporgetragen (ein Hauch, etwas in Bewegung Befindliches,



Abb. 203.

Giovanni da Bologna,  
Merkur. Bronze. Florenz,  
Vergello.

wird also hier vom Bildhauer momentan festgehalten, ein deutlicher Beweis, daß die schönst ausgeklügelten Lehrsätze gewisser Ästhetiker, die nur etwas in Ruhe Verharrendes als plastisch darstellbar gestatten möchten, sofort versagen, wenn sich ein echter Künstler des verpönten Stoffes bemächtigt).

Auch die Weberei, Glasmalerei und ähnliche Techniken erreichen in dieser Zeit eine ungewöhnlich hohe Stufe künstlerischer Vollkommenheit. Flandrische Wandteppiche des 15. und 16. Jahrhunderts gehören wegen der Pracht der Farben, der Sicherheit der Zeichnung, der frischen Lebensauffassung und des mannigfachen Inhalts (französischer Romane usw.) zu den kostbarsten Besitztümern vornehmer Sammler. Hauptort der Fabrikation ist Brüssel, das seinen Ruhm aber auch mit andern Orten

teilen muß; nach dem Ort Arras nennen die Italiener, die damals alle besseren Webereien vom Norden beziehen mußten (Rafael's Teppiche wurden ebenfalls hier hergestellt), diese Webereien arazzi. Wertvolle Stücke besitzt u. a. das historische Museum in Bern (einen Teil der Beute aus der Schlacht von Nancy) sowie das spanische Königshaus (Madrid, kgl. Palast). Und wer sich von der Kunst der Glasmalerei überzeugen will, besuche die Guldakirche in Brüssel, wo riesige Prachtfenster ein überwältigendes Zeugnis von ihr ablegen.

Malerei und Bildnerei Auf die französische Malerei des 15. Jahrhunderts hat die gelehrte Forschung erst neuerdings ihr Augenmerk gelenkt. Eine Ausstellung, die 1904 in Paris stattfand, hat deutlicheres Licht über sie verbreitet. Die Kunst steht sehr hoch (anfangs Einfluß der italienischen

Trecentomalerei), ist der altniederländischen Kunst weisensverwand, hat aber für uns geringere Bedeutung. Nur der wichtigeren Namen sei deshalb hier gedacht.

Ein Maler von Avignon, Nicolaus Froment, schuf für König René von Anjou ein Triptychon mit der Darstellung des brennenden Dornenbusches (1475, Kathedrale von Nîmes). Vom sog. Meister von Moulins ein Triptychon in Moulins mit der Madonna

und zwei Flügel-

bilder (Louvre).

Ein ausgezeichnete

Minia-

tiren- und Tafel-

maler (seit 1458

in Valenciennes)

war Simon

Marmion

aus Amiens, der

höchst wahrschein-

lich die farblich

und zeichnerisch

sehr feinen Schil-

derungen aus dem

Leben des Bene-

diktiners St. Ver-

tin 1459 gemalt

hat, die 1905

aus dem Besitz des Fürsten zu Wied in den des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums übergegangen sind. Neben Jean Bourdichon aus Tours und Jean Perréal sei aber vor allem Jean Fouquet aus Tours hervorgehoben, dessen Bildnis des königlichen Schatzmeisters Etienne Chevalier mit dem H. Stephan einen sehr beneideten Besitz des Berliner Museums bildet (Abb. 204); von Fouquets bedeutender Künstlerkraft legt auch sein für Etienne Chevalier gefertigtes Gebetbuch (Schloß Chantilly) Zeugnis ab. Perréal und



Abb. 204. Jean Fouquet, Etienne Chevalier, kulend, mit dem H. Stephan. Berlin, Museum.

Fouquet sind bereits in Italien gewesen. Die Vorliebe vornehmer Franzosen für italienische Kunst wird um die Wende des Jahrhunderts sehr stark. Der Beziehungen zu Leonardo da Vinci ist S. 211 gedacht. Der Florentiner Rosso und der in Mantua unter Giulio Romano (S. 247) ausgebildete Volognese Primaticcio werden 1530 nach dem Schloß Fontainebleau berufen und schmücken es auf das reichste aus. Was davon erhalten ist, macht einen unerfreulichen Eindruck, aber die sog. Schule von Fontainebleau gewann Ruhm und Einfluß in Frankreich. Freilich sind die Franzosen mitunter der italienischen Kunst gegenüber selbständiger geblieben als andere nordische Völker. Als Maler zeichnen sich Jean Clouët, Hofmaler König Franz' I. (identisch mit dem sogenannten Meister der weiblichen Halbfiguren?), und sein Sohn François Clouet aus. Als Bildhauer: Holland Veroux (Denkmal der Kardinalé d'Amboise in der Kathedrale zu Rouen 1516 bis 1525) und Michel Colombe (1430 bis 1512/9 in Tours; Grabmäler in Brou, zusammen mit andern, S. Georg im Louvre, Denkmal Franz' II. von Bretagne und seiner Gemahlin in der Kathedrale zu Nantes; fraglich, ob von ihm das schöne Heilige Grab in Solesmes). Auch Antonio und Giovanni Giussti (Jean Guste, geb. 1485 in Florenz, gest. 1549) in Tours seien hier erwähnt (Grabdenkmal Ludwigs XII. und seiner Gemahlin in St. Denis). Am beliebtesten unter den Franzosen ist heute vielleicht der stark italienisierende Jean Goujon (Wandgrab des Herzogs Louis de Brézé in Rouen, Fontaine des Innocents zu Paris, Diana im Louvre u. a.). Großer Reichtum an zierendem Schmuck ist für die meisten Denkmäler bezeichnend. Auf kunstgewerblichem Gebiete ragen die Schmelzarbeiten von Limoges hervor (Mardon und Jean Benicaud, Léonard Limouzin, Pierre Heymond), ferner die naturalistischen Töpferwaren des Bernard Palissy, die Zinnschüsseln des François Briot und nicht zum wenigsten die Glasgemälde (Bourges, Le Mans, Rouen, Beauvais usw.).

Malerei und Bildhauerei in Deutschland. So vornehme und opferwillige Förderer wie die italienischen, niederländischen, französischen Maler und Bildhauer besaßen die deutschen Künstler nicht. Nur ausnahmsweise wurde ihnen hohe Gunst zuteil. In der Regel waren sie gezwungen, unter bescheidenen Voraussetzungen zu arbeiten. Darum dürfen wir sie aber nicht niedriger einschätzen. Im Gegenteil, es ist beste Volkskunst, die uns hier entgegentritt, mit warmem Herzen geschaffen, aus unmittelbarem echten Empfinden emporgewachsen und auf die weitesten Kreise wirkend. Sehr unterstützt wurde die volkstümliche Richtung der deutschen Kunst durch zwei Erfindungen, die man damals machte: den Kupferstich und den Holzschnitt. Von Erfindung kann man hierbei allerdings nur in ebenso bedingtem Maße reden wie bei der Emailerei (s. S. 290 f.); man muß besser von einer richtigen Ausbarmachung zweier längst bekannter Techniken sprechen. Goldschmiede, Zeugdrucker und andere Kunsthandwerker machten seit geraumer Zeit Gebrauch von der Möglichkeit, in Metallplatten Linien einzugraben und davon Abdrücke zu nehmen, oder aus Holzblöcken erhabene Linien herauszuschneiden und damit gewebte Stoffe zu bedrucken. Im 15. Jahrhundert werden zunächst beide Verfahren verwandt, um die kostspielige Miniaturmalerei zu ersetzen. Die auf die Erfindung der Buchdruckerkunst gerichteten Bestrebungen gehen nebenher. Und bereits von 1423 besitzen wir einen Holzschnitt (H. Christophorus) und von 1446 Kupferstiche (Passion Christi, Berlin, Kupferstichkabinett), die beide nicht mehr zur Befriedigung gewerblicher Zwecke, sondern als selbständige, wenn auch noch sehr rohe Kunstblätter von den Platten abgezogen sind. Die Italiener lernen bald die Bedeutung des Kupferstiches schätzen, aber bei ihnen bleibt er in der Hauptsache Vervielfältigungsmittel. In Deutschland erheben sich Kupferstich und Holzschnitt sehr schnell zu künstlerischen Ausdrucksmitteln von eigener Bedeutung, und zwar von erstem Range. Man kann die deutsche Kunst dieser Zeit nicht voll würdigen oder verstehen, wenn

man nicht auch die äußerlich bescheidene, aber innerlich um so wertvollere Schwarzweißkunst in den Kreis der Betrachtung zieht. Die größten Künstler zeichnen eigens für Kupferstich und Holzschnitt, wir erhalten hier also Originalarbeiten. Weniger geeignet, durch naturgetreue Wiedergabe der Dinge uns in echte künstlerische Illusion zu versetzen, sind Kupferstich und Holzschnitt um so mehr befähigt, dem überströmenden Gedankenreichtum unserer deutschen Künstler ein ausreichendes Darstellungsfeld zu bieten. Reiche Phantasie und starkes Empfinden sprechen oft aus Blättern zu uns, die in technischer Fertigkeit unseren Ansprüchen nicht durchweg zu genügen vermögen.

Der Holzschnitt betätigt sich während des 15. Jahrhunderts besonders in Einzelblättern, die für den Verkauf auf Jahrmärkten und Kirchweihen berechnet und bestimmt waren, und in illustrierten Büchern, bei denen mit den Bildern zugleich der Text in Holz geschnitten wurde (sogen. Blockbücher, z. B. die Armenbibel, der Heilspiegel, die ars moriendi). Einen großen Fortschritt zeigen bereits Breidenbachs „Heilige Reise gen Jerusalem“ von 1486 mit nach der Natur aufgenommenen Städteansichten und die vielen Bibeln und sonstigen Bücher, die in Basel, Straßburg, Köln, Nürnberg, Ulm, Augsburg, meist von unbekannten Künstlern hergestellt wurden.

Die frühesten Kupferstecher sind uns ihrem Namen nach meistens gleichfalls unbekannt; wir bezeichnen sie nach ihren Hauptwerken oder nach dem von ihnen angewandten Monogramm oder ähnlichen Merkmalen. Wir sprechen demgemäß von einem Meister der Spielfarten, einem Meister der Liebesgärten, einem Meister mit den Wandrollen und dem wichtigen um 1466 blühenden Meister E. S. (am Rhein). Ganz hervorragend ist Martin Schongauer in Colmar im Elsaß; technisch sich an E. S. anlehnend, ist er der Erste, der dem Kupferstich (wir besitzen 115 Blätter von ihm: Passion Christi, Kreuztragung, Versuchung des H. Antonius usw.: auch ornamentale Entwürfe) tiefen künstlerischen Gehalt verleiht; er gewinnt einen bedeutenden Einfluß auf das heran-



wachsende Geschlecht; Dürer sah voll Bewunderung zu ihm auf (S. 316). Ihm ebenbürtig ist der sog. Meister des Amsterdamer Kabinetts, jedenfalls ein und dieselbe Person wie der vortreffliche Maler und Zeichner, den man Meister des Hausbuchs nennt. Im Amsterdamer Kupferstichkabinett sind die meisten Stiche von ihm, die übrigens sehr selten sind, vereint. Das Hausbuch, nach dem er auch bezeichnet wird, befindet sich im Besitz des Fürsten von Waldburg Wolfegg und enthält wertvolle Schilderungen des täglichen Lebens vom Ende des 15. Jahrhunderts in frisch gezeichneten, von guter Beobachtungsgabe zeugenden Bildern (Gemälde von ihm in Mainz, Darmstadt, Freiburg, Sigmaringen, Gotha). Er war in Schwaben und am Mittelrhein tätig. In Westfalen begegnet uns Israel von Meckenem, gegen 1500 in Bocholt tätig, unter niederländischem Einfluß.

Am Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts erreichen Kupferstich und Holzschnitt ihre höchste Blüte, ihr Geschick vereinigt sich noch mehr als bisher mit dem der Malerei und sei daher jetzt mit dieser zusammen behandelt. Um letzterer gerecht zu werden, müssen wir in die frühere Zeit nochmals zurückgreifen.

Wie in den Niederlanden, so knüpft sich auch im eigentlichen Deutschland die Entwicklung der neuen Kunst rein äußerlich vorzugsweise an das Tafelbild (Malerei auf eine mit Kreidegrund versehene Holztafel), das zunächst in kleinem, später in immer größerem Format als Schmuck auf den Altar gesetzt und meist mit dem Reliquienschein vereinigt wird (Flügelaltar, Diptychon usw., s. S. 287). Daneben spielt die Miniaturmalerei eine Rolle.

Als erste Stätte, wo neue Strebungen in größerem Umfange einsetzen, gilt Prag, wo Kaiser Karl IV. eine etwas kosmopolitische Kunstblüte herbeiführte. Hier war neben Theoderich von Prag und Nikolaus Wurmser von Straßburg auch ein Italiener Tommaso da Modena tätig. Sehr gut lernt man diese Kunst auf Schloß Karlsburg in Böhmen kennen.

Weit wichtiger ist die Kölner Schule, die in ihrer zarten lyrischen Empfindungsweise an die Kölner Mystik anknüpft und sich mit der gleichzeitigen Sieneſer Malerei berührt (ihre Werke meist in dem Wallraff-Richarz-Museum in Köln). Die Anfänge fallen noch in das 14. Jahrhundert. Ein Meister Wilhelm (von Herle, gest. 1378) wird uns gerühmt (Neste von Wandgemälden aus dem Kölner Rathausaal). Entwickelungsgeſchichtlich ſind die sog. Madonna mit der Wickenblüte (Museum) und der Marienaltar (Kölner Dom) wichtig (Werke Wilhelms?). Hermann Wyrnich, der Nachfolger Wilhelms, ſcheint gleichfalls bedeutend geſeſen zu ſein. Im allgemeinen wird man dieſe Kölner Malereien leicht erkennen können: ſchlankte Körper, lange Glieder, flache Bruſt, rundliche Stirn, gerade, lange Gewandſalten; die Empfindung keuſch und rein und zart: nirgends Bewegung, nirgends Leidenschaft (Abb. 205). Megeres Leben, kräftigere Farben, beſſere Naturbeobachtung bringt Stephan Lochner (aus Meersburg am Bodensee, etwa 1430 bis 1451 in Köln). Sein Hauptwerk iſt der vielgerühmte Altaraufſatz im Kölner Dom mit der Anbetung der Könige in der Mitte, mit den Heiligen Urfula und Gereon und ihrem Geſolge auf den Flügeln. Fernere Werke von ihm ſind die höchſt



Abb. 205. Kölner Meister, Maria mit Christkind und heiligen Frauen (links Elisabeth, rechts Agnes). Berlin, Museum.

reizvollen und anmutigen Madonnen im Kölner Museum (Madonna im Rosenhag; von ähnlich zarter, poetischer Stimmung ein mittelhheinisches Bildchen im städtischen Museum zu Frankfurt a. M.), im Kölner erzbischöflichen Museum (Madonna mit dem Beilichen) usw. In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts wird der Einfluß der Niederländer stärker und stärker. Der zarte, sinnige Charakter vermischt sich, eine kräftigere Naturliebe bricht sich Bahn. Die Namen der Maler sind meist unbekannt; wir sprechen deshalb von einem Meister des Marienlebens (München, Pinakothek usw.), einem Meister der Lyversbergischen Passion, einem Meister von St. Severin und dem Meister des Bartholomäusaltars. Schließlich siegt die niederländische Art vollständig. Im 16. Jahrhundert ragt aber noch Barthel Bruyn (1493 bis 1557) als trefflicher Bildnismaler hervor.

Ganz ähnlich vollzieht sich die Entwicklung in Westfalen. Soest, Münster, Dortmund sind die Hauptsitze der Kunst. Die älteren Soester Bilder zart und fein. Ein Hauptvertreter Konrad von Soest, im Anfang des 15. Jahrhunderts (Wildunger Altar). Etwas später der sog. Liesborner Meister, dessen Hauptwerk, der Liesborner Altar, jetzt in alle Welt verstreut ist (Museum in Münster, Sammlung Löß in Caldenhoff bei Hamm, Nationalgalerie London). Dann bringt niederländischer Realismus und Farbenreichtum ein. Sehr bedeutend schon die Werke des Schöppinger Meisters (vielleicht Johann Körbecke aus Soest in Münster). Im Berliner Museum ein ausgezeichnete westfälische Altar. Eine gewisse Reife bekunden endlich die Arbeiten der Viktor und Heinrich Dünwegge, zu denen wohl auch die des sog. Rappenbergers Meisters gerechnet werden dürfen. Ihr Hauptbild in der katholischen Propsteikirche in Dortmund (1521); wichtige Werke im Museum zu Münster (u. a. der h. Lukas, Neuerverbung aus englischem Privatbesitz 1904); der Eidschwur im Rathhaus zu Wesel, der Antoniusaltar in der Stiftskirche S. Viktor zu Xanten; durchweg energische ernste Gestalten und ein kräftiger, ausgeglichener Farbensinn.

Heinrich Aldegrevener in Soest (1502 bis 1555, auch Trippenmayer genannt; Trippe — Holzschuh als Künstlerzeichen auf seinem Soester Hauptwerke) verrät dagegen rein materlich einen bedeutenden Rückschritt; die Figuren langgestreckt, unruhig, die Farben nicht immer harmonisch. Besseres als auf der Anbetung der Drei Könige (Soest, Wiesenkirche) bietet er im Bildnis (Wien, Lichtensteingalerie). Dagegen leistet er Tüchtiges in seinen Kupferstichen (Hochzeitstänzer, Tugenden und Laster, Arbeiten des Herkules), durch die er zu den sogen. von Nürnbergs Kunst beeinflussten Kleinmeistern zählt. Seine Ornamentstiche (breite, lappige Blattbildung) haben weite Verbreitung gefunden und sind u. a. bei den köstlichen Holzschnitzereien im Domkapitelsaal zu Münster als Vorlagen benutzt worden. Auch an den Fachwerkbauten seiner Heimatstadt kann man noch heute vielfach die Wirkung seines dortigen Schaffens beobachten, nachdem dort bis zu seinem Auftreten die gotische Formenwelt geherrscht hatte.

In Hamburg wirken unter westfälischem Einfluß die Meister Bertram und Grande (1424). In Lübeck die trefflichen Hermen Rode (1484) und Bernt Notke.

Zur höchsten Blüte der deutschen Kunst aber wurde der Samen nicht in Nieder-, sondern in Oberdeutschland gelegt. Schwaben und Franken haben unsere größten Künstler hervorgebracht. Und zwar entwickelt sich hier der Fortschritt durchaus nicht in so starker Abhängigkeit von der niederländischen Kunst, als man bisher angenommen hatte. Vielmehr setzt gleichzeitig mit den Niederlanden und gleichzeitig auch mit Italien in Süddeutschland eine Bewegung ein, die auf treuere und liebevollere Erfassung und Schilderung der Natur abzielt. Das Dreieck Ulm-Basel-Strasbourg umschreibt etwa den Herd der Bewegung. Die großen Konzilien von Konstanz und Basel, die zahlreiche vornehme und gebildete Personen aus aller Herren Ländern zusammenführten, mögen Phantasie und Bildung der heimischen Bevölkerung nachhaltig angeregt haben.

Lucas Moser in Tiesenbronn, Hans Multscher in Ulm und Konrad Witz in Genf und Basel scheinen, soviel die bis-

herigen Ermittlungen ergaben, die ersten bedeutenderen Persönlichkeiten in der neuen künstlerischen Bewegung gewesen zu sein. Lukas Moser von Weil überrascht uns in seinem Tiefenbronner Altar von 1431 durch das Verständniß für die Natur, durch feinsinnige Charakteristik der einzelnen Personen, durch lebensvolle Anordnung der Figuren, ja sogar durch recht glückliche Beobachtung perspektivischer Gesetze. Hans Multscher, aus Reichenhofen, ist von 1427 bis 1467 vorzugsweise in Ulm tätig. Ein Frühwerk von 1437 hat neuerdings das Berliner Museum erworben: frisches Leben, Streben nach Ausdruck und Charakteristik; aber Durchbildung der Figuren und die räumliche Anordnung noch vielfach roh, hart und ungelent. Ein Altar von 1456 bis 1459 dagegen, der jetzt zerteilt im Rathausaal und in mehreren Kirchen zu Sterzing in Tirol sich befindet, zeigt außerordentliche Fortschritte; besonders schön sind die von Multscher geschnittenen Figuren (Madonna, Georg, Florian usw.). Daß ein Künstler gleichzeitig Maler und Bildhauer war, wie Multscher, ist damals keine vereinzelte Erscheinung; oft aber kam es auch vor, daß ein Maler für die Herstellung eines theils gemalten theils geschnittenen Flügelaltars den Gesamtauftrag übernahm, gewissermaßen also als Unternehmer auftrat und die Schnitzarbeiten dann an einen Bildhauer weitervergab; und ebenso umgekehrt. Konrad Witz (Capientis) aus Rottweil ist künstlerisch seit 1434 tätig. Ein Hauptwerk im Straßburger Museum (die Heiligen Katharina und Magdalena, in dem Kreuzgang oder einer Vorhalle einer Kirche sitzend, mit Ausblick auf eine städtische, belebte Straße) und andere Malereien in der Schweiz (Basel, Genf) verraten uns eine sorgsame Beobachtung der Perspektive, deren Schwierigkeiten freilich nicht immer überwunden, sondern nur erkannt werden, sowie eine treffliche Behandlung des Kolorits und der Landschaft.

In Kolmar im Elsaß vertritt Kaspar Neumann (gest. 1466) eine dramatische Richtung. Mit zügelloser Grausamkeit und Wildheit walten die Schergen ihres Amtes in Christi Leidensgeschichte. Ohne alle Rücksicht versucht der Künstler

den Eindruck vollkommenster Wahrheit zu erzielen. Milde, reifer, ansprechender ist Martin Schongauer in Kolmar, dessen bereits S. 310 f. gedacht wurde. Seine echten Gemälde sind selten (Madonna im Rosenhag von 1473, Kolmar, Martinskirche): eine gewisse Eckigkeit und Unbeholfenheit in den hartknöchigen Figuren ist unleugbar.

Auch am Mittelrhein (Mainz, Frankfurt) entwickelte sich bald eine Malerschule. Doch wissen wir noch wenig Sicheres über sie. Der S. 311 erwähnte sog. Meister des Hausbuchs scheint ihr wichtigster Vertreter gewesen zu sein.

Besser unterrichtet sind wir über die Ulmer Schule, als deren erster Vertreter oben Hans Multscher genannt wurde. Zu ihr gehört Friedrich Herlin (gest. 1499), der allerdings auch von Rogier van der Weyden beeinflusst wurde und einen großen Teil seines Lebens in Nördlingen zugebracht hat (Arbeiten in der Georgskirche und im Rathause); auch in Rothenburg o. T. war er tätig (Hochaltar in der Jakobskirche 1466). Von dem Ulmer Hans Schüchlin (gest. 1505) besitzen wir einen Hochaltar in Tiefenbrunn. Sein Schwiegersohn Bartholomäus Zeitblom (etwa 1450 bis 1531: Altäre in den Galerien zu Stuttgart, Budapest usw.) ist ein besonders tüchtiger Vertreter dieser Schule, die hauptsächlich auf harmonische tiefe Färbung ausging und sich mehr in der Schilderung ruhiger Szenen und einzelner Heiligenfiguren hervortat als in dramatisch bewegten Darstellungen. Vielleicht bedeutender, jedenfalls eindrucksvoller sind die Arbeiten seines Zeitgenossen und Landsmannes Jörg Syrlin des Älteren (gest. 1491). Man muß dessen Chorgestühl im Ulmer Dom (1469 bis 1474) gesehen haben, um einen vollen Begriff von der Schönheit der damaligen deutschen Kunst zu gewinnen. Technisch vorzüglich hergestellt, in den Typen mannigfaltig, interessieren uns die zahlreichen Halbfiguren, die an dem Gestühl angebracht sind, auch um deswillen, weil hier nicht bloß biblische Personen, sondern auch recht viele aus dem klassischen Altertum uns begegnen; von großer Schärfe sind seine Bildnisse. Nicht beliebt sind auch seine Mitterfiguren an dem

steinernen Fisch-  
kasten (Brunnen)  
vor dem Ulmer  
Rathaus. Von  
zahlreichen köst-  
lichen Werken der  
Holzschnitzerei und  
Malerei (Altäre in  
Blaubeuren 1494  
und Heilbronn)  
kennen wir den  
Namen der Ur-  
heber nicht.

In Bayern  
gibt es eine tüch-  
tige Reihe von  
Steinbildhauern,  
die den roten Mar-  
mor der Alpen  
trefflich zu be-

arbeiten verstehen (Grabplatte Kaiser Ludwigs des Bayern in  
der Münchener Frauenkirche), aber auch in Holz wissen die  
Söhne des Landes tiefempfundene, formal gut durchgeführte  
Werke zu bilden (Apostel in Blutenburg bei München 1496).  
Höher jedoch mit Recht steht der Ruhm eines Künstlers im  
benachbarten Tirol, des Michael Pacher aus Bruneck  
(† 1498). Seine Hauptwerke befinden sich in Gries bei Bozen  
und in St. Wolfgang (Abb. 206); Malerei und Schnitzerei sind  
gleich vorzüglich, und nachhaltig war der Einfluß des Meisters  
auf weite Kreise. In Salzburg wirkte Rineland Frueauf.

So sehen wir überall auf süddeutschem Boden Werke er-  
stehen, die wegen mannigfacher Unbeholfenheiten nicht auf  
den ersten Blick blenden, um so mehr uns aber durch ihre  
Ehrlichkeit und tiefe Empfindung auf die Dauer fesseln. Ein  
reiches künstlerisches Leben erblüht, am nachhaltigsten jedoch  
im fränkischen Land, vornehmlich in Nürnberg.



Abb. 206. Michael Pacher, Krönung Mariä. Holz-  
schnitzerei. Mitteltell eines großen Flügelaltars (1477  
bis 1481). St. Wolfgang.

Nürnberg ist nicht so alt wie die Mehrzahl der bisher behandelten Städte. Erst im 11. und 15. Jahrhundert arbeiteten sich seine Bürger durch Tüchtigkeit, Fleiß und Umsicht empor, ihr Handel und ihr Gewerbe gewannen weithin Anerkennung und brachten der Stadt Reichthum und nach jeder Richtung Selbständigkeit ein. Die Geisteswissenschaften wurden hier gepflegt, der Humanismus fand hier einen gewichtigen Rückhalt und Stütze. Allmählich gewannen die bildenden Künste immer mehr an Boden. Um von den Vorläufern, dem Meister des Imhof'schen Altars und Berthold Landauer, abzugehen, treten uns in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts Hans Pleydenwurff, Michael Wolgemut (1431 bis 1519) und dessen Stiefsohn Wilhelm Pleydenwurff als namhaftere Maler und Zeichner entgegen. Über Wolgemut hat das Urtheil lange Zeit geschwankt, und auch heute ist noch nicht alles, was ihn angeht, geklärt. Er war ein auf weiten Wanderfahrten gut vorgebildeter sorgfältiger Künstler mit ausgeprägtem Sinn und Verstandnis für die Natur, Maler und Bildhauer zugleich. Aufträge flossen ihm in großer Zahl zu: der Altar in der Marienkirche zu Zwifau von 1479, der Peringsdörfer'sche Altar von 1487 (Nürnberg, Germanisches Museum), die Altäre in Crailsheim, Hersbruck, Schwabach u. s. w. sowie eine Reihe von Bildnissen. Es war unmöglich für ihn, persönlich jedem gerecht zu werden. Deshalb sind seine Arbeiten sehr ungleich; das Beste geht wohl auf Wilhelm Pleydenwurff zurück, der mit ihm zusammen die Schedel'sche Weltchronik durch Holzschnitte (Städteansichten u. dgl.) schmückte. Am bekanntesten ist er wohl dadurch geworden, daß er der Lehrer keines Geringeren als Albrecht Dürers wurde.

Von den Nürnberger Bildhauern, die aus mittelalterlicher Anschauung und Grundstimmung heraus sich zu neuer, tieferer Formensprache entwickeln, seien hier zunächst Adam Krafft und Veit Stoss genannt. Adam Krafft, etwa in der Mitte des 15. Jahrhunderts geboren, 1509 gestorben, ist eine kleinbürgerliche, aber lebenswürdige sympathische Persönlichkeit, die, erst allmählich aus dunkler Zunftgemeinschaft hervortretend,



sich selbst zur Geltung bringt. Nur aus den letzten beiden Jahrzehnten seines Lebens besitzen wir beglaubigte Werke von ihm. Der Ertrag aus dieser Zeit ist aber auch reichlich genug: ein Relief mit dem städtischen in der Ausübung seines Berufs befindlichen Wagemeister von 1497; das Schreyer'sche Grabmal, ein großes Relief mit Christi Kreuztragung, Grablegung und Auferstehung an der Außenmauer der Sebalduskirche; die sieben Stationen auf Christi Leidensweg, zwischen dem Tiergärtnerthor und dem Johannessfriedhof; das von Hans Anthof gestiftete Sakramentshäuschen in der Lorenzkirche, 1493 bis 1496, eine hohe bis an die Wölbung reichende Pyramide mit zahlreichen figürlichen Darstellungen (u. a. auch dem Selbstbildnis des Meisters, der unten knieend, den Riesen- aufbau gleichsam tragend dargestellt ist), das Vorbild für zahlreiche ähnliche Werke; 1501 bis 1503 das Landauer'sche Grabmal in der Regidienkirche. Kein äußerlich muten uns diese Werke noch recht mittelalterlich an, spätgotischer Zierat wuchert überall und macht sich recht breit. Aber die derben, untersehten Figuren atmen bereits tiefe Empfindung, die Körper sind meist gut modelliert, und zwar nicht auf dem Schreyer'schen Grabmal, aber doch jedenfalls auf den Stationen klar angeordnet; die Szenen zum Teil von dramatischer Lebendigkeit.

Zeit Stofß ist bereits viel freier, Unruhe und Aufgeregtheit sprechen oft aus seinen Werken, am gotischen Zierat bleibt aber auch er haften. Etwa gleichaltzig mit Adam Kraft, hat er 1477 die Nürnberger Heimat verlassen und sich nach Krakau begeben, wo er etwa zwanzig Jahre verblieb und als sein Hauptwerk den großen reich vergoldeten Hochaltar (mit der Himmelfahrt Mariä in der Haupttafel) in der Frauenkirche schuf. Später in Nürnberg entstand der Rosenkranz mit Weltgericht und vier Reihen Halbfiguren (Germanisches Museum), der „englische Gruß“, die Verkündigung in überlebensgroßen Figuren und sieben Medaillons mit den Freuden Mariä (Nürnberg, Lorenzkirche), zahlreiche Kreuzigungsgruppen oder einzelne Kreuzjünger u. dgl. m. Er starb 1533. Sein Ruf unter den Zeitgenossen war nicht der beste, Zeit Stofß war zu Zant

und Streit und Schlimmerem geneigt. Augenscheinlich eine sehr temperamentvolle, von seinen Stimmungen abhängige Natur, hat er jedoch Werke geschaffen, die, wenn sie auch nicht alle gleichmäßig sind, uns durch ihre seelische Belebung in hohem Maße fesseln. Nicht bezeichnend für ihn und seine Schule ist das wie vom Winde aufgetriebene und im Endzipsel wieder umfallende, langwallende Gewand seiner Figuren, das gegenüber der sonst damals, besonders in Franken herrschenden knittigen Gewandfältelung immerhin ein Fortschritt war. Sein Sohn Stanislaus Stöß war in Aachen tätig.

In berechtigtem Wettbewerb mit den Arbeiten dieser beiden Künstler stehen die Arbeiten Tilmann (Dill) Riemenschneider's, der zwar am Abhange des Harzes in Osterode geboren (1468), schon 1483 nach Würzburg gekommen und dort sein ganzes Leben († 1531) geblieben ist, so daß er unter die Franken gerechnet werden darf, zumal seine zahlreichen Schnitzereien durchweg fränkischen Geist atmen. Er ist überaus fleißig gewesen. Von seinen Steinarbeiten nenne ich Adam und Eva (beide nackt) vom Süddportal der Marienkapelle in Würzburg (sieht im dortigen historischen Museum), das fein empfundene und sorgfältigst durchgeführte Grabmal des Bischofs Rudolf von Scherenberg im Würzburger Dom, das große tumbaartige Grabdenkmal für Kaiser Heinrich II. und seine Gemahlin Kunigunde (Bamberg, Dom) mit den Figuren der beiden und mit Reliefs, die Ereignisse aus ihrem Leben erzählen. Dazu tritt der in Holz geschnitzte Hochaltar zu Münnernstadt, die Gruppe eines Ehepaars im Betstuhl und die Köpfe von Adam und Eva (London, South Kensington-Museum), der Heiligeblutaltar in Rothenburg o. T. und die mit letzterem zusammenhängenden (unbemalten!) Altäre zu Detwang, Ereglingen usw., die man früher einem besonderen Meister, dem Meister des Ereglinger Altars, zuweisen wollte. Es lohnt, dem umfangreichen Schaffen Riemenschneider's nachzugehen, in seinen uns zunächst etwas altfränkisch anmutenden Schöpfungen verrät sich künstlerischer Ernst und ein eigenartliches feines Schönheitsgefühl.

Den eigentlichen Ruhm der fränkischen und Nürnberger Kunst begründeten aber Albrecht Dürer und Peter Vischer, die zusammen mit Hans Holbein und Matthias Grünewald einen Höhepunkt deutscher Kunst überhaupt bezeichnen.

Albrecht Dürer wurde am 21. Mai 1471 in Nürnberg als Sohn eines gleichnamigen Goldschmiedes und der Barbara Holper geboren. Zunächst als Goldschmied beim Vater ausgebildet, hat er schon früh, eigenem Triebe folgend, viel gezeichnet, ist dann bei Michael Wolgemut (s. S. 318) in der Lehre gewesen und hat sich auf einer längeren Reise (1490 bis 1494), die ihn nach Kolmar und Basel, vielleicht auch schon nach Italien führte, den äußeren Abschluß seiner künstlerischen Erziehung verschafft. Nach der Heimkehr gründete er einen eigenen Hausstand, indem er eine wohlhabende Nürnberger Bürgerstochter Agnes Frey heiratete. Nur langsam errang er sich die Anerkennung weiterer Kreise, Aufträge flossen ihm nur spärlich zu. Es gährte noch gewaltig in ihm, immerfort suchte er seine Kunst zu vervollkommen, über ihr Wesen begann er bereits früh nachzudenken. Inwieweit und auf welche Weise er in dieser Zeit italienische Kunst kennen lernte, ist strittig; sicher ist, daß er Andrea Mantegna's Kupferstiche in Händen gehabt und hoch geschätzt hat und daß ein allerdings nur mittelmäßiger Italiener Namens Jacopo de' Barbari (auch Jakob Walch oder der Meister mit dem Schlangensab, caduceus, genannt) ihn in mancherlei Geheimnisse der damals schon voll entwickelten italienischen Kunst (Proportionen des menschlichen Körpers, Perspektive u. dgl.) einführte.

In weiteren Reisen bekannt wurde Dürer zunächst durch seine Holzschnitte und Kupferstiche, die er mit großem Eifer als künstlerisches Ausdrucksmittel seiner unablässig regen Phantasie benutzte. 1498 erschien sein erstes Hauptwerk: die Apokalypse oder Offenbarung S. Johannis. Es ist für alle Zeiten merkwürdig, wie das gleichnamige, schwer verständliche und tiefsinnige biblische Buch den noch ganz jungen Künstler gereizt und angezogen hat, und mit welcher wunderbarer Gestaltungskraft er dem schwierigen Stoff gerecht geworden ist.

Besondern Ruhm haben die vier apokalyptischen Reiter gewonnen, jene grauenerregenden Verkörperungen von Krieg, Hunger, Pest und Tod, wie sie zornig daherstürmen, die Menschheit zu vernichten. Beachtenswert ist auch bei den meisten der 15 Blätter der feine landschaftliche Sinn, der sich in den Hintergründen offenbart; ihre Motive scheinen der fränkischen Heimat, aber auch der Gegend der oberitalienischen Seen entnommen zu sein, würden also anzeigen, daß Dürer

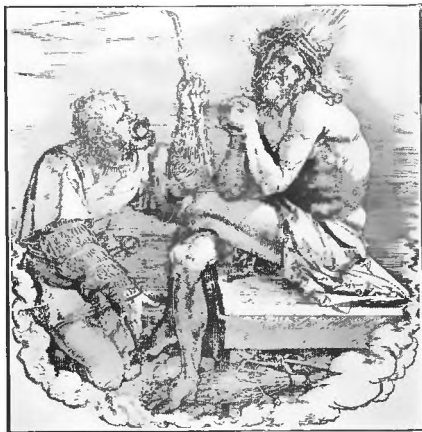


Abb. 207. Dürer, Titelblatt zur Großen Passion.  
Holzschnitt. 1511.

bereits damals Italien ausgeigener Anschauung gekannt hat.

Man beachte ferner die Sicherheit und Beweglichkeit der Linienführung; bis in das Kleinste ist

alles genau wiedergegeben, Licht und Schatten klar und deutlich durch wenige Striche zum Ausdruck gebracht.

Die Neigung zum Schnörkel,

zur Unruhe, zum Zubielen, die ihm als Erbteil der Nürnberger Kunst eigen war, ist noch nicht völlig überwunden.

In den Holzschnittfolgen „Die große Passion“ (12 Blätter; Abb. 207) und im „Marienleben“ (20 Blätter, 1504 bis 1511) steigert sich seine Kraft. Wie weiß er dort das Leiden Christi, hier den idyllischen Zauber und Frieden der Kindheitsjahre Jesu zu erfassen und aus voller Seele mitfühlend zu schildern! Und mit welcher Behaglichkeit und welchem Humor zeigt er uns ein Bild aus dem deutschen Familienleben, als es sich um



Abb. 208. Dürrer, Die Geburt der Maria. Aus der Holzschnittfolge: Das Marienleben. Vor 1506.

Mariä Geburt handelt (Abb. 208). Für alle Zeiten hat er hier Werke geschaffen, die das Herz packen und den Beschauer unmittelbar in die Situation hineinversetzen. Gute Nachbildungen von ihnen sollten in keinem deutschen Hause fehlen.

Waren diese drei Holzschnittfolgen in großem Format erschienen (Ausgabe von 1511), so schuf er bald auch noch eine Passion Christi in Holzschnitt in kleinem Format, die sog. „Kleine Passion“, bei der er einen vollstümlichen Ton anschlug und mehr in die Breite ging (37 Blätter). Dieselben Ereignisse oft in ganz neuer Auffassung, ein köstliches Zeichen seines ständig neu schaffenden Künstlergeistes. Und so sehr beschäftigte ihn das Leiden Christi, daß er eine ähnliche Folge auch noch in Kupfer stach (die sog. Kupferstich-Passion) und eine weitere mehr malerische Folge von zwölf Blättern wenigstens zeichnete, die nach der grünen Farbe des Papiers die grüne Passion heißt und heute einen der wertvollsten Besitztümer der an Dürerblättern überhaupt sehr reichen Handschriften- und Kupferstichsammlung Albertina in Wien bildet. Beide wiederum in erheblicher Abweichung und Neugestaltung!

Neben diesen umfangreichen Arbeiten entstand eine große Zahl von Einzelblättern, die unter dem Einfluß des Nürnberger Humanismus mythologische Stoffe behandeln (Herkules, Amymone usw.) oder die Madonna, wie sie mit dem Christkind spielt, es liebkost oder ihm eine Birne reicht, oder einzelne Heiligenbilder (St. Eustachius), oder um des lieben Brotes willen Gegenstände des täglichen Lebens, einmal sogar die Mißgeburt eines Schweines, uns vorführen. Auch unter diesen, äußerlich oft recht unscheinbaren Erzeugnissen seiner Kunst finden sich genug Werke höchsten Ranges.

Unter seinen Gemälden fesseln uns aus seiner Jugendzeit sein Selbstbildnis von 1493 (er hat sich überhaupt gern selbst konterseit, nicht ohne einen kleinen Beigeschmack von Eitelkeit), das Bildnis seines Gönners, des Kurfürsten Friedrich des Weisen (Berlin, Museum) und ein Flügelaltar (Dresden, Galerie; Leinwand auf Leinwand), dessen Echtheit im letzten

Jahr angezweifelt worden war, aber jetzt allgemein anerkannt ist (die Flügel sind freilich später gemalt als die Haupttafel mit der Madonna und dem Christkind in einem Innenraum, der von drolligen kleinen Engeln gerade gereinigt und ausgefegt wird). 1503 schuf er für die Familie



Abb. 209. Dürer, Anbetung der Könige (Ausschnitt). Florenz, Uffizien.

Baumgärtner einen Altar (München, Pinakothek), dessen Flügel mit den prächtigen Rittergestalten nach jahrhundertelanger Übermalung kürzlich gereinigt sind, wodurch die ursprüngliche Arbeit Dürers neu besichert ist. 1504 eine Anbetung der Könige (Florenz, Uffizien, Abb. 209), eine farbenleuchtende Schilderung echten deutschen Mutterglücks inmitten einer reichen Szenerie.

Aus verschiedenen Gründen zog er 1505 über die Alpen nach Venedig. Die Reise, über die wir durch inhaltsreiche Briefe Dürers an den Nürnberger Humanisten Willibald Pirtheimer gut unterrichtet sind, wurde für ihn ein wahres Erlebnis; sie brachte ihm bedeutende äußere Erfolge und zugleich eine wesentliche Förderung und Klärung seiner künstlerischen Anschauungen und Kenntnisse.

Seine Kupferstiche und Holzschnitte hatten in Italien schon seit längerer Zeit Verbreitung gefunden und großes Aufsehen erregt. Als er nun persönlich erschien, wurde er hoch geehrt, wurden ihm ungewöhnliche Triumphe bereitet; in seiner Künstlerwerkstatt besuchten ihn die vornehmsten Persönlichkeiten Venedigs, von den Malern zollte ihm kein Geringerer als der alte Giovanni Bellini (s. S. 256) volle Anerkennung, worauf

Dürer nicht wenig stolz war. Die deutschen Kaufleute, die in verhältnismäßig großer Zahl in der Lagunenstadt ansässig waren und sich eines eigenen bedeutenden Warenlagers, des Fondaco dei Tedeschi, in der besten Gegend der Stadt erfreuten, übertrugen ihm die Aufertigung eines Altarbildes für ihre Kapelle mit der Darstellung des Rosenkranzfestes (jetzt leider stark beschädigt im Rudolfinum zu Prag; mehrere Bildnisse darauf, u. a. das eigene), und auch sonst gingen ihm genug Aufträge zu. Inmitten dieser Anerkennung fühlte sich unser Dürer so wohl, daß es ihn geradezu bangte, nach der Heimat zurückzukehren, wo er nur als Schmaroher gelte, während er in Venedig ein Signore, ein großer Herr sei; „wie wird mich nach der Sonne frieren!“

Wuchs so das Bewußtsein von der eigenen Kraft in ihm, so machte er durch unablässige Studien gewichtige Fortschritte in seiner Kunst selbst. Wir können von einzelnen Außersichseiten absehen, wie der Bevorzugung von lauteschlagenten, an Bellini erinnernden Engeln zu Füßen des Thrones der Madonna (Rosenkranzfest); die Hauptsache war, daß er fortan auf eine größere Abrundung und Geschlossenheit in der Anordnung der Personen und auf weicheren, einheitlicheren Farbenschmelz Wert legte und in der theoretischen Erkenntnis der Kunst sich weiter ausbildete (Reise nach Bologna, Einfluß Leonardo da Vincis durch Vermittelung des Mathematikers Luca Paccioli). Bereits vor der Reise hatte er sich mit den angeblichen Normalmaßen des Menschen beschäftigt und die vollkommensten Proportionen der menschlichen Gestalt zu finden gesucht. Es waren die Altzeichnungen Adam und Eva und namentlich der gleichnamige Kupferstich von 1504 entstanden. In diesen Studien fuhr er fort, und deutlich sieht man deren Einwirkung bei dem die Versuchung darstellenden Doppelbild (1507, Madrid, Prado, Wiederholung in Florenz), wo er ein Ideal menschlicher Körperbildung zu veranschaulichen strebte. Auch in der Maltechnik gewann er neue Anregungen, für die Emailerei jetzt erst das richtige Verständnis. Höchst wahrscheinlich entstand in Venedig auch ein



Kleines Kreuzifix (Dresden, Museum; Abbildung 210), dessen gegenständlicher Hintergrund auf feiner Beobachtung der atmosphärischen Erscheinungen an Meeresgestaden beruht und die dem Bild auch sonst aufgeprägte ernste Stimmung in nachdrücklichster Weise erhöht. Die in Venedig gemalte Madonna mit dem Zeißig und das Bildnis einer jungen Frau (Berlin, Museum) zeigen trotz deut-



Abb. 210. Dürer, Christus am Kreuz.  
Dresden, Galerie.

lichen Grundtons die weichere, glattere Art der italienischen Kunst; Christus unter den Schriftgelehrten (Rom, Barberini) ist ein nicht ganz geglückter Versuch, das lebhafteste Gebärden-spiel der Italiener künstlerisch zu verwerten.

Die italienische Reise, von der unser Dürer 1507 heimkehrte, gab ihm frischen Mut und gesteigerten künstlerischen Schwung und Schaffenskraft, sie vermehrte aber auch sein Ansehen in der Heimat. Wertvolle Aufträge gingen ihm jetzt viel mehr als früher zu. Für den Frankfurter Tuchhändler Jakob Heller (die mit ihm deswegen gewechselten Briefe sind z. T. erhalten) schuf er einen großen Altar mit der Himmelfahrt Mariä, der leider durch Feuer zerstört und nur in einer Nachbildung erhalten ist. Für die Kapelle im Landauer Brüderhause zu Nürnberg arbeitete er ein Allerheiligenbild (jetzt Wien, Kunsthistor. Hofmuseum), zugleich auch die Zeichnung für dessen reichgeschnittenen Rahmen (Nürnberg, Germ. Museum) und für die Glasgemälde des Aufstellungsraumes

(vor etwa 20 Jahren in Schlesien wieder aufgetaucht); das Bild zeigt uns im weiten Himmelsraum die Dreieinigkeit, die rings umschwebt wird von zahlreichen, durch die mannigfachen Empfindungen bewegten Gliedern der christlichen, himmlischen und irdischen Gemeinschaft; unten eine schöne Landschaft, in der man die Gegend bei Malcesine am Gardasee erkennen zu sollen geglaubt hat: rechts Dürer in Varett und reichem Pelz, neben ihm eine Tafel mit lateinischer Aufschrift.

Zu diesen und anderen Gemälden gesellen sich um jene Zeit seine gedankentiefen und vielleicht hervorragendsten Kupferstiche: „Ritter, Tod und Teufel“ (1513), „Hieronymus im Gehäus“ und „Melancholie“ (1514). Die beiden letzten, vielleicht auch alle drei stehen in einem gewissen Zusammenhang. Die Fragen, die von ihnen angeregt werden, sind noch nicht sämtlich gelöst und beantwortet. Sicher scheint, daß Ritter, Tod und Teufel von einem weitverbreiteten Buch des berühmten Humanisten Erasmus von Rotterdam beeinflusst ist, das den tapferen, vor nichts, auch nicht vor Tod und Teufel sich fürchtenden christlichen Ritter im Idealbilde schildert und daß die Melancholie, von faustischen Gedanken besetzt, das Streben des Monichen nach Erkenntnis der irdischen und überirdischen Dinge uns veranschaulichen soll. „Hieronymus im Gehäus“ führt uns in den behaglichen Frieden und die Stille eines Gelehrtenheims; wie der Heilige fleißig bei seiner Arbeit sitzt, wie in der Nachmittagsstimmung seine beiden tierischen Begleiter sich gemüthlichem Halbschlaf hingeben, wie die Sonnenstrahlen so traulich und warm durch die Buzenscheiben eindringen und das holzgetäfelte Gemach erleuchten, das ist alles unvergleichlich schlicht und treuherzig und doch mit vollendeter Kunst geschildert.

In den Jahren, wo diese köstlichen Blätter entstanden, trat Dürer dem Kaiser Maximilian näher. Dieser letzte Ritter auf dem deutschen Kaiserthron hatte, von der Ruhmessehnsucht der Renaissance erfaßt, mehrere große Druckwerke angeregt und von Marx Treissauerwein und Melchior Pfünzing, zum Teil nach eigenen persönlichen Angaben, zu seiner Ver-

herrlichung verfassen lassen. Es waren keine freien poetischen Schöpfungen, gelehrter Kleinram und Allegorisierungssucht spielten überall herein. Aber ihre künstlerische Ausschmückung erregt in hohem Maße unser Interesse. Der Holzschnitt wurde in weitestem Umfang zu wahrhaft monumentalen Leistungen herangezogen, er wurde geradezu künstlerisch gendelt. Es entstanden der Theuerdank, worin Maximilians Brautfahrt unter fremden Namen (der Held Theuerdank wirbt um die Königin Ehrenreich und gewinnt sie nach vielen gefährvollen Abenteuern), ferner der Weißkönig, der die Kriege und politischen Taten des Kaisers schildert, und der Freydal, worin Max als Idealvertreter höfischer und ritterlicher Sitten gefeiert wird. Für die zahlreichen Holzschnitte, welche die Geschehnisse erläutern sollten, sowie für die vom Kaiser gleichfalls veranlaßten Folgen der dem österreichischen Herrscherhause entstammenden Heiligen und der königlichen Ahnen mußten namhafte Künstler die Zeichnungen entwerfen: besonders Hans Schäufelein und Hans Burgmaier (s. S. 349). Dürer wurde vom Kaiser für den Triumphzug und die Ehrenpforte herangezogen, zwei Holzschnittreihen, die ganz besonders die Person Maximilians verherrlichen sollten. Der Triumphzug zeigt uns in schier endloser Reihe (134 große Holzschnitte) den glänzenden kaiserlichen Hofhalt der damaligen Zeit mit Rittern, Landsknechten, Jägern, mit wilden Völkern, Musikanten, Pferden und prächtigen Wagen, um schließlich in dem von den Tugenden gelenkten Triumphwagen zu endigen, auf dem der Kaiser und seine Familienmitglieder thronen (vielleicht rührt in dieser Folge nur der Triumphwagen von Dürer her, das übrige von Burgmaier). Der Zug strebt der großen Ehrenpforte zu, einem gewaltigen Aufbau mit Säulen, Pfeilern, phantastischer Skuppel, reichstem bildnerischen Schmuck und den Pforten der Ehre, des Lobes und des Adels (1512 bis 1515, insgesamt 92 Holzstöcke). Es läßt sich nicht verkennen, daß der starke persönliche Anteil, den der Kaiser an all diesen Arbeiten nahm, der Sache nicht immer zum Vorteil gereicht hat. Doch findet sich auch hier manche besondere Schönheit; Dürers

phantasie- und erfindungsreiche Schöpferkraft und sein tiefes Gemüt konnten sich nicht verleugnen. Am stärksten kamen sie im Dienste des Kaisers aber doch wohl zum Durchbruch, als es sich darum handelte, ein für Maximilians persönlichen Gebrauch auf Pergament gedrucktes Gebetbuch mit Randzeichnungen zu versehen (jetzt teils in der Münchener Staatsbibliothek, teils in Besançon); hier erging sich seine Phantasie ohne alles Hindernis, in die schwungvollen, durch Blattwerk gezierten Schnörkel setzte er tiefernste oder auch höchst humorvolle Figuren sowie allerlei Getier hinein.

Dürer bezog vom Kaiser Max ein festes Jahresgehalt. Als dieser starb, geriet unser Künstler in Sorge, ob es auch in Zukunft gewährt werden möchte; er begab sich deshalb auf die Reise nach den Niederlanden, um dort dem jungen Kaiser Karl V. persönlich sein Anliegen vorzutragen (1520/1). Auf dieser Reise führte er ein genaues Tagebuch, das uns zum Glück erhalten ist und uns nicht bloß über das Ergehen Dürers unterrichtet, sondern überhaupt als eine kulturgeschichtlich höchst wichtige Quelle betrachtet werden darf.

Auch hier, in den Niederlanden, hat Dürer, wie einst in Venedig, reiche Ehren und Anerkennung gefunden. Auch hier hat er viel gelernt, namentlich in einer breiteren, großzügigeren Behandlung des Gegenstandes. Die Bildnisse, die er dort gefertigt hat (Barend van Orley im Dresdener Museum und ein Unbekannter in Madrid), bezeugen uns das. Vornehmlich aber die Doppeltafel, die er nach der Heimkehr schuf und 1526 dem Nürnberger Rat schenkte, und die zu den größten Meisterwerken der deutschen Kunst überhaupt zählt: die vier Apostel, auf der einen Tafel Johannes mit Petrus, auf der andern Paulus mit Markus (jetzt in der Münchener Pinakothek, während die zu ihnen gehörigen, der Bibel entlehnten Inschriften, die deutlich auf die auch sonst von Dürer mit warmem Herzen begrüßte Reformation anspielen, in Nürnberg, Germ. Mus., sind). Man hat die vier Gestalten auch als die vier Temperamente bezeichnet. Nicht ganz mit Unrecht. Denn es sind psychologisch tief erfaßte Charaktere, die uns hier entgegen-



Zimmer wieder betont er, daß die Natur und ihre Beobachtung die Grundlage künstlerischen Schaffens sein müsse, und dabei hat kaum ein anderer Künstler einen so unerschöpflichen Reichtum freigestaltender Phantasie besessen wie gerade er! Seine Bücher sind die „Meßkunst“ (Perspektive) von 1525, der „Unterricht zur Befestigung“ (Militärarchitektur) und die Proportionslehre von 1528. Ihr beträchtlicher äußerer Umfang und ihr innerer Reichtum erhöhen die Bewunderung, die wir vor der ungeheuren Schöpferkraft des Künstlers empfinden.

An den Meister schlossen sich zahlreiche Gesellen an. Unter ihnen wuchsen zu Ruhm und Ansehen empor: Hans Leonhard Schüpflein (gest. 1540), hauptsächlich in seiner Vaterstadt Nördlingen tätig (Rathaus, Georgskirche), Hans (Süß) von Kulmbach (gest. 1522: zeitweilig für Krakau tätig; im Berliner Museum eine Anbetung der Könige); Hans Dürer, der jüngere Bruder des Meisters, späterer Hofmaler des Königs von Polen; Georg Penz, hervorragend als Bildniismaler (Münzmeister von 1515, in der Kunsthalle Karlsruhe; italienische breite Formengebung) und Kupferstecher (Geschichten des Joseph und des Tobias, berühmte Liebespaare der Antike usw.), der sich mühsam durch das Leben hat schlagen müssen und gerade in dem Augenblick starb (1550), als er unterwegs in Leipzig war, einem ehrenvollen und lohnenden Rufe des Herzogs Albrecht von Preußen als Hofmaler Folge zu leisten; die beiden Brüder Hans Sebald Beham, der zahlreiche Holzschnitte und Kupferstiche sowie eine bemalte Tischplatte mit der Geschichte Bathsebas schuf (Louvre) und seit 1534 in Frankfurt a. M. lebte, und Bartel Beham, von dem wir eine stark unter italienischem Einfluß stehende Kreuzfindung (München, Pinakothek) und zahlreiche fürstliche Bildnisse (er war Hofmaler des Herzogs Wilhelm IV. von Bayern und ist nicht mit dem jug. Meister von Meßkirch zu verwechseln) besitzen; und endlich sei hier Heinrich Aldegrever (S. 314) und des aus Köln stammenden Jakob Wink gedacht, die

zwar nicht als Maler, wohl aber als Kupferstecher zu Dürers Nachfolgern gehören. Jakob Wink, nicht ganz zuverlässig und in seiner Kunst schwankend, hat erst bei König Christian III. von Dänemark, dann bei Herzog Albrecht von Preußen den Posten eines Hofkünstlers innegehabt und in dieser Eigenschaft sich nicht bloß als Porträtmaler, sondern auch als Bildhauer bewährt, indem er Medaillen mit den Bildnissen der dänischen und preussischen Fürstlichkeiten sowie die vornehme künstlerische Ausschmückung (Bildnisse und Ornamente in Lindenholzschneiderei, 1541 bis 1547) des sog. Geburtzimmers im Schlosse zu Königsberg i. P. schuf (gest. 1569 in Königsberg). Die letztgenannten Künstler haben auch eine große Zahl von Ornamententwürfen, meist in den Formen der italienischen Renaissance, in Kupferstich veröffentlicht, die vielfach benutzt worden sind; wegen des kleinen Formats ihrer Kupferstiche werden sie unter dem Namen Kleinmeister zusammengefaßt.

Ähnen wird in der Regel noch angereicht Albrecht Altdorfer, der Meister von Regensburg (etwa 1480 bis 1538), obwohl er etwas selbständiger und eigenartiger ist. Er war Baumeister, Maler, Kupferstecher, Holzschneider, Radierer, er ist einer der ersten und bedeutendsten Landschaftler, ein Romantiker, der landschaftlichen Stimmungsgehalt liebevoll und poetisch wiederzugeben weiß (heil. Familie am Brunnen, 1510, Berlin; Waldlandschaft mit heil. Georg, 1510, München; zwei Kreuzigungen, 1526, Nürnberg und Berlin; allegorische und Kampfesbilder usw.). Von seinen Holzschnitten sei der heil. Hieronymus und die buntfarbige Maria von Regensburg (mit sechs verschieden gefärbten Holzschnittplatten hergestellt) genannt. Auch als Ornamentstecher und als Zeichner (Beteiligung bei Kaiser Maximilians Gebetbuch) war er tätig.

Zur fränkischen Kunst muß ferner Lukas Cranach (1472 bis 1553) gerechnet werden. Er stammte aus Kronach in Oberfranken (daher sein Name) und ist nachhaltig von Dürer beeinflusst und angeregt worden. 1505 wurde er Hofmaler des Kurfürsten Friedrich des Weisen. Als solcher siedelte er



Abb. 212. L. Cranach, Ruhe auf der Flucht.  
Berlin, Museum.

nach Wittenbergüber, wo er fortan blieb, zu den Reformatoren in enge Beziehungen trat und als ein auch im Unglück treuer Freund des kurfürstlichen Hauses sich erwies. Leider überwog bei ihm im Verlauf der Zeit mehr und mehr der Geschäftsmann den Künstler; ein ausgedehnter Werkstattbetrieb wurde die Folge der zahlreich ihm zugehenden Aufträge. Seinen großen Ruf rechtfertigen daher nur seine Werke aus den ersten Jahrzehnten des

16. Jahrhunderts. Hier erweist er sich aber als ein ganz hervorragender Künstler, dessen Farben an Schönheit und Leuchtkraft diejenigen Dürers übertreffen. Besonders glücklich ist er in der Schilderung der deutschen Laub- und Blumenvelt; z. B. berührt uns auf seinem köstlichen Frühwerk, Ruhe auf der Flucht nach Ägypten (Berlin, Museum; Abb. 212) der Wald des Hintergrundes äußerst anheimelnd und sympathisch. Weitere gute Arbeiten von ihm finden sich in Torgau, Dresden, Breslau, Glogau, Wörlitz, Neustadt a. D., Berlin usw. Möglicherweise rühren von ihm auch die Bilder her, die zeitweilig dem Pseudo-Grünewald zugeschrieben wurden (s. S. 313). Auch als Holzschneider und als Bildnismaler hat er z. T. Tüchtiges geleistet. In den Bildnissen der Reformatoren freilich, durch die er am meisten bekannt wurde, ist er häufig recht nüchtern und trocken. Unter seinen zahlreichen allegorisch-mythologischen Bildern (Urteil des Paris, Lutetia usw.) überwiegt das Werkstattgut. Sein Sohn Lukas Cranach der



Jüngere (1515 bis 1586) setzte das Geschäft des Vaters, so muß man leider geradezu sagen, fort; vielleicht ist es besonders seiner Arbeitsweise zuzuschreiben, daß die Cranachsche Kunst zeitweilig ganz allgemein in Mißkredit geraten war. Während der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts aber und noch länger galt des Vaters Kunst sehr viel, besonders im Nordosten Deutschlands. Cranach wurde einer der wichtigsten Mittler, um Dürerische Art zu verbreiten, die übrigens auch anderweit lebhaften Anklang und Wiederhall im Volke fand (man vergleiche z. B. die zahlreichen Schnitzaltäre Nordostdeutschlands, u. a. den Vordesholmer Altar, jetzt im Schleswiger Dom, 1515 bis 1521 von Hans Brüggemann gearbeitet).

Neben Dürer erscheint Peter Vischer als der Hauptträger des künstlerischen Ruhmes von Nürnberg. Peter Vischer war der Sohn und Erbe des bereits über die engere Heimat hinaus geschätzten und beschäftigten Nürnberger Notgießers Hermann Vischer. Von echt künstlerischem Geiste beseelt und auch in späteren Jahren noch während der Feierabendstunden sich im Zeichnen fortbildend, hob er bald die Leistungsfähigkeit der Gießhütte ganz erheblich und konnte bereits 1495 ein so ausgezeichnetes Werk wie das Grabmal des Erzbischofs Ernst im Magdeburger Dom, eine ganz in spätgotischen Formen gezierte, mit der liegenden Figur des Erzbischofs und den ringsum stehenden Figuren der Apostel usw. ausgestattete Tumba schaffen. Der Ruhm seiner Erzgießerkunst verbreitete sich rasch weithin; in Schlesien, Posen, Gnesen und Krakau finden wir zahlreiche Werke von ihm; in Krakau z. B. das schöne und u. a. durch die Einführung des Todes als Verippe uns interessierende Bronzegrabmal des Kardinals Friedrich (Dom; Abb. 213) die Grabplatten für den Krakauer Ratsherrn Peter Salomon (Marienkirche) und den Wojwoden Peter Smitta (Dom), sowie die nach einem Entwurfe von Veit Stoss gearbeitete Bronzegrabplatte des italienischen am polnischen Königshofe als Prinzenenerzieher lebenden Gelehrten Filippo Buonacorsi, genannt Callimachus (Abb. 214). Auch in den Domen zu Meissen und Bamberg finden wir die Spuren seiner Kunst.

216b. 21c. Peter Vischer, Grundentwurf des Sebaldus-Friedrichs von Holten. Bronze. Marfan, Com.



Sein Hauptwerk aber ist und bleibt das

Sebaldus-

grab in der

Münchener

Sebaldus-

kirche, ein hal-

dachartiges

hohes Taber-

nakel über

dem silbernen

Sarg des Hei-

ligen, 1507

bis 1519 aus-

geführt. Auf

einem breiten,

von Schnecken

und ähnlichem

Getier getra-

genen Sockel

erhebt sich ein

den Sarg tra-

gender vier-

eckiger ein-

facher Bau,

dessen Seiten

wände mit

sehr lebendi-

gen und form

vollendeten

Reliefschilde-

rungen aus

dem Leben des Heiligen geschmückt sind. Ringsum schießen

Pfeiler und Säulen in die Höhe, um sich oben in einer archi-

tektonisch reichen, drei nebeneinandergestellten Kuppelbauten

ähnlichen Bekrönung zusammenzuschließen. An und zwischen diesen Säulen und Pfeilern gewahren wir eine fast unendliche Fülle von figürlichen und ornamentalen Zutaten. Unter diesen ragen besonders hervor die Gestalten der zwölf Apostel und



Abb. 214. Peter Vischer, Grabmal des italienischen Humanisten Callimachus. Nach einer Zeichnung von Veit Stof. Bronze. Krakau, Dominikanerkirche.

das ansprechende Selbstbildnis und des weiteren zahllose kleine allegorische und mythologische Gestalten, Seetiere, Fabelwesen aller Art. Ein Reichthum und eine Schönheit sondergleichen offenbaren sich hier. Der Gesamtaufbau ist noch gotisch empfunden, aber überall drängen sich Formen

und Gedanken der italienischen Renaissance hinein. Man hat aus dieser Mischung folgern wollen, daß der Meister, der bei Beginn des Werkes etwa 40 bis 50 Jahre zählen mochte, kein selbsterfindender Künstler, sondern nur ein vortrefflicher Techniker gewesen sei; denn ein solcher Wandel im Stil, wie er sich hier und bei andern Erzeugnissen der Wischer'schen Gießhütte zeige, sei bei einem Mann im vorgerückten Alter nicht mehr möglich; den Söhnen, die auf der Inschrift des Sebaldusgrabmals ausdrücklich als Mitarbeiter genannt werden, sei daher das künstlerische Hauptverdienst, insbesondere auch das alleinige volle Verständnis der neuen Renaissanceformen zuzuschreiben. Die gesamte Beweisführung, die hier nur angedeutet werden kann, ist nicht stichhaltig. Wenn auch ab und zu Peter Wischer sog. „Wisierungen“ fremder Künstler (s. o.) als Vorbild und Anhalt bei Erteilung eines Auftrages gegeben wurden, so waren diese erstens nicht ausreichend genug, um eine künstlerische Tätigkeit Wischers überflüssig erscheinen zu lassen, zweitens bildeten sie nur Ausnahmen. Die sicher beglaubigten Arbeiten des Meisters zeigen vielmehr, wenn man sie in ihrer Gesamtheit betrachtet, ein durchaus einheitliches persönliches Gepräge; zwischen den Aposteln am Magdeburger Sarkophag und denen am Sebaldusgrab besteht enge innere Verwandtschaft. Die Fortentwicklung ist allerdings bedeutend, aber nicht weiter verwunderlich, da uns der Fleiß und der Fortbildungstrieb des Meisters ausdrücklich bezeugt sind. Übrigens wäre Peter Wischer nicht der einzige Künstler, der im fünften oder sechsten Jahrzehnt seines Lebens einen wesentlichen Stilwandel durchgemacht hätte; aus alter und neuer Zeit liegen genug ähnliche Beispiele vor. Allerdings dürfen wir als sicher annehmen, daß die Söhne die Befreundung mit den Formen der italienischen Renaissance wesentlich gefördert haben. Der Älteste, Hermann, ist nachweislich in Italien gewesen: sein Skizzenbuch mit Genuesser, Römischen und anderen Aufnahmen ist erhalten (Louvre), auch besitzen wir von ihm einen Entwurf für das Sebaldusgrab im Sinn der italienischen Hochrenaissance.

Leider ist Hermann ein Jahr nach der italienischen Reise, 1517, vorzeitig gestorben. Sein jüngerer Bruder Peter (f. S. 340), phantasievoll und poetisch veranlagt, ist gleichfalls in Italien gewesen und hat seinen Vater wohl mit all den mythologischen Gestalten bekannt gemacht, die sich am Sebaldusgrab finden; daß er reiche künstlerische Anregung in der Lombardei (in und bei Mailand), vielleicht auch in Venedig empfangen hat, erscheint mir zweifellos.

Vom Vater besitzen wir aus derselben Zeit, in der das Sebaldusgrab entstand, zwei herrliche mehr als 2 m hohe Bronze-Statuen, die er urkundlich nachweisbar im Auftrag des Kaisers Max schuf. Der Kaiser trug sich mit dem weit ausschauenden Plan, ein gewaltiges Denkmal zur Verherrlichung seines Geschlechtes und seiner Person zu errichten; eine beträchtliche Reihe von überlebensgroßen Bronzefiguren sollte es schmücken. Der Plan ist nicht völlig ausgeführt worden: von den fertig gewordenen Figuren sind die besten die beiden Statuen Vischers (Innsbruck, Franziskanerkirche): der König Artus der Heldensage und der König Theoderich der Ostgoten (1513; Abb. 215). Selbst im Kleinsten (man beachte die Rüstung) vorzüglich durchgebildet, sind sie von einheitlicher monumentaler Haltung und Gesamtauffassung, prächtige lebenskräftige, tief empfundene Idealgestalten deutscher Ritter. als Freifiguren ohne Gleichen in der deutschen Kunst.

Es folgen verschiedene Epitaphien, z. B. das zu Ehren der Margarethe Tucher (1521, Regensburg, Dom) und das große 10 m breite, 3 $\frac{1}{2}$  m hohe Prachtgitter, das von den Jünger 1513 für den Schmuck ihrer Grabkapelle in Augsburg



Abb. 215.  
Peter Vischer, König  
Theoderich. Bronze.  
Innsbruck, Franzis-  
kaner-Kirche.

burg bestellt war, aber nach einem Zerwürfniß mit den Auftraggebern erst 1540, und zwar im Nürnberger Rathhaus zur Ausstellung gelangte, von wo es 1806 schändlicherweise als altes Messing verkauft wurde. Wenn wir dies Werk als endgültig verloren zu betrachten haben, so besitzen wir doch wenigstens Zeichnungen, die uns deutlich zeigen, daß hier die oberitalienische Renaissance vollkommen gesiegt hatte. Wir gehen nicht fehl, wenn wir annehmen, daß das Gitter hauptsächlich von dem hochbegabten Peter dem Jüngeren herrührt, für dessen Eigenart wir genügend sichere Anhaltspunkte besitzen, um dies Urteil zu fällen. Beglaubigte Arbeiten von ihm: eine Zeichnung von 1524, Allegorie auf die Reformation (Weimar, Museum), mehrere sehr schöne Plaketten, Orpheus und Eurydike (Berliner Museum ufw.), zwei höchst interessante Tintenfüßer von 1525 in englischem Besiz (Oxford) u. a. m. Er empfindet im Sinn der italienischen Renaissance und des klassischen Humanismus. Der Bischer'schen Familie, und zwar wohl eben Peter dem Jüngeren müssen wir auch die sog. Nürnberger Madonna (Germanisches Museum) zuschreiben, eine vorzüglich durchgebildete Figur von höchstem Adel.

Ein dritter Sohn des alten Peter Bischer, Hans, steckt leider ganz in der welschen Manier (am besten sein Vogenschieße in Anlehnung an den Apoll von Belvedere, Nürnberger Rathhaus; andere Werke: das Kurfürstengrabmal im Berliner Dom, Arbeiten in Aschaffenburg, Merseburg ufw.); als sein Vater 1529 und vor diesem bereits sein Bruder Peter 1528 gestorben waren, vermochte er den Ruhm der Werkstatt nicht aufrechtzuerhalten. 1549 mußte er nach Eichstädt übersiedeln, die Gießhütte ist dann ganz eingegangen. Aber unvergänglich strahlt ihr Name in der Geschichte fort. Ihr Hauptvertreter, Peter Bischer der Ältere, wird zu allen Zeiten gepriesen werden als echter, gut geschulter, fein empfindender deutscher Künstler, der willig Anregungen aus der Fremde verarbeitete, ohne sich seines deutschen Wesens zu begeben.

Der letzte in der Reihe der großen Nürnberger Künstler jener Zeit ist Peter Heltner (Flötner, gest. 1546), auf dessen hohe Bedeutung man erst in jüngster Zeit durch Konrad Lange und Anderer Forschungen aufmerksam geworden ist. Flötner gehört augenscheinlich zu den Künstlern, die sich gesellschaftlich nicht über den Stand des Kleinhandwerkers erheben wissen; still für sich lebend und schaffend, gelegentlichen derben Scherzen nicht abgeneigt, ohne alle geschäftliche Kenntnis, hat er in seinem Leben keine Seide gesponnen. Im Anfange seiner Tätigkeit hat es ihm an bedeutenden monumentalen Aufträgen und an hoher Gönnerschaft nicht gefehlt. Er muß sich letztere verschert oder sie sonstwie verloren haben; jedenfalls liegt später der Schwerpunkt seiner Wirksamkeit in der Kleinkunst. Immer aber hat er ganz Hervorragendes geleistet und das künstlerische Empfinden seiner und der nachfolgenden Generation auf das nachhaltigste beeinflusst. Vermutlich in der nordöstlichen Schweiz zwischen 1480 und 1485 geboren, ist er etwa 1505 bis 1510 auf Wanderschaft, wahrscheinlich auch in Italien gewesen und hat dann in Augsburg für die Fugger, in Annaberg, in Bern (Chorgestühl des Münsters) und in Ausbach gearbeitet. 1522 ist er nach Nürnberg übergesiedelt. Größere Arbeiten von ihm aus dieser Zeit sind: der schöne Brunnen auf dem Markt vor dem Dom in Mainz (1526), eins der frühesten Denkmäler der italienisierenden Renaissance in Deutschland; die Innenausstattung des Hirchvogelhauses in Nürnberg von 1534 (die Täfelung und namentlich ein Kamin von besonderem Reiz), und das z. T. französische Motive aufweisende Zuchterhaus in Nürnberg. Zeigt er sich schon in diesen Werken als ein gründlicher, dabei aber durchaus selbständig schaffender Kenner der Bau- und Zierformen der italienischen Renaissance, so tritt dies auch in den zahllosen Entwürfen hervor (z. T. von den Hopfer in Augsburg nachgeahmt), die er für Kunsthandwerker schafft (hierbei auch in Anlehnung an die arabische, durch Venedig vermittelte Formenwelt sog. Mauresken, stilisierte Blätter von entzückendem Linienpiel), sowie in den Zeichnungen, die er für die Illustrierung

zweier Werke des Walter Rivius, der Architektur (oder Perſpective, 1547) und einer deutſchen Ausgabe des Vitruv, des klaſſiſchen Lehrbuchs der Baukunſt der alten Römer (Mürnberg 1548) arbeitet, ferner in ſeinen Goldſchmiedearbeiten (z. B. dem Holzſchuhers-Pokal in Augsburg), Schnitzereien und beſonders in ſeinen Plaketten. Dieſe kleinen Reliefs, die in Italien aus Bronze hergeſtellt wurden, und zwar ſtets nur in wenigen Exemplaren (ſ. S. 178), machte er für das Kunſthandwerk nutzbar. Er vervielfältigte ſie in Blei, ſo daß ſie für billiges Geld vertrieben werden konnten, und nun wurden die Plaketten, genau wie die Kupferſtiche und Holzſchnitte, äußerſt beliebte Muſter und Vorbilder für das kunſtgewerbliche Schaffen Deutſchlands, ſo daß man Wiederholungen von ihnen an Goldſchmiedearbeiten, an Zinn, an Töpferwaren uſw. findet. Unter Flötners Plaketten, die mythologiſche, allegoriſche u. ä. Gegenſtände behandeln, befinden ſich Kunſtwerke erſten Ranges; die ganz ihm eigene Behandlung der deutſchen Landſchaft (im Relief!) dürfte ihm in unſerer Zeit am meiſten Bewunderer zuführen. Auch in der Herſtellung von Medaillen leiſtete er wahrhaft Großes. In der lebendigen und naturwahren Wiedergabe eines Bildniſſes in Relief bei kleinem Maßſtabe begegnet er ſich mit andern, vorzugsweiſe Nürnberger Künſtlern, z. B. Ludwig Krug, Kels, Kiez, Schwarz; es wäre wirklich an der Zeit, dieſe deutſche Medaillenkunſt einmal durch eine erſchöpfende und würdige Veröffentlichung in das richtige Licht zu ſetzen.

Auf der Kleinkunſt beruht dann auch weiterhin der Ruhm Nürnbergs. Selbſt das treſſlichſte Werk der nachwiſcheriſchen Nürnberger Bildhauerkunſt weiſt verhältnißmäßig kleinen Maßſtab auf: der echt volkstümliche Gänſemännchen-Brunnen von Pankraz Labenwolf (nahe der Nürnberger Frauenkirche). Die Nürnberger verdienten ihren Ruhm als tüchtige Meiſter. Namentlich ihre Goldſchmiede, allen voran Wenzel Jamnitzer, gehören zu den Erſten ihres Fachs (vgl. S. 355).

Eine ähnlich weltſchene, vielleicht auch etwas schrullenhafte Künſtlernatur wie Peter Flettner war Matthias Grüne-



wald (um 1469 bis 1529). Auch seine Bedeutung ist nach jahrhundertelanger Vergessenheit erst in jüngster Zeit richtig erkannt und in das gebührende Licht gesetzt worden. Auf Grund literarischer Nachrichten beachtete man schon seit Jahrzehnten, daß es damals einen sehr hervorragenden Maler dieses Namens gegeben habe; aber infolge von Mißverständnissen schrieb man ihm Bilder eines andern Malers zu, und aus diesem einen Irrtum entstanden zahlreiche weitere Irrtümer. Nach Erkenntnis des ersten Irrtums nannte man den andern, den unbekannten Maler den Pseudo-Grünewald; aber volles Licht in all die hierdurch aufgerührten, höchst schwierigen und verwickelten Fragen zu bringen, ist noch nicht ganz gelungen. Sicher ist erstens, daß der sog. Pseudo-Grünewald der Cranach'schen Weise äußerst nahesteht (s. S. 331), und zweitens, daß wir dem wirklichen Grünewald mehrere Bilder zuzuschreiben haben, die ihn uns als einen Koloristen von höchstem Range kennen lehren. Sein Hauptwerk ist ein großer Flügelaltar, den er im Auftrage eines kunstsinigen Abtes der Moutier-Präzeptorei Isenheim im Elsaß, eines Italieners, gegen 1516 gearbeitet hat (Museum Kolmar) und der sich aus mehreren großen Tafelgemälden (Kreuzigung Christi, Verkündigung, Himmelfahrt Christi, Maria von Engeln verherrlicht, Abb. 216, Maria mit dem Kind, Abb. 217, die Versuchung des S. Antonius, die S. Antonius und Paulus in der Wüste, S. Sebastian, S. Antonius; auf der Predella die Beweinung Christi, Abb. 218) zusammensetzt. Andere Werke befinden sich im Museum zu Basel, in Frankfurt a. M., Karlsruhe u. a. a. L., sind aber doch selten. Grünewald hat von Dürer wichtige Anregungen empfangen. In der Hauptsache aber ist er durchaus selbständig und zeigt ein so feines Farbenempfinden, daß er in der deutschen Kunst jener Zeit ganz vereinzelt dasteht und uns mit seinen Werken noch heute völlig überrascht. Allerdings ist es hier mehr als irgendsonst notwendig, die Originale zu sehen. Schwarzweißnachbildungen vermögen den magischen Eindruck seiner

phantastischen Lichterscheinungen und seiner sicheren Handhabung des Hellbunkels, das den mitunter seltsamen, ja grausigen Darstellungen erst den vollen künstlerischen Wert verleiht, nicht wiederzugeben;



Abb. 216. Grünewald, Maria von Engeln verherrlicht.  
Köln i. G., Museum. Photographie von J. Christoph, Köln.

immerhin ist es jetzt gelungen, vortreffliche Photographien herzustellen, die dem Fernstehenden wenigstens einen Begriff vermitteln. Nichts ist wohl bezeichnender für die Bedeutung des Meisters, als



Abb. 217. Grünewald, Maria mit Kind. Kolmar i. G., Museum.  
Photographie von S. Christoph, Kolmar.

daß ein so großer Farbenkünstler wie Böcklin während seines Züricher Aufenthaltes öfters heimlich von Zürich nach Kolmar gereist ist,

um dort sich stundenlang in aller Stille an dem überwältigenden Zauber der alten Male reien zu erbauen.

Von Düren und Grünewald gleichmäßig ange regt wurde Hans Baldung (etwa um 1476 geboren). Er

war in Straßburg an fässig, wo er 1545 gestorben ist und von wo aus er sein Hauptwerk, den aus elf Tafeln bestehenden



Abb. 218. Teile des Antoniusaltars; oben Schnitzereien, S. Augustin, Antonius, Hieronymus; unten Grablegung Christi, Gemälde von M. Grünewald. Kolmar i. F., Museum.

Hochaltar im Freiburger Münster 1511 bis 1517 geschaffen hat. Er zeichnet sich durch helle Färbung und feines Verständnis für die Gebirgslandschaft aus; das von ihm be-

vorzugte frische Grün brachte ihm den Künstlernamen Grün oder Grienhans ein. Er führt den Tod als handelnde Person in seine Bilder ein (Frauentuß, Museum Basel) und ist in seinen Holzschnitten (Tondruck, Hellbunkel!) oft äußerst phantastisch und packend; die altgermanische Hexenwelt wird hier lebendig: eine künstlerische Vorahnung von Jansts Hexenküche! Zahlreich sind seine Zeichnungen und seine Bildnisse.

In den benachbarten schwäbischen Landen ragen hervor: in der Schweiz Nikolaus Manuel genannt Deutch (aus Bern, 1484 bis 1530) und der fast gleichzeitige Urs Graf, der sich lange unter Landsknechten herumgetrieben und uns in seinen Werken das Landsknechtsleben sehr anschaulich geschildert hat: ferner in Ulm, der altberühmten Kunststätte (s. S. 316), Martin Schaffner (um 1508 bis 1540), von dem wir verschiedene farbenfrohe Gemälde in München, Ulm usw. besitzen, und in Memmingen der bei Kaiser Max sehr angesehene Bernhard Striegel.

Als wichtigste Heimat der Kunst erweist sich aber im 16. Jahrhundert neben Nürnberg die schwäbische Reichsstadt Augsburg. Auch sie war zu Reichtum emporgewachsen, aber ihr fehlte der bürgerliche Zug, der Nürnberg kennzeichnet; ihre Patrizier wollten höher hinaus, fürstliche Stellung erstrebten die Fugger und Welser. Mit Italien, namentlich Venedig stand man in den engsten Beziehungen. Italienische Kultur lernte man diesseits der Alpen am besten in Augsburg kennen. Für die Formenwelt der italienischen Renaissance wurde Augsburg die erste und eine der wichtigsten Einfallsporten nach Deutschland.

Während in der Bildnerei Loy Hering (s. S. 358) und Adolf Daucher (oder Dauer; dieser mehr ein nachahmendes Talent; von ihm u. a. der Altar in Annaberg 1522) an der Spitze einer neueren Richtung stehen, tun die hier in der Malerei Hans Holbein d. Ä. (geb. 1473) und Hans Burgmaier, beide möglicherweise Schüler Martin Schongauers (s. S. 316), beide zunächst für das Katharinenkloster

zu Augsburg beschäftigt. Hans Holbein hat das stärkere künstlerische Temperament. In seinen älteren Werken noch hart und eckig und in den von ihm gemalten Passionsbildern sich an die volkstümlichen Passionsschauspiele anlehrend, gewinnt er später eine immer größere malerische Weichheit, wendet er sich auch immer mehr von der gotischen Zierweise ab, und der neuen italienischen Renaissancewelt zu. Bereits seine für das Katharinenkloster 1512 geschaffenen Altarflügel (Augsburg, Galerie) wirken als Überraschung, mehr aber noch sein Sebastiansaltar von 1516 (München, Pinakothek; Abb. 219), wo er nicht bloß die welschen Zierformen völlig meistert, sondern auch in der S. Barbara und S. Elisabeth edle vornehme Frauengestalten von monumentaler, fast an Palma Vecchios Barbara gemahnender Haltung schafft. Ganz köstlich sind Holbeins zahlreiche, meist mit Silber stift gezeichneten Bildnisse (Kupferstichkabinett in Berlin,



Abb. 219. Hans Holbein der J., Verkündigung Mariä (Teil des Sebastiansaltars). München, Pinakothek.

Museum in Basel usw.), die von schärfster Beobachtungsgabe und starker humoristischer Veranlagung zeugen. Leider scheint er infolge seines lustigen Sinnes seine häuslichen Pflichten vernachlässigt zu haben: er wird durch Schulden gezwungen worden sein, die Heimat zu verlassen, ist erst im Elsaß gewesen und hat vielleicht in Portugal geendet, wo sich ein prächtiges figurenreiches, mit Johannes Holbein 1519 bezeichnetes Bild im königlichen Schloß zu Lissabon befindet. Die Annahme,

daß es sich hier um ein Werk des berühmteren Sohnes handele, dürfte sich als ebenso irrig erweisen wie die zeitweilige, jetzt wohl allgemein abgelehnte Zuweisung des Sebastianstares an diesen. Aber schon aus dieser Verwechslung von Vater und Sohn dürfte hervorgehen, welche starke künstlerische Kraft dem Vater eigen war.



Abb. 220. Hans Burgmaier, Bildnis von sich und seiner Frau. Wien, k. k. Museum.

Hans Burgmaier (geb. 1473) war fleißiger und häuslicher. Ihm fehlte das unruhige Blut Holbeins. Aber gleich diesem hat er sich lebhaft an der italienischen Renaissance begeistert und ist einer ihrer wichtigsten Vorkämpfer und Verbreiter in Deutschland geworden. Neben zahlreichen Tafelbildern hat er auch Fassadenmalereien geschaffen (dürftige, aber interessante Reste im Hofe des Juggerschen Hauses in Augsburg, dessen Architektur wohl auch von ihm herrührt) und ferner eine Fülle von Zeichnungen für den Holzschnitt, sowohl für Einzelblätter (z. B. Kaiser Max zu Pferde, der Tod als Würger) als für die vom Kaiser veranlaßten großen Illustrationswerke (f. S. 329), besonders den Weißkönig und den Trumphzug. Burgmaier ist ein guter Erzähler, weiß auch die Madonna sehr anmutig zu schildern und handhabt das italienische Renaissanceornament, das er ganz gewiß in Italien selbst kennen und schätzen gelernt hat, mit größter Sicherheit. Im Jahre 1529 malt er ein treffliches Bildnis von sich und seiner Frau, das von trüben Todesahnungen erfüllt ist (aus dem Handspiegel grinsen den beiden zwei Totenköpfe entgegen; Abb. 220), zwei Jahre darauf ist er wirklich gestorben.

Hans Holbein d. J., 1497 als der Sohn des gleichnamigen Künstlers in Augsburg geboren, hat durch die



Abb. 221. Hans Holbein d. J., Christus im Grabe (Teil). Basel, Museum. Nach einer Photographie von Braun, Clement & Co. in Dornach und Paris.

traurigen Schicksale des Vaters früh des Lebens Bitternis kennen gelernt. Eine eigentümliche Schärfe und tatkräftige Rücksichtslosigkeit scheint sich bei ihm unter den Eindrücken der Jugend entwickelt zu haben. Aber auch ein reiches künstlerisches Erbe hat er von dem Vater empfangen: Beobachtungsgabe, Neigung

zu satirischem Spott, Streben nach malerischer Abrundung und Begeisterung für die italienische Kunst.

1515, also erst achtzehnjährig, taucht er in Basel auf, dessen reges geistiges und kommerzielles Leben eine starke Anziehungskraft auf junge Künstler üben mußte. Hier verdient er sich zunächst mühselig und auf mannigfache Weise sein Brot: ein Aushängeschild für einen Schulmeister 1516 (Museum Basel), eine Tischplatte mit der Geschichte des „Niemand“, dem man alle Schuld aufbürdet (Zürich, Stadtbibliothek), Federzeichnungen zum Lobe der Wahrheit, dem bekannten Buche des Baseler Humanisten Erasmus von Rotterdam, Vorlagen für Buchschmuck aller Art für die zahlreichen Baseler Verleger (Froben, Cratander u. a.), Entwürfe für die in Süddeutschland sehr beliebte Bemalung der Fassaden (Hertensteinsches Haus in Luzern 1517, 1824 abgebrochen) u. a. m. bekunden uns das hinlänglich. Aber immer zeugen diese Arbeiten auch von künstlerischem Adel. Seinen Zug zu monumentaler Größe und malerischer, koloristischer Durchbildung, bei aller zeichnerischen Strenge, steigert eine italienische Reise, über die wir leider nichts Näheres wissen. Werke von Mantegna scheint er dort kennen gelernt zu haben, vor allem aber müssen die Schüler Leonardos, namentlich Gaudenzio Ferrari (S. 27 f.), ihn angeregt haben.



Es folgen nun Tafelmalereien: das prächtige, in weichem Farbenschmelz gemalte Bildnis des Baseler Verlegers Bonifacius Amerbach von 1519; der schon halb in Verwesung übergegangene, im Grabe ruhende langgestreckte Leichnam Christi von 1521 (Abb. 221), grauig, aber außerordentlich packend durch die künstlerische Feinheit und die Wahrheit der Darstellung (beide im Baseler Museum, wo man überhaupt Holbeins Jugendwerke am besten kennen lernt); eine Madonna für das Münster in Solothurn 1522 und eine für den Bürgermeister Meyer und dessen Familie, ein durchleuchtenden Farbensplanz, geschlossene Komposition und innige Empfindung gleichmäßig ausgezeichnetes Werk (Original im Großherzogl. Schloß zu Darmstadt, Abb. 222; eine gute altniederländische Nachbildung im Dresdener Museum). Daneben laufen dramatisch bewegte szenische Darstellungen her, eine Folge von Entwürfen für die Glasmalerei mit dem Leiden Christi und Wandmalereien für das Baseler Rathhaus (leider nur in Skizzen erhalten): Gerechtigkeitsbilder, Nebabeams Drohung und Sauls Zurückweisung durch Samuel. Auch die Arbeit für den Holzschnitt ruht nicht, es entstehen seine Zeichnungen zum Neuen und Alten Testament sowie sein Totentanz, der von Lützelburger in Holz geschnitten, freilich erst 1538 in Lyon veröffentlicht wurde. In der



Abb. 222. Hans Holbein d. J., Madonna des Bürgermeisters Meyer. Darmstadt, Schloß. Nach einer Hellogravüre der Photographischen Gesellschaft in Berlin.

mittelalterlichen Neigung, Totengerippe mit Menschen aller Stände im Tanz vereint bildlich darzustellen (Wandmalereien in Kirchen), fand Holbein die Anregung, die Allgewalt des Todes zu versinnbildlichen. Wie der Tod plötzlich an den Menschen, gleichviel ob dieser arm oder reich ist, herantritt und ihn oft mitten in der höchsten Lebensfreude überrascht, das wird von Holbein mit erstaunlicher Menschenkenntnis und schärfster psychologischer Beobachtung, aber auch nicht ohne bittere Satire in wenigen Strichen und stets in künstlerisch vollendeter packender Weise vorgeführt. Endlich seien seine Entwürfe für kunstgewerbliche Arbeiten aller Art, namentlich auch Dolchscheiden (auch hierbei Totentanz) erwähnt; in ihnen sind die Zierformen der italienischen Renaissance mit einer Sicherheit, Eleganz und Selbständigkeit gehandhabt, wie sonst kaum jemals von einem Deutschen: hier wurde wahrhaft aus fremdem Geiste neuer Geist geboren.

In die umfangreiche, aber finanziell augenscheinlich wenig lohnende Baseler Tätigkeit der zwanziger Jahre fällt eine durch Erasmus von Rotterdam vermittelte englische Reise (1526 bis 1528); es muß ihm, und er muß dort so gut gefallen haben, daß er 1532 abermals nach England ging und hier, abgesehen von einer kurzen Reise nach seiner Heimat 1538, bis zu seinem im Oktober 1543 an der Pest in London erfolgten Tode verblieb. Dort arbeitete er weitere kunstgewerbliche Entwürfe; für das Kaufhaus der Deutschen in London, den sog. Stahlhof schuf er nach dem Vorbild der italienischen trionfi einen Triumph des Reichtums und der Armut (leider untergegangen und nur in Nachbildungen erhalten; eine Originalskizze im Louvre). Seine Haupttätigkeit aber waren Bildnisse. König Heinrich VIII., die Vornehmen seines Hofes, angesehene Kaufleute ließen sich von ihm malen, und diese Bildnisse gehören wegen der unerbittlichen Treue, wegen der sorgfältigen Wiedergabe auch der kleinsten Kleinigkeiten und wegen der trotz alledem großen und einheitlichen Auffassung zum Bedeutensten, was wir überhaupt in der Kunst aller Zeiten auf diesem Gebiete besitzen. Berühmt ist die Sammlung, die das

Schloß Windsor sein Eigen nennt. Im einzelnen seien hervorgehoben die Bildnisse von Erzbischof Warham von Canterbury 1527, Sir Thomas Godsalve mit seinem Sohne (1528, Dresden, Abb. 223), Sir Bryan Tuke (München), dem Astronomen Nikolaus Kratzer (1528, Louvre), Georg Giese (Gyßze), einem in Danzig geborenen Londoner Kaufmann (1532,



Abb. 223. Hans Holbein d. J., Thomas Godsalve und Sohn. Dresden, Museum.

Berlin), den beiden Gesandten (1533, London), Sir Richard Southwell (1536, Äffizien), Dr. John Chambers und Jane Seymour (Wien), Sieur Morette, früher für einen Goldschmied gehalten (Dresden), Herzog von Norfolk u. a. m.

Holbein ist der erste deutsche Maler genannt worden. Das ist nicht ganz richtig. In koloristischen Fähigkeiten war er allerdings unserem großen Albrecht Dürer überlegen, der Zeit seines Lebens nicht ganz über das „mühsam Bleiben“ (die mühsame Quälerei mit Farben und Farbenwerten) herauskam. Aber in genütvoller Auffassung des Lebens und in warmerherziger Empfindung blieb er weit hinter Dürer zurück: heitere Fröhlichkeit kannte er nicht. Es sind zwei verschiedene Welten: Dürer und Holbein. Dieser objektiv, jener subjektiv. Auch wird man nie vergessen dürfen, daß Holbein viel jünger war als Dürer und unter ganz anderen Einflüssen aufwuchs als dieser. Neue Stimmungen beherrschten die Welt. In kirchlicher Hinsicht suchte sich Deutschland von Rom loszumachen, in künstlerischer Beziehung unterlag es ihm.

Holbein vermochte dank außergewöhnlicher Begabung, italienisches Wesen ohne Schaden in sich aufzunehmen, die fremde Form und Auffassung frei in seinem Innern zu verarbeiten. Die schwächeren Nachfolger waren zu dieser Art der

Aneignung nicht mehr fähig, sie gingen in jammervoller Nachahmung welscher Kunst unter. Man hat die Reformation für den jetzt einsetzenden künstlerischen Niedergang Deutschlands verantwortlich machen wollen. Das ist aber grundfalsch. Auch in den Ländern, wo der größte Teil der Bevölkerung von der Reformation völlig unberührt blieb, erschlaffte die künstlerische Schaffenskraft. Am schlimmsten in Rom selbst! Das ist eben das Geheimnisvolle im Wesen der weltgeschichtlichen Kräfte, daß sie sich einmal auf diesem, das andere Mal auf jenem Gebiete betätigen, aufschwellen und nachlassen, ohne daß wir immer die inneren Ursachen des Werdens, Reisens und Vergehens zu erkennen vermögen. Western Religion, heute Kunst, morgen Krieg.

Von den Deutschen, die sich während des weiteren Verlaufs des 16. Jahrhunderts mit Malerei beschäftigen, ist somit nicht viel Gutes zu sagen. Meist herrschte der ödeste Manierismus, die schlimmste Nachahmungssucht. Am namhaftesten sind: Hans Bocksberger von Salzburg, Johann Kottenhammer aus München, Joseph Heinz aus Bern, Johann von Aachen aus Köln. Erfreulich sind die Leistungen von Jost Amman, Virgil Solis und Tobias Stimmer. Im Nordosten Deutschlands, in der reichen Handelsstadt Danzig gewann der in Königsberg geborene Anton Möller großen Ruhm; in den Niederlanden ausgebildet, schuf er u. a. ein riesiges, stark allegorisierendes, heute leider verblaßtes und übermaltes jüngstes Werk (Danzig, Artushof).

Das Beste ward im Bildnis geleistet; hier wurden die Künstler immer wieder gezwungen, der Natur fest ins Auge zu schauen; vor Manierismus wurden sie dadurch behütet.

In Westfalen wirkte so die Familie Tom Ring (gut vertreten an verschiedenen Stellen in Münster, namentlich in der Sammlung des Herrn von zur Mühlen). In Südbayern Christoph Schwarz aus Ingolstadt in München und Christoph Amberger in Augsburg (Karl V., Sebastian Münster, beide im Berliner Museum), der viel von den Venezianern gelernt hat.

Am Ende des Jahrhunderts taucht wenigstens ein bedeutender deutscher Maler auf, Adam Elsheimer (1578 in Frankfurt a. M. geboren, 1620 in Rom gestorben), der freilich fast die Hälfte seines Lebens in Rom gelebt hat; er weist einen sehr feinen Stimmungsgehalt in seinen Landschaften auf und hat viele andere, z. B. Rembrandt, beeinflusst.

In der Bildhauerei hatten in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts die Niederländer das Fest in der Hand (siehe S. 303 ff.); die größten Aufträge wurden ihnen zuteil. Doch fehlte es nicht völlig an tüchtigen einheimischen Kräften. Und wiederum war es das Bildnis, worin das Beste geleistet ward: die Kurfürstenstatuen des Sebastian Götz aus Ehur am Friedrichsbau in Heidelberg 1604 bis 1607 sind augenscheinlich nach lebenden Modellen gearbeitet. In Westfalen rang sich Gerhard Gröninger aus dürftigen Anfängen zu tüchtigem Können durch (Denkmäler usw. im Dom zu Münster i. W.). Die Gebrüder Abel aus Köln begannen die Arbeiten am Maximiliansdenkmal in Innsbruck, die von dem glücklicheren Colin (s. S. 305 u. 339) beendet werden sollten.

In der Kleinkunst dagegen ward, wie schon S. 342 erwähnt, Hochbedeutendes geschaffen. Neben Nürnberg trat Augsburg hervor (der Pommerische Kunstschrank im Berliner Kunstgewerbemuseum). Aber auch zahlreiche andere deutsche Städte dürfen sich rühmen, damals Goldschmiede- und Zinggußarbeiten, Waffen, Kunsttöpfereien, Schnitzereien u. a. geschaffen zu haben, die in der gesamten Nordhälfte Europas und darüber hinaus hochgeschätzt wurden. Ein besonderes Interesse beansprucht Anton Eisenhvit in Warburg (Goldschmiedestücke im Besitz des Grafen Fürstenberg-Herdringen).

Die slawischen Länder Böhmen steht während des 16. Jahrhunderts in zu enger Beziehung zu den übrigen habsburgischen Ländern, als daß es eine gesonderte Behandlung zuließe (vgl. S. 358).

In den ehemals polnischen Ländern und in Rußland sind Kunstforscher neuerdings mit Eifer und Erfolg bemüht, die

nationalen Kunstdenkmäler zu sichten, zu untersuchen und bekanntzugeben. Der hieraus sich ergebende Ertrag für die allgemeine Kunstgeschichte ist aber verhältnismäßig gering. Das Beste, was sich auf ehemals polnischem oder russischem Boden findet, ist von zugewanderten deutschen und italienischen Künstlern oder doch nach deren unmittelbarem Vorbild von einheimischen Kräften gearbeitet. Nationale Eigenart findet sich nur in Webersien u. dgl.

In den Städten des Königreichs Polen waren im späten Mittelalter zahlreiche Deutsche ansässig, zum Teil überwogen sie sogar. Mit den Städten des Deutschen Reiches, voran mit Nürnberg, herrschte lebhafter Verkehr und Austausch. Daß tüchtige deutsche Künstler nach Polen berufen und dort beschäftigt wurden, ist schon S. 319 f. u. 332 (vgl. S. 335) erwähnt worden. Hier mag noch auf die köstlichen, charaktervollen Holzschnitzereien hingewiesen werden, die Sokolowski unlängst entdeckt und veröffentlicht hat (Krakau, Dom).

Zu Beginn des 16. Jahrhunderts trat ein entscheidender Wandel ein. Infolge politischer Ereignisse und Strebungen wurden die Deutschen mehr und mehr zurückgedrängt. Der Geschmack der vornehmen Kreise in Polen wandte sich nach dem Vorgange Ungarns mehr und mehr italienischer Kultur zu. Eine Mailänder Prinzessin aus dem kunst- und glanzliebenden Hause der Sforza bestieg als Gemahlin Sigismunds I. den polnischen Königsthron, und fortan gab es in Krakau geradezu eine nicht unwichtige italienische Künstlerkolonie (Jacopo Caraglio, Gian Maria Padovano, genannt il Mosca, Bartolommeo Ridolfi u. a.). Manches Vortreffliche wurde hier geschaffen, vor allem auf dem Gebiet der Plastik. Die Ruhmesjucht der italienischen Renaissance erfaßte auch die leicht entflammbarcn Söhne Sarmatiens, besonders aus den vornehmen Familien der Lascki, Worla, Leszczynski, Koscielski, Krzycki usw., und ihre Kirchen (Krakau, Posen, Gnesen u. v. a. m.) füllten sich mit großen Denkmälern in italienischem Stil.

Auch in Rußland erschienen Italiener (i. S. 368). Das überreiche welchc Land gab seine künstlerischen Kräfte überallhin ab.

Die Bau- Die Baukunst nördlich der Alpen teilt im 16. Jahr-  
 kunst. hundert das Schicksal der Malerei und Plastik. Man hält zunächst grundsätzlich an der heimischen altererbten Weise fest. Ja es scheint, als ob die absterbende Gotik neue Blüten ansetzen wollte (Kirchen in Annaberg usw.; s. S. 132). Aber die Freude, die man an reichem Zierat gewonnen, und die ins Virtuosenhafte gesteigerte Kunstfertigkeit, mit der man Ornamente aus Holz und Stein zu fertigen gelernt, wirken in gewissem Sinne zersetzend. Man empfindet nicht mehr organisch, der Zierat ist nicht aus dem Geist des Ganzen erwachsen, sondern willkürlich hinzugefügt, oft gleichjam nur angeklebt. So kommt es, daß, als Maler und Holzschneider die Kenntniss italienischer Kunst in Deutschland verbreiten, auch die Steinmetzen und Holzschneider diese fremde Formenwelt ergreifen und die italienischen an die Antike sich anlehnenen Renaissancezierformen (Akanthusblatt, Mandelaber usw.) gewissermaßen als neue Mode an Stelle der bloß äußerlich empfundenen spätgotischen Ornamente setzen; indem sie gleichzeitig die konstruktiven Prinzipien der Gotik beibehalten, schaffen sie einen Mischstil, der allerdings der inneren Einheit entbehrt und mitunter etwas barbarisch anmutet, aber öfters auch sehr malerische und anheimelnde Werte, ja sogar solche von höchstem Reize hervorzaubert. Durch die Ornamentstiche der Kleinmeister (S. 332 f.) u. a. werden die weltlichen Formen weithin verbreitet und herrschen in den dreißiger und vierziger Jahren des 16. Jahrhunderts entschieden vor.

Um die Mitte des 16. Jahrhunderts macht sich abermals ein Wandel geltend. An die Stelle der italienisierenden Akanthusblätter, Ranken, Delphine, Sirenen tritt in begreiflichem Rückschlag ein nordisches Ornament, das von den Niederlanden ausgeht und in Cornelis Floris (s. S. 305) einen seiner wichtigsten Vertreter hat. Dies überwuchert jetzt alles. Daneben setzt aber ein mehr wissenschaftliches, abstraktes Studium der italienischen Renaissancebaukunst ein, Vitruv findet Verbreitung und Nachachtung. Größere Regelmäßigkeit, Proportionierung, Gesetzmäßigkeit herrschen nun. Aber das Frische, Anheimelnde

geht verloren. Mitunter fröstelt es uns wie vor den Werken des vor 100 Jahren herrschenden nüchternen Klassizismus.

Also auch in der Baukunst zuerst liebevolles Erfassen fremder Einzelelemente und Fortdauer der schaffensfrohen nationalen Stimmung vom Ende des Mittelalters, allmählich aber trotz nationaler Reaktion Sieg des Italienerturns, Verflümmern nordischer Eigenart. Das Bild, das die Bau- und Zierkunst des 16. Jahrhunderts nördlich der Alpen darbietet, ist angesichts dieser und anderer Schiebungen äußerst mannigfach und bunt. Von deutscher Renaissance schlechthin zu sprechen, wie es meist geschieht, ist nicht statthaft. Man wird genauer unterscheiden müssen nach Jahrzehnten und Richtungen.

Das erste Baudenkmal auf deutschem Boden, wo italienische Renaissance motive maßgebend auftreten, ist die Juggersche Grabkapelle, die an die Annenkirche in Augsburg 1509 bis 1512 angebaut ist (mit großen Marmorreliefs von dem trefflichen Bildhauer Loy Hering [s. S. 317] z. T. nach Zeichnungen Dürers). Sie ist äußerst reizvoll und frisch in ihrer Mischung von Gotik und venezianischer Renaissance. Hier war ein deutscher in Italien ausgebildeter Baumeister tätig. Im übrigen lernen die deutschen Architekten Italien zunächst meistens nicht aus eigener Anschauung kennen; die Bekanntschaft mit den italienischen Formen wird vielmehr durch die Maler und Holzschneider vermittelt.

Italienische Künstler von Ruf und Rang selbst sind weit weniger nach Deutschland gekommen, als gemeinhin angenommen wird. Deren Werke sind ohne weiteres zu erkennen, sie atmen echt italienischen Geist: in Landsbut die neue Residenz 1536 ff. (Vorbild in Mantua; die italienisierenden Arbeiten in Burg Trausnitz bei Landsbut und an der Münchener Residenz erst vom Ende dieser Periode), in Augsburg die Badezimmer im Juggershaus, das Lusthaus (Belvedere), das Ferdinand I. seit 1546 durch Paolo della Stella bei Prag erbauen ließ, dazu in dem damals zu Polen gehörigen Posen das von Giovanni Battista di Quadro aus Lugano erbaute Rathhaus



(angeblich italienisch auch das Pfalzschloß in Briesg). Es waren vorzugsweise süddeutsche (österreichische, bayerische) Fürsten, die italienische Künstler mit Aufträgen betrauten. Man darf jedoch nicht ohne weiteres annehmen, daß, wenn in den Archiven Italiener als bei einem Bau beschäftigt erwähnt werden, dies unbedingt Künstler gewesen seien; verschiedene waren Festungstechniker, die meisten aber einfache Maurer, die in Trupps ihre Heimat verließen, um lohnende Beschäftigung zu suchen, genau wie heute italienische Arbeiter bei Kanal-, Tunnel u. a. Bauten in Deutschland vielfach verwendet werden.

Die Haupttätigkeit der deutschen Renaissancebaukunst liegt auf dem Gebiete des Profanbaus. Kirchen waren im Mittelalter, besonders noch im ausgehenden Mittelalter, genug gebaut, das nach der Bevölkerungszahl sich ergebende Bedürfnis war überreich gedeckt worden. Auch ohne die Reformation hätte hierin eine Störung eintreten müssen, wie wir dies in den katholisch gebliebenen Ländern auch wirklich beobachten können. Aus Deutschland sind daher im wesentlichen nur Schloßkapellen (in den neuerbauten fürstlichen Schlössern) zu erwähnen. Architektonisch bieten sie nicht allzuviel, sind aber immerhin durch die Anpassung der Einrichtung und Ausstattung an die Erfordernisse des evangelischen Gottesdienstes bemerkenswert (Torgau, Wilhelmsburg bei Schmalkalden, besonders groß die Schloßkirche zu Königsberg i. Pr.). Wegen Ende dieser Periode erheben sich als bedeutendere Leistungen die evangelischen Kirchen zu Wolfenbüttel und Bückeburg. Unter den wenigen neuen katholischen Gotteshäusern interessieren die Jesuitenkirchen zu Köln und Münster wegen ihres rein deutschen Charakters (spätgotische und Spätrenaissancemotive); der sprichwörtliche jesuitische Pomp fehlt hier noch. Italienisches hohes Tonnengewölbe hat die große Michaelskirche in München.

Da die fürstliche Macht während des 16. Jahrhunderts bedeutend emporsteigt, so sucht und findet sie einen bezeichnenden Ausdruck hierfür im Schloßbau. Mittelalterliche Burgen

werden ausgebaut und erweitert, Neubauten, die das Verlangen nach erhöhter Bequemlichkeit befriedigen, in großer Zahl errichtet. Die sächsischen Kurfürsten, ausgezeichnet durch Reichthum und wissenschaftliche und künstlerische Neigungen, eröffnen den Meigen mit Schloß Hartenfels in Torgau (in dem unregelmäßig gestalteten Hof besonders reich der vorspringende Treppenturm mit der damals überhaupt sehr beliebten Wendeltreppe, dem sog. Wendelstiege oder der Schnecke) und dem von Kaspar Voigt gebauten, in den letzten Jahren erneuerten Dresdener Schloß. In Berlin erbaut Kaspar Theiß ein großes Schloß für die Brandenburger Kurfürsten, den Kern des heutigen Kaiserjchlusses. Nach Königsberg i. Pr. zieht Herzog Albrecht von Brandenburg süddeutsche (Baseler und Nürnberger) Künstler zur Erbauung eines Schlosses; sein Werk wird von seinem Neffen Herzog Georg Friedrich vollendet, der durch den süddeutschen Meister Blasius Werbart den großräumigen Westflügel (mit vorspringenden Rundtürmen, die Nürnberger Bauten nachgebildet sind und dadurch mittelbar an das Sforza-Kastell in Mailand gemahnen, sowie mit interessanter Raumordnung) errichten läßt. In Wismar baut Gabriel von Allen (mit Hilfe Erhard Altdorfers?) den Fürstenhof, einen sehr reizvollen, leider durch eine moderne Restauration arg verunzierten Terrakottabau, der im Palazzo Roverella zu Ferrara sein unmittelbares Vorbild hat. Am Herzogschloß in Güstrow i. M. französischer Einfluß (Rundtürme, s. S. 365). In Süddeutschland fesseln uns die Hohenzollerische Pfaffenburg bei Sulmbach, die Bauten der bayerischen Herzöge, das Stuttgarter Schloß (ein architektonisch sehr originelles und wertvolles Lusthaus in Stuttgart, in der Nähe des Schlosses ist leider im 19. Jahrhundert ohne allen Grund abgebrochen worden) und vor allem das mit Recht so hoch gepriesene Heidelberger Schloß, die Schöpfung der Pfalzgrafen, von denen fast ein jeder während des 16. Jahrhunderts einen besonderen Neubau stiftete, so daß eine äußerst wirkungsvolle, einen Hof rings umschließende Gruppe von einzelnen Schlössern entstanden ist. Den meisten Ruhm genießen der Ott-Heinrichs-

Bau (Abb. 224), von dem bekannten kunstliebenden Pfalzgrafen Ertz Heinrich 1556 ff. errichtet, und der Friedrichsbau, der Friedrich IV. seine Entstehung verdankt (1601 bis 1607). Ersterer in dem Gleichmaß zwischen Längs- und Höhenrichtung, in der Bildung der Fenster, der Säulen, der Gesimse ganz italienisch, aber doch stark mit niederländischen Elementen (Figuren in den Rundnischen; Kartuschen und Kollwerk am Hauptportal u. a. m.) durchsetzt. Der Widerspruch wird sich lösen, wenn man einer soeben geäußerten, leider nicht genügend gesicherten Vermutung zustimmt, daß indem urkundlich als Baumeister genannter Anthonij ein Italiener Antonio (Bassani?) zu erkennen ist, und wenn man erwägt, daß für die Herstellung der Bildhauerarbeiten der Niederländer Alexander Colin hinzugezogen ward (1558). Der Friedrichsbau zeigt dagegen einheitlicheres Gepräge, er ist deutscher, der Vertikalismus überwiegt, straff geschlossen strebt der Bau in die Höhe; der Architekt



Abb. 224. Heidelberg, Ertz-Heinrichs-Bau (Teil).

genannten Anthonij ein Italiener Antonio (Bassani?) zu erkennen ist, und wenn man erwägt, daß für die Herstellung der Bildhauerarbeiten der Niederländer Alexander Colin hinzugezogen ward (1558). Der Friedrichsbau zeigt dagegen einheitlicheres Gepräge, er ist deutscher, der Vertikalismus überwiegt, straff geschlossen strebt der Bau in die Höhe; der Architekt

heißt Johann Schuch, es ist derselbe, von dem das alte Rathaus, die jetzige Börse in Straßburg i. E. herrührt. Leider ist das Heidelberger Schloß Ende des 17. Jahrhunderts von französischen Truppen arg zerstört worden. Es steht seitdem als Ruine da. Durch seine künstlerische Bedeutung, seine Geschichte und seine herrliche Lage hat es eine Bedeutung gewonnen, wie nur wenige Baudenkmäler sonst. Kein Wunder, daß die Frage, ob die Ruine, an der neuerdings Nachmessungen nicht ganz unbedeutliche Ergebnisse gehabt haben, auf ferne Zeiten dem Wind und Wetter Trost bieten und unsere Kinder und Enkel noch werde begeistern können, die weitesten Kreise in Deutschland bewegt. Kein Wunder aber auch, daß die Bestrebungen, das ehrwürdige köstliche Kleinod in scheinbarer Altertümlichkeit auszubauen, auf stammenden Widerspruch gestoßen sind: nur allzusicher scheint die Gefahr zu drohen, daß die angebliche Wiederherstellung eine trotz bester Absichten willkürliche Modernisierung und damit die vorzeitige endgültige Vernichtung des eigenartigen Charakters des Schlosses bringen wird. Wir hoffen, daß es besonnenen, erfahrenen und selbstlosen Sachverständigen gelingen wird, einen Weg zu finden, der alle Bedenken beseitigt. Vielleicht wird es das zweckmäßigste sein, behufs technischer Sicherung das gesamte Gemäuer sorgsam abzutragen, dabei Stück für Stück genau zu bezeichnen und die Steine sodann in neuem Mörtelverband, und mit stärkerer Festigung durch innere Widerlager, genau in der alten Weise wieder aufzurichten. Am Wormser Dom, wo gleichfalls Ausbuchtungen im Mauerwerk sich bemerkbar gemacht hatten, ist dies Verfahren, wie es scheint, mit allerbestem Erfolge angewandt worden.

Gleichfalls dem Anfange des 17. Jahrhunderts gehört, um damit die Reihe der wichtigsten Schloßbauten zu beenden, das Schloß in Aschaffenburg (95 m lang, fast quadratisch, die Ecktürme 60 m hoch) von Georg Niedinger an. Ihm schließt sich das kurfürstliche Schloß in Mainz an, das jetzt auf Reichs kosten wiederhergestellt wird.

Bei der Gesamtbeurteilung der deutschen Schlösser dieser Zeit wird man nicht vergessen dürfen, daß sie vielfach aus den engen, winkligen, auf Verteidigung berechneten Burgen des Mittelalters hervorgegangen sind. Hof und Turmspielen noch eine Rolle, die Anlage ist malerisch, mit



Abb. 225. Rothenburg o. d. T., Rathaus.

der Raumentfaltung im Innern wird gezeigt. Die fürstlichen Gemächer sind oft auffallend klein. Die Entfaltung vornehmen Prunkes und die Herrichtung großer Säle und langer Zimmer suchten blieb erst den Franzosen unter der glänzenden Regierung Ludwigs XIV. vorbehalten.

Ähnlich steht es mit deutschen Rathäusern, von denen viele im 16. Jahrhundert neu gebaut sind. Auch sie tragen zunächst noch einen mehr bürgerlichen Charakter. Ich nenne als eines der besten das Rathaus in Rothenburg o. d. T. (von dem Nürnberger Wolf; Abb. 225), der gemütlichen, fränkischen Stadt, die heute noch fast durchweg in ihrem baulichen Charakter an die alte Zeit erinnert und uns unmittelbar in sie hineinversetzt. Aber gegen Ende des 16. Jahrhunderts macht sich der gehobene Sinn des Bürgertums und das mehr dem Klassizismus und der italienischen Hochrenaissance sich nähernde Kunstempfinden in ganz anderer Weise geltend: in dem Nürnberger und in dem Augsburger Rathaus, das Elias Holl, der vielbeschäftigte Augsburger Baumeister, schafft, klingt ein feierlicher, großartig repräsentativer Charakter an. Andererseits bemerken wir eine nordische Reaktion gegen das allzu starke Überwiegen des Italienertums. Wie am Friedrichsban in Heidelberg, so

macht sich an zahlreichen städtischen Bauten am Ende des 16. Jahrhunderts (und Anfang des 17. Jahrhunderts) neben dem Überwuchern niederländischen Stollwerks ein stärkeres Hervortreten der Höhenentwicklung geltend, der Giebel spielt eine große Rolle und wird der bevorzugte, reichentwickelte obere Abschluß; das spätgotische Ornament tritt öfters wieder hervor, aber die gotischen Zialen wandeln sich, dem veränderten Geschmack entsprechend, inobelisten. Und nicht bloß Rathhäuser, wie z. B. das in Paderborn (Abb. 226), auch Kunsthäuser, Arsenal und bürgerliche Wohnhäuser werden in stattlicher Zahl und bedeutenden Abmessungen so geschaffen: das Kellerhaus in Nürnberg, das prächtige Zeughaus in Danzig (von Anton van Obbergen in niederländischer Weise, wie denn überhaupt zahlreiche Gebäude in den alten malerischen Stadtvierteln des schönen Ende des 16. Jahrhunderts zu höchstem Reichtum und bedeutender Blüte gelangten Danzig an niederländische Vorbilder, s. S. 367, erinnern), das Gewandhaus in Braunschweig, die städtische Wage in Münster i. W. von Johann von Bocholt, mehrere Häuser in Hameln, dazu die Schloßbauten des zu Reichtum gelangenden Adels: Hämelschenburg bei Hameln, Bevern bei Holzminden und viele andere mehr. Auch die reich geschmückte Vorhalle des Kölner Rathhauses, von Wilhelm Vernickel 1569 bis 1571 erbaut, darf nicht vergessen werden.



Abb. 226. Paderborn, Rathhaus.

Eine glänzende Innenausstattung geht mit dem äußern Aufwand Hand in Hand. Die Rathhäuser in Danzig, Lübeck, Lüneburg und (in größtem Maßstabe) in Augsburg bieten uns überaus prächtige, den hohen Stand des damaligen Kunsthandwerkes laut kündende Säle und Zimmer

dar. Und Ähnliches ist von einigen Schlössern zu berichten; um nur etwas zu nennen, so sei auf die unter dem Einfluß des Cornelis Floris von seinen Gehilfen gearbeitete Decke im Schlosse zu Jever sowie die Ausschmückung des spät

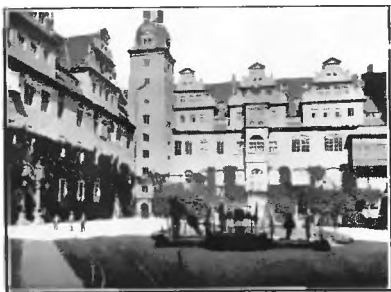


Abb. 227. Schloß Mersburg: Hofansicht.

gotischen Bischofsschlosses in Mersburg hingewiesen (Abb. 227).

Eine besondere Stellung nehmen die Holzbauten ein. Zunächst bleiben Konstruktion und äußeres Ansehen unverändert, nur schleichen sich nach und nach Renaissance-motive in die Verzierung ein (sehr frisch und sehr prächtig das Knochenhaueramtshaus in Hildesheim 1529, Abb. 228); reich und zum Teil verblüffend das sog. Brusttuch in Goslar). Aber gegen Ende des 16. Jahrhunderts schwindet in den Harzstädten und anderwärts (Sveft in Westfalen) mehr und mehr die altererbte Art, um breitgestreckten, glatten Häusern Platz zu machen, die außen langweiliger sind, dafür freilich ein bequemeres und behaglicheres Wohnen gestatten.

In Frankreich sind es gleichfalls nicht die Kirchen, sondern es sind die Schlösser des Königshauses und des hohen Adels, die unser Interesse fesseln. Auch hier sind es vielfach Burgen, die umgebaut werden: ein Viereck, in der Mitte ein Hof, an den Außenecken Rundtürme, ringsum Wassergräben oder ähnliche Anordnungen. Die Gebäude sind nicht sehr tief, die Treppen sind in besondere Treppentürme verlegt. Die hohen nordischen Dächer werden beibehalten, auf den Ausbau der Schornsteine und Giebel wird besonderer Wert gelegt (Nachklang der gotischen Giebeln), so daß man in der Vielheit hochragender Einzelteile sogar ein bezeichnendes

Werkmal des französischen kennen mag. Überall wird angebracht, im Anfang die oberitalienische Renaissance des 16. Jahrhunderts das niederländische sich fügt ein etwas. Besonders schön Chambord, Chenonceau bei Blois, Chenonceau, das Haupt de l'Ormeaux, gebaut und von den norddeutschen zerstört; die tendste aber,

Renaissancechloßbaues er aufs reichste Ornament unter Franz I. überwiegt Renaissance, in der Mitte unter Heinrich II. dringt Hollwerk ein, und endlich der Klassizismus. sind die Schlösser nonceaux, beide tilly; die Tuilerie Philibert sind später um 1871 leider Commu lig zer bedeu Leistung ein Teil

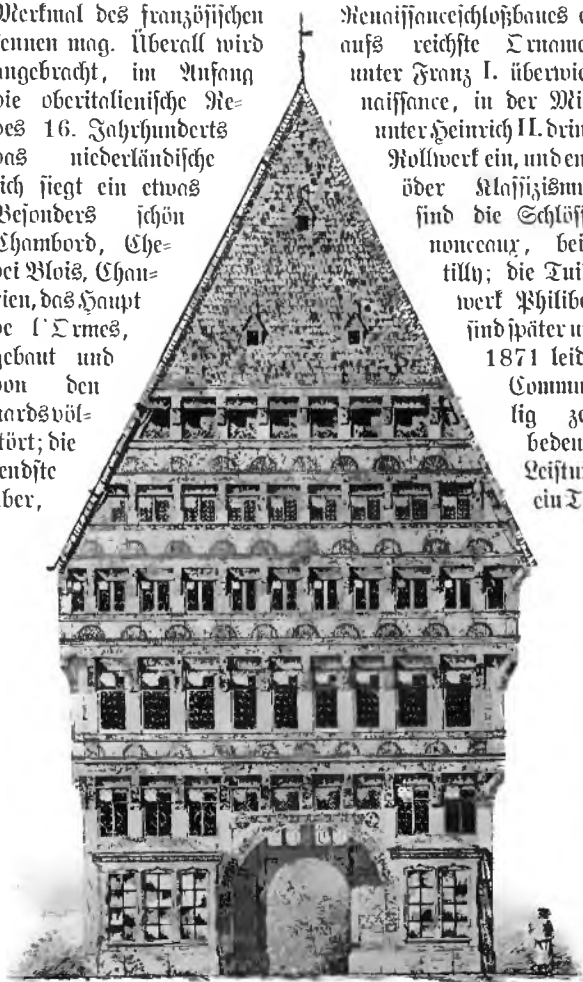


Abb. 228. Silesheim, Knochenhauer-Amtshaus.



des weitausgedehnten Louvrepalaises, das Werk Pierre Les-cots, ist zum Glück erhalten, eine vornehme, lebensvolle und klar angeordnete Schöpfung. Für die ruhigere, schwerere, aber auch trockenere Spätrenaissance bezeichnend ist das Luxembourgpalais, 1615 von Salomon de Brosse für Maria Medici gebaut.

In Belgien ist die Entwicklung ähnlich wie in Frankreich. Wichtiger als Belgien wird Holland, weil die hier sich bildende Bauweise sich weit nach Osten verbreitet (Münster i. B., Danzig s. S. 361). Der altheimische Ziegelbau wird belebt durch Einfügung von Zuerstreifen, Fensterumrahmungen, Giebelverzierungen usw. aus Haustein: es entsteht eine entsprechende Abwechslung, die der tieferen Bedeutung nicht entbehrt, da die konstruktiv wichtigen Teile durch den hellen Haustein kräftig (mitunter sogar sehr derb) hervorgehoben werden. Ein besonders gutes Beispiel ist das Schlachthaus in Haarlem von Lieven de Key (1602 bis 1603).

In den skandinavischen Ländern findet diese holländische Weise Eingang (Schloß Frederiksborg bei Kopenhagen, 1859 abgebrannt, in der alten Art wieder aufgebaut).

In England herrscht bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts der sog. Tudorstil, reich entwickelte Spätgotik mit antikisierenden Zusätzen. Die Engländer halten auch weiter gern an der ihnen besonders vertrauten Gotik fest. Offiziell siegt allerdings der Klassizismus, besonders verbreitet durch Inigo Jones (1572 bis 1652), der sich an Palladio gebildet hat, später noch durch Christopher Wren (1674 bis 1710), der in Anlehnung an die römische Peterskirche in London die große Paulskirche baut.

In Spanien finden wir zunächst den plateresken Stil, eine malerische Mischung von maurischen, gotischen und Renaissance-Motiven. Aber auch hier gelangt in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts der strenge Klassizismus zum Durchbruch, von König Philipp II. wesentlich gefördert (der Escorial riesig, imposant, aber düster und schwerfällig, 1563 bis 1581 von Juan Baptista de Toledo und Juan de Herrera).

Über Polen vgl. S. 355 f. Das Beste ist die Sigismundskapelle des Krakauer Doms, 1519 bis 1522 von Bartolommeo Verrecci aus Florenz erbaut, von dem Sienesen Giov. Cini ornamentiert. Das ehemalige Königsschloß in Krakau, gleichfalls italienisch, ist später sehr entstellt worden. Die im 14. Jahrhundert errichtete große Tuchhalle in der Mitte des Krakauer Marktes wird im 16. Jahrhundert von dem Paduaner Mosca umgestaltet. Wie sehr die Begeisterung für Italien die vornehmen polnischen Kreise beherrscht, sehen wir auch an dem Beispiel des Großkanzlers Zamojski, der seine Heimatstadt Zamosc fast völlig neu aufbaut und sich hierbei italienischer Künstler und Handwerker (Architekt war 1573 der Venezianer Bernardo Morando) bedient.

In Rußland baut gegen Ende des 15. Jahrhunderts Aristotele Fioravanti aus Bologna die Kathedrale der Himmelfahrt Mariä zu Moskau, der Mailänder Pietro Solari den unteren Teil des Erlösertores am Kreml, Marco Ruffo und P. Antonio die Granowitaja Plaza ebendort. Im allgemeinen wird man sagen können, daß, je weiter entfernt von ihrer Heimat italienische Künstler auftauchen, sie um so geringwertiger sind. Die angeführten Beispiele zeigen aber zur Genüge, wie stark und wie weitreichend der Einfluß der italienischen Renaissance sich gestaltet hat, und wie wir schon aus diesem rein äußeren Grunde in ihr eins der wichtigsten Kulturelemente zu erkennen haben, das die abendländische Welt seit Einführung und Verbreitung des Christentums bewegt hat.

## Die Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts.

Die Barockkunst herrscht während des 17. Jahrhunderts. Ihre Anfänge reichen jedoch weit in das 16. zurück, sie knüpfen unmittelbar an Michelangelo und seine Mediceergräber in Florenz an. Die Grundelemente sind die der Renaissance. Aber während diese harmonischen Ausgleich aller Maße erstrebt, vereinigt das Barock alle Kraft auf einzelne Punkte,

hebt diese hervor, ordnet alles andere ihnen unter. Nicht Ruhe, sondern Leben und Bewegung erstrebt man im Kunstwerk. Um starke Licht und Schattenvirkungen, um einen malerischen Eindruck zu erzielen, schreckt man nicht davor zurück, an den Bauten die Fassaden in Schwingungen geraten zu lassen, nicht gerade, sondern mehrfach gebogene und gekrümmte Mauern aufzuführen. Alles muß imponieren. Groß, ja kolossal werden die Maßstäbe gewählt. Man weiß Stimmungen zu schaffen, die berauschen: außen und innen. Wie in der Baukunst wird in der Malerei jede strenge Anordnung verworfen, regelrechter architektonischer Aufbau vernieden.

Die von Correggio geübte Kuppelmalerei mit ihrer scheinbaren Durchbrechung des Raumes wird allgemein Brauch. Freiheit und Großartigkeit in jeder Beziehung. Die technischen Mittel beherrscht man vollständig. Und so entstehen zahllose Werke, die unter allen Umständen blenden und Eindruck machen, freilich nicht immer bei näherer Prüfung Stich halten. Wie die Grundstimmung auf das Malerische geht, auch in der Plastik und Architektur, so wird die Malerei selbst zur Königin der Künste, in ihr wird das Höchste während dieser Zeit geleistet.

**Italien.** An Michelangelo schließen sich in Rom die Architekten Vignola (Kirche Gesù, die Hauptkirche der Jesuiten, Abb. 229; Palazzo Caprarola nördlich Roms), Giacomo della Porta, Carlo Maderna u. a. an. Im Mittelpunkt der Bestrebungen steht die Vollendung der Peterskirche; an ihr schult und begeistert man sich. Volle Schöpferkraft fehlt aber häufig diesen Baumeistern.

Auch in der Malerei zittert zu lange die Erinnerung an die großen Meister Raffael und Michelangelo nach, als daß ein eigenes Leben sich so bald entfalten könnte. Die Künstler sind im wesentlichen alle Nachtreter: die Caracci aus Bologna (Galerie des Palazzo Farnese in Rom), Guido Reni (Mucrona im Kasino Hospigliosi in Rom; Christus und



Abb. 229. Maria-Kirche Gesù in Rom.

gelegentlicher guter Leistungen (z. B. die üppige, sinnliche Judith des Christofano Morigi, Florenz, Pitti; oder die trefflichen Fresken des Guercino im Kasino Ludovisi zu Rom)

Abb. 230. Guido Reni, Christus und Johannes d. T. als Knaben.  
London, Nationalgalerie.

Johannes d. T. als Knaben, Abb. 230), Domenico Zampieri, genannt Domenichino (1581 bis 1641; Kommunion des S. Hieronymus, Vatikanische Galerie; Fresken in S. Andrea della Valle in Rom und in Grottaferrata) u. v. a. m. Sie legen auf Molorit und sorgfältige Durcharbeitung Wert. Ihre effektvolle akademische Manier führt aber schließlich trotz ge-

zu einer süßlichen, oft sogar uns widerlich erscheinenden Weichlichkeit (Carlo Dolce u.).

Höheres künstlerisches Empfinden vertritt Caravaggio

(1569 bis 1609),  
der von den Vene-  
zianern ausgeht  
(Lautenspielerin,  
Wien, Lichten-  
steingalerie; Ab-  
bildg. 231) und  
mehr und mehr  
die niedere Volks-  
schichten und die  
Dachseiten des  
menschlichen Le-  
bens zu schildern  
beginnt, die er mit  
packender Wahr-  
heit (die Falsch-  
spieler, Dresden)



Abb. 231. Caravaggio, Lautenspielerin.  
Wien, Lichtensteingalerie.

angenehmlich  
auf Grund eigener per-  
sönlicher Kenntnis makt.  
Durch Einführung ein-  
heitlichen Lichts (Keller-  
licht) erzielt er großen  
Eindruck. Die grellen  
in eine dunkle Umgebung  
fallenden Lichtstreifen  
finden zahlreiche Nach-  
ahmer (die sog. Tene-  
broso), die heute weniger  
Beachtung finden, als  
sie verdienen.

Zu größtem Ansehen  
aber gelangte, und zwar  
mit Recht, ein Spanier  
von Geburt, der jedoch  
ganz Italiener geworden



Abb. 232. Mikera, genannt Spagnoletto,  
v. Sebastian. Berlin, Museum.

war, Giusseppe Ribera, genannt Spagnoletto (1588 bis 1656), ein sehr bedeutender Künstler, der die koloristischen Bestrebungen Caravaggios (auch Correggios) tatkräftig aufnimmt und selbständig weiterführt; seine kirchlichen Bilder sind leidenschaftlich bewegt und schwärmerischer Empfindung voll (S. Agnes, Dresden, Museum; S. Sebastian, Berlin, Abb. 232). Als Schlachten- und Landschaftsmaler sei Sal-

vatore Rosa (1615 bis 1673) gerühmt. Über die letzten Vertreter der venezianischen Malerschule s. S. 272 f.

Der eigentliche Vertreter des italienischen Barocks ist und bleibt Lorenzo Bernini (1598 bis 1680), zu seinen Lebzeiten gefeiert wie nur selten ein Künstler; später durch die klassizistischen Bestrebungen Winkelmanns förmlich in Acht und Bann getan, so daß Bernini und künstlerische Verwilderung fast bis in unsere Tage als ein einziger Begriff galten; jetzt endlich nach Gebühr gewürdigt. Wir können Ber-



Abb. 233. Bernini, David. Marmor.  
Rom, Villa Borghese.

nini nicht vergöttern, wie es seine Zeitgenossen taten, aber wir staunen über sein Lebenswerk, wir bewundern seine Meisterschaft als Bildhauer und Architekt. Mit sicherer Hand und virtuosester Technik wußte er im Marmor ein Bildnis wiederzugeben (Kardinal Scipio Borghese, Venedig; Papst Innocenz X., Rom, Palazzo Doria-Paolisi), so daß wir die dargestellte Persönlichkeit unmittelbar, als wäre sie lebend, vor uns zu haben glauben; mit feinstem Verständnis für Bau und Schönheit des menschlichen Körpers schafft er



Abb. 234. Rom, Petersplatz mit Peterskirche und Vatikan.  
Die Säulenhallen rechts und links 1655 bis 1667 nach Berninis Plänen erbaut.

Einzelfiguren wie den kraftvollen David (Rom, Villa Borghese; Abb. 233) und die h. Ludovica (Rom, S. Francesco a Ripa) oder Gruppen, wie Apoll und Daphne (Rom, Villa Borghese) oder mächtige Grabmäler (Papst Urban VIII., Peterskirche und Kapitol). Mit ungewöhnlichem Sinn für monumentale Ausgestaltung öffentlicher Plätze hat er der ewigen Stadt den Stempel seines Geistes aufgeprägt: zahlreiche Brunnen (Triton; die vier Hauptflüsse der Welt auf der Piazza Navona usw.) erinnern an ihn; vor allem aber hat er das, was an der Peterskirche Michelangelo durch dessen Nachfolger verschleht worden war, wieder ausgeglichen, indem er das Gute an Madernas Arbeit in das rechte Licht setzte und es gewaltig zu steigern wußte: Berninis Kolonnaden vor dieser Peterskirche (Abb. 234)



Abb. 235. Bernini, Scala regia. Rom, Vatikan.

werden stets zu den bedeutendsten Leistungen monumentaler Architektur gezählt werden müssen. Im Innern des Vatikans legte er danach die großartige Königstreppe (scala regia) an, deren Verengerung er sehr geschickt zu verdecken und deren Ausdehnung er durch künstliche Mittel scheinbar noch zu vertiefen wußte (Abb. 235). Berninis Einfluß war ungeheuer. Seine Kunst, die





Abb. 236. Rom, Palazzo Poli mit der Fontana Trevi.

Weichheit des Fleisches am weiblichen, die Muskelkraft am männlichen Körper darzustellen, und seine Neigung, auch vor Übertreibungen nicht zurückzuschrecken, wenn es nur galt, die beabsichtigte Hauptwirkung zu erreichen, entsprachen den Wünschen des Zeitalters so sehr, daß auf lange Zeit zahlreiche Künstler vollständig im Banne Berninis standen. Auch auf einem mehr nebensächlichen Gebiete wurde er vorbildlich: in der Mitte der Peterskuppel errichtete er über dem Altar ein hohes Tabernakel, dessen Säulen er einer nach römischer Überlieferung aus dem Tempel in Jerusalem stammenden Säule nachbildete, d. h. korkzieherartig gewunden. Jeder weiß, wie diese, an sich widersinnige Säulenform von da ab Mode geworden ist; auch in den protestantischen Kirchen Norddeutschlands ist sie unendlich oft verbreitet.

Aus der großen Menge sonstiger italienischer Künstler des 17. Jahrhunderts (und auch des 18., das in Italien keine maßgebliche Fortentwicklung mehr besitzt) seien erwähnt: der

Bildhauer Stefano Maderna (1571 bis 1636) wegen seiner ergreifenden Gestalt der S. Cäcilie (Rom, S. Cecilia); der Baumeister Francesco Borromini (1599 bis 1667), der am stärksten architektonischer Willkür und Bewegung huldigt; Niccolò Salvi, der nach einem Entwurfe Berninis die Fontana Trevi in Rom, mit ihrem großartigen Aufbau (Verbindung der Stocwerke durch einheitliche korinthische Säulen), ihren Felsen und ihrem reichen Wasserichwall und ihrer freilich etwas theatraischen Neptungsgruppe ein Wahrzeichen Roms, geschaffen hat (Abb. 236); der Jesuit Andrea Pozzo (1642 bis 1709), der berühmteste Vertreter perspektivischer Architekturmalerie; Filippo Juvara (Superga bei Turin) und Alessandro Galilei (Fassade der Laterankirche in Rom).

Auch in diesen Zeiten herrscht noch bedeutendes künstlerisches Leben in Italien. Aber Fortschritt und Steigerung weiß man nur durch Anwendung äußerer künstlerischer Mittel zu erzielen. Andere Länder machen fortan Italien den Ruhm, das erste, das klassische Land der Kunst zu sein, mit steigendem Erfolge streitig.

**Spanien.** Die Glanzzeit der spanischen Malerei und Plastik ist das 17. Jahrhundert. Hier findet der eigentümliche spanische Charakter mit seiner Mischung von feurigem Stolz und religiöser Verzüchttheit seinen sprechendsten Ausdruck. Schwärmerei und frische Naturbeobachtung, vereint mit einer gewissen Rücksichtslosigkeit und einer vorzüglichen technischen Schulung rufen hier eine hellstrahlende Kunstblüte hervor, die besonders durch die Kirche, mehr aber noch durch die ungeheuern, auf Spaniens damaliger Weltmachtstellung beruhenden Reichthümer des Könighauses gefördert wird.

Die Bildhauer leisten namentlich in Holzschnitzerei Großes; genannt seien Juan Montañés in Sevilla († 1649; am besten vertreten in der Kathedrale, in der Universitätskirche und im Museum zu Sevilla und in S. Miguel zu Jerez) und Alonso Cano (1601 bis 1667): die Köpfe edel, schwer=

mühtig, ernst, die Figuren schlank, ruhig, würdevoll, Spanier in jedem Zoll, glänzend die Bemalung. Und auch im 18. Jahrhundert noch ein Meister ersten Ranges Francesco Zuccillo (1707 bis 1781) in Murcia, der seine Figuren nicht bloß farbig bemalt, sondern ihnen auch Glasaugen einsetzt und wirkliche Gewänder umlegt und dennoch, aller klassizistischen Ästhetik zum Trotz, höchste künstlerische Wirkung erzielt (sein Hauptwerk die Prozessionsfiguren in der Ermita de Jesus in Murcia).

Die Maler sind aber den Bildhauern noch voraus. Von den Niederlanden und Italien ausgehend, mit denen ja Spanien in enger Beziehung stand, wenden sich die spanischen Maler am Anfang des 17. Jahrhunderts unter Führung von Juan de las Moedas und Francisco de Herrera d. Ä. eigenen Wegen zu (über Ribera vgl. S. 372). Herreras und des mehr kunsthistorisch wichtigen Francisco Pachecos Schüler wird Diego de Silva y Velazquez (1599 bis 1660).

Velazquez ist ein Künstler von höchstem malerischen Können und von größter Selbständigkeit. Die einfachen Leute aus dem Volke (in Sevilla) haben es ihm zunächst angetan: Bauernburschen, Wasserverkäufer (London, Aspley-House), Küchenjungen u. dgl. werden von ihm gemalt, und wenn er kirchliche Bilder arbeitet, so mischt er Typen aus dem Volke hinein: bei einer Darstellung von Christus im Hause der Martha versetzt er unter Anwendung starker Licht- und Schattengegensätze die Hauptszene in den Hintergrund, um vorn Marthas häusliche Geschäftigkeit um so anschaulicher schildern zu können (Abb. 237). 1623 wird er an den Hof König Philipps IV. nach Madrid als Bildnismaler berufen, und hier hat er die Mitglieder des Hofes vom König herab bis zu den Narren und Zwergen in zahlreichen Bildnissen wiedergegeben (besonders in Madrid, Prado, Wien, Hofmuseum usw.). Die geschlossene Malart, die mehr zeichnerische Technik der Frühzeit lockert sich bei ihm im Lauf der Jahre mehr und mehr, immer glänzender werden die Wirkungen des Lichtes beobachtet, immer kühner wird die Vortragsweise. Betrachtet man das Krinolinenartig



Abb. 237. Velazquez, Christus im Hause Martha's.  
London, Nationalgalerie.

breit ge-  
streifte  
Pracht-  
kleid einer  
der un-  
glücklichen  
Infantin-  
nen in der  
Nähe  
(Abb. 238),  
so gewah-  
ren wir  
nichts als

scheinbar unsinnig durcheinandergesetzte Farbenflecke, bei wenigen Schritten Abstand aber vereinigen sich die Flecke zu köstlichen Gebilden, die zartesten und kunstvollsten Seidenspitzen treten in unmittelbarer Naturwahrheit vor uns, so fein, so täuschend wiedergegeben, wie es kaum eine andere Technik ermöglichen würde. Und diese Sicherheit in der Beobachtung physiologischer Vorgänge und dies erstaunliche, selbstgewonnene Erfassen koloristischer Probleme gestattet dem Velazquez, den schwierigsten und häßlichsten Figuren (Zwergen) und Szenen gerecht zu werden, überall künstlerisches Leben zu verbreiten, durch feinsinnige Farbenzusammenstellungen einzigartige Reize hervorzuzaubern. Und diese scharfe, rücksichtslose Schilderung der Natur, ganz besonders auch nach der farblichen Seite hin, hält er auch fest, als er zu Rubens, der 1628 in Madrid war, in Beziehungen tritt, und als er von 1629 bis 1631 und von 1649 bis 1651 in Italien weilt. Außer seinen Bildnissen, die, um dies ausdrücklich zu betonen, nicht bloß die Kleider, sondern mehr noch Wesen und Eigenart der dargestellten Personen treffend zum Ausdruck bringen (zu den schönsten und eindringlichsten gehören u. a. Papst Innocenz X. in der Galerie Doria zu Rom und Herzog Olivarez zu Neß sowie die Familie Philipps IV. von 1656 im Prado), genießen besonderen Ruhm die Trinker (los

Vorräthsz, Bauern, die ein Bacchusfest parodieren, ein Jugendwerk), die Schmiede des Vulkan, die Spinnerinnen oder Teppichweberinnen (alle im Prado), das letztere ganz besonders ausgezeichnet durch seine feinen Lichtwirkungen in dem hellen hinteren Innenraum, und die Übergabe von Breda, die sog. Lanzas (1647, gleichfalls Prado, der Sieger Spinola reicht dem Besiegten Justinus



Abb. 238. Velazquez, Infantin Margareta Theresia (Mopie?). Wien, k. k. Museum.

von Nassau in edler Weise die Hand) mit der glänzenden, rein koloristisch bewirkten Gruppierung und Anordnung großer, kriegerischer, lanzenbewehrter Massen. Velazquez gehört zu den gottbegnadeten Meistern der Kunst. Sein Einfluß auf die neueste Kunst ist fast unbegrenzt: die große Wertschätzung, deren er sich gegenwärtig erfreut, zeigt sich viel leicht am deutlichsten in dem ungeheuerlichen Preise von 800 000 Mark, für den die Londoner Nationalgalerie 1906 seine Venus mit dem Spiegel erworben hat. Wer sich für ihn begeistert (und mit volstem Recht tut dies jeder wahre Kunstfreund), hat den Weg zum Verständnis vieler edler Kunstwerke gefunden, deren Wert dem einseitig im Klassizismus befangenen Kunsttheoretiker nicht klar zu werden vermag.

Aus der Kunstschule von Sevilla, der Stadt, die in gewissem Sinne mit Recht als die eigentliche Hauptstadt Spaniens gilt, gehen ferner hervor Francisco Zurbaran (1598 bis 1662), der Mönchsmaler (Verherrlichung des h. Thomas,

Sevilla, Provinzialmuseum; Szenen der Hieronymiter in der Sakristei von Guadalupe), der mildere und weichere, oft freilich nur dekorative und unsolide Alonso Cano (s. S. 376) und Bartolomé Esteban Murillo (1618 bis 1685).

Murillo ist vorzugsweise Kirchenmaler. Zahlreiche Madonnen (Immakulata, Konzeption) versinnlichen die inbrünstige religiöse Schwärmerei des spanischen Volkes, und in dem H. Franciscus, der den Gefrenzigten mit zärtlichster Hingabe in die Arme schließt, und in der Vision des H. Antonius, dem das Christkind in den Wolken erscheint, hat er Typen geschaffen, die in der Kunst der katholischen Kirche sich bis heute großer Beliebtheit erfreuen. Neben diesen schwärmerieerfüllten Andachtsbildern fehlen aber auch die Volksszenen nicht (Krüppel und Aussätzige in naturgetreuer Wiedergabe auf dem sog. Bild „el Tinoso“ mit der H. Elisabeth, Madrid, academia de bellas artes); in unverfälschter Treue erscheinen die Straßenscenen Sevillas vor uns, wie sie

würfeln oder Melonenessen (München, Pinakothek: Abb. 239). Da er die Kinder kennt und liebt, so glücken ihm in seinen kirchlichen Bildern besonders die Engel, mögen sie je nach dem Gegenstand der Darstellung fröhlich übermütig, andächtig oder wehmütig sein (Purissima, Prado). In seiner Vortragsweise überwindet er während seiner künstlerischen Tätigkeit mehr und mehr das Harte und Schwere, seine Farben werden wärmer und heiterer, er will das himmlische Licht selbst



Abb. 239. Murillo, Melonen- und Traubenessen. München, Pinakothek.

darstellen und beschäftigt sich jahrelang mit dem Problem, menschliche Gesichter auf dem Hintergrund farbenglühenden überirdischen Aethers wiederzugeben. Zu seinen bedeutendsten Werken zählen die Bilder im Museum und Hospital de la Caridad in Sevilla.

**Belgien.** Zu neuem Leben erwacht die niederländische Malerei, nachdem sie einer fast völligen Verwelschung zum Opfer gefallen war, durch die große geniale Kraft des Rubens. Auch er folgt der Sitte der Zeit und weilt lange in Italien. Er eignet sich die Vorzüge der dortigen Maler an, aber unterliegt nicht den verführerischen Reizen der südlichen Kunst, sondern kräftigt dort nur seine Eigenart, die er sich völlig bewahrt. Der große Zug, der der italienischen Kunst innewohnt, vereinigt sich auf das glücklichste mit der leuchtenden Farbenpracht, den kräftigen, überquellenden üppigen Formen und der gesunden, mitunter auch etwas derb sinnlichen Naturauffassung der Niederländer.

Peter Paul Rubens, 1577 in Siegen in der Rheinprovinz als Sohn angesehener und wohlhabender Antwerpener Bürger geboren und von Haus aus mit guter wissenschaftlicher und gesellschaftlicher Bildung ausgestattet, genoss in Antwerpen von 1591 ab den Unterricht des Tobias Verhaeght, Adam van Noort und Otto van Beem und weilte von 1600 bis 1608 in Italien. Hier trat er bald in die Dienste des Herzogs Vincenz Gonzaga von Mantua, in dessen Auftrage er auch weite Reisen, bis nach Spanien, unternahm. Er hat sich in Italien gut umgesehen. Besonders fesselte ihn die reiche und lebenerfüllte Hafenstadt Genua; ihre damals gerade zur Blüte entfaltete Palastarchitektur (s. S. 284) hat auf seine Formensprache einen nachhaltigen Einfluß ausgeübt. Aber auch sonst hat er die italienische Kunst eifrig studiert: die Antike, Mantegna, Leonardo, Michelangelo, Raffael, Giulio Romano, Tizian, Caracci, Caravaggio, von allen hat er gelernt, von allen hat er gelegentlich später umgesehen Motive entlehnt, freilich ohne sich irgendwie sklavisch den fremden Anregungen zu unterwerfen.

Als er heimkehrte, war ihm schon ein großer Ruf vorausgegangen, und mit hohen Ehren wurde er begrüßt. Aber in der Heimat entfaltet sich sein Rolorit erst zum vollen festlichen Glanz, die festbegrenzten Linien, die sorgfältige Durcharbeitung des einzelnen, die graublauen Halbschatten und die braunen Töne, die er mitgebracht, verschwinden allmählich, immer leuchtender, heiterer, bunter, harmonischer werden seine Bilder, immer breiter die Pinselführung. 1609 heiratete er Jhabella Brandt (Doppelbildnis München, Pinakothek), zugleich wurde er Hofmaler der niederländischen Regenten, des österreichischen Erzherzogs Albert und seiner Gemahlin, der Infantin Eugenia Jhabella, 1611 bereits erbaute er sich in Antwerpen ein prächtiges Haus. 1610 malte er die Kreuzaufrichtung mit ihren so energisch sich anstrengenden Kriegern und Schergen, 1611/2 einen Flügelaltar mit der Kreuzabnahme in der Mitte (Ausehnung an Daniele da Volterra), beide im Antwerpener Dom. Man beachte, wie das Format der Kirchenbilder gewachsen ist; von dem kleinen Haus- und Reisealtar des 14. Jahrhunderts zu den riesigen Mäßen, die jetzt die Bilder haben, ein stetes allmähliches Anschwellen, so zwar, daß etwa jedes Jahrhundert für sich eine bestimmte Stufe darstellt. Zahlreiche ähnliche Aufträge traten an ihn heran. Eine besonders durch den Judas interessierende Darstellung des Abendmahles besitzt die Breragalerie in Mailand (Abb. 240). Für die neuerbaute Antwerpener Jesuitenkirche mußte er den gesamten Schmuck übernehmen, leider ist sie später abgebrannt, und nur die großen Altarbilder: Wundertaten der S. Ignatius und Xaver blieben erhalten (Wien, Kunsthistorisches Hofmuseum). Für seinen Freund den Bürgermeister Noctox schuf er einen Flügelaltar mit dem ungläubigen Thomas, ein Kreuzigungsbild (coup de lance) entstand 1620 (beide im Antwerpener Museum). Ferner seien mehrere Darstellungen des Jüngsten Gerichts, geniale Weiterbildungen der Schöpfung Michelangelos (München, Aachen) erwähnt. Überall dramatisches, reich pulsierendes Leben. Auch später folgten noch religiöse Bilder, z. B. der im Auftrag der Infantin



Isabella ausgeführte Adelfonsoalzar (Wien, Museum). Aber die weltlichen Themata traten jetzt mehr hervor. Maria Medici, Frankreichs Königin, erteilte ihm den Auftrag, ihr und ihres verstorbenen Gemahls Heinrichs IV. Leben in langen Bilderreihen für den Luxemburgpalast zu schildern (jetzt im Louvre). 1621 und die folgenden Jahre hat Rubens daran gearbeitet, vieles ist wohl



Abb. 240. Rubens, Abendmahl. Mailand, Brera.

von Schülerhand ausgeführt; aber die Idee und Anlage des Werks, die eigentümliche Verbindung des irdischen Lebens mit dem der antiken Götter, die weitgehende Allegorisierung, das alles stammt vom Meister und entspricht zugleich dem Geschmack der damaligen Zeit auf das vollkommenste.

Im Jahre 1626 starb Isabella Brant. Es folgten unruhige Jahre. Rubens bekam politische Aufträge vom Statthalter und reiste als dessen Gesandter nach Spanien, England, Holland. 1630 aber heiratete er zum zweiten Male, er führte die jugendliche Helene Fourment heim, eine üppige, blonde Schönheit, die er fortan in allen möglichen und unmöglichen Stellungen zu malen nicht müde wurde. Ihr weißes Fleisch und ihr rosiges Gesicht, ihre üppigen Lippen und dunkelleuchtenden Augen werden uns wohlvertraut, wenn wir die Bilder des letzten Jahrzehnts (Cäcilie, Venus usw.) mustern; auch auf einer reich bewegten, hinreißend schönen Allegorie des Krieges begegnet sie uns (Abb. 241). Ein prächtiges Landhaus, Steen bei Antwerpen, legte er sich



Abb. 241. Rubens, Der Krieg. Florenz, Pitti.

an. Geehrt und gefeiert wie ein Fürst ist er dann 1640 gestorben.

Der Umfang seines Schaffens ist kaum zu übersehen. Eine ungeheure Fruchtbarkeit war ihm eigen. Ungezählte Aufträge flossen ihm zu, unmöglich konnte er sie persönlich alle ausführen; vieles, was unter seinem Namen geht, ist in seiner Werkstatt von seinen Schülern gearbeitet, von ihm selbst nur angelegt oder nachträglich übergangen. Aber auch wenn



Abb. 242. Rubens, trunkener Alten. München, Pinakothek.

man dies gebührend im Auge behält, bleibt es fast unglaublich, was dieser lebenslustige, mitten im öffentlichen Leben stehende Mann alles geschaffen hat. Die wichtigeren kirchlichen und politisch-allegorischen Gemälde sind oben erwähnt. Es folgen Bilder aus dem Gebiet der antiken Geschichte und Mythologie: die Amazonenschlacht (München), die Geschichte des Decius Mus (Kartons, Wien, Vichtensteingalerie, unter Mitwirkung von Dyck), der Raub der Töchter des Leukippos (München), die drolligen lästernen Satyrn, die alten, wein-

sunstgeschichte.

trunkenen Silene, überhaupt Bacchus mit all seinem Gefolge, Amoretten usw. (Abb. 212). Dazu kommen Tierbilder (mit Fr. Snyders), am schönsten wohl der Kampf der berittenen Araber mit den Löwen, Landschaften, Bildnisse, Kinder mit Fruchtkränzen und anderes mehr. Feinere geistliche Empfindungen dürfen wir bei Rubens' Bildern nicht suchen, aber blühendes, leuchtendes Leben hat er wie kein anderer gemalt: üppige, junge Frauen, kräftige, gebräunte Männer, alle Freuden der Natur. Dramatische Begabung besitzt er, wie in der Musik Richard Wagner. Des hinreißenden Schwunges seiner großen Kompositionen wurde schon oben gedacht. Mitunter freilich macht sich theatrale Pose in seinen Bildern breit, z. B. mit der Figur des Christus in der Auferweckung des Lazarus (Berlin) wird man sich wohl nie befreundet können.

Rubens hat den Glanz der zahlreichen übrigen flämischen Meister jener Zeit verdunkelt. Zu seinem engeren Kreise gehören die Bolswert, Pontius, Soutman, Vorsterman, die

seine Werke in Kupfer stachen. Neuerdings sucht man Jakob Jordaens (1593 bis 1678) wieder mehr gerecht zu werden, der in seinen Bohnensfesten und Satyrbildern ein fröhliches Abbild der derben lebenslustigen Flamen uns bietet. Als Bildnismaler ragt Cornelis de Vos hervor. Die größte Bedeutung hat Antonys van Dyck (1599 bis 1641). Aus vornehmer Antwerpener Familie stammend, immer von der Sonne



Abb. 243. van Dyck, Bildnis des Herzogs Richmond. Paris, Louvre.

des Glückes beschienen, hat er im Glücksgenuß wohl nicht das rechte Maß halten können und ist vorzeitig gestorben, nachdem er die letzten Jahre als Hofmaler Karls I. in England zugebracht hatte. Schüler des Rubens, klingt er vielfach an diesen an und wird auch öfters mit ihm verwechselt. Freilich erreicht er ihn in der Vielseitigkeit bei weitem nicht. Biblische Gemälde (Christus am Kreuz, Christi Leichnam im Schoß der Maria u. a.,



Abb. 244. van Dyck, Königin Henriette von England. Dresden, Galerie.

daneben aber auch Susanna im Bad), die freilich etwas zu Sentimentalität, ja zu Süßlichkeit neigen, und Bildnisse sind seine Domäne. In den Bildnissen übertrifft er sogar den Meister. Mit Recht wurde er der Lieblingsmaler der vornehmen Kreise, schon in Italien, wo er 1622 bis 1626 weilte (Genua, Palazzo Brignole-Sale [Diosso], Durazzo-Pallavicini, Balbi-Senarega u. a.) und mehr noch in England. So elegante und aristokratische Erscheinungen wie bei ihm finden wir nur selten in der bildenden Kunst (Abb. 243 und 244). Auch eine Monographie, eine Sammlung von radierten Bildnissen berühmter Zeitgenossen geht auf ihn zurück.

Ihm gegenüber vertreten der oft zu wenig geschätzte Joos van Craesbeck, der urwüchsige, kräftige Adrian Brouwer (um 1605 geb., leider schon 1638 gest.; Abb. 245) und der unermüdliche David Teniers d. J. (1610 bis 1690) das derbe Element im flämischen Charakter. Wirtshaus-

szenen u. a. bilden den Gegenstand der Darstellung, es geht lustig her, es wird gespielt, getanzt, geraucht, gewürfelt und — auch tüchtig geprügelt. Teniers malt auch Spukgestalten (Verführung des Antonius). Er ist beliebter, jedoch trockener als die beiden anderen.



Abb. 245. Adriaen Brouwer, Raufende Kartenspieler. München, Pinakothek.

**Holland.** Ganz anderer Art ist die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts. Religion und Politik errichteten eine tiefe Kluft zwischen den verwandten und benachbarten Flamen und Holländern. Jene blieben beim Katholizismus und wurden fremden Herren untertan, liebten äußern Pomp und Prunk und frohe Feste. Diese waren Protestanten geworden, hatten in schweren Kämpfen sich ihre Freiheit gesichert und suchten das Meer und ferne Länder sich zu unterwerfen, klug, sachlich, weitausschauend und ernst, abhold allem Pathetischen und Theatralischen, aber den Wissenschaften und Künsten zugeban. Für die Poesie des Lichtes hatten sie schon im 15. Jahrhundert feines Verständnis bekundet (S. 299 f.). Das tiefe,

flache, von vielen Kanälen durchzogene Land bietet ganz eigentümliche atmosphärische Erscheinungen. Silbrige, oft dunstige Luft und Meeresnebel wirken bestimmend auf die Farben der Dinge ein. Und die altererbt gute Beobachtungsgabe schärfte sich während der großen politischen Ereignisse dieser Zeit. So lagen günstige Voraussetzungen für eine gesunde und rege Entwicklung der Malerei vor, als der Friede einkehrte, die Bürger voll Stolz und Behagen sich der errungenen Güter freuen konnten und Denkmäler ihrer Taten und besonders ihrer Persönlichkeiten besitzen wollten. Vom Bildnis geht demgemäß die neuere holländische Malerei aus. In Gruppen vereint, lassen sich die Vorstände (Regenten) und Mitglieder der Gilden und sonstigen Körperschaften, namentlich der Schützengesellschaften, gern konterseien, um die Gildenhäuser (Doelen) zu schmücken. Im Haag, in Delft, Leyden, Haarlem, Amsterdam, Utrecht wohnen diese Maler, Jan van Ravesteijn im Haag (1572 bis 1657) und Thomas de Meijser in Amsterdam (1596 bis 1667) dürften die bekanntesten unter ihnen sein. Kraftvolle, energische, kluge Männer, mannigfach angeordnet, treten uns auf ihren Gemälden entgegen. Allmählich werden die Kunstschulen zu Haarlem und Leyden die wichtigsten. In Haarlem hat Franz Hals gewohnt (um 1580 in Antwerpen geboren, gest. 1666), der die geschilderte Art der Bildnismalerei auf eine trotz all ihrer Tüchtigkeit vorher nicht geahnte Höhe hebt, der die Regentenstücke zu wahrhaft großen, innerlich bedeutenden Denkmälern seiner Zeit und zu unvergleichlichen Kunstwerken erhebt (am zahlreichsten im Museum zu Haarlem). Aber auch im Einzelbildnis und in der Schilderung von einfachen Leuten aus dem Volke, z. B. der urhässlichen Hille Bobbe, der Schenkin einer niederen Matrosenkneipe (Berlin, Museum; Abb. 246), oder lachenden, fröhlichen Musikanten hat er Ausgezeichnetes geleistet. Beachtenswert ist, wie sich seine Malweise entwickelt hat. Von korrekter, fest geschlossener, zeichnerischer Art mit sorgfamer Vertreibung der Farben und mit warmen goldenen Mittelönen geht er aus. Aber bald lockert sich das Gefüge, in breiten, flotten



Abb. 246. Franz Hals, Gille Wobbe.  
Berlin, Museum.

dicken Strichen werden einzelne Farbentöne nebeneinander gesetzt, so daß wir bei Nahbetrachtung grobe regellose, lange Kleckse vor uns zu haben glauben; aber eben hierdurch erreicht er, ebenso wie fast gleichzeitig Velasquez, eine viel größere Kraft und Deutlichkeit und eine eindringlichere Sprache: und die Buntheit des Kolorits wandelt sich allmählich in eine Mischung von schwarzen,

silbergrauen und grünlichen Tönen (Abb. 247). Franz Hals ist sicherlich einer der größten holländischen Maler gewesen, freilich übertroffen und verdunkelt von Rembrandt Hermans; van Rijn.

Rembrandt, in Leyden geboren (1606 bis 1669), hat nach älterer Art klassizistischen Unterricht empfangen und ist in Amsterdam ausgebildet worden. 1623 bis 1631 war er in Leyden tätig, dann siedelte er wieder nach Amsterdam über. Hier brachte ihm ein Regentenstück, die Vorsteher der Chirurgen-gilde, wie sie dem Vortrage des berühmten Anatomen Dr. Tulp lauschen, Ruhm und Anerkennung. 1633 führte er Saskia van Uylenburgh heim. In jeder Beziehung war ihm damals das Glück hold. Aber leider währte es nicht lange. Bereits 1642 starb die geliebte Gattin. Rembrandt war wohl nie ein guter Rechner gewesen, durch den regen Handelsverkehr Amsterdams mit fernen Ländern wurde die Sammelleidenschaft, die in seinem Blute saß, mächtig gesteigert, jetzt vermochte er die Ausgaben gar nicht mehr mit den Einnahmen in Einklang zu bringen, und schließlich kam es zum vollständigen finanziellen Zusammenbruch (1656). 1657 und 1658 wurde seine gesamte Habe versteigert, die erhaltenen Inventare gewähren uns einen Einblick in seinen Reichtum an Gemälden (auch italie-





Abb. 247. Franz Hals, Die Vorsteherinnen des Altau-Spitals (1664).  
Haarlem, Museum.

nischen), Kupferstichen, kostbaren Stoffen, chinesischen Porzellan-  
tassen, indianischen Waffen u. dgl. m. Von da an sloß sein  
äußeres Leben sehr trübe dahin. Der Haushalt, den er mit  
seinem Sohn Titus und der Haushälterin Hendrikje Stoffels  
führte, war armseelig, und in dürftigen Verhältnissen starb er  
1669. Das ist in kurzen Umrissen sein Lebensgang. Außerlich  
einfach genug; aber um so reicher das Innenleben des Mannes!  
Man verfolge im Zusammenhang seine Selbstbildnisse aus  
den verschiedenen Zeiten seines Lebens. Er hat sich oft ge-  
malt, ähnlich wie Dürer. Die Freude am Dasein, das über-  
sprudelnde Glück während der kurzen Ehe (Doppelbildnis im  
Dresdener Museum), das Interesse an phantastischem Auf-  
putz, die entschlossene energische Lust zur Arbeit und endlich  
der Niedergang, der Schmerz, die verzweifelte Resignation,  
das alles spiegelt sich in diesen Gemälden wieder. Keins aber  
größer, keins erhabener als das letzte Selbstbildnis in der  
Wiener Galerie (Abb. 248); der Menschheit ganzer Jammer  
faßt uns an, wenn wir uns in diese Augen versenken. Von



Abb. 248. Rembrandt, Selbstbildnis (etwa 1666). Wien, k. k. Museum.

der Tragik dieses Schicksals muß jedes fühlende Herz erschüttert werden.

Rembrandt gehört nicht zu den Meistern, die auf strenge Zeichnung und monumentalen Aufbau Wert legen. Er ist vielmehr Poet, der Poet des Lichtes und der Farbe und zugleich ein Seelenkinder und Seelendeuter. Er ist derjenige,

der das schon vor ihm angewendete Hellsdunkel (s. S. 279 und 371) zu höchster künstlerischer Bedeutung steigert. Ein in einen dunkeln Raum seitlich einfallender Lichtstrahl faßt die dargestellten Hauptpersonen zur Einheit zusammen und hebt das Wichtige aus der Menge des Unwichtigen heraus. Mitunter wirkt diese eigentümliche Beleuchtung gekünstelt, in der Regel aber verleiht sie der Szene eine unendlich weichevolle Stimmung. Über dem poetischen Hauch, den dieses Licht ausbreitet, vergißt man zu fragen, woher es kommt. Übrigens bietet auch die rein malerische Entwicklung des Meisters ein Abbild seines Lebens dar. In streng realistischer Weise setzt er ein, die ersten Bildnisse, die er schafft, gleichen in ihrer kraftvollen geschlossenen Art denen seiner Zeitgenossen. Dann wird es bunt, leuchtende, flimmernde Phantastik tut sich vor uns auf, in allen Farben schillert es. Aber allmählich wird die Stimmung trüber, die Farben werden stumpf, die heitere Pracht ist dahin; Ton in Ton gemalt, offenbaren die Bilder der letzten Jahre mitunter die höchste künstlerische Offenbarung. Trotz allen Unglücks, trotz allen Schmerzes bleibt der Genius ungebrochen.

Der Umfang seines Schaffens ist, wie bei Rubens, außerordentlich groß, jedoch geringer die Mitwirkung der Gehilfen, unendlich tiefer die seelische Durchdringung. Prunk und Pomp im Sinn der katholischen Flamen wird man vergeblich suchen; aber ein innerliches Erfassen der biblischen Geschichte, von wunderbarem Ernst wie nur selten sonst. In dem engen Rahmen dieses Buches ist es unmöglich, einen erschöpfenden Überblick zu bieten, zumal er nicht bloß Hunderte von Gemälden, sondern auch Hunderte von Radierungen hinterlassen hat. Nur die Hauptwerke können genannt werden.

Die Anatomie des Dr. Tulp von 1632 wurde oben bereits erwähnt. Außer ihr hat er noch zweimal große Regentenbilder zu malen gehabt. 1642 die Nachtwache ( $3\frac{1}{2}$  m hoch,  $4\frac{1}{3}$  m breit, Amsterdam, Rijksmuseum), die ihren Namen irrtümlich infolge der später eingetretenen Nachdunkelung erhalten hat und gar kein Nachtstück ist, sondern bei vollem

Tageslicht die Wilde der Geschützgießer schildert, und zwar wie sie als Schützenkompagnie in frohem Getümmel das Schützenhaus verläßt. Und 1661 die Staalmeesters (Stempelmeister), die Vorsteher der Tuchmacherzunft (Amsterdam, Rijksmuseum), wie sie bei einer Beratung versammelt sind. Die drei Bilder sind bezeichnend für die Epochen, in denen sie entstanden sind. Einheitlich aber sind sie in der Belebung, in der Erfassung eines einzelnen bedeutenden Momentes und in dessen packender Schilderung.

Zu diesen Negententstücken gesellen sich zahlreiche Einzelbildnisse, in denen sich Rembrandts psychologische Kunst



Abb. 249. Rembrandt, Bildnis seiner Mutter (1639).  
Wien, k. k. Museum.

oft am glänzendsten zeigt. Zu den bekanntesten zählen die seiner Familienangehörigen (Abb. 249), seines Freundes und Gönners, des Bürgermeisters Six und der Mutter des Six (Sammlung Six in Amsterdam), des Schreibmeisters Copenel (in Petersburg), des Predigers Ansluo (im



Abb. 250. Rembrandt, Prediger Ansoo und seine Frau (1641). Berlin, Museum.

Gespräch mit seiner Gattin oder mit einer Witwe, die er kraft seines Berufs zu trösten sucht; Berlin, Museum, Abb. 250) u. v. a. m. Viele sind namenlos. Rembrandt malte, was ihn interessierte.

Bei seinen biblischen Gemälden nimmt das Alte Testament einen breiten Raum ein. Simson wurde wiederholt von ihm gemalt, die leidenschaftliche Erregtheit der Jugend macht sich hierbei geltend, doch wird das Gräßliche des Stoffs durch die kunstvolle Behandlung ausgeglichen (z. B. Simsons Blendung, bisher Galerie Schönborn in Wien, jetzt Städtisches Institut in Frankfurt a. M.). Auch Susanna, Bathseba, Joseph, Tobias und andere Persönlichkeiten des Alten Testaments erfreuten sich der Kunst Rembrandts. Er wurde hierzu durch die orientaliſch und alttestamentariſch wirkenden Geſtalten der portugieſiſchen Juden angeregt, die im Ghetto zu Amſterdam wohnten, und die er oft, in den verſchiedenſten

Auffassungen, wiedergegeben hat (Abb. 251). Die köstlichsten Bilder in dieser Reihe sind das Opfer Abrahams (Dresden), die künstlerische Verklärung innigen gläubigen Gebets, dem der Himmel durch seinen Engelsboten Gewährung verheißt, und der Segen Jakobs (Kassel, Galerie), gerade im Unglücksjahr 1656 gemalt!

Die mythologischen Stoffe, die bei Rubens eine so wichtige Rolle spielen, treten bei Rembrandt zurück (Ganymed in Dresden). Von hoher Bedeutung aber wird die Landschaft, die Reize der holländischen Ebene hilft er entdecken. Immer jedoch ist es nicht die Trübslichkeit oder der Gegenstand, der uns in erster Linie interessiert, sondern die Art, wie er ihn auffaßt und darstellt. Wie stark und rege seine Phantasie war, sieht man vielleicht am meisten gerade bei seinen Landschaften (Museum Braunschweig usw.).

Das gilt ebenso von seinen Radierungen, die eine unentbehrliche Ergänzung seiner Gemälde bilden. Die leichte Handhabung der feinen Stadiernadel veranlaßte ihn, auf der Kupferplatte viele Gedanken und Beobachtungen festzuhalten, zu deren malerischer Durchführung ihm die Zeit fehlen mochte. Allmählich aber gewann er eine solche Sicherheit, vervollkommnete er die Technik so sehr, daß seine rasierten graphischen Blätter wahren Gemälden gleichen, so tief ist Licht- und Schattenwirkung, so mächtig, lebenswahr und ergreifend der Eindruck, der von den äußerlich so unscheinbaren Blättern ausgeht. Unter den radierten Bildnissen seien der Bürgermeister Six, wie er am offenen Fenster lehnt, und der jüdische Arzt Ephraim Bonus, wie er nachdenklich eine Treppe herabschreitet, als Muster seiner und lebendiger Charakterisierungskunst genannt. Die radierten Landschaften stehen künstlerisch ebenso hoch als die gemalten (Landschaft mit den drei Bäumen, die Windmühle usw.). Und die radierten Schilderungen des Leidens und Wirkens Christi gehören sicherlich zum Schönsten, was christliche Kunst überhaupt zu bieten vermag. Besondere Verühmtheit hat hier die Heilung der Kranken durch Christus erlangt, das sog. „Hundertguldenblatt“.

Wir bitten unsere Leser, sich an den wenigen Andeutungen, die hier über Rembrandts Künstlertum gegeben werden konnten, nicht genügen zu lassen, sondern jede sich darbietende Gelegen



Abb. 251. Rembrandt, Kreuzabnahme. Aus einer 1633 bis 1639 für den Statthalter Friedrich Heinrich von Nassau gemalten Folge von Passionsbildern. München, Pinakothek.

heit wahrzunehmen, um tiefer in Rembrandts Eigenart einzudringen. Völlig voraussetzungslos ist dieser Künstler. Kompositionsgesetze im üblichen Sinne gibt es nicht für ihn. Mit offenen Augen begabt, hat er uns die Dinge stets geschildert, wie sie sind, ihr Wesen bis in das innerste Mark erkannt und es zugleich dank seiner unererschöpflichen, immer neu gestalten Phantasie durch die Kraft der Farbe und der Beleuchtung in eine höhere Sphäre gerückt. Er hat uns gezeigt, daß edelste Kunst nicht bloß auf südlichem, italienischem, sondern auch auf nordischem, germanischem Boden erwachsen kann. Würdig stellt sich Rembrandt neben Dürer. Beides echte Germanen. Phantasie und Gemühtiefe sind ebenso schaffenskräftige Faktoren in der Kunst als Sinn für monumentale Höheit und lineare Abrundung.

Wie Rubens sich über seine flämischen, so hebt sich Rembrandt empor über seine holländischen Zeitgenossen, aber diese stehen weit höher als jene. Reichher und vielseitiger ist das Schaffen, besser das durchschnittliche Können. Wegen der Einfachheit und Natürlichkeit ihrer Werke offenbaren sie sich



Abb. 252. Hart van der Meer, Mondscheinlandschaft. Dresden, Galerie.



unserm Ver=  
ständniß viel  
leichter als  
die Italiener,  
für deren  
richtige Wür=  
digung nur  
zu oft Er=  
läuterungen  
erwünscht  
und von=  
nöten sind.  
Art läßt nicht  
von Art. Die



Abb. 253. Meindert Hobbema, Wassermühle.  
Amsterdam, Rijksmuseum.

Holländer sind Germanen wie wir und entstammen gleich uns nördlichen Gefilden.

Unmittelbar unter Rembrandts Einfluß stehen Govaert Flinck, Ferdinand Vol, Jan Lievens, Philips No= ninck, Gerbrandt van den Oedhout, Karel Fabritius, von dem wir nur wenig Bilder besitzen, Nicolas Maes, dessen einfache Frauengestalten mit Recht sich großer Belieb= heit erfreuen: Gabriel Metsu (1630 bis 1667), der Familien= und Liebesjungen, Straßenbilder u. ä. in einfacher behaglicher Auffassung malt u. a. m.; sie halten sämtlich den Ruhm der Amsterdamer Schule aufrecht. Zu ihnen gesellen sich der von Rembrandt unabhängige Bartholomäus van der Helst, ferner die Seemaler Jan van de Capelle, Willem van de Velde, Simon de Vlieger (seit 1677 in England), die Landschaftler Adriaen van de Velde, Mart van der Meer (Abb. 252), Allaart van Everdingen und besonders Meindert Hobbema (1638 bis 1709, Abb. 253) sowie endlich der große Tiermaler Paul Potter (1625 bis 1654), dem Jakob Cuyp in Dordrecht hier angereicht sei.

In Haarlem schließen sich die Künstler mehr an Franz Hals an, z. B. sein Bruder Dirk Hals. Ähnlich Palamedesz, Pieter Codde, Jan Molenaer. Adriaen van Ostade

(1610 bis 1685: Abb. 254) sticht hervor durch die lebensvolle, fein abgetönte, oft auch perspektivisch interessante Schilderung fröhlicher, tanzlustiger und trunkfester Menschen und hat sowohl in Gemälden wie in Radierungen Bedeutendes geleistet. Salomon und Jakob Ruysdael (1628 bis 1681), Dinkel und Meffe, sind in weiten Kreisen als Landschaftler geschätzt. Der jüngere verarmte, vielleicht hängt damit die schwermütige Stimmung zusammen, die uns in den Gemälden seiner letzten



Abb. 254. Adriaen van Ostade, Des Künstlers Werkstatt. Dresden, Galerie.

Zeit entgegentritt (Judenkirchhof, Dresdner Museum). Zu den bekanntesten zählt auch der fruchtbare Philips Wouberman (1619 bis 1668), der zahlreiche Kriegs- und Jagdbilder (oft aus rein malerischen Gründen ein Schimmel im Vordergrund) geschaffen hat. Zur Schule von Harlem wird schließlich auch Gerhard Terborch

(1617 bis 1681) gerechnet, der während des Friedenskongresses in Münster i. W. tätig war (London, Nationalgalerie; Münster i. W., Rathaus, künftig Museum) und mit besonderer Vorliebe gesellige Unterhaltungen vornehmer Kreise (wenig Personen, sehr fein die Stoffe der Kleider) oder auch einzelne Figuren schildert.

In Leyden finden wir Jan van Goyen (1596 bis 1656), dessen zarte, dünnrige, den holländischen grauen Luftton trefflich wiedergebende und weite Fernsichten eröffnende

Bilder von Flußufer- und Dünenlandschaften mit Recht hochgeschätzt werden (Abb. 255). Weniger Maler als Moralist und Satiriker ist Jan Steen in Leyden (1626 bis 1679). Einer der besten Feinmaler ist Gerhard Dou (1613 bis 1675), Vorgänge des täglichen bürgerlichen Lebens werden uns mit sauberstem Farbenauftrag geschildert, sehr gern wird uns in offenem Fenster eine einzelne Person (Zahnarzt: er selbst als Geiger) vorgeführt, das Rembrandtiſche Hell Dunkel



Abb. 255. Jan van Goyen, Ansicht von Norwegen. Berlin, Museum.

hierbei in eigenartiger, aus der Sachlage sich wirklich ergebender Weise behandelt (Abb. 256). Sein Nachfolger Franz Mieris verfällt leider in unerfreuliche glatte Eleganz.

Neuerdings zu höchsten Ehren gelangt sind mit Recht Jan van der Meer von Delft (Jan Vermeer, 1632 bis 1675) und der etwa gleichzeitige Pieter de Hooch aus Utrecht. Beide muten ganz modern an und schildern die scheinbar gleichgültigsten Gegenstände mit den feinsten künstlerischen Mitteln. Der letztere, von dem wir nicht allzuviel



Abb. 256. Gerard Dou, Die Bildverkäuferin.  
London, Nationalgalerie.

Bilder besitzen, bietet besonders gern einen Einblick in eine Folge verschiedener Räume; meisterhaft ist die Perspektive behandelt, köstlicher aber noch das hineinstrahlende Licht wiedergegeben, alle Personen und Gegenstände haben ihren Wert nur durch ihre Farbe, sie vollenden durch ihren Ton die harmonische Gesamtstimmung.

Ihnen allen ist Schlichtheit, Einfachheit, echter Künstleri-

scher Sinn gemeinsam. Nirgends Pathos, nirgends Phrasen. Auch dramatisch erregte Szenen fehlen. Man wetteifert darin, die in heißen Kämpfen liebgewonnene Heimat nach allen Richtungen bis in das Kleinste (Blumen- und Stilllebenmalerei von Claes Hedra, Pieter Claesz, de Heem, Jan Weenix u. a., Hühnerhöfe von Melchior d'Hondecoeter) mit vollkommener Treue wiederzugeben und jedem, auch dem unscheinbarsten Gegenstand den ihm eigentümlichen Reiz abzugewinnen.

Die Plastik und Architektur treten gegenüber dieser reichen Entfaltung der Malerei wesentlich zurück. Artur Duijlinus schafft üppige Skulpturen im Rathhaus zu Amsterdam. Die Schaufseite dieses Gebäudes (von Jakob van Kampen 1648 ff.) huldigt einem etwas langweiligen palladianischen (s. S. 281) Klassizismus, eine Tatfache, die um so auffallender ist, als die damalige holländische Malerei mit verschwindenden Ausnahmen (Pieter de Vaar, W. B. Weenix) sich frei von italienischen Einflüssen hält.

**Frankreich.** Die französische Kunst wird fortan nach der Regierungszeit der französischen Könige gegliedert. Ein etwas äußerliches Verfahren, das schon für das 16. Jahrhundert teilweise angewandt (z. B. Henri II.), aber erst für das 17. und 18. Jahrhundert bestimmter durchgeführt wird. Es trifft naturgemäß nicht immer den wirklichen Sachverhalt, aber die Ausdrücke *Style Louis XIV.* oder *Louis XV.* oder *Louis XVI.* sind so allgemein üblich geworden, daß sie im kunstgeschichtlichen Sprachgebrauch nicht entbehrt werden können.

Ludwig XIV., der Sonnenkönig, der Begründer des Absolutismus und der französischen Weltmachtstellung, ist eifrig bemüht, den Künsten an seinem Hofe vollen Schutz und Förderung zu gewähren, aber in erster Linie, damit sie den Ruhm seiner Taten künden und sein Ansehen noch steigern. Von Bewunderung für die Antike erfüllt, begünstigt er, wie zum Teil schon seine Vorgänger, eine antikisierende Richtung, die allerdings später ganz in den üppigen Prunk echten Barocks übergeht. Die beiden Mansart (von deren Namen sich die Bezeichnung des ausgebauten Dachgeschosses, der Mansarde ableitet), Claude Perrault, der Erbauer der langgestreckten langweiligen Ostfassade des Louvres, vor allem aber Charles Lebrun, der mit Jules Hardouin Mansart das Riesenschloß von Versailles, das Vorbild so vieler deutscher Fürstenschlösser, baut und ausschmückt, sind die Träger und Vollstrecker der künstlerischen Ideen des Königs, Charles Lebrun (1619 bis 1690) sein bevorzugter Berater, fast ein König im Bereich der damaligen französischen Kunst (Spiegelgalerie im Versailler Schloß, Apollogalerie im Louvre). Auch in der Malerei wird in Frankreich während des 17. Jahrhunderts der Klassizismus bevorzugt und gepflegt. Die scharf charakterisierende rücksichtslose Art des Jacques Callot von Nancy (1592 bis 1635; seine Schilderungen des grausamen kriegerischen Treibens jener Zeit sind sprichwörtlich geworden) findet keine Fortsetzung. Dagegen wird die Art des Nikolaus Poussin (1593 bis 1665) vorbildlich. Poussin, der vorzugsweise in Rom lebt, erstrebt

eine zeichnerisch strenge Anordnung seiner Figuren und sucht den Eindruck der biblischen, historischen, mythologischen Szenen durch den landschaftlichen Hintergrund zu steigern, den er der römischen Campagna entnimmt, deren Formen er aber systematisch zur wirksameren Erreichung seines Zwecks ändert und verschiebt. Diese seine heroische Landschaft bildet Claude Gellée, genannt Claude Lorrain (1600 in Lothringen geboren, seit 1627 in Rom, wo er 1682 starb), noch weiter aus; er hat seinen landschaftlichen und künstlerischen Sinn für die Schönheit der römischen Gegend und des nahen Meeres, aber auch er ist ein „Verschönerer“ der Natur, er komponiert Landschaften und führt durch sein Vorbild die Landschaftsmalerei auf jene Irrwege, die für einen Teil der späteren Künstler so verderblich werden sollten (viel Bilder von ihm in England; sein Skizzenbuch, das er als Kontrolle gegenüber den zahlreich auftretenden Fälschungen benutzte, im Besitz des Herzogs von Devonshire). Erfreuliches wird in der Bildniskunst geleistet;



Hyacinthe Rigaud (Abb. 257), Nicolas Largillière, Pierre Mignard und Philipp de Champaigne bieten uns in ihren Werken ein getreues Spiegelbild vom Hofe Ludwigs XIV.

Die kräftigste künstlerische Persönlichkeit in diesem Kreise ist vielleicht der Bildhauer Pierre Puget (1622 bis 1694; S. Sebastian in S. Maria di Carignano in Genua; Wilson von Kroton, und Relief: Alexander und Diogenes

Abb. 257. Rigaud, Bildnis eines französischen Würdenträgers. Wien, k. k. Museum.

im Louvre), der viel von Bernini angenommen hat. Doch behaupten neben ihm auch andere Bildhauer, wie Girardon (1628 bis 1715; Grabmal Michelens in der Kapelle der Sorbonne zu Paris), Coyze= vor (Grabmal Mazarins, Louvre) und die beiden Cou= ston einen sehr ehrenvollen Platz; sie haben z. T. die Skulptur der Nachbarlande nicht unwesentlich beeinflusst.

Schon am Ende der Regierung Ludwigs XIV. erfolgt eine Lockerung der strengen schweren Dekorationsart des 17. Jahrhunderts, wie sie besonders von Jean Lepautre gepflegt war. Jean Bérain († 1711) zeichnet seine gr= ziosen Entwürfe im Anschluß an die italienischen Grotesken und mit häufiger Verwendung von Laisten und Troddeln, und auch Daniel Marot (1650 bis 1712) schlägt einen leichteren Ton an. Aber erst mit dem Tode Ludwigs XIV. werden alle Kräfte frei. Der tyrannische Druck des großen, in seinem Alter so mürrischen und frömmelnden Königs hört auf. Die Schnur nach Freiheit, Vergnügen, Heiterkeit bricht unwiderrstehlich hervor.

Unter dem Stellvertreter des jungen Königs, dem Regenten Philipp von Orleans (Style Régence) lösen N. de Cotte,

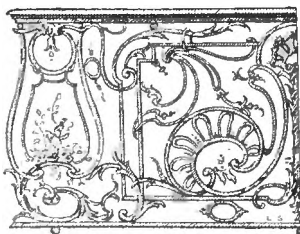
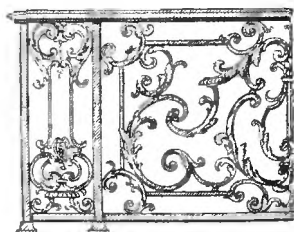
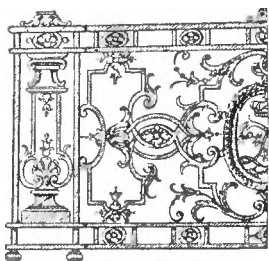


Abb. 258. Gitterwerk im späten Louis XIV. (Bérain), Régence und zuunterst: Rokoko. Ausß. Kessen „Das Ornament des Rokoko und seine Vorläufer“. Leipzig, E. V. Seemann.

besonders aber G. M. Oppenort bei dekorativen Arbeiten das architektonische Gerüst mehr und mehr auf, die Kurve und die gebrochene Linie gewinnen die Herrschaft. Und vollends während der ersten Hälfte der Regierungszeit Ludwigs XV. wandelt sich jeder Rahmen, jedes tektonische Gefüge in ein lustiges, freies, phantastisches Spiel willkürlicher Formen, zum sog. *Style Louis XV.*, den wir Deutsche fast durchweg als *Rococo* (ursprünglich ein Spottname,



Abb. 259. Lancret, Der Sommer. Paris, Louvre.

wohl aus dem französischen *rocaille* abzuleiten) bezeichnen (Abb. 258). Hier gerät jede Linie in Schwingungen, ja sie wandelt sich in Blüten und Blätter; Muscheln, deren Ufern oft zu Flammenstrahlen werden, schilfblattartige langgestreckte Blätter, zahlreiche ganz naturalistische Blumen werden überall angebracht. Nirgends Symmetrie mehr, nirgends Festigkeit, aber eine Grazie, eine Anmut sondergleichen und dazu in schönem Einklang zarte lichte Farben oder nur Weiß mit



Gold (Stuck und Holzschnitzereien). Diese Kunst eignete sich so recht für die Stimmung der vornehmen Gesellschaft Frankreichs, wo sie etwa während des zweiten Viertels des Jahrhunderts herrschte; nicht für feierliche Repräsentationsräume, wohl aber für intime Boudoirs kann man sich kaum etwas Reizvolleres denken als diese Rokoko-Kunst. Sie hat dann auch nach Deutschland (nicht nach Italien!) übergegriffen, hat hier vielfach Ebenbürtiges geleistet und eine etwas längere Dauer erzielt.

Eine ganz vortreffliche Ergänzung zu ihr bilden die Werke der französischen Maler: Antoine Watteau (1684 bis 1721), der von flämischer Kunst beeinflusste, liebenswürdige, hochbegabte Maler der galanten Feste und der Einschiffung nach der Insel Cythere (Berlin, Museum), Nicolas Lancret (Abb. 259) und Jean Baptiste Pater (zahlreiche Bilder von ihnen im Privatbesitz des Deutschen Kaisers) zeigen uns die Gesellschaft jener Tage, wie sie sich vergnügt, wie sie tändelt, wie sie sich in eine Welt von Schäfern, Schäferinnen und olympischen Göttern verwandelt zu haben scheint. Und das alles mit feinstem Duft in den zartesten Farben gemalt! Ein guter Darsteller der Frauengestalt ist



Abb. 260. Mottier, Damenbildnis.  
Mottland, Sammlung Tribulzio.

François Voucher (1703 bis 1770), der zugleich wertvolle architektonische Skizzen zu zeichnen weiß. Die bedeutendsten Bildnismaler in dieser Gruppe sind Antoine Pesne (1683 bis 1757), der 1710 als königl. preussischer Hofmaler nach Berlin übersiedelte (S. 415) und Jean Marc Mottier (1685 bis 1766; Abb. 260), der in der vornehmen Pariser Gesellschaft sich besonderer Beliebtheit erfreute.

Den tollsten Übermut atmen viele Werke Jean Honoré Fragonards (1732 bis 1806), der aber nie gemein wird, sondern stets künstlerisch zu interessieren weiß.



Abb. 261. Greuze, Der zerbrochene Krug. Paris, Louvre.

Noch während der Herrschaft Ludwigs XV., durch Madame de Pompadour selbst gefördert, tritt ein Umschwung in diesem Treiben ein. Man wird älter und — ehrbarer. Nicht viel, aber wenigstens etwas. Jean Baptiste Greuze (1725 bis 1805) malt Menschen aus dem einfachen Volke in rührenden Szenen (der zerbrochene Krug, Louvre; Abbild. 261); mitunter sieht sich das ganz anständig an, aber blickt man näher zu, so gewahrt man Koketterie und Sinnlichkeit. Ernster

ist Chardin, gleichsam ein künstlerischer Vorahner der aufsteigenden Bedeutung des bürgerlichen, des dritten Standes. Und in der Bildhauerei erhebt ein Meister, der in das 18. Jahrhundert gar nicht recht zu passen scheint: Jean Antoine Houdon (1741 bis 1828), der in den Büsten von Rousseau und Gluck und in der Statue Voltaires (Paris, Théâtre français) höchst lebenswahre, auf feinste Beobachtung sich gründende, technisch vollendete Werke schafft.

Ebenso stark oder stärker noch ist der Wandel in Baukunst und Dekoration. Der Style Louis XVI. (in Deutschland Zopfstil genannt) beginnt schon unter Ludwig XV. Die Entdeckung von Herculaneum und Pompeji versetzt die gesamte gebildete Welt in höchste Erregung. Die Antike wird plötzlich wieder lebendig. Man will sie sehen, sie überall nachahmen, sie zur Richtschnur nehmen. Symmetrie und strenge Linienführung kehren zurück, alles Naturalistische wird abgetan, Eierstab, Akanthus, Mäanderband werden allenthalben angebracht (*à la grecque*). Aber die Profile zart, die Verhältnisse schlank, durchweg künstlerisches Empfinden, reizvoll die elliptisch geformten Blattkränze! So kommt es, daß neben dem lustigen übersprudelnden Rokoko auch

das steifere und einfachere Louis XVI. noch eine große Anziehungskraft auf die modernen Menschen auszuüben vermag. Ja viele Franzosen betrachten es als eine Art Ehrenpflicht, diese Stile des 18. Jahrhunderts, vom späten Louis XIV. bis zum Louis XVI. als maßgebend für ihr nationales gewerbliches Schaffen zu betrachten, der sprichwörtliche *bon goût français* beruht ganz wesentlich auf ihnen, mit ihnen haben sie während des 18. und 19. Jahrhunderts einen tiefgreifenden Einfluß auf die andern europäischen Völker, am meisten auf die Deutschen ausgeübt und deren Geschmack und Sitten vielfach bestimmt.

**Deutschland.** In Deutschland hat der furchtbare Dreißigjährige Krieg auf das schwerste die Künste geschädigt; von ihm ab ihren Niedergang datieren, ihn für die künstlerische Verwahrlosung Deutschlands im 19. Jahrhundert verantwortlich machen zu wollen (wie dies vielfach geschehen ist), ist jedoch durchaus falsch. Gewiß hat es schwer gehalten, daß unser Vaterland sich von seinen Wunden völlig erholte, und manches, was vordem war, hat nie ersetzt werden können. Aber schon nach verhältnismäßig kurzer Zeit blühen die Künste wieder auf, weniger freilich in der Malerei (zu nennen sind etwa der Tiermaler Johann Heinrich Noos, der Schlachtenmaler Rugendas und Daniel Gran, der Meister der Kuppelmalereien in der Wiener Hofbibliothek), als in der Baukunst und Bildnerei.

In Süddeutschland entfaltet sich in Verfolg der sog. Gegenreformation eine lebhafteste Tätigkeit im Kirchen- und dann auch im Schloßbau. Den vornehmen Prälaten damaliger Zeit verdanken die Städte reichen Schmuck. Zur Leitung vornehmlich der Kirchenbauten werden zunächst meist Italiener (die Carlone, die Bibiena, Solari usw.) herangeholt. Ebenso wie in Süddeutschland italienischer, macht sich in Norddeutschland vielfach niederländischer Einfluß breit, bis schließlich hier wie dort die französischen Formen maßgebend werden. Aber die Kunsthandwerker sind fast durchweg Deutsche, und bald tauchen

auch wieder deutliche Architekten auf, die Eigenart zeigen und Bedeutendes leisten. In Wien Bernhard Fischers von Erlach (1650 bis 1723), der der Wiener Innenstadt ihren vornehmen, heute leider mehr und mehr verschwindenden Charakter aufgeprägt hat, und Lukas von Hildebrandt, der Schöpfer des reizenden Wiener Lustschlosses Belvedere. In Bamberg und anderwärts finden wir die Familie Dinzehofer. In Würzburg baut der große Baumeister Johann Balthasar Neumann (1687 bis 1753) für den Bischof Grafen Schönborn das prachtvolle Residenzschloß, dessen Innenräume zu den schönsten Rokokoerschöpfungen überhaupt zu zählen sind. Und von hier aus breitet sich heitere festliche Baukunst immer weiter aus; der französische Einfluß wird stärker (Bruchsal [soll 1906 wiederhergestellt werden, Abb. 262], Pommersfelden u. a.). Am Rhein (Schloß Brühl) und in Westfalen (das Schloß und der vortreffliche Erbdrostenhof in Münster, Werke des Generalmajors Schlaun) entstehen zahlreiche Schlösser. Auch erblüht eine vortreffliche Bildhauerschule in Westfalen: Johann Maurik Gröninger und Johann Wilhelm Gröninger arbeiten unter belgischem und französischem Einfluß große plastische Werke in Münster (u. a. Plattenbergdenkmal im Chor des Domes). In München wirkt Fr. Cuvillies (Almalienburg usw.), der auch als Kupferstecher tätig ist und seine Formen dadurch weit verbreitet. In Dresden weiß Kurfürst Friedrich August, der die polnische Königskrone annahm, einen Glanz zu entfalten, der an den von Versailles erinnert, wie ja überhaupt Ludwig XIV. Hofhalt die deutschen weltlichen und geistlichen Fürsten unausgesetzt zur Nachahmung reizt. Um dem heiteren prächtigen Treiben einen äußeren Rahmen zu geben, wird der sog. Zwinger errichtet, eine Reihe von Galerien und Pavillonbauten, die einen großen Hof umgeben. Leider ist dieses mit zahllosen Figuren, Hermen, Brunnen geschmückte Meisterwerk Daniel Pöppelmanns (1662 bis 1736), eine der frühesten, graziösesten und originellsten größeren Gebäudegruppen, die wir in Deutschland

überhaupt besitzen, nicht ganz vollendet worden und hat dann in der Mitte des 19. Jahrhunderts durch Gottfried Semper's



Abb. 262. Hauptsaal im Schloße zu Bruchsal.

Gemäldegalerie einen Abichluß erhalten, der in seiner ersten italienischen Hochrenaissance, man mag sagen, was man will, ganz und gar nicht dahin paßt. Bald darauf ersteht in

Georg Bährs Dresdner  
gleichfalls ein einzig=arti=  
bau für das damals noch  
evangelischen Gottes=  
vortrefflich angeord=  
mender Zentralbau  
Andächtigen von  
Panzelredner gut zu  
leider hat das Vor=

Frauenkirche (Abb. 263)  
ges Werk, ein Schöpfungs=  
ungelöste Problem eines  
hauses, ein hoher,  
neter, leicht zu wär=  
mit Kuppel, wo die  
allen Plätzen aus dem  
lauschen vermögen;  
bild nicht die ge=



Abb. 263. Dresden, Frauenkirche, erbaut von Georg Bähr (1726 bis 1740).

bührende Nachfolge gefunden, aus unbegreiflicher, romantischen  
Neigungen entsprungener Verirrung hat man den für prote=  
stantische Bedürfnisse völlig ungeeigneten gotischen Dom später  
immer und immer wieder nachgeahmt.

Das Bild des Dresdener Barock und Rokoko wäre un=  
vollständig, wenn wir nicht des Meißener Porzellans  
gedächten. Dem Alchimisten Böttger war es auf der Albrechts=

burg 1709 gelungen, in dem Kaolin den wesentlichen Bestandteil des hochgefeierten, oft mit fabelhaften Preisen bezahlten chinesischen Porzellans zu entdecken. In diesen Fund knüpfte sich das Emporblühen einer neuen deutschen Kleinkunst (am namhaftesten Bildhauer Kändler), in den niedlichen, reizvollen, bunten Porzellanfigürchen der Meißener und zahlreicher anderer deutscher Fabriken spiegelt sich so recht die zierliche Eleganz jener Zeit wieder; die Natur des Porzellans war für das Rokoko so sehr geeignet, daß man zeitweise irrthümlich geglaubt hat, im Porzellan sei die künstlerische Quelle und der Ausgangspunkt des Rokoko zu suchen.

In Kurbrandenburg, das durch den Krieg namenlos gelitten hatte, sucht der inmitten der niederländischen Kunstherrlichkeit erzogene Große Kurfürst die Künste heimisch zu machen. Aber erst seinem Sohne Friedrich gelingt es, sein Werk zu vollenden. Dieser fesselt auf eine Reihe von Jahren einen der genialsten Meister der Zeit, Andreas Schlüter (1664 bis 1714), an die emporblühende Hauptstadt Berlin. Schlüter war der rechte Mann am rechten Platz. Er wußte das ernste, wuchtige brandenburgisch-preussische Wesen zusammen mit festlich großartigem Pomp zum Ausdruck zu bringen. Er war unererschöpflich in der Erfindung neuer dekorativer Motive und hat dadurch seinen Bauten, vor allem dem Königl. Schloß in Berlin (man beachte nicht bloß die Schaufseiten, sondern besonders auch die Architektur des Innenhofs) und namentlich seinen Innenräumen ein ganz besonderes persönliches Gepräge verliehen. Größer aber noch als Baumeister war er als Bildhauer. Seine tief ergreifenden Masken sterbender Krieger in den Fensterschlußsteinen des von Johann Arnold Nering (vielleicht einem Holländer?) entworfenen Berliner Zeughauses, sein Standbild König Friedrichs I. (Königsberg i. Pr.), dessen körperliche Mißbildung durch eine interessante Verwendung der Stellung des Apoll von Belvedere geschieht, aber nicht völlig verdeckt wird, und vor allem sein lebhaft bewegtes und doch durch Macht und Ruhe ausgezeichnetes, ehernes Reiterdenkmal des Großen Kurfürsten (Kurfürsten-

brücke in Berlin; Abb. 264) sichern ihm den Ruhm, einer der bedeutendsten Bildhauer aller Zeiten zu sein. Leider entsprach sein konstruktives Können nicht seinem dekorativen, ein bauliches Mißgeschick wurde die Ursache, daß er Meidern und Besserwissern zum Opfer fiel und der völligen Durchführung seiner weitausschauenden Pläne entzogen wurde (Nachfolger: Goswander von Goethe). Der gleichfalls nicht beendete Neubau des Königsberger Schlosses (1706 bis 1713), der vom Volksmund meistens ihm zugeschrieben wird, rührt nicht von ihm her: er ist von Joachim Ludwig Schultzeiß von Unfried erbaut. Am Ende seines Lebens schien Schlüter noch einmal ein Stern aufgehen zu sollen: er wurde von Peter dem Großen nach Petersburg berufen. Aber dort ist er bereits sehr bald verstorben. Alle Nachforschungen, die

man nach greifbaren Spuren seiner dortigen Tätigkeit angestellt hat, scheinen ohne wesentliches Ergebnis verlaufen zu sein.

Dem verheißungsvollen Kunstfrühling unter König Friedrich I. folgten rauhe Nachfröste unter der Herrschaft seines Sohnes. Aber dieser rettete den preussischen Staat und er ermöglichte es dem Nachfolger, Friedrich dem Großen, Preußen zur vollen Höhe zu erheben und den Anjen aber-



Abb. 264. Schlüter, Denkmal des Großen Kurfürsten. Bronze, 1703. Berlin, Kurfürstenbrücke.



maß eine Stätte zu bereiten. In Knobelsdorf (1697 bis 1753) gewann Friedrich einen ausgezeichneten, französisch gebildeten Architekten, der ihm u. a. das prächtige und reizvolle Rokokoßloß Sanssouci bei Potsdam erbaute. Und später war ein so trefflicher Mann wie Gontard, der schon dem neu aufkommenden Klassizismus huldigte, in seinen Diensten (Neues Palais mit den Communs in Potsdam, Kirchen auf dem



Abb. 265. Antoine Pesne, Bildnis des Kupferstechers J. Schmidt und seiner Frau. Berlin, Museum.

Gendarmenmarkt in Berlin). Es ist höchst bedauerlich, daß die bauliche Eigenart, die Friedrich wichtigen Teilen Berlins verliehen hat, gerade in unseren Tagen mehr und mehr schwindet. Den Bedarf an Malerei deckte sich Friedrich aus Frankreich, Antoine Pesne (S. 407; Abb. 265) war Hofmaler in Berlin geworden. Doch entfaltete sich auch die Kunst Daniel Chodowieckys in Berlin (geb. 1726 in Danzig, gest. 1801), dessen Bedeutung freilich nicht so sehr auf seinen Gemälden als



Abb. 266. Anton Graff, Selbstbildnis. München, Pinakothek.

vielmehr auf seinen Kupferstichen beruht, die er meist in kleinem Format, oft unter Anlehnung an namhafte Dichtwerke in großer Menge und echt vollstimmlich arbeitete (am besten vielleicht sein Skizzenbuch, Reise nach Danzig, 108 Blätter, Berlin, Akademie).

Sonst ist auf dem Gebiete der Malerei aus Deutschland nicht viel Rühmenswertes zu melden. Ich möchte mich auf die Nennung des ausgezeichneten Bildnismalers Anton Graff (1736

bis 1813) beschränken, der lange Zeit in Dresden gelebt und uns eine unschätzbare Bildnisgalerie berühmter Zeitgenossen hinterlassen hat (Abb. 266). Auch dürfen die Tiroler: Unterberger, Troger und Martin Knoller (1725 bis 1804, Ausmalung der Kirche zu Ettal) nicht ganz vergessen werden.

**England.** England hatte einst Holbein, später van Dyck vom Festlande sich kommen lassen. Eine eigene Malerschule entwickelte sich erst im 18. Jahrhundert, nachdem während des 17. Jahrhunderts die Freude an der Kunst erheblich gestiegen und der Grundstock zu den berühmten Gemäldesammlungen des englischen Hochadels gelegt war. Der erste namhaftere Künstler ist William Hogarth (1697 bis 1764), mehr Moralist als Maler (Kupferstichfolgen: Lebenslauf einer Dirne, Lebenslauf eines Wüßtlings u. a.). Aber im Anschluß



Abb. 267. Balthusborough, Herzogin Devonshire. Im Besitz von Mr. Agnew. Nach einer Photographie von A. Nishgitz in London.

an ihn blüht eine eigene nationale Bildniskunst in England auf. Joshua Reynolds (1723 bis 1792), der sein empfindende Thomas Gainsborough (1727 bis 1788; Abb. 267), George Romney (1734 bis 1802), der seine Geliebte, die spätere Lady Hamilton, so oft gemalt, John Hoppner, Henry Meadburn wetteifern miteinander in sprechender Wiedergabe der vornehmen englischen Gesellschaft. Es sind bedeutende Künstler, die heute mit Recht zu neuem Ruhm erwacht sind; in Deutschland leider wenig vertreten, doch dürfte, wie kürzlich Konrad Langes glückliche Funde in Württemberg bewiesen, in den zurückgesetzten Beständen unserer deutschen Schlösser noch immer manches zu finden sein.

**Ausgang.** <sup>Goya.</sup> Während am Ende des 18. Jahrhunderts fast das gesamte Europa in die Bande des Klassizismus und einseitiger ästhetischer Lehrmeinungen versinkt und die Täden gesunder künstlerischer Überlieferung oft gewaltsam zerschnitten werden, lebt und wirkt in Spanien ein Maler, der ein Großer im Reiche seiner Kunst genannt werden muß, der voller Ursprünglichkeit und Echtheit ist, der nichts weiß von der grauen, lebentötenden Theorie, daß nur in der Antike und ihrer Nachahmung das wahre Heil zu erblicken sei. In Don Francisco José de Goya y Lucientes (1746 bis 1828) lebt noch der alte feurige Geist der Spanier (S. 376). Mit rücksichtsloser Kraft, mit wunderbarer unerhört kühner Phantasie, mit vollendeter Technik deckt Goya die Schäden der Zeit auf. Die Radierungsfolgen: Los caprichos, proverbios, desastros de la guerra sind gewaltige Anklagen gegen die damaligen Machthaber. Darin aber erschöpft sich seine Kraft nicht, er ist Maler, Porträtist (ein Erbe der Kunst des Velazquez), gibt packende Augenblicksbilder (bekleidete und unbekleidete Maja), die als unmittelbare Vorläufer der modernen Manetschen Kunst gelten müssen, und weiß schließlich den Zauber seines Lichts, seiner Helligkeit, seiner Trefflichkeit auch in großen Kuppelfresken zu entfalten. Da der letzte echte Maler Venedigs, Tiepolo (s. S. 273), zeitweilig in

Spanien gelebt und Goya beeinflusst hat, so hat man neuerdings in Goya die Kraft erkennen zu sollen geglaubt, welche, die vom theoretisierenden Klassizismus geschaffene Kluft überbrückend, das einende Band zwischen der alten guten Kunst und der selbständig fortschreitenden neuesten Kunst bildet.

## Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts.

Die Geschichte der neuesten Kunst läßt man in Deutschland gern mit Winckelmanns literarischem Auftreten beginnen. Nicht mit Unrecht. Zwar gehören die Erzeugnisse des von Winckelmann geförderten Klassizismus nach ihrem Wesen und ihrer Entstehungszeit im wesentlichen noch dem 18. Jahrhundert an, und gewiß wird die einseitige, vor allem durch Winckelmann gesteigerte Vorliebe für antike Kunst bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts durch die romantische Stimmung abgelöst oder ergänzt. Aber durch Johann Joachim Winckelmann (1717—1768) kommt doch in die deutsche Kunstbewegung jener ästhetisch=doctrinäre Zug, der für sie kennzeichnend wird und an ihr bis zur Gegenwart haften geblieben ist, trotz des schweren Schadens, den er ihr fortgesetzt zugefügt hat; durch ihn wird die einfache gesunde naive Entwicklung, die die Kunst bis dahin genossen hatte, unterbrochen und in die bildenden Künste ein fremdes, ihrem Wesen widersprechendes Element hineingetragen. So groß die Verdienste des geistvollen Mannes, der sich aus einfachem Stande emporgearbeitet hatte, um die Erforschung und richtige Würdigung des klassischen, insbesondere des griechischen Altertums stets bleiben werden und so tiefen Dank wir ihm hierfür dauernd schuldig sind, so dürfen wir doch nicht verkennen, daß die von ihm verkündeten Lehren: „Kontur, Zeichnung ist alles“ und „Nur durch die Nachahmung [der antikklassischen Kunst] werden wir wahrhaft groß und unnachahmlich werden“ verderblich wirken mußten und trotz ihrer Sinnwidrigkeit wegen des blendenden Glanzes der Scheinbeweissführung auch tatsächlich höchst verderblich gewirkt haben. Ihr

Schaden wirkte um so stärker, als unsere größten literarischen Geister, Lessing, Goethe, Schiller, zeitweilig oder zeitlebens sich von den Windelmann'schen Schlagworten betören ließen und für sie mit vollem Nachdruck eintraten. Gerade wegen der geistigen Höhe ihrer Verfechter haben die Windelmann'schen Lehren so lange in Deutschland und anderwärts gegolten und sich so schwer bekämpfen lassen; und vielleicht würde es heute noch als vermessen gelten, andere Meinungen zu verfechten, wenn nicht das völlige Scheitern der Windelmann-Goethe'schen Bestrebungen uns die Überzeugung von ihrer Unrichtigkeit mit Gewalt aufgezwungen hätte. Und lange genug haben sie wahrhaftig geherrscht, vollständig sind sie in den Kreisen der Gebildeten noch heute nicht überwunden. Zwar machte sich gegen die einseitige Verherrlichung der antikeidnischen Kunst, wie schon oben angedeutet, sehr bald eine nationale und christliche Gegenbewegung (die Romantik) bemerkbar, zwar erkannte man allmählich (wenngleich freilich sehr langsam), daß es mit dem Kontur in der Kunst allein nicht getan sei, sondern daß auch die Farbe ihre Berechtigung habe. Aber die Lehre von der Notwendigkeit, die alte Kunst nachzuahmen und aus ihr allein die Gesetze künstlerischen Schaffens abzuleiten, blieb bestehen; nur die Wahl des Vorbildes änderte sich. An die Stelle der Antike trat als maßgebendes Vorbild in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Zusammenhange mit der romantischen Strömung die mittelalterliche Kunst. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts folgte die Renaissance, erst die italienische, dann die deutsche. Barock, Rokoko, Louis XVI. wurden nachgeahmt, und selbst die Kunst der entlegensten Völker mußte Motive dem hungrigen Abendlande darleihen, allen voran übte Japan einen tiefgehenden Einfluß. Und nicht etwa bloß in der Baukunst und im Kunstgewerbe trat dieser verwirrende Eklektizismus ein, auch in der Malerei und in der Plastik herrschte er und hat sich selbst in den letzten Jahrzehnten noch nicht ganz überwinden lassen. Perugino wurde von den Nazarenern auf den Schild erhoben, Botticelli von den Präraffaeliten, die alten Venezianer von Lenbach,

die Barockmeister von Reinhold Vagss, die alten Niederländer von Klaus Meyer, Goya von Manet. Man sieht, der Aberglaube von der alleinseigmachenden Kraft der Antike ist allmählich überwunden worden, aber nicht die Winkelmannsche Lehre, daß wir nur durch die Nachahmung unnachahmlich würden. Wie ein Repetitorium der gesamten bisherigen Kunstentwicklung mutet uns die Kunst des 19. Jahrhunderts oft genug an. Sie hat dadurch einen äußerst bunten, unorganischen Charakter gewonnen. Und dies wirre Durcheinander, das durch die historischen und doktrinären Neigungen dieser Zeit hervorgerufen wurde, ist durch die veränderten sozialen Daseinsbedingungen noch wesentlich gesteigert worden. Das heutige Leben schreitet schneller vorwärts als das alte. Durch die neuen Erfindungen sind nicht bloß die räumlichen Entfernungen wesentlich verkürzt, sondern auch die Dauer der Herrschaft einer Mode oder eines Stiles. Eines jagt immer das andere. Die bewunderungswürdige Entwicklung des Zeitungswesens bringt es mit sich, daß viel mehr Menschen als früher an neuen Errungenschaften teilnehmen. Aber Zeit für Vertiefung, für Liebgewinnen fehlt. Kaum hat sich ein großer Künstler die Gunst sei es der Massen oder sei es der künstlerischen Feinschmecker erworben, so beginnt auch schon die Maulwurfsarbeit, und hohle Schadenfreude sucht die Ruhmeherrlichkeit zu zerstören. Fieberhaft sind alle Nerven erregt, und die Künstler selbst finden nur selten Ruhe und Muße, um der Verkörperung ihrer Ideale nachzugehen. Von Schlagworten, die suggestiv wirken, ist gleichsam die Luft erfüllt. Realismus, Idealismus, Naturalismus, Symbolismus, Pleinairismus und wie die Worte alle heißen, sind Banner, um die man sich schart, deren Alleinberechtigung man heute preist, um sie bereits morgen zu verlassen, oder gar mit Füßen zu treten. Unendlich fast ist die Zahl künstlerischer Strömungen und Richtungen, die während des 19. Jahrhunderts aufgetaucht sind und meistens noch herrschen. Und fast unmöglich ist es, einen befriedigenden Überblick zu gewinnen. Nur um den Überblick zu erleichtern, nicht um

das Urtheil zu bestimmen und nicht um den so vielgestaltig sich äussernden, immerfort sich ändernden Geschmack zu regeln, ist der folgende Abschnitt unseres Büchleins geschrieben. Ein Wegweiser, nichts weiter! Ein an köstlichen Höhen und fesselnden Szenerien reiches Gebirge ist es, das wir durchwandern, aber auch weite öde, glatte langweilige Strecken fehlen nicht zwischen den Glanzpunkten. Und wenn wir Urtheile abgeben, so sind sie nur als Anreger gedacht, nicht als Unfehlbarkeiten. Das Beste muß jeder selbst empfinden, der andere kann ihm nur raten und die Wanderung erleichtern, da er sie schon öfter vollzogen und viele, nicht alle Wege kennen gelernt hat.

**Die klassizistische Richtung.** Raphael Anton Mengs (1718 bis 1779) begegnet sich in der Begeisterung für die Antike mit seinem Freunde Winkelmann; in seiner Technik verrät er die gute Schulung der vorangegangenen Epoche. Zu Lebzeiten hochgefeiert und vielbewundert, kann er heute nur noch in sehr bescheidenem Maße unser künstlerisches Interesse erregen. Neben ihm gewannen die feinsinnige Schweizerin Angelika Kauffmann (1741 bis 1807) und der Hesse Heinrich Wilhelm Tischbein (1751 bis 1829) begründeten Ruhm; beide traten zu Goethe in nahe Beziehungen. Am wörtlichsten vielleicht hat Asmus Carstens (1754 bis 1798) die Lehren Winkelmanns in die That umgesetzt. Er verherrlicht das klassische Altertum und besonders die griechische Mythologie in seinen Werken und leistet sein Bestes in der einfachen Umrisszeichnung. Weil seine Arbeiten aus reinem Herzen und wahrer Begeisterung hervorgegangen sind, vermögen sie uns auch heute noch zu fesseln. Technisch stehen sie sehr tief; die Vernachlässigung der handwerklichen, technischen Seite der Kunst wird eins der schlimmsten Merkmale für die Kunst der folgenden Jahrzehnte. Man glaubt die Antike nachzunahmen und huldigt statt dessen einer glatten weichlichen, alle Schwierigkeiten vermeidenden Eleganz. Wie Carstens, ziehen viele deutsche Künstler nach Italien. Rom wird geradezu ein wichtiger Mittelpunkt

deutschen Kunstschaffens. An der Spitze der dort lebenden deutschen Maler steht der Tiroler Josef Anton Koch (1768 bis 1839), der die heroische stilisierte Landschaft pflegt. Auch Gottlieb Schick ist zu erwähnen. An Koch schließen sich Karl Hottmann (1798 bis 1850) und Friedrich Breller (1804 bis 1878) an, letzterer der Schöpfer der trefflich komponierten Odysseelandschaften (Weimar, Museum), während Bonaventura Genelli eine Fülle geistreicher Ideen in rein linearer Ausföhrung auf das Papier zu zaubern versteht. Unter den Bildhauern erringt Berthel Thorwaldsen, ein Däne von Geburt (1770 bis 1844; das Thorwaldsenmuseum in Kopenhagen ist ein schönes Denkmal der Dankbarkeit seiner Landsleute), höchsten Ruhm und Preis. Er ist vielleicht der getreueste Nachahmer der Antike geworden, aber ihren eigentlichen, feinen, lebendigen Reiz hat er nicht erfaßt (Alexanderzug in Villa Carlotta am Comersee). Nur seine kleinen Reliefs (Tag und Nacht u. dgl.), dekorativ gefällige Arbeiten, vermögen heute noch zu befriedigen. In der Denkmalsplastik versagt er vollständig. Die größere künstlerische Kraft war jedenfalls seinem etwas älteren Zeitgenossen Antonio Canova eigen (1757 bis 1822), der freilich mitunter süßlich und weichlich ist (päpstliche Grabdenkmäler in Rom, für Tizian in Venedig, für Alfieri in Florenz, für die Erzherzogin Maria Christina in Wien, Augustinerkirche; die beiden Töchter und der Perseus, Rom, Vatikan, Arbeiten in der Villa Carlotta usw.). Wie weit die Begeisterung für die antike Plastik damals ging, zeigen besonders Canovas Denkmäler für Napoleon I. (als unbekleideter Imperator; Mailand, Hof der Brera) und für dessen Schwester Paolina (als Venus; Rom, Villa Borghese).

Von ganz anderer Art als diese beiden Bildhauer ist Gottfried Schadow (1764 bis 1850). Auch er steckt im Klassizismus, aber er hat die gute Überlieferung der vorangegangenen Zeit nicht völlig abgestreift und läßt sich von der Antike nicht übermannen wie die oben genannten Künstler, sondern wird sogar ein wesentliches Element des Fortschritts. Er



ist namentlich auch als Porträtbildner tätig gewesen, aber nicht in antikem Gewand oder gar ohne Gewand erscheinen seine Helden, sondern in der zeitgenössischen Tracht, die angeblich unkünstlerisch war, von Schadow jedoch zu Ehren gebracht wurde (der alte Dessauer und Zieten aus dem Busch, die schöne Doppelgruppe der Königin Luise und ihrer Schwester im Berliner Schloß, ferner die Luadriga auf dem Brandenburger Tor u. a.). An ihn schließt sich eine einflußreiche Bildhauerchule in Berlin an, geführt von Christian Daniel Rauch (1777 bis 1857), der freilich nicht von Schadows kraftvoller Eigenart ist und der antikisierenden Richtung stärkere Zugeständnisse macht (vielleicht seine wirkungsvollste Schöpfung: die Königin Luise im Mausoleum zu Charlottenburg; seine umfänglichste: das Denkmal für Friedrich den Großen, Berlin). Ihm folgten Drake, Bläser, Riß, Albert Wolff u. a. In München: Ludwig Schwanthaler. In Stuttgart: Johann Heinrich Dannecker (Schillerbüste, Ariadne in Frankfurt a. M.)

In der Baukunst war nach dem Auftreten des hochbegabten Willy das Brandenburger Tor in Berlin von Johann Gotthard Langhans die erste entscheidende Tat (eine etwas nüchterne Nachahmung der athenischen Propyläen, aber vorzüglich in die Umgebung hineingepaßt). Karl Friedrich Schinkel (1781 bis 1841) verhalf sodann den antikisierenden Bestrebungen zum endgültigen Siege. Zwar suchte er auch gotische Formen anzuwenden (mehrere Kirchenbauten), indes hat er sein Bestes unter Anwendung griechischer Bauformen geleistet. Wenn diese nur in unser nordisches Klima passen wollten und unseren Bedürfnissen sich anschmiegen könnten! An Reinheit architektonischer Empfindung stehen Schinkels Berliner Museum, Hauptwache und Schauspielhaus jedenfalls außerordentlich hoch da. Sein größter Plan, ein Entwurf für das kaiserlich russische Schloß Trianda in der Krim, ist unausgeführt geblieben. In Berlin behielt seine Richtung lange Zeit die Oberhand, seine Tätigkeit und die seiner Schüler Stüler, Strack, Persius, Hixig hat den öffentlichen

Bauten des preussischen Staates während des größeren Teiles des 19. Jahrhunderts das bezeichnende Gepräge verliehen. Ihre Bemühungen, mit geringem Aufwand gute bauliche Wirkungen zu erzielen, entsprachen den knappen Mitteln, die in Preußen damals zur Verfügung standen. Wir dürfen nicht vergessen, daß die Sparsamkeit Preußens späteren glänzenden Aufstieg ermöglicht hat. Aber wir dürfen doch nicht verkennen, daß die Schinkelschule schließlich immer trockener wurde, immer unsähtiger, den neuen größeren Aufgaben gerecht zu werden. Die Nationalgalerie in Berlin, bei deren Bau nicht mehr gespart werden sollte, ist mit ihrer äußerlichen Pracht und ihrer völligen Unbrauchbarkeit ein unrühmliches Zeugnis der Schule, ein Beweis, daß man nicht ungestraft Formen eines fernen fremden andersgearteten Landes (in diesem Falle die eines antiken korinthischen Tempels) nach unserem nordischen Deutschland übertragen kann. In München traten Mlenze und der geringere Gärtner als Träger des Klassizismus hervor, sie vor allem waren die Verwirklichter der großen Pläne, mit denen sich der ideal gesinnte König Ludwig I. von Bayern zur Hebung der deutschen Kunst und zur Förderung seiner Hauptstadt trug (Glyptothek, Propyläen, Ruhmeshalle usw. in München; Walhalla und Befreiungshalle bei Regensburg u. ä.).

In Frankreich begegneten sich die klassizistischen Kunstbestrebungen, die durch den LouisXVI.-Stil vorbereitet waren (siehe S. 408), mit den allgemeinen Ideen, die im Verlauf der großen Revolution auftauchten. Jacques Louis David (1748 bis 1825), politisch ein freiheitsdürstender Umstürzler, künstlerisch ein Tyrann, wurde von der zeitgenössischen Begeisterung für die Antike mächtig gepackt und wählte die Stoffe seiner Bilder aus der alten Geschichte, um durch sie auf das Volk zu wirken. Die Kunst müsse Vaterlandsliebe und alle bürgerlichen edlen Tugenden im Herzen des Beschauers wecken. Die Gedanken Winkelmanns erfuhren, wie man sieht, eine für das gesamte 19. Jahrhundert wichtige Weiterbildung. Aber in einem unterschied sich David von

Winckelmann und seiner Gefolgschaft. Er vernachlässigte die Technik nicht, sondern legte größten Wert auf sorgfältige handwerkliche Durchbildung eines jeden Künstlers. Durch die Strenge, mit der er hieran festhielt, hat er äußerst segensreich für die gesamte französische Kunst der Folgezeit gewirkt. Die historischen Bilder freilich, auf die David besonders stolz war (Schwur der Horatier, Raub der Sabinerinnen usw.), berühren mit ihrem hohlen Pathos und den theatermäßigen Posen uns heute oft geradezu lächerlich. Aber die Bildnisse (z. B. Madame Récamier, Barrère auf der Tribüne, und auch Napoleon auf dem Gotthard) sind lebendige Denkmäler der damaligen Zeit und zugleich koloristische Meisterwerke. Vor ihnen erst lernt man es verstehen, warum David so hohen Ruhm gewann. Überallher strömten die Schüler ihm zu.

In Frankreich schlossen sich ihm vor allem an, auch in der Verherrlichung Napoleons, die für Davids letzte Lebensjahre zehnte bezeichnend ist: François Gérard, Jean Antoine Gros und der recht schwache Pierre Guérin. Strenger noch als David huldigte Auguste Dominique Ingres (1780 bis 1867) der Antike und den Winckelmannschen Lehren, aber es fröstelt uns bei seinen Werken, selbst bei seiner so trefflich gezeichneten Quellnymphe (Louvre). Phantastischer, weicher, malerischer ist Pierre Paul Prud'hon (1758 bis 1823), der gern Correggios Hell Dunkel anwendet (Gerechtigkeit und Rache verfolgen das Verbrechen; Raub der Psyche usw.).

Den kaiseristischen Empfindungen Napoleons I. war die neuauflerbende Begeisterung für das klassische Altertum gerade recht. Die römische Welt Herrschaft war sein Ideal, als Imperator ließ er sich darstellen. Nachdrücklich begünstigte er in allen Zweigen der Kunst die Nachahmung antiker römischer Formen. Aus dem Stile Louis XVI. wurde der Style Empire, beide ohne eigentliche Wesensverschiedenheit, nur verschwand der persönliche, künstlerisch echte Hauch des ersteren, um ärgster Kopierarbeit, starrer Abstraktion und proziger Überhäufung Platz zu machen. Die zu Eis ge-

frorene Antike hat Niehl das Empire genannt. Hauptbauten dieser Zeit sind Ste. Madeleine, der kirchliche Dreißpunkt der vornehmen Pariser Welt (ein korinthischer Peripteros mit vier Flachkuppeln) und der Arc de l'Étoile, der Pariser Triumphbogen von bedeutenden Abmessungen.

**Die romantische Strömung.** Was Windelmann, Lessing, Goethe für den Klassizismus, das bedeuten Wackenroder (1797 Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders, 1798 Franz Sternbalds Wanderungen), die beiden Schlegel, Tieck, Clemens Brentano, Eichendorf u. a. für die romantische Strömung in der Kunst. Auch jetzt zunächst eine literarische Bewegung, dann erst ihre Übertragung auf das Gebiet der bildenden Kunst. Man begeisterte sich für das Christentum und die nationale Vergangenheit, mythische Stimmungen tauchten auf, das Mittelalter und seine Kunst wurden als Ideale erklärt, der Künstler solle, so sagte man, nur aus der Tiefe des Gemüths schaffen, nicht nach den kalten, verstandesmäßigen Regeln der Antike. Man wurde gewahr, daß auch die nachrömische Zeit hohe, herrliche Kunstwerke geschaffen habe, und benutzte die Kirchen des romanischen und gotischen Stils als Vorbilder für kirchliche und auch für weltliche Bauten. Und so sehr begeisterte man sich für die Denkmäler des Mittelalters, daß man sie von allen späteren Zutaten, Ein- und Anbauten zu befreien und völlig stilrein wiederherzustellen suchte.

Es ist viel, sehr viel bei diesen sog. Restaurierungen gesündigt worden. Alles, was den wiederherstellenden Architekten nicht zusagte, oder von ihnen nicht sogleich verstanden wurde (und das war bei sehr vielen Dingen der Fall), wurde beseitigt und meist sogar zerstört. Von pietätvollen Empfindungen war man ausgegangen, aber blindwütiger Fanatismus für mittelalterliche Kunst trat bald an die Stelle echter Begeisterung. Das Endergebnis war überaus traurig. Wir klagen heute um zahlreiche Geschichts- und Kunstdenkmäler, die bei den Arbeiten zugrunde gegangen sind, ebenso sehr aber

über die Verwüstungen, die an den Bauten selbst vorgenommen sind. Man wollte den ursprünglichen Zustand wiederherstellen, kannte ihn aber meistens gar nicht und vermochte ihn auch nicht aus den vorhandenen Resten zu ermitteln. Moderne willkürliche Erfindung mußte aushelfen, und so war es doch nicht alte Kunst, die man neu hervorznzaubern wähnte. Und wenn man unter der weißen Tünche alte Wandmalereien auf fand, dann hielt man sich (bis in die allerjüngste Zeit hinein) für berechtigt und verpflichtet, sie zu übermalen und aufzufrischen, angeblich im alten Geiste, tatsächlich aber im Sinn moderner Verwässerung: süßliche Farben traten an Stelle des alten, kräftigen Kolorits, weichliche Gesichtsfornien an Stelle der alten, herben, ernsten Köpfe. Man beging somit geradezu eine Fälschung, man gab als alt aus, was modern war. Und noch dazu eine Fälschung, die sich nicht wieder gutmachen läßt. Die Tünche des 18. Jahrhunderts ließ sich abklopfen, unveriehrte trat das alte Bild wieder an das Tageslicht: die Neubemalung des 19. Jahrhunderts aber hat sich organisch mit der alten verbunden, die eine läßt sich nicht ohne die andere zerstören.

Sunmerhin wollen wir nicht vergessen, daß die Wiederherstellung des Kölner Domes, die man seit den begeisternden Worten der Gebrüder Boisseree ins Werk setzte, ein Ereignis von hoher Bedeutung wurde, trotzdem auch hier die gerügten Fehler in großem Maßstabe begangen sind (vgl. S. 131); in den trüben Zeiten der Zerplitterung einigten sich hier die deutschen Stämme zu gemeinsamer nationaler Tat.

Die wichtigsten Baumeister, die im Sinne der Wiederbelebung des romanischen und gotischen Stils (sei es durch Ausbau alter oder durch Neubau neuer die alten Formen nachahmender Kirchen) wirkten, sind Heidehoff, Hübsch, Hase, Ferstel, Schmidt, Hauberrisser u. a., in England Pugin, Scott, Street, in Frankreich Viollet-le-Duc, Lassus usw. Im Verlauf des Jahrhunderts lernte man allmählich die gotischen Formen besser zu verstehen und ihre Eigenart getreuer wiederzugeben; und schließlich ist auch manches vornehme ein-

drucksvolle Werk entstanden. Aber es ist unmöglich, Vergangenes zu neuem, vollem Leben zu erwecken; konstruktiv und technisch wird die Gotik stets eine gute Lehrerin sein, die Gelecke der Zweckmäßigkeit im Großen wie im Einzelnen wird man ihr mit Erfolg ablauschen, aber Grundriß und Aufriß, Querschnitt und Ornament erfordern selbständiges Schaffen. Die neue Zeit verlangt ihr Eigeneß.

Erfreulicher ist das, was die Romantik uns in der Malerei und den zeichnenden Künsten beschert hat. Friedrich Overbeck (1789 bis 1869), ein Lübecker von Geburt, ein Schüler des tüchtigen Hamburger Ruge, Psorr, die Brüder Veit, die Söhne Gottfried Schadow's machten Ernst mit den Backenroderschen Gedanken. In dem Kloster S. Ssiboro zu Rom gründeten sie eine Künstlerkolonie, katholische Kirchenstimmung erfaßte sie, sie traten zum Katholizismus über, christliche Kunst wollten sie bieten, in der vorrassacischen Kunst, in Perugino vor allem erblickten sie ihr Vorbild: Nazarener wurden sie spöttlich von ihren klassizistischen Gegnern genannt. Freilich entsprach ihr technisches Können nicht ihren edlen Absichten. Ihre Wandgemälde in der Casa Bartholdy zu Rom (jetzt Berlin, Nationalgalerie) mit altbiblischen Szenen und in der Villa Massimo, wo der Stoff aus Dantes, Ariosts und Tassos Gedichten entnommen wurde (man beachte den Einfluß der Literatur), werden aber immer wichtige Denkmäler in der Geschichte der deutschen Kunst bleiben. Overbeck, der Bedeutendste in diesem Kreis, blieb zeitlebens in Rom. Außer Schnorr von Carolsfeld (Nibelungenbilder in München, Bibel in Bildern) schloß sich auch Peter Cornelius (1783 bis 1867) zeitweilig den Nazarenern an. Er ist einer der Größten unter den Gedankenmalern des 19. Jahrhunderts. Er will erheben, begeistern, aber die Technik ist ihm nichts, und nur in seinen Zeichnungen vermögen wir seine Bedeutung, sein Kompositionstalent, seine Gestaltungskraft, seine tiefen Gedanken voll zu erkennen. Er illustriert Goethes Faust, schildert die homerischen Gesänge (Glyptothek), malt ein jüngstes Gericht (München, Ludwigkirche) und entwirft endlich einen großen Wandschmuck

für den von Friedrich Wilhelm IV. geplanten Ehrenfriedhof (campo santo) der Hohenzollern. Diese Entwürfe sind nicht in Wandmalerei übertragen, sie befinden sich jetzt in der Nationalgalerie zu Berlin, als einer ihrer wertvollsten Besitztitel, als reifstes und bedeutendstes Werk des Meisters, als ein christliches Epos, wie er es sich dachte (die 8 Seligpreisungen, die kraftvollen apokalyptischen Reiter usw.). Cornelius wird nach seiner Gesinnung und Empfindung den Romantikern zugezählt. Im übrigen steht er den Windelmannschen Ideen nahe. Die Verherrlichung der Linie, die Abneigung gegen Farbe und gegen malerische Behandlung erreichen hier den Höhepunkt. Kaum jemals wieder sind erhabene, tiefe Gedanken in einfachen Umrisszeichnungen so vollendet zum Ausdruck gebracht. Aber welch entsetzliche Einseitigkeit, in dieser Kunstart die einzig wahre zu erblicken. Ein Philosoph braucht kein Künstler, ein Künstler kein Philosoph zu sein. Nur sehr wenig Künstlern ist es gegeben, zu philosophieren und philosophische Gedanken in Bilder zu fassen. Wir würden uns um viele edle Genüsse betrügen, wollten wir über Cornelius die andere Kunstwelt vergessen.

Den Ausklang der Nazarenischen Kunst bilden die Werke Josef Führichs (religiöse Bilderfolgen) und Ebnard Steinles, der in seiner träumerischen weichen Art ein echter Vertreter der romantischen Welt ist. Und endlich mag der treffliche Wilhelm Steinhausen (geb. 1846) in Frankfurt a. M. an dieser Stelle erwähnt werden.

Aber auch frische, fröhliche Töne erschallen im Walde der deutschen Romantik.

In dem Österreicher Morig von Schwind (1804 bis 1871) entstand der künstlerische Herold der deutschen Märchenwelt. Die alten deutschen Geschichten von den sieben Raben und der treuen Schwester, von der schönen Melusine, dem Aschenbrödel sind durch ihn wieder lebendig geworden. Unsere Neiselerlust (Abb. 268), unsere Liebe zum Wald, unsere Sehnsucht nach fernem, schönen Dingen klingen in seinen Bildern wieder. Sonnenschein leuchtet auf ihnen, frohe Lust und ge-

heimnisvoller Zauber durchdringt sie. Und ein feines Empfinden für malerisches, nicht bloß mehr zeichnerisches Gestalten ist dem Künstler eigen (Morgenskunde, Hochzeitsreise, München, Schackgalerie; Fresken auf der Wartburg usw.). Das häusliche Behagen des deutschen Bürgers aber schildert wie kaum ein anderer der Dresdener Ludwig Richter (1803 bis 1884). Er hat, wie so viele andere deutsche Künstler des



Abb. 268. M. v. Schwind, Fahrt in der Postkutsche. Aquarell im Städtischen Museum zu Leipzig.

19. Jahrhunderts, längere Zeit in Italien zugebracht; aber das, was er dort geschaffen, will uns nicht recht schmecken, in das Wesen der italienischen Landschaft und des italienischen Volkes ist er nicht eingedrungen. Erst nach der Heimkehr entwickelt sich seine Kunst zu der ihr eigentümlichen Höhe. Zwar hat er keine Farbentechnik; aber er verachtet doch die Farbe nicht, er hat Lust an der bunten Welt, die ihn umgibt (Der Brautzug, Dresden). Die ausgedehnteste Tätigkeit hat er aber für den Holzschnitt entfaltet (Unser täglich Brot,



Christenfreude, Fürs Haus usw.). Überall weltfrohe Stimmung, deutscher Humor, deutsche Gefühlswärme und Innigkeit. Der Mann hat das Leben nur von seiner goldenen Seite gesehen. Ernst, Schmerz und Leid kannte er wohl, aber nie Schmutz und Gemeinheit. Ein lebendiger, wärmestrahrender Quell sind seine Bilder. Schwind und Richter werden hoffentlich stets Lieblinge des deutschen Volkes bleiben. Neben ihnen sind der treffliche, früh verstorbene Landschaftler Karl Blechen, der Radierer Eugen Menreuther und der humorvolle, poetische Feinmaler Karl Spitzweg zu nennen.

Zu großem, allerdings nicht dauerhaftem Ruhme gelangte in dieser Zeit die Düsseldorfer Malerschule. Hier pries man die Schönheit des deutschen Rheins, seine Burgen und Kirchen. Hier pflegte man die Sitten- (Genre-) und Historienmalerei. Man stellte in Düsseldorf gern lebende Bilder, und als gestellte lebende Bilder erscheinen uns auch oft die dort entstandenen Gemälde. Auf schöne harmonische Farben legte man Wert, aber größere koloristische Wirkungen erstrebte man nur selten, nur mit dem spitzen Pinsel vermochte man zu malen, Sauberkeit und Glätte waren vielfach die Haupterfordernisse. Wilhelm Schadow, der Sohn Gottfrieds, wurde Direktor der Düsseldorfer Akademie. Sohn, Julius Hübner, Theodor Hildebrandt, Karl Hübner (soziale Bilder), Rudolf Jordan (Fischer), Adolf Schrödter (Don Quixote), Hasenclever (Jobs im Examen, Lesezimmer, Weinprobe), Schirmer (biblische Landschaften), Wendemann (Die trauernden Juden) wirkten hier. Über sie ragte Karl Friedrich Lessing (1808 bis 1880) hervor, der durch seine Geschichtsbilder (Hussitenpredigt 1834, Fuß auf dem Scheiterhaufen, Fuß vor dem Konzil, Ezzein im Kerker, Gefangennahme des Papstes Paschalis durch Kaiser Heinrich V., Reformationsbilder) gewaltiges Aufsehen erregte, aber höhere Bedeutung von Dauer durch seine Schilderung der deutschen Waldlandschaft (Eichen bei Kloster Michaelstein am Harz, und das Eifelgebirge, Brennendes Kloster, Der Räuber und sein Kind usw.) gewann. Die stärkste künstlerische Kraft in diesem

Preise war aber doch wohl Alfred Rethel (1816 bis 1859). Seine Hauptwerke sind die Fresken aus dem Leben Karls des Großen im Macherer Rathaus (leider nur zur Hälfte von ihm ausgeführt) und mehrere Holzschnittfolgen: Hannibals Zug über die Alpen und Totentanzbilder. In dem Totentanz von 1848 (6 Blätter) wird der Tod, unter deutlicher Anspielung auf die damaligen politischen Ereignisse, als Verführer und Verderber geschildert. Diese und die Einzelblätter: Die Cholera und Der Tod als Freund sind Kleinodien der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts.

Als den Totengräber der Romantik und des Klassizismus hat man Wilhelm Haubach (1805 bis 1874) bezeichnet. Er bleibt beim zeichnerischen Stil des Cornelius, nur daß er die Zeichnung bunt ausmalt. Aber anstatt der kraftvollen, strengen Linien des Meisters gefällige, weiche, weichliche Abrundungen, und statt der erhabenen hohen Gedanken nur allzu oft Satire, Spott, Pikanterie, ja Lüsternheit. Durch die Illustration von Goethes *Heineke Fuchs* und mehr noch durch seine großen Wandgemälde im Treppenhaus des alten Berliner Museums hat er hohen Ruhm unter den Zeitgenossen erworben.

An die deutsche Romantik schließt sich die englische unmittelbar an; aber später taucht sie erst auf und legt deshalb mehr Wert auf ausgebildete Technik, ist freilich auch nicht mehr so leuchtend, so rein, so naiv wie die Kunst Overbecks. Diese englischen Romantiker nannten sich Präraffaeliten, weil sie in den vor Raffael entstandenen Kunstwerken das nachzunehmende Ideal erkennen zu sollen glaubten, sie gründeten unter dem Einfluß des großen künstlerischen und sozialen Erziehers der Engländer, des Schriftstellers John Ruskin (1819 bis 1900), die präraffaelitische Bruderschaft (The Pre-Raphaelite Brotherhood, danach ihr anfängliches gemeinsames Künstlerzeichen P. R. B.) und ließen sich von dem Pisauer Fresko *Triumph des Todes* (Seite 149), und von Botticelli, Ghirlandajo, Perugino begeistern. Etwas Gefünsteltes hatte ihre Kunstbegeisterung von vornherein, und etwas Gefünsteltes

haben auch die meisten ihrer Werke. National=englisch freilich sind sie, der eigentümliche Typus der englischen weiblichen Schönheit tritt wohl nirgends so rein uns entgegen wie bei ihnen. Dazu eine zarte, poetische, mitunter auch mystische Stimmung! Die Hauptvertreter sind: Ford Madox Brown (1821 bis 1893; christliche und Shakespeare=Bilder, Der Abschied von England), Holman Hunt, ein frommer Künstler von der Art Overbecks, John Everett Millais, Dante Gabriel Rossetti (1828 bis 1882, der Sohn eines italienischen, landflüchtigen Danteforschers und einer Engländerin, Dichter

und Maler zugleich und Edward

Burne= Jones (1833 bis 1890; langgestreckte, weibliche Gestalten:

Venus=spiegel, goldene Himmelsstreppe u. a. m.). Unter denen, die sich



Abb. 269. W. Crane, La Belle Dame sans merci. Nach einem im Besitz des Herrn Kommerzienrat Ernst Seeger in Berlin befindlichen Gemälde.

ihnen anschließen, sei Walter Crane (geb. 1845) hervor= gehoben, ein Meister im Erzählen von Märchen (Abb. 269) und im Erfinden anmutiger Verzierungen, und George Frederick Watts (1817 bis 1904), der mit seinen groß empfundenen Allegorien (z. B. Leben und Liebe) auf weite Kreise auch sittlich einzuwirken suchte (zugleich Bildhauer und vor= züglicher Bildnismaler). Die Präraffaeliten haben die öffentliche Meinung und das künstlerische Empfinden der Engländer sehr stark beeinflusst, noch heute haben sie zahlreiche Anhänger und Bewunderer; auf dem Festland wurden sie ver= hältnismäßig spät bekannt, erregten hier vor etwa zehn,

zwanzig Jahren einen wahren Sturm der Begeisterung in einzelnen Bevölkerungsklassen, können aber doch nur als eine interessante Episode in der Entwicklung der Kunst betrachtet werden, und bereits seit einigen Jahren ist ein merkbarer Rückschlag in der Beurteilung ihrer Werke eingetreten.

**Koloristische und realistische Strömungen (bis etwa 1880 \*).** Man wurde in Europa, vornehmlich in Frankreich, des trockenen Tones der Klassizisten und der einseitigen Verherrlichung der Linie satt. Man wurde sich wieder klar darüber, daß die Farbe zum mindesten die gleiche Bedeutung hat wie der Umriß eines Gegenstandes. Man wollte zunächst wieder Farbe sehen, sich in Farbengluten berauschen. Auf dem gründlichen und immer tieferen Studium der farblichen Probleme beruht ein wesentliches, vielleicht das wesentlichste Prinzip des Fortschrittes in der Entwicklung der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts. Merkwürdig, bereits am Anfange des Jahrhunderts in England ein vielverheißender Anfang. John Constable (1776 bis 1837), mehr aber noch William Turner (1775 bis 1851, in der Jugend vom Klassizismus bestimmt, dann aber in farbenglühenden Schilderungen atmosphärischer Erscheinungen sich hervortuend; vorzüglich vertreten in der Londoner Nationalgalerie) gehen an Probleme heran, die zu den Hauptaufgaben der Malerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zählen. Aber in England finden die beiden keine rechte Nachfolge. Frankreich vielmehr übernimmt die Führung in allen koloristischen Fragen. Dazwischen spielen in die Entwicklung der Kunst, besonders der Malerei, alle anderen großen Bewegungen hinein, die das öffentliche Leben und Empfinden beherrschen: die politisch-militärische, die historische, die natur=

---

\*) Genaue zeitliche Abgrenzungen sind wie bei der älteren, so auch bei der neueren Kunst selbstverständlich unmöglich. In gewissem Sinne währen die oben genannten Strömungen bis zur Gegenwart. Das Jahr 1880 soll nur ungefähr die Zeit angeben, wo eine andere, modernere Bewegung in der Kunst mit stärkerem Nachdruck sich bemerkbar zu machen beginnt.

wissenschaftliche, die soziale, die mystische usw. Man kann das durchgehends verfolgen, und man wird immer wieder bestätigt finden, daß ein überaus enger Zusammenhang jeweilig zwischen den literarischen und künstlerischen Strömungen besteht, so zwar, daß die literarischen regelmäßig die Vorhand haben und das bestimmende Element sind.

Auch nach Frankreich war die Romantik eingedrungen, aber sie hat sich hier anders geäußert, wenigstens auf die Malerei nicht so stark eingewirkt als in Deutschland. Die gute künstlerische Überlieferung und Schulung des französischen Volkes hatte sich nicht so leicht von sentimentalischen Regungen überwinden lassen. Géricault (1791 bis 1824) verherrlicht das französische Heer, er malt Pferde auf der Rennbahn und schildert ein graufiges Ereignis, das die Gemüter der Zeitgenossen tief aufgeregt hatte (das Rettungsloß der untergegangenen Fregatte *Medusa*, *Louise*). Feuiger noch und farbenprächtiger, der eigentliche Führer und Bahnbrecher der koloristischen Richtung, ist Eugène Delacroix (1795 bis 1863); glühend im Kolorit, oft entsetzenerregend im Gegenstand (Dante und Vergil, über den Achéron fahrend; das Gemetzel auf Chios; die Freiheit als Führerin des Volkes am 28. Juli 1830 u. a. m.): der Orient, dem Frankreich gerade damals durch Algier nähertrat, wird mit Vorliebe von nun an behandelt, es beginnt die sog. Orientmalerei. Schwächer als Delacroix ist Paul Delaroche. Mit ihm heben die „gemalten Unglücksfälle“ an (siehe S. 441). Man durchwühlt die Bücher der Geschichte, um interessante, möglichst blutige Geschehnisse zu finden, die man darstellen könne. Louis Erneste Meissonier (1815 bis 1891) schildert in kleinem Maßstabe mit vollendeter Feinkunst und größter Sorgfalt Napoleon und seine Generale und Soldaten, aber auch aus anderen Volksklassen charakteristische Einzelfiguren (der Raucher, der Leser, am liebsten Männer in einem Innenraum); seine Bilder gefielen so, daß sie Preise erzielten, die wahre Vermögen darstellten und bis dahin unerhört waren. In die jüngste Vergangenheit führen bereits de Neuville

und Détaille (geb. 1848) herein, mit ihren Schlachtenbildern, ihren Paraden, ihren Szenen aus dem Kriege 1870/71. Gleichzeitig bricht sich die leichte, heitere Pariser Lebensart Bahn, die unbefleckte Frau wird ein beliebter Darstellungsgegenstand. Henner, Vaudry, Couture (die Römer der Verfallzeit) zeigen uns die Schönheit des Weibes in französischer Auffassung. Farbensichtungen, mitunter nicht ohne pikanten Beigeschmack, zaubert Gustave Moreau (1826 bis 1898) auf die Leinwand, sein sehr bedeutender Nachlaß ist in seinem Wohnhause nach seinem Tode als Moreaumuseum vereinigt geblieben. Als Porträtisten gewinnen Benjamin Constant, Bonnat, Carolus-Duran mit Recht hohen Ruhm. Überall vorzügliche Technik, meisterhafte Beherrschung der handwerklichen Mittel, so daß man es wohl versteht, wenn nach Paris alle jungen Künstler des Auslandes strömen, die etwas Gründliches lernen wollen, und Paris in dieser Zeit geradezu die hohe Schule der Malerei für die ganze Welt wird.



Abb. 270. Corot, Landschaft. Paris, Louvre.



Abb. 271. Rousseau, Die Eichen. Paris, Louvre.

Und zur selben Zeit entwickelt sich in aller Stille abseits vom großen Getriebe der Hauptstadt eine andere Richtung, die zwar nicht sofort, dafür aber später um so nachdrücklicher sich gleichfalls die höchste Wertschätzung der gesamten kunstliebenden Welt erobern sollte. Sie sucht, frei von allem akademischen Schema, die schlichte einfache Größe der von menschlicher Kultur möglichst unberührten ebenen Landschaft und ihre feinsten und geheimsten Reize zu erfassen (*paysage intime*). Nach Barbizon bei Fontainebleau siedelt man über, in die ländliche Zurückgezogenheit, Camille Corot (1796 bis 1875), den man den größten Landschaftler des 19. Jahrhunderts genannt hat, als ihr Führer. Er malt in seiner besten, letzten Zeit gern stille Weiher mit Pappeln, neblige Morgen- und Abendstimmung, ein zarter silbergrauer Ton ist ihm eigen (Abb. 270). Mit ihm und neben ihm schaffen dort in Barbizon Théodore Rousseau (1812 bis 1867, Abb. 271), Constant Troyon (Tiermaler, wie Rosa Bonheur), Daubigny, Diaz, Jules Dupré. Aber der größte von ihnen ist Jean François Millet (1815 bis 1875), der im einfachen Bauer ein Stück Heldentum entdeckt und uns ländliche Arbeit, länd-

liche Not und ländliche Frömmigkeit ehrlich und wahr, ohne Pose, ohne Zutat schildert und dadurch uns in tiefster Seele zu ergreifen versteht. Sein *Angelus* (1859, ein Bauer und eine Bäuerin, die ihre Erdarbeit unterbrechen und ihr Gebet verrichten) oder seine drei *Mhrenleserinnen* (Abb. 272) sind wahrhaft monumentale Werke, das hohe Lied des Ackerbaues. Millet ist der Begründer, wenn man will, der „Armeleutemalerei“, unter den Werken seiner Nachahmer ist viel unlauteres Gut, aber bei Millet selbst ist alles echt und edel.



Abb. 272. Millet, Die Mhrenleserinnen. Paris, Louvre.

Ganz anders sah Gustave Courbet (1819 bis 1877) die Natur und den Arbeiter an. Auch er ist Realist, er will das Wirkliche schildern. Aber er ist gröber, er ist kräftiger, er steht der modernen sozialen Bewegung nahe. Er legt Wert auf starke Farbenwirkung, die anfangs freilich sehr schwarz ist, und gibt uns einen beliebigen Naturausschnitt; keine Linienkomposition, nur Abwägung von Licht und Schatten (die *Steinklopfer* von 1851, das *Begräbnis* von Ornans). Trotz aller Bedenken ein wahrhaft großer Künstler.



Daß neben diesen koloristischen und sozialen Strömungen auch andere, völlig entgegengesetzte im neuen Frankreich vorhanden sind, zeigt uns das Beispiel Puvis de Chavannes (1826 bis 1898). Er steht den deutschen Romantikern näher als seinen landsmännischen Zeitgenossen. Wir sehen zarte, oft blutleere Menschen; ohne Leidenschaft, ohne wilde Gebärden: auch die Landschaft in völliger Ruhe. Bei der Anordnung der Figuren im Raume zeigen sich verwandtschaftliche Beziehungen zu den Versuchen Marées (s. S. 149). Ein schwärmerischer, fast wehmütiger Grundzug beherrscht die Stimmung. Es ist eine Traum- und Märchenwelt, in die wir versetzt werden. Kaum ein anderer wie er versteht sich auf die Voraussetzungen echter Wandmalerei: alles wirklich flächenhaft: fein empfundene dekorative Leistungen höchsten Ranges (Szenen aus dem Leben der heiligen Genoveva im Pantheon zu Paris, weitere Wandmalereien im Museum zu Amiens, in der Aula der Sorbonne zu Paris, im Rathaus zu Paris, in Rouen, Marseille, Lyon usw.).

In der Bildhauerkunst hat der gesunde künstlerische Sinn der Franzosen fast noch schneller als in der Malerei und in der Baukunst die Langeweile des Klassizismus überwunden. Die Franzosen hegen leidenschaftliche Empfindung, sie wollen Bewegung und Leben und haben ein viel entwickelteres Formengefühl als wir Deutschen. Es sind geistvolle Menschen, Meister in der psychologisch scharfen, lebendigen Wiedergabe eines Bildnisses, gegen die sinnlichen Reize eines schönen Frauenleibes nicht unempfindlich. Technisch leisten die französischen Bildhauer durchweg Vollendetes.

François Rude (1781 bis 1855) war einer der ersten, der neue Bahnen beschritt. Seine Marcellaise (Auszug zum Kriege), ein Relief am Arc de Triomphe, ist von gewaltiger Wirkung, von glühender Empfindung, von hinreißendem Schwung der Darstellung; die Kriegsgöttin in stärkstem Gegensatz zu den antifizierenden Gestalten der vorangegangenen Zeit. Lebensprühend sind auch die Figuren Jean Baptiste Carpeaux' (1827 bis 1875); die berühmte Gruppe

des Tanzes an der Großen Oper in Paris von außerordentlicher Anmut und Frische. Als Tierbildner genießt Barye berechtigten Ruhm. Auch Frémiet (Jungfrau von Orleans zu Pferde) und Paul Dubois seien genannt. Eine kaum überschbare Fülle von Talenten macht sich geltend. Nicht bloß in der großen Marmorbildnerei, sondern auch in der Kleinkunst. Pariser Bronzen bilden in der gesamten Welt einen bevorzugten Schmuck vornehmer Salons.

In Belgien, dessen geistiges und künstlerisches Leben während des ersten, größeren Theiles des 19. Jahrhunderts eng mit demjenigen Frankreichs verknüpft ist, gelangt die neue von Delacroix angebahnte farbensfreundige Richtung sehr bald zur Herrschaft. Die belgischen Maler, Gallait und de Viesse an der Spitze, wählen, durch die politischen Zeitereignisse vollends dazu angeregt, die Stoffe ihrer Bilder aus der großen Vergangenheit ihres Volkes (Der Kompromiß des niederländischen Adels von 1566, Egmonts letzte Augenblicke, Abdanfung Karls V. u. a. m.). Unter den übrigen nenne ich de Keyser, Pauwels (später in Deutschland), Hendrik Veyts, Verlaet, Wauters, Alfred Stevens (in Paris unter dem zweiten Kaiserreich als Bildnismaler eleganter Damen tätig), den Tiermaler Verboeckhoven, den seltsamen, im Wahnsinn gestorbenen Antoine Wierix (seine Werke meist in seinem zu einem Biermuseum umgewandelten Atelier in Brüssel; Napoleon I. in der Hölle, Cholera, Selbstmord usw.). — In England wird Anna Adema gefeiert.

Als Deutschland einige von den Gemälden Gallaits und de Viesse 1843 kennen lernte (sie wurden von Ort zu Ort geführt), war der Eindruck ungeheurer. Von der älteren Generation haben wir noch schildern hören, wie mächtig alle gebildeten Kreise durch diese Bilder ergriffen wurden, die einen so starken Gegensatz zu der sanften, weichen, nazarenisch-romantischen Art bildeten. Man glaubte nun volle Wirklichkeit vor sich zu erblicken, man sah die Geschichte des Volkes verkörpert und durfte aus solcher Kunst patriotische Begeisterung und Erhebung erhoffen. Der Eindruck der bel-

gischen Bilder wurde bestimmend für die deutsche Kunst fast des vollen nächsten Halbjahrhunderts, wenigstens für die offizielle deutsche Kunst; Sonderbestrebungen liefen genug daneben her, die oft feinere, höhere, verheißungsvollere Werke zeitigten als die öffentlich maßgebende Richtung. Farbe, Wirklichkeit (Fleisch und Blut, keine Schatten), Historie und die Erziehung aller möglichen Nebenzwecke (nur nicht die eines reinen, auf sich selbst gestellten Kunstgenußes) wurden die Pole, um die sich nunmehr die Kunstentwicklung drehte. Farbe und Technik überhaupt lernte man in Paris. Dorthin (und auch nach Antwerpen) gingen fortan die deutschen Künstler, die etwas Ordentliches lernen wollten, nicht mehr nach Rom.

In München wurde Karl Piloty (1826 bis 1886) in diesem Sinne die einflußreichste Persönlichkeit. Er hat sich namentlich von den Unglücksbildern des Delaroche anstecken lassen (s. Seite 135). Die Erforschung und Bekanntverding der kunstgewerblichen Altertümer, wie sie im Bayerischen Nationalmuseum mit so glänzendem Erfolge gesammelt wurden, spornte ihn und andere an, Kostüme, Waffen, überhaupt alle äußeren Zutaten mit peinlichster Sorgfalt für jede Zeitepoche zu studieren und wiederzugeben. Und häufig überwuchert dann auf den Gemälden das trefflich gemalte kleine Vielerlei den eigentlichen Kern und die Hauptsache, und theatrale Pose tritt an die Stelle frischer Lebendigkeit. Zu Pilotys bekanntesten Bildern gehören: Thusnelda im Triumphzug des Germanicus, Seni an der Leiche Wallensteins, Überfall des Klosters Frauenchiemsee, Der Tod Cäsars u. a. m. Piloty muß ein vorzüglicher und anziehender Lehrer gewesen sein. München wurde nun, was bereits König Ludwig I. in etwas künstlicher Weise erstrebt, aber nicht ganz erreicht hatte, wirklich eine maßgebende Kunststadt. Aus der großen Zahl tüchtiger, und zwar sehr verschieden gearteter Schüler Pilotys hebe ich die wichtigsten hervor.

Koloristisch der bedeutendste war vielleicht Hans Makart, ein Österreicher (1840 bis 1884), der wahre Farbenhym-

phonien gemalt hat: Die fünf Sinne, Triumph der Catharina Cornaro (Berlin, leider durch Verwendung von zu vielem Asphalt zu stark nachgedunkelt), Einzug Karls V. in Antwerpen (Hamburg; das Auftreten unbekleideter Mädchen im Zug, eine freie Auslegung des Dürerschen Reiseberichts [S. 330]) u. a. m. Anders Franz Defregger (geb. 1835); auch er ein liebenswürdiger Österreicher, aber ernsterer, tieferer Art. Er malt gern sein Tiroler Landvolk und erhebt sich in einzelnen Bildern, wie dem Letzten Aufgebot und der Heimkehr der Sieger, zu monumentaler Darstellungsart. Eduard Grüzner, ein geborener Schlesier, schildert uns mit viel behaglichem Humor das klösterliche Leben, zum Teil ganz vortrefflich (Abb. 273); auch Falstaffbilder haben wir von ihm. Gabriel Max (geb. 1840 in Prag) bewegt sich gern in ernsten Stoffen (Die Löwenbraut), zum Teil sogar

spiritistischer Art; seine Malweise oft etwas weichlich sentimental, seine weiblichen Modelle von ausgesprochen böhmischem Charakter; öfters hat er auch Affen, die er menschliche Tätigkeiten nachahmen läßt (z. B. als Kunstkritiker), mit starker Beimischung von Satire gemalt. Desgleichen eilten andere Böhmen, Ungarn, Polen nach München, um von Piloty ausgebildet zu werden (Venczur, Wenzel Brozik, Matejko und Henryk Siemiradzki);



Copyright 1898 by Franz Hanfstängl.

Abb. 273. Grüzner, Quartett im Kloster. Photographieverlag von Franz Hanfstängl in München.

dem Sinn der Sarmaten sagen kräftige leuchtende Farben zu. Auch ein Grieche, Nikolaus Gysis, ist hier zu erwähnen. Von Deutschen seien unter den Münchener Malern dieser Epoche noch genannt: Wilhelm Diez, Böckß, Lossow, Seiß, die trefflichen Landschaftler Vier, Schleich, Wenglein, der Soldaten- und Schlachtenmaler Otto von Fabre du Faure.



Der bedeutendste in diesem Kreise ist Franz Lenbach (1836 bis 1904). Von einfachen Verhältnissen ist er zu fast fürstlichem Range

emporgeflogen; zu den vornehmsten Persönlichkeiten des letzten Drittels des 19. Jahrhunderts durfte er in enge Beziehungen treten. Nachdem er zunächst durch den Grafen Schack mit Kopieren berühmter altvenezianischer und anderer Bilder beschäftigt worden war (München, Schackgalerie), hat er sich seinen Weltruhm durch seine Bildnisse geschaffen. Die Kleidung, der Körper, ja sogar die Hände sind ihm Nebensache, er konzentriert seine Kraft auf die Wiedergabe des Gesichtes und des geistigen Ausdruckes der Persönlichkeit. Zahllose namhafte Persönlichkeiten sind von ihm so porträtiert worden (Kaiser Wilhelm der Große, König Albert, Papst Leo, Döllinger, Mommsen usw.); keiner aber öfter, keiner eindringlicher als der große deutsche Reichskanzler Fürst Bismarck (Abb. 274). Neben Lenbach hat sich Friedrich August Kraulbach (geb. 1850) als Bildnismaler vornehmer Kreise ausgezeichnet, er ist nicht so kraftvoll wie Lenbach, sondern feiner, eleganter und von erstaunlicher Fortbildungsfähigkeit. Daß der Humor

Copyright 1895 by Photographische Gesellschaft.

Abb. 274. Fr. Lenbach, Fürst Bismarck im 80. Lebensjahr. Leipzig, Städtliches Museum. Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.

unter den Münchener Malern nicht fehlt, ist für den, der Münchener Wesen und Leben kennt, selbstverständlich. Hier erscheinen die „Fliegenden Blätter“, hier wirkt der unvergleichliche, als Maler und Zeichner tätige Adam Tberländer (geb. 1845), hier hat lange Zeit Wilhelm Busch (geb. 1832) gelebt, durch seinen Max und Moritz, seine fromme Helene u. v. a. m. einer der meistgenannten und beliebtesten deutschen Künstler.

Die neue realistische und koloristische Richtung führte auch in Düsseldorf einen Wandel herbei, wenngleich nicht umstürzender Art. Als Landschaftler gewannen weitstrahlenden Ruhm Andreas Achenbach (geb. 1815) und sein Bruder Oswald Achenbach, die beide für lange Zeit vielen als die Führer und vornehmsten Vertreter deutscher Landschaftsmalerei galten. Andreas, die kräftigere Künstlernatur, malte Bilder vom Straude der Nordsee oder auch aus Norwegen, das ein beliebtes Darstellungsgebiet für die Landschaftsmaler jetzt wird (z. B. Hans Gude); Oswald Achenbach holte seine Motive aus dem sonnigen Süden (Rom, Neapel usw.). Die in Düsseldorf altheimische Genremalerei gewann einen neuen Aufschwung durch Benjamin Vautier und Ludwig Knauts, die allerdings nicht so ausschließlich den Düsseldorfern zuzählen sind wie die Achenbachs; Vautier besonders bekannt durch seine Bilder aus dem Schwarzwälder Bauernleben (Bauern und Bäuerinnen stets im Sonntagsstaat), der bedeutendere und auch technisch viel höher stehende Knauts (später in Berlin) durch seine Goldene Hochzeit, sein Kinderfest, seine Zigaretten- und Zirkusbilder, seine Schusterjungen usw. Seine, wahrhaft altniederländische Stimmungen weiß Klaus Meyer uns zu bieten. Als Kriegsmaler wurde Theodor von Hocholl bekannt. Eine ausgedehntere Tätigkeit haben die Historienmaler Peter Raussen und Fritz Höber (hochgeschätzt als genialer Veranstalter der neuesten Düsseldorfer Kunstausstellungen) entfaltet. Nur mit Vorbehalt sei Mihály Munkácsy (eigentlich Michael Leib, 1844 in Ungarn geboren) hier angereicht, da er in Düsseldorf zwar längere Zeit gewohnt, aber seine besten sachlichen Kunstwerke einem Pariser

Aufenthalt verdankt (Hauptwerk: Christus vor Pilatus). Ein echter Düsseldorfer aber ist der aus Ostland gebürtige Eduard von Gebhardt (geb. 1838), der in viel innigerer Weise die neutestamentlichen Gestalten vor uns aufleben läßt, als dies Munkácsy möglich war; er verwendet für seine biblischen Gestalten die kraftvoll ernsten Volkstypen seiner estländischen Heimat und leibt als überzeugter Protestant seinen Figuren oft die Tracht der Reformationszeit.

In Berlin beherrschte lange Zeit die Kunst Anton von Werner's (geb. 1813) das Feld. Er hat seine sorgfältige Maltechnik in Paris vervollkommenet und hat sich mit sichtlicher Vorliebe bemüht, die preußische Uniform auch in Einzelheiten auf das genaueste malerisch zu verherrlichen. Als Schöpfer großer Historienbilder (Kaiserproklamation in Versailles) ist er sehr bekannt geworden, nicht minder aber auch als federgewandter Bekämpfer selbständiger moderner Kunstregungen. Weiter waren oder sind in Berlin tätig Karl Becker (venezianische Bilder aus der Glanzzeit), Otto Kühle, Julius Schrader, Gustav Spangenberg (Bilder aus der Reformationszeit, Zug des Todes), Rudolf Henneberg (Jagd nach dem Glück), Gustav Richter, am bekanntesten wohl durch sein süßliches Bild der Königin Luise (Köln), der feinsinnige Aquarellist und Schilderer italienischen Lebens Ludwig Passini, der treffliche Tiermaler Paul Meyerheim, der Sohn des aus Danzig gebürtigen Genremalers Eduard Meyerheim, M. v. Heyden, der Soldatenmaler Karl Köchling, Paul Thumann usw.

In Wien wirkte lange Jahre die Öde klassizistischer Stimmung nach. Neben der oft langweiligen offiziellen Malerei brach sich aber das glückliche Wiener Naturell in der Landschaftsmalerei Bahn. Zu Rudolf v. Alt verehren wir einen der besten Aquarellisten. Und der Ruhm Georg Ferdinand Waldmüllers (1793 bis 1865) als Landschafters und Porträtisten ist in unseren Tagen zu neuem Leben erwacht.

Aus der Schweiz ist M. Calame (1810 bis 1864) als gefeierter Landschaftsmaler zu nennen.

Neben der akademisch gepflegten Malerei geht die Kunst eines einzelnen, eines einzigen nebenher, abseits, alles andere überragend. Das eigentlich norddeutsche (preußische) Wesen mit seiner harten, kühlen, scharf beobachtenden, vaterlandsbegeisterten, aber auch etwas ironischen Art findet seine höchste künstlerische Verkörperung in Adolf Menzel (1815 bis 1905). Ein Schlesier von Geburt, ist er bereits in seinem 15. Jahr mit seinem Vater nach Berlin übergesiedelt, wo er sich zunächst in dem väterlichen Berufe eines Lithographen mühselig sein Brot verdienen mußte. Nach einem inhaltreichen Blatt „Künstlers Erdenwallen“ veröffentlichte er 1836 eine Folge von zwölf Lithographien, „Denkwürdigkeiten aus der brandenburgisch-preussischen Geschichte“. Damit wurde sein weiterer Lebensweg festgelegt. Die Sicherheit, mit der sich der junge Mann sowohl in den Geist wie in alle Außerlichkeiten preussischer Geschichte eingearbeitet hatte, bewog einen Berliner Verleger, durch ihn eine von Franz Mugler verfaßte Geschichte Friedrichs des Großen illustrieren zu lassen. Diese Arbeit zog dann weiter einen Auftrag König Friedrich Wilhelms IV. nach sich, die Prachtausgabe der Werke Friedrichs des Großen mit allerlei Buchschmuck zu versehen. Und so folgte schließlich der graphischen auch die malerische Verherrlichung des großen Heldenkönigs (Friedrich der Große auf Reisen, Friedrich bei Hochkirch, die Tafelrunde in Sanssouci, das Alötenkonzert). Das war wirkliche Historienmalerei, ganz anders als die flache äußerliche Art, die damals vielfach ihr Wesen trieb. Menzel hat die allergenauesten Studien über Waffen, selbst über Exerzierreglements, Kleidungen, Mobiliar und nicht zum wenigsten über die körperliche Erscheinung, das Aussehen seiner Helden und ihre Taten gemacht. Aber damit begnügte er sich nicht. Dank einer besonders glücklichen Veranlagung seiner Natur ist er so tief in den Geist der friederizianischen Epoche eingedrungen, daß ihm ihre künstlerische Wiedererweckung und Veranschaulichung in sonst unbekannter, ungeahnter Weise geglückt ist. Dabei technisch, zeichnerisch, koloristisch von feinsten Qualität. Menzel trat durch diese



Arbeiten in nahe Beziehungen zum preußischen Königshaus. Ein gern gesehener Gast am Berliner Hof, hat er auch das dortige gesellschaftliche Leben mit staunenswerter Trefflichkeit geschildert (Ballsouper) und historisch große Augenblicke, wie Wilhelms I. Königskrönung in der Königsberger Schloßkirche oder die Abreise Wilhelms I. zum deutsch-französischen Kriege, in packender Lebendigkeit im Bilde festgehalten. Das Merkwürdige an Menzel ist nun, daß die ungewöhnlichen äußeren Erfolge, die ihm ob dieser Werke in großem Umfange zuteil wurden (er erhielt schließlich sogar den Schwarzen Adlerorden und das Prädikat Excellenz), seine Tätigkeit, seine Beobachtungsgabe, seinen Fortbildungstrieb nicht einschlummern oder einseitig erstarren ließen, sondern daß er sich immer vielseitiger entfaltete. Der kleine Mann mit dem großen Kopf malte das Leben, wo es ihm interessant erschien: eine langweilige Strecke zwischen Berlin und Potsdam mit einem Eisenbahnzug, Maurer beim Bau, das Innere einer süddeutschen Barockkirche, eine Tiroler Prozession, einen bairischen Biergarten, das Getriebe auf einem italienischen Marktplatz (piazza d'Erbe in Verona), verschlafene Insassen eines Eisenbahnabteils während der Fahrt, das Innere eines Eisenwalzwerks. Ganz neue Stoffe führte er somit in den Kreis der künstlerischen Darstellungen ein, das Allernmodernste gewann sein Recht (so namentlich in dem Eisenwalzwerk mit seiner Hochofenglut und seinen rußigen, schwieligen, feuerbeschiedenen Arbeitern). Und die Menzelausstellungen der letzten Jahre (am großartigsten die in der Berliner Nationalgalerie, Sommer 1905) haben uns recht deutlich gezeigt, daß er nicht bloß in der Stoffwahl, sondern auch in der Technik und der farblichen Auffassung stets seiner Zeit voraus war; Bilder, die er vor fast einem halben Jahrhundert gemalt hat, muten uns an, als ob sie ganz frisch entstanden, Werke eines Malers der jüngsten Zeit seien. Und dabei war der Mann 90 Jahre alt geworden, als man ihm unlängst mit fürstlichen Ehren das letzte Geleit gab. Wie tief er in die moderne Kunstentwicklung eingegriffen hat, in welcher Weise er sie für die Folgezeit befruchteten wird,

das vermögen wir heute noch nicht voll zu ermessen. Aber das eine wissen wir, daß mit ihm einer der tätigsten und originellsten Geister des 19. Jahrhunderts dahingegangen ist. Von seiner unvergleichlichen Zeichenkunst geben wir hier ein prächtiges Beispiel (Abb. 275).

Ist all den bisher besprochenen Malern mehr oder weniger das Streben eigen, das Leben, die Wirklichkeit möglichst wahr, möglichst anschaulich zu verkörpern, so muß es dem so oft, und zwar mitunter sogar mit ein klein wenig Recht als kunstfeindlich verschrieenen 19. Jahrhundert als Zeichen künstlerischer Fruchtbarkeit hoch angerechnet werden, daß auch aus ganz anderem Geiste heraus wahrhaft bedeutende Meister geboren

wurden:

Künstler,  
die nicht an  
täuschende  
Wieder-  
gabe der  
Wirklich-  
keit dach-  
ten, son-  
dern, von  
Träumen  
erfüllt, po-  
etischen Ge-  
danken nach-  
hingen, sich  
nur für die  
gesetzmä-  
ßige Schön-  
heit des  
mensch-  
lichen Kör-  
pers oder  
für ein  
gutes bild=



Abb. 275. A. Menzel, Zeichnung.

mäßiges Verhältnis zwischen Menschen und Natur oder Raum oder für eine farbliche Märchenwelt interessierten und erwärmten. Man hat sie die Neuidealisten genannt, Puvion de Chavanne (S. 139) steht ihnen nahe.

Hans von Marées (geb. in Elberfeld 1837, gest. 1887) ist der erste in dieser Reihe. Er war ein Grübler, ein Sucher, ein Mann, der mit seinen Studien fast nie zu einem Abschluß kam. Keine Historie, kein seelisch erschütternder Vorgang, lediglich das Verhältnis eines oder mehrerer Menschen zu dem sie umgebenden Raum, ein ruhiges Dahinträumen schöner gesunder Menschen interessierte ihn. Weltfremd und unverstanden von fast allen seinen Zeitgenossen, hat er doch eine wichtige Künstlergruppe der neuesten Zeit: Feuerbach, Böcklin, Bidoll, Ludwig v. Hofmann (S. 495), Adolf Hildebrandt, Artur Volkmann (S. 500), Max Klinger und andere auf das nachhaltigste beeinflusst: und darin beruht seine höchste Bedeutung. Wo er sich ausnahmsweise zur Fertigstellung seiner Bilder entschloß, hat er eine große und feierliche Wirkung erzielt (Neapel, Deutsche Zoologische Station; sein künstlerischer Nachlaß in der kgl. Galerie zu Schleißheim).

Auch Anselm Feuerbach (1829 bis 1880) blieb zeit seines Lebens von der großen Menge unverstanden, auch er konnte sich nie genug tun. Deutsch in seinem Innern durch und durch, war er von Sehnsucht nach dem Süden erfüllt, begeisterte er sich an den großen venezianischen Koloristen. In langjährigem italienischen Aufenthalt steigerte sich seine Kunst zu Monumentalität und wundervollem Wohlklang. Seine das Land der Griechen mit der Seele suchende edle Iphigene (Stuttgart, Gemäldegalerie), sein herrliches, erst jüngst durch das Verdienst des Herrn R. E. Litzhaus der Vergessenheit entrücktes Bild Orpheus und Eurydike (Hagen, Volkwangsmuseum), sein Konzert (Berlin, Nationalgalerie) oder auch Hafis am Brunnen und eine Beweinung Christi (München, Schackgalerie) und das Gastmahl des Platon (Berlin, Nationalgalerie) sind welchvolle Denkmäler der hohen Kunst dieses

großen, an innerer Unbefriedigung krankenden, vorzeitig dahingegangenen Deutschen.

Arnold Böcklin (sprich Bööklin; 1827 in Basel geboren, 1901 in Fiesole gestorben) hat anfänglich gleichfalls schwer mit dem Schicksal kämpfen, ja geradezu Hunger leiden müssen, hat es aber doch noch erlebt, daß seine Kunst sich durchrang und er einer der gefeiertsten und angesehensten Künstler Deutschlands, ja Europas wurde; und das ist er auch nach seinem Tode geblieben und wird es bleiben, wenngleich man in jüngster Zeit in allzu einseitiger Bewunderung des französischen Impressionismus ihn seines Ruhmes zu entkleiden versucht hat. Böcklin war ein echter Schweizer, unbeugsam, etwas schroff und ungelenk, aber weich im Innern, voll von zartester poetischer Empfindung und ausgezeichnet durch ein ganz außerordentliches Farbengefühl. Ein wunderbares Gedächtnis prägte ihm bedeutende Naturereignisse sowohl wie Einzelercheinungen so nachhaltig in die Seele, daß er in der Lage war, ohne ängstliche Rücksicht auf Modelle und Naturskizzen frei aus seinem Innern heraus zu gestalten, nicht als ein Verschönerer der Natur, sondern als ihr kundigster Deuter und Erklärer. Von Haus aus mit guter allgemeiner Bildung ausgestattet (die auch später stets ein besonderes Merkmal seines Wesens war), kam er 1847 nach Düsseldorf, um der Schüler Schirmers (s. S. 431) zu werden. Bald ging er nach Brüssel und Paris, wo er Zeuge der Revolution wurde, und 1850 nach Rom. Der dortige Aufenthalt wurde entscheidend für ihn, eine glühende Liebe für Italien packte ihn, dort fand er auch seine Lebensgefährtin. Er hat dann zwischen Deutschland und Italien als Aufenthaltsland ständig geschwankt (Rom, München, Weimar, hier als Akademieprofessor, Florenz, Basel, Zürich, die Riviera, besonders die Gesteade in der Nähe von Spezia und Portofino). Zeit seines Lebens hat er sich mit Versuchen beschäftigt, möglichst leuchtende Farben auf der Leinwand, einen wirklichen Abglanz der bunten Pracht der Natur mittels des toten Materials zu erzielen. Er studierte zu diesem Zwecke auch alte italienische und deutsche Rezepte

und wollte besonders die technischen Geheimnisse der Niederländer des 15. Jahrhunderts ergründen, die es ihm viel mehr angetan hatten als die alten Italiener. Eins der wesentlichsten Geseze, das er erfaßte und anwandte, ist die Steigerung des Eindrucks einer Farbe durch die Danebenstellung ihrer Komplementärfarbe: Rot wirkt eindringlicher und leuchtender, wenn Grün danebengelegt ist. An Leuchtkraft und Intensität haben im Verlauf dieser Studien, besonders seit den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts, wo ein merklicher Wandel in seinem Schaffen eintritt, seine Gemälde mehr und mehr gewonnen, sie brachten der staunenden Welt ganz neue Offenbarungen, und sie haben mehr als alles andere dazu beigetragen, in unserem Volke die Überzeugung wieder zu erwecken, daß nicht bloß die Linie, sondern auch, und zwar in erhöhtem Maße, die Farbe das wesensbestimmende Element in der natürlichen Erscheinung der Dinge ist. Und ferner haben sie die einseitige Herrschaft der Bestrebungen gebrochen, die lediglich in der möglichst getreuen objektiv scharfen Wiedergabe dieser Dinge ihre Aufgabe erblickten. Aus den ersten Jahrzehnten von Böcklins Tätigkeit sind die bezeichnendsten Beispiele in der jetzt dem deutschen Kaiser gehörigen Gemäldegalerie vereinigt, die Graf Schack in München angelegt hat, Graf Schack, der, was auch immer gegen ihn gesagt worden ist (vgl. Wilbrandts Roman Hermann Zfinger), doch das Verdienst sich erworben hat, fast als der einzige wohlhabende Mann Deutschlands rechtzeitig die Bedeutung Feuerbachs, Lenbachs und vor allem Böcklins erkannt und sie durch den Erwerb ihrer Bilder gefördert zu haben. Hier in der Schackgalerie befinden sich: die altrömische Weinschenke, In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut, italienische Villa im Frühjahr, die ernstgestimmte Villa am Meer, Mörder, von Furchen belauert, ideale Frühlingslandschaft u. a. Vollständiger und besser läßt sich Böcklins Entwicklungsgang im Baseler Museum überschauen, wo Werke von ihm aus allen Stadien seines Lebens, den frühesten wie dem letzten, vereinigt sind, z. B. Petrarca an der Quelle, die Jagd der Diana, der

Zentaurenkampf, Odysseus und Kalypso, der wunderbar geheimnisvolle heilige Hain (Abb. 276), die farbenschillernden,



Abb. 276. 21. Abbildung, Heiliger Hain. Photographieverlag der Photographischen Union in München.

um einen Fels sich tummelnden Najaden, die in seiner violetter Gesamtfärbung gehaltene Pletà, Das Leben ein Traum

(mit den verschiedenen Lebensaltern) und die nicht ganz fertiggestellte Pest, eins seiner großartigsten, zugleich farblich interessantesten Phantasiegebilde. Die Neue Pinakothek zu München besitzt den Pan im Schilf, durch den Böcklin 1856 zuerst in weiteren Kreisen bekannt wurde, und das reichbewegte fröhliche Spiel der Wellen. Die Gefilde der Seligen mit ihrer feierlichen heiteren Stille und ihrer geradezu über-



Abb. 277. A. Böcklin, Schweigen im Walde. Photographieverlag der Photographischen Anstalt in München.

wältigenden Veranschaulichung südländischer Frühlingspracht wurde der anfangs arg verspottete, später mit Recht um so höher geschätzte Grundstein der Böcklinsammlung in der Kgl. Nationalgalerie zu Berlin. Hierzu kamen der geigende, von Engeln belauschte Einsiedler, das Selbstbildnis Böcklins mit dem Tode, der Frühlingsstag, die Meeresbrandung, die von schmunzelnden Satyrn belauschte schlafende Nymphe und das durch die Jungfrau, die auf einem Einhorn inmitten von Tannen reitet, charakterisierte Schweigen im Walde (Abb. 277). Das ist nur die Übersicht über einige öffentliche Sammlungen, wozu noch andere Museen sowie die Privatgalerien (Abb. 278), besonders die des Freiherrn von Heyl, treten. Man wird aber bereits aus dieser einfachen Aufzählung ermessen, wie außerordentlich tätig Böcklin gewesen ist. Die Toteninsel, die ihres ergreifenden Stimmungsgehaltes wegen den Meister vielleicht am ersten und am meisten in Deutschland volkstüm-

lich gemacht hat, ist von ihm sogar fünfmal gemalt worden (u. a. Leipzig, Museum), noch dazu niemals in einfacher Wiederholung (das würde Böcklins Sinnes- und Schaffensart völlig widersprochen haben), sondern in immer strengerer und folgerichtigerer Durchführung des zugrundeliegenden Gedankens. Auch die Vielseitigkeit des Stoffgebietes muß uns in Staunen setzen, Figuren und Landschaft, nordische Fabel und antike Mythologie, Christentum und italienische Klassiker, allgemeine Allegorien, alles beherrscht und verwertet er. Auch als Bildhauer konnte er Bedeutendes leisten, die Medaille auf seinen Freund und Landsmann Gottfried Keller beweist dies und ebenso die humorvollen Figuren am Baseler Künstlerhaus. Böcklins Einfluß auf die jüngere Künstlerschar und auf die gesamte öffentliche Kunstanschauung Deutschlands ist nicht mit Worten abzuschätzen; er ist mit Recht sehr groß und wird auch



Abb. 278. A. Böcklin, Triton und Nerelde. Im Besitz der Familie Eintracht in Berlin. Photographieverlag der Photographischen Union in München.



durch wissenschaftlich sein sollende und doch nur aus künstlerischer Einseitigkeit entsprungene Beweisführungen, daß er sich hier und da verzeichnet (als ob dies Michelangelo nicht auch getan hätte), daß er nicht die französischen Malerexperimente genügend beachtet und nachgeahmt hätte (als ob sie allein zur wahren Kunst führten), und durch andere pedantische Einwendungen nicht aus der Welt geschafft. Den unmittelbarsten Anschluß an ihn fand wohl der zu früh verstorbene Hans Sandreuter. Über Albert Weltl vgl. unten.

In der deutschen Bildhauerkunst knüpft der Sachse Ernst Rietschel (1804 bis 1861) an die Rauchsche Schule an. Doch arbeitet er sich zu ernsterem Realismus durch, als ihm nacheinander Aufträge zur monumentalen Verherrlichung unserer größten Geisteshelden zufielen (Lessingdenkmal in Braunschweig, Doppeldenkmal für Goethe und Schiller in Weimar, das Lutherdenkmal in Worms u. a. m.). Von Johannes Schilling (1826 geb.) rührt das Nationaldenkmal auf dem Niederrwald bei Rüdesheim her; von Ernst Wandel das groß gedachte Denkmal Hermanns des Cheruskers im Teutoburger Walde bei Detmold. Am meisten sollte jedoch neben diesen und zahlreichen anderen tüchtigen Kräften der gleichen Zeit Reinhold Begas (sprich Begas; geb. 1831) hervortreten, dem das Glück in besonderem Maße sich hold erwies. Er brach endgültig mit den Überlieferungen des zu seelenloser Kälte versteinerten Klassizismus. In seinem innern Empfinden den Künstlern des Barockzeitalters bis zu einem gewissen Grade verwandt, hat er es meisterhaft verstanden, seinen Gestalten Fleisch und Blut zu verleihen, Fleisch wirklich als Fleisch, nicht als glatte leblose Steinfläche zu charakterisieren und durch Schwung und Kühnheit des Aufbaues uns unwillkürlich fortzureißen. Freilich erwies sich sein Pathos im späteren Leben, als er mit Aufträgen immer mehr überhäuft wurde, mitunter als hohl und sein an sich sehr großes Kompositions- und Empfindungsvermögen nicht von der Art, daß er stets einheitliche, geschlossene Wirkungen erzielt hätte. Er kann sich in unruhigem Ausputz nicht genugtun und zer-

stört dadurch bisweilen den edlen Eindruck, den seine schönen allegorischen Einzelfiguren und Reliefs oder seine von scharfer Beobachtungsgabe zeugenden und von warmer Empfindung getragenen Bildnisstatuen und Büsten auszuüben vermögen. Wir danken ihm zunächst kleinere Arbeiten, wie Merkur und Psyche und den elektrischen Funken, dann aber das Schillerdenkmal vor dem Berliner Schauspielhaus, wohl das beste seiner Art, den an die römischen Brunnen erinnernden, mit Fabelwesen und Wassertieren aller Art reich ausgestatteten, von fröhlicher Grundstimmung getragenen Neptunbrunnen vor dem Berliner Schloß, weiter das Nationaldenkmal (1897) für Kaiser Wilhelm den Großen ebenda, mit einzelnen sehr schönen Nebenfiguren (Löwen) und den prächtigen Reliefs: Krieg und Frieden, und endlich das Denkmal Bismarcks vor dem Reichstagsgebäude, wo zwar die Gestalt des unvergeßlichen großen Reichskanzlers uns kraftvoll, gewaltig entgegentritt, das allegorische Beiwerk aber zu stark wuchert und nicht einmal gut durchgeführt ist (Abb. 279).

Begas wurde das Haupt der jüngeren Berliner Bildhauer: nur wenige konnten neben ihm ihre Selbständigkeit behaupten. Man findet seine Schüler und Gehilfen zu einer einheitlichen Leistung in der Siegesallee im Berliner Tiergarten vereint, wo sie zusammen mit dem Meister in Verfolg der hochherzigen Stiftung des kunstbegeisterten Kaisers Wilhelm II. die brandenburgisch-preussischen Fürsten mit je einem ihrer bedeutendsten Feldherren und Staatsmänner oder Gelehrten oder Künstler in gleichmäßiger Anordnung zu verewigen hatten. Aus der großen Zahl hebt sich der Westfale Joseph Nphues (geb. 1850) hervor, der Schöpfer der trefflichen Denkmäler Friedrichs des Großen (in jugendlichem Alter dargestellt, Siegesallee; Wiederholung in Washington) und Moltkes auf dem Königsplatz in Berlin (enthüllt 26. Oktober 1905) und zahlreicher anderer Werke. Erst allmählich hat sich Gustav Eberlein der Begasgruppe genähert, ein Mann von ausgesprochen dekorativem Feingefühl, er ebenso wie Nphues zu den meistbeschäftigten Bildhauern Deutschlands zählend.

Adolf Brütt (geb. 1855) hat sich durch eine Fischergruppe u. ä. einen geachteten Namen erworben.

In München finden wir als tüchtige Denkmalsbildner Wilhelm Nuemann († 1906) und Rudolf Maison (1854 bis 1901), den Urheber zahlreicher kleiner, bunt behandelter Genregruppen (z. B. Neger) und der stolzen, in



Abb. 279. R. Begas, Das Bismarckdenkmal in Berlin.

Kupfer getriebenen reitenden Herolde auf dem Reichstagsgebäude in Berlin. In Dresden hat Robert Diez eine auf gesundem Realismus sich aufbauende bedeutende Bildhauerschule gegründet. In Leipzig wirkt Karl Ludwig Seffner. Aus Wien sind Viktor Tilgner (1844 bis 1896) und R. Zumbusch zu nennen.

In der Baukunst herrscht das Bestreben vor, die früheren Stile und Formen für die Gegenwart nutz- und

dienstbar zu machen. Beim Kirchenbau bleiben romanischer und gotischer Stil bevorzugt, doch ist ihre Alleinherrschaft nicht mehr unerschütterlich. In der an Bedeutung immer mehr zunehmenden weltlichen Baukunst haftet man anfangs an den klassisch-antiken und mittelalterlichen Stilen so sehr, daß man in ihr Schema sogar so moderne Baulichkeiten wie einen Bahnhof oder ein Parlamentsgebäude hineinzuzwängen sucht. Allmählich aber glaubt man, im Zusammenhang mit der fortschreitenden historischen Erkenntnis und der zunehmenden Neielust, in der italienischen Renaissance das Heil erkennen zu sollen, wo doch bereits eine gewisse Anpassung der geliebten antiken Säulen, Pfeiler und Kapitele an die veränderten Zeitverhältnisse erfolgt war. Der geistig bedeutendste unter den in diesem Sinne tätigen Architekten ist Gottfried Semper, ein Holsteiner (1803 bis 1879), der ein höchst wertvolles Buch über den Stil in den technischen und tektonischen Künsten, Frankfurt a. M. 1860 und 1863, veröffentlicht hat (Betonung der Notwendigkeit, zweckmäßig und materialgerecht zu bauen, Nachweis der organischen Bedeutung der alten Zierformen usw.). Er hat das glänzende Dresdener Hoftheater (nach einem Braude erneuert), die Dresdener Gemäldegalerie (s. S. 411), das Polytechnikum in Zürich, und endlich in Wien, wo durch die Niederlegung der alten Stadtwälle die Anregung für zahlreiche neue Monumentalbauten geboten wurde (die so entstandene vielgefeierte Ringstraße läßt zwar Pracht nicht vermissen, ist als Ganzes aber höchst langweilig und ein künstlerisches Stillgemenge schlimmster Art), das Burgtheater, das Kunsthistorische und das Naturhistorische Hofmuseum u. a. m. gebaut. Die Feinheit und Kraft seiner künstlerischen Empfindung sind bewunderungswürdig, der Bau des Dresdener Theaters wird stets seine Bedeutung behalten, da hier die Formen der italienischen Hochrenaissance in der That zu einer glücklichen und selbstständigen Menschöpfung verwendet sind. Aber man wird sich durch solche Ausnahmen in der sich sonst so vielfach aufdrängenden Überzeugung, daß dieses effektliche und archai-

sierende Verfahren für eine gedeihliche Fortentwicklung ungeeignet ist, nicht beirren lassen können. Außer Semper arbeiteten in italienischer Renaissance Friedrich Hitzig in Berlin (Börse, Reichsbank, Villen am Tiergarten), Gropius und Schmieden (Kunstgewerbemuseum in Berlin) und Gnauth in Stuttgart. Dazu tritt Giuseppe Mengoni, der Schöpfer der schönen großräumigen Galleria Vittorio Emanuele in Mailand.

In Frankreich wendete man sich, ich möchte sagen selbstverständlich, mehr der französischen Spielart der Hochrenaissance zu, die dann auch bisweilen diesseits der Vogesen Verwendung gefunden hat. In seiner Großen Oper zu Paris hat Garnier 1874 ein prachstrotzendes, vielbewundertes Werk vollendet.

Seit dem Ende der siebziger Jahre bürgerte sich in Deutschland die sog. deutsche Renaissance wieder ein. Als die deutsche Kunstindustrie auf der Weltausstellung in Philadelphia 1876 eine Niederlage erlitten und sogar der amtliche Vertreter des Deutschen Reiches über sie das Urtheil „billig und schlecht“ hatte abgeben müssen, glaubte man durch systematischen Anschluß an die Kunst des 16. Jahrhunderts, an die Glanzzeit deutschen Bürgertums, eine Gesundung der tiefgesunkenen Kunst und Handwerksgechicklichkeit herbeiführen zu können. Es entstanden Schulen und Kunstgewerbemuseen, als das erste und reichste unter ihnen das in Berlin, das sich kenntnisreicher Förderung durch den damaligen Kronprinzen, späteren Kaiser Friedrich und seine in England zur Zeit ähnlicher Bestrebungen (South-Kensington-Museum) aufgewachsene Gemahlin erfreuen durfte. Mit Eifer wurden die Möbel, Schnitzereien, Schmiedearbeiten, Stickerien aus unserer Väter uraltem Hausrat gesammelt und nachgeahmt, und in der That wurde auf diese Weise ein bedeutender Fortschritt, zwar nicht die erhoffte künstlerische Gesundung, wohl aber eine wesentliche technische Verfeinerung und Vervollkommnung erzielt. Unter den Baukünstlern dieser Zeit, die in diesem Sinne tätig waren, zeichneten sich der glänzende, auf

malerische Wirkung ausgehende Lorenz Gedon in München (1841 bis 1883; Schackgalerie) und in Berlin der ernstere, formenstrengere Hans Griesbach aus.

Aber eine derartige künstliche Neubelebung alter Formen konnte nicht von langer Dauer sein. Das gesteigerte Studium der Vergangenheit, das schnellhastende Leben der Neuzeit, der häufige Wechsel der Mode, die durch das hochentwickelte Zeitungswesen bedingte leichte Bestimmbarkeit der großen Menge, all diese Faktoren bewirkten, daß der deutschen Renaissance in schneller Folge sich Barock und Rokoko, Louis XIV. und Louis XVI. anreiheten und selbst das Empire und der sog. Wiedermeierstil (Ausklänge von Louis XVI. in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts) wieder zu Ehren kamen. Statt des einen erstrebten „Zieles“ hatten wir nun eine unendliche Vielheit! Ein ungeundes, unerfreuliches Ergebnis! Zwar müssen wir anerkennen, daß unsere Architekten und Kunstgewerbler eine hohe Meisterschaft in der Verwertung und Neubelebung alter Stile erlangt haben, daß man in den Weist früherer Epochen eingedrungen ist wie nie zuvor, daß man mittelalterliche Kirchen, Renaissance und Rokokoräume mit einem Raffinement neu herzustellen weiß, als ob sie echt und alt wären. Aber es läßt sich nicht leugnen, daß man hierbei, ohne es zu wollen, durch Vorspiegelung falscher Tatsachen einen Betrug in künstlerischem Sinne verübt; es soll etwas als alt erscheinen und ist doch nicht alt. Und man braucht sich gar nicht zu wundern, daß die so erlangte Gewandtheit sehr bald auch mit Bewußtsein zu betrügerischen Zwecken, zur Erzielung unberechtigter Vermögensvorteile ausgebeutet worden ist. Die gesteigerte Sammelwut hat die Preise für Kunstaltertüme in einer früher nicht zu ahnenden Weise emporgeschraubt, der Gewinn mußte locken, und mancher arme, aber tüchtige Künstler oder Kunsthandwerker, der eigene selbständige Arbeiten nicht absetzen konnte, hat sich durch Fälschungen alter Stücke glänzende Einnahmen verschafft. Dies ist die eine Mehrseite dieser Entwicklung. Die andere, vielleicht noch schlimmere ist die, daß ein liebevolles Einleben und Sichversenken in die Formen-

welt unter solchen

Verhältnissen  
gar nicht recht  
möglich ist; wenn  
heute ein Bau=  
meister oder ein  
größerer Möbel=  
tischler den Lau=  
nen des Publi=  
kums zuliebe alle  
möglichen Stil=  
arten beherrschen  
und heute in  
deutscher Renaiss=  
sance, morgen in  
Louis XIV. und



Abb. 280. H. Licht, Das neue Rathaus in Leipzig (in der Mitte der alte, mit neuer Haube versehene Turm der ehemaligen Pleißenburg).

übermorgen in Chippendaleart arbeiten soll, so kann nur ein rein äußerliches Schaffen sich ergeben, das weder einen bleibenden Wert behaupten, noch die Möglichkeit gedeihlicher Fortentwicklung gewähren kann.

Daß jetzt neben zahlreichen minderwertigen Leistungen auch manches Gute entstanden ist, soll nicht im mindesten bestritten werden. Von bedeutenden Monumentalbauten dieser Zeit nenne ich: das Reichsgericht in Leipzig von Ludwig Hoffmann (jetzt als Stadtbaurat in Berlin tätig), der Münchener Justizpalast von Friedrich Thiersch (geb. 1832), das großartige neue Bayrische Nationalmuseum von Gabriel Seidl, die Theaterbauten Schrrings, das 1905 eingeweihte, kraftvolle Leipziger Rathaus von Hugo Licht (Abb. 280) und auch das an den römischen Barockstil anklingende Reichstagsgebäude in Berlin muß hier genannt werden, wenn gleich sein verdienstvoller Erbauer Paul Wallot (geb. 1841, jetzt in Dresden) sich während des Baues immer mehr in modernem Sinne fortentwickelt und so auf das jüngere Künstlergeschlecht eingewirkt hat.

## Die Gegenwart (von etwa 1880\*) an). Wir leben in einer

Zeit der Bewegung, der Gärung, der Unruhe. Alles wird verworfen. Neue Kräfte tauchen empor, von denen man vorher nichts wußte. Auf geistigem, sozialem, technischem Gebiete. Das ist für viele unbequem, unbehaglich. Aber ändern läßt sich das nicht so schnell, am wenigsten mit Gewalt. Das macht sich deutlich auch auf dem Gebiete der bildenden Künste bemerkbar. Echte Kunst ist immer ein Spiegelbild der Gesamtstimmung des Volkes. Mit den früheren Formen und Ausdrucksweisen ist es nicht mehr getan. Die alten Stile waren der Ausdruck ihrer Zeit, mit ihrer Zeit sind sie abgestorben. Ihre Erscheinung, ihr Glanz erfreut, beglückt, berauscht uns, aber neues Leben spriekt aus ihren Wurzeln nicht mehr hervor; es sei denn mit künstlichen Mitteln, treibhausförmig, und Treibhauspflanzen vertragen scharfe Zugluft nicht.

Die Träumerei und Schwärmerei der romantischen Zeit paßt nicht mehr in die Gegenwart. Überall Kampf, überall Vorwärtsdrängen. Der Ernst des Lebens macht sich geltend, verlangt nach neuen Ausdrucksmitteln. Nicht bloß mehr König und Feldherr, Prinzessin und gütige Fee, auch die schwere, harte Arbeit fesselt uns, beschäftigt unsere Gedanken, unsere Seele, unser Herz. Dazu ein erhöhtes Verständnis für die Natur und ihre geheimsten und feinsten Reize! Die wissenschaftliche Erforschung der Natur macht ungeheure, ungeahnte Fortschritte, aber auch die künstlerische Erkenntnis der in der göttlichen Schöpfung beschlossenen unendlichen Schönheiten. Täglich entdeckt man neue. Früher galt nur Morgen- und Abendröte oder der Mondschein etwas. Jetzt weiß man auch das Glimmern und Schimmern des weißlichen Mittagssichtes zu schätzen. Überall festes Erfassen des Lebens, kein sentimentales Dahindämmern mehr.

In Frankreich und Deutschland, den beiden Hauptländern, die uns hier interessieren, ist die künstlerische Entwicklung

\*) Siehe Anmerkung S. 434.



verschieden. In Frankreich hat nie die graue Theorie so stark des Lebens goldenen Baum verkümmern lassen wie in Deutschland. Auch drängt sich das gesamte geistige und künstlerische Leben Frankreichs in der einen Stadt Paris zusammen, während wir in Deutschland eine ganze Reihe gleichwertiger Kunstherde und Mittelpunkte besitzen, Nachteil und Vorteil zugleich. In Frankreich sind deshalb die klassizistischen und romantischen Stimmungen leichter überwunden worden. Wenigstens in der Malerei und Bildnerei. Die Entwicklung ist einheitlicher, gleichmäßiger. Zwar fehlt es nicht an Kämpfen. Es gibt eine mehr verharrende, konservative, und eine mehr fortschrittliche Partei in der Künstlerschaft. Zuerst vornehmlich in der Société des artistes français (bis 1900 im Salon Champs Elysées), diese seit 1890 in der Société nationale des beaux arts (Salon Champ de Mars) vereinigt. Aber im großen und ganzen herrscht eine Entwicklungslinie. Vom Gesetzmäßigen, vom strengen Kontur, vom Übergewicht der Linie geht es zum Freien, zum Malerischen, ja fast zum Übergewicht des farblichen Experiments. Dadurch oft größerer künstlerischer Reiz, aber auch leicht eine gewisse Einseitigkeit!

In Deutschland herrscht, schon wegen der Vielheit der Mittelpunkte und wegen der individualistischen Veranlagung des Volkes, eine viel ungleichmäßigere Bewegung. Rück- und stoßweise geht es vorwärts. Unter schwereren Kämpfen müssen sich Neuerungen durchsetzen. Kein Kampf aber war bitterer als der in den achtziger und neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts, einer der schroffsten, rücksichtslosesten, eingreifendsten Kämpfe, die je in der Öffentlichkeit um künstlerische Fragen ausgefochten worden sind. Daß er gerade in Deutschland so heftig entbrannte, ist kein Wunder. Denn von Deutschland waren die Lehren Winkelmanns (S. 418 ff.) ausgegangen. In Deutschland hatten die literarischen Interessen unter dem Übergewicht der großen, in Schiller und Goethe gipfelnden Blüteperiode der Literatur die künstlerischen am meisten zurückgedrängt, war die gesamte Stimmung, Bildung und Erziehung zu sehr ästhetisch=philosophisch geworden. In

Deutschland hatte man dank dem starken historischen Verständnis und der romantischen Begeisterung für deutsches Altertum sich am liebevollsten in die Stilweisen früherer Epochen vertieft und sie neu zu beleben versucht. Dazu waren im Verlauf des Jahrhunderts die militärischen und politischen Fragen in den Vordergrund des öffentlichen Lebens getreten. In kraftvoller Erhebung hatte Deutschland sich endlich geeinigt, herrliche Waffensiege waren errungen. In künstlerischen Dingen war infolgedessen eine Erschlaffung eingetreten. Vielsach begnügte man sich damit, öffentlichen Neubauten den Mantel eines alten, historischen Stils anzuhängen, Renaissance- oder Rokoko-möbel nachzuahmen, ab und zu jährlich ein paar schablonenhafte Denkmäler in den Hauptstädten zu errichten und durch Kunstvereine Kunstausstellungen zu veranstalten, auf denen aus mangelndem Verständnis oder falschem Wohlwollen und Mitleid fast jedes auch noch so stümperhaft behandelte Stück bemalter Leinwand zugelassen ward. Man ließ sich von der allen Ernstes ausgesprochenen Ansicht leiten, daß die Kunst dazu da sei, das Schöne darzustellen, und daß deshalb der Künstler die Natur zu verschönen habe. Ohne recht zu wissen, was denn nun eigentlich das Schöne sei, übernahm man, daß der Mensch ja gar nicht imstande ist, die göttliche Schöpfung auch nur im kleinsten nachzuschaffen, und nun sollte sich der kümmerliche Erdenwurm, der sich Mensch nennt, gar vermessen, den lieben Gott zu korrigieren, ihm ins Handwerk zu pfuschen und ihm zu zeigen, wie man die Sache viel besser, viel schöner machen könne. Das Lustige war, daß ganz besonders kirchliche Kreise sich an dieser im Grunde blasphemischen Lehre von der Aufgabe des Künstlers, die Natur zu verschönen, begeisterten. Das unendlich Traurige aber war, daß der allgemeine Geschmack unter der Herrschaft dieser Lehre sich immer mehr verwässerte, daß nur süßliche, weichliche, geleckte Ware noch etwas galt, dagegen ernste, herbe, wirklich empfundene und erhabene Kunst verkannt oder gar verlacht und bespöttelt, jedenfalls nicht genügend gefördert wurde.

Der Rückschlag gegen diese Zustände ließ lange auf sich warten. Als er endlich kam, war er um so heftiger. Voll Widerwillen gegen die angeblich schönen, in Wahrheit geschminkten, unwahren, seelenlosen Puppen, die so vielfach zur Schau gestellt und so gern gekauft wurden, schoß man über das Ziel hinaus. Es wurde alles, was bisher geschaffen war, in einen Topf geworfen; mancher tüchtige, mancher bedeutende Künstler wurde zu Unrecht gekränkt. Auch das Häßliche, so sagte man nun, sollte seinen Platz in der Kunst haben; das war und ist richtig, Raffael z. B. hat kein Bedenken getragen, auch das Häßliche darzustellen. Aber jetzt wollte man mit einem Mal nur Häßliches sehen. Graue Stimmung in der Landschaft, und unter dem Einfluß der von Zola geführten Richtung in der Literatur auch das menschliche Elend in seiner vollsten Trübselt! Es war, als ob mit einem Schlage alle Sonne, aller Frohsinn aus dem Leben geschwunden sei. Selbst der geringste und einfachste Gegenstand in der Natur sei, so sagte man, künstlerisch verwertbar und würdig, in einem Bilde verherrlicht zu werden; es komme nur auf die richtige Wiedergabe, auf die feine künstlerische Beobachtung an. Auch das ist an sich unzweifelhaft richtig. Aber es war zu viel, wenn mit einem Male an Stelle duftiger Wälder und Wiesen und prächtiger, formenreicher Gebirge lediglich elende Kohnfelder und langweilige Rübenäcker traten. Die Linie, so betonte man endlich, bedeute nichts, Licht und Farbe alles. Auch dies eine arge Übertreibung, in ihrer Einseitigkeit ebenso falsch wie die einstige Vergötterung des Konturs durch Winkelmann.

Der Historiker darf sich über solche und ähnliche Übertreibungen nicht wundern. Und noch weniger darf es ihn wundern, wenn die große Masse der sich gebildet nennenden Menschheit sich auf das schwerste verletzt und beleidigt fühlte. Das, was man bisher geschätzt und verehrt hatte, schlen auf einmal in den Not getreten, der Verachtung preisgegeben. Über der Wucht des Angriffs übersah man zunächst, daß der Angriff im Grunde berechtigt war.

Heute liegt die Sache anders. Die jüngere Richtung hat gesiegt, auf der ganzen Linie. Aber auch sie ist nicht mehr so, als sie sich anfänglich gezeigt und gebärdet hatte. Die Schroffheiten sind überwunden, die Einseitigkeit ist abgelegt, andere Lehren, von künstlerischer Abrundung unter Abstreifung des Zufälligen, des Unwichtigen, von feinerer Raumabmessung, haben sich Geltung verschafft, sogar Neigungen zum Mystizismus haben sich Bahn gebrochen. Es ist also grundfalsch, wenn man die Taten und Anschauungen der jüngeren, sogenannten modernen Künstlerchaft von 1905 nach dem Maßstabe von 1890 oder 1885 mißt. Das heutige Leben ist schnell, geradezu reißend die Entwicklung und Entwicklungsfähigkeit. Durch Eisenbahn, Dampfschiff, Telegraph und Zeitung verbreitet sich jede Neuerung mit fast unheimlicher Geschwindigkeit überall hin, vielfach neues Leben weckend, oft aber auch zu arge Hast erzeugend. Jede Neuerung wird sofort in der gegenseitigen Reibung zahlloser Kräfte unendlich vervollkommenet und verfeinert, aber oft auch vorzeitig in der Entwicklung gestört und dem Untergang preisgegeben. Ein Ausreifen ist häufig nicht möglich. Eines jagt das andere. Und es bedarf schon starker Nerven für einen Künstler, um in diesem Treiben seine Eigenart zu bewahren, sie organisch fortzubilden, die höchsten Kräfte in sich auszulösen. Ein buntes Durcheinander ist in dem europäischen Kunstleben entstanden. Wild wirbeln die überall entfesselten Mächte durcheinander.

In Frankreich könnte man Millet, vor allem aber Courbet (s. S. 438) bereits zur modernen Richtung rechnen und von ihnen bei dieser Betrachtung ausgehen. Aber ganz abgesehen davon, daß in Frankreich, wie schon oben angedeutet, die Dinge gleichmäßiger im Flusse dahinströmen, so war doch entscheidender und von nachdrücklicherer Wirkung das Auftreten der sog. Impressionisten, weil hier neue künstlerische Gedanken zuerst in ein gewisses System gebracht und mit revolutionärer Kraft vertreten wurden, und weil hier es eine größere Gruppe war, die geschlossen auftrat und mit festem Wagemut dem Publikum den Fehdehandschuh hinwarf. Edouard Manet

(1833 bis 1883) wurde ihr erster und wichtigster Vertreter. Wir dürfen die Dinge nicht so malen, wie sie in Wirklichkeit sind, wie wir sie durch Fühlen, Prüfen, Abmessen kennen, sondern wie sie uns unter dem Einfluß der Luft und des Lichtes erscheinen. Auf den Eindruck, die Impression (1871 taucht der Ausdruck in diesem Sinne zum erstenmal auf) kommt es in erster Linie an. Das war nicht unbedingt neu, aber Manet versucht diese Erkenntnis mit rücksichtsloser Folgerichtigkeit, ja man kann wohl sagen, daß überhaupt das Verstandesmäßige in seiner künstlerischen Tätigkeit vorwiegt. Seelische Stimmung und Empfindung scheinen bei ihm ganz zurückzutreten. Ihn interessiert die Brechung der Farbe im Nebeldunst oder im dämmrigen Lichte des Laubes. Und bei seiner Olympia oder Nana kommt es nur auf die Zusammenstellung der Farben, nicht auf die innere Bedeutung der Figuren an. In diesem beschränkten Sinn hat er wirklich neue Wege gewiesen, neue Darstellungsmöglichkeiten eröffnet. Wir haben durch ihn ein erweitertes und verfeinertes Farbenverständnis gewonnen. Aber so hoch man seine Bedeutung einschätzen muß, so ist es doch ein arges Verkennen der Kunst und der bisherigen Kunstentwicklung, wenn man ihn, wie dies mitunter neuerdings geschieht, als ein allergrößtes, künstlerisches Genie hinstellen will, der fast alles Dagewesene überstrahle, vor dem sich ein jeder tief zu beugen habe.

Zum Impressionismus gesellt sich der Pleinairismus, d. h. das Bestreben, Bilder nicht im Atelier, sondern in dem viel helleren Licht der freien Natur (in voller Luft, en plein air) zu malen. Unendlich haben unsere Maler dadurch gewonnen, daß sie fortan sich nicht mehr darauf beschränken, in künstlicher Beleuchtung nach mehr oder weniger sorgfältigen Naturflizzen größere Landschaften zu arbeiten, sondern unmittelbar der Natur selbst gleichsam auf den Leib rücken. Und vielleicht hat unter allen modernen Bestrebungen der Pleinairismus am meisten als befreiend und verheißend zugleich sich erwiesen. Neben Manet ist in diesem Zusammenhange Claude Monet, Camille Pissarro, Paul Cézanne, Alfred

Sisley, Auguste Renoir und namentlich der sehr wichtige Degas (geb. 1834) zu nennen, der die modernen Gedanken an Ballett Tänzerinnen und Bühlerinnen erprobt und die kühnsten Stellungen, Verkürzungen, Beleuchtungen, Gruppierungen malt. Bei all den genannten kommt es, um es recht zu betonen, nicht auf die inhaltliche Bedeutung des Bildes im früheren Sinne an, der dargestellte Gegenstand ist völlig gleichgültig, lediglich Licht- und Farbenprobleme werden behandelt. Und aus den Bestrebungen dieser Männer heraus entwickelt sich auch die Richtung des sog. Pointillismus und des Neoimpressionismus. Hier werden alle Farbenwerte gleichsam in ihre Urbestandteile aufgelöst. Einzelne, etwa erbsengroße Farbpünktel, Punkte (points) werden in scheinbar willkürlicher Willkür und Buntheit nebeneinandergesetzt; betrachtet man sie aber in gewisser Entfernung, so vereinigen sich diese Klebe zu klaren Gestalten und Formen, ähnlich wie es in der Natur auch geschieht. Völlig neu ist dies Verfahren keineswegs. Tizian (f. S. 268), Velazquez (f. S. 377 f.), Franz Hals (f. S. 389 f.) und andere haben das merkwürdige Geheimnis schon erkannt und bis zu einem gewissen Grade verwertet. Und wenn es sich hierbei vielleicht auch mehr um farbenphysiologische Versuche als um rein künstlerische Fragen handelt, so wollen wir uns doch der gewonnenen größeren Farbenfrische, Leuchtkraft und Natürlichkeit freuen. Genannt seien Francisque Jean Raffaëlli (geb. 1845), der sich neuerdings auch einen Namen durch die Erfindung der Raffaëllistifte gemacht hat, mit denen man malen kann, ferner Seurat, Signac und Theo van Rysselberghe. Im Zusammenhang mit ihnen mag der in Neuseeland tätig gewesene und uns recht exotisch anmutende Colorist Paul Gauguin genannt sein (in Deutschland sehr gut vertreten im Folkwangmuseum in Hagen i. W.). Nicht so schroff und überraschend wie die bisher erwähnten Künstler, aber mitunter um so eindrucksvoller sind der Luminist Albert Wesnard (geb. 1849), der mit wundervoller Weichheit den weiblichen Körper zu schildern weiß und auch als Wandmaler u. a. in der École

de pharmacie zu Paris sich betätigt hat, ferner der Mägister Eugène Carrière († 1906), der uns seine ganz vortrefflichen Bildnisse in grauem Tone, wie durch eine Nebelwolke (*nuage*) gesehen, zeigt, weiter die Bauern- und Arbeitermaler Alfred Roll, Léon L'hermitte, der sehr begabte, leider (gleich seiner Schülerin, der Russin Marie Vasikitscheff) sehr jung verstorbene Bastien-Lepage, ferner Dagnan-Bouveret, der hochbedeutende Jean Charles Cazin (geb. 1841), der mitunter sogar an die Spitze der



Abb. 281. Laſſique, Geſchmiede.

gesamten hier erwähnten Künstlerkreise gestellt wird, Fantin-Latour, beiläufig ein großer Verehrer deutscher, besonders Wagnerscher Musik, Gaston La Touche, der Bildnismaler Aman-Jean, Hellen, der so fein und zart zu zeichnen weiß, Steinlen, der ein auch in Deutschland sehr verbreitetes Bilderbuch mit trefflichen Katzenzeichnungen veröffentlicht hat, der Maler und Karikaturenzeichner Toulouse-Lautrec, Auguste Lepère, Jules Chéret (geb. 1836), der Meister des Plakats, das wesentlich durch ihn eine gewisse und berechtigte künstlerische Bedeutung in unserer Zeit gewonnen hat, u. v. a. m. Auch Charles Cottet, der uns gern nach der Bretagne führt, und Lucien Simon seien nicht vergessen.

In der französischen Plastik gleichfalls eine Fülle äußerst fruchtbarer und vorzüglich geschulter Kräfte! Der Ruf der Pariser Kleinplastik ist noch immer festbegründet, französische Bronzen beherrschen den Markt. Roxy, Chaplain, Charpentier, Henri Kautsch u. a. haben durch ihren feinen Geschmack die Medaillenkunst wieder zu Ehren gebracht, Jean Carriès (1856 bis 1894) hat das schlichte Steinzeug wundervoll zu behandeln gewußt. Für die Porzellanfabrik in Sèvres



Abb. 282. M. Bartholomé, Das Totenbemat. Paris, Friedhof Pere-Lachaise.

Liefert Agathon Léonard entzückende Modelle. Valique schafft kostbares Geschmeide von höchster Vollendung und eigenartiger Erfindung (Abb. 281). Aber turmhoch über sie alle



erheben sich zwei wahrhaft gottbegnadete Künstler, Albert Bartholomé und Auguste Rodin. Bartholomé (geb. 1848) war erst Maler; der Schmerz über den frühen Tod seiner Gemahlin weckte in ihm das Verlangen, ihr ein Grabmal zu setzen; aus dem Maler wurde ein Bildhauer. Bei dem einen Grabdenkmal blieb es nicht, es erfaßte ihn der Plan, eine künstlerische Verklärung des Todes überhaupt zu schaffen, und nach vieljähriger Arbeit hatte er 1899 die Freude, daß sein Totendenkmal, sein monument aux morts auf dem Friedhof Père Lachaise in Paris enthüllt wurde. Freiwillig und mehr noch unwillig streben Menschen verschiedenen Alters der offenen Todespforte zu; alle Empfindungen, die der nahende eigene Tod oder das Dahinscheiden lieber Angehöriger hervorrufen kann, sind in den dargestellten Figuren zum Ausdruck gebracht (Abb. 282). Es ist ein Werk von vollendeter Technik, durchaus selbständiger moderner Auffassung, vorzüglich klarer Anordnung und tiefster innerer Empfindung.

In Auguste Rodin (geb. 1840) kommen die herrschenden malerischen Anschauungen noch kräftiger zum Durchbruch. Er ist der Modernste. Mehr und mehr gibt er uns nur Impressionen, Augenblickseindrücke. Mehr und mehr tritt die Durcharbeitung des einzelnen zurück. Ist gleichen seine Werke nur unvollendeten Skizzen. Aber Rodin besitzt eine erstaunliche Fähigkeit, das Empfinden der Seele uns zu schildern; seine Figuren sind von fabelhafter Lebendigkeit, alle Muskeln und Sehnen sind in Bewegung und Tätigkeit. Zu seinen berühmtesten



Abb. 283. A. Rodin, Der Denker.

Werken zählen Bildnisbüsten wie die des Bildhauers Dalou, das Viktor-Hugo-Denkmal, die Balzacstatue, das Medusenhaupt, Eva, das eiserne Zeitalter, der kräftig dahinschreitende Johannes der Täufer, der dumpf brütende Denker (Abb. 283), die Bürger von Calais (als sie dem Feind die Schlüssel der Stadt übergeben sollen), die Pforten der Hölle und endlich der Kuß, diese wundervolle, leidenschafts-erfüllte Vereinigung zweier sich liebender Menschen (Abb. 284).



Abb. 284. A. Rodin, Der Kuß.

In der Baukunst und im Kunstgewerbe hat Frankreich die Führung abgegeben, die es früher besaß. Freilich verdanken wir Frankreich eine große bauliche Leistung von durchaus modernem Gepräge: den Eiffelturm, der anlässlich der Pariser Weltausstellung von 1889 durch den Ingenieur Eiffel errichtet wurde. Ein Triumph der hochentwickeltesten Eisentechnik unserer Zeit, durch und durch tektonisch empfunden, kein Glied zu viel, nirgends ein überflüssiger Schmuck, alles nur dem einen leitenden Gedanken untergeordnet; folgerichtig durchgeführt und selbständig erdacht, festelt uns der bis zu der

früher unerhörten Höhe von 300 m emporstrebende schlanke Turm stets von neuem. Aber so bedeutend diese Schöpfung ist, es ist wunderbar, daß die französischen Architekten nicht den Mut gefunden haben, den hier gewiesenen Weg weiter zu beschreiten. Im Gegenteil sind sie in ihre alten historischen Stile des 18. Jahrhunderts zurückgefallen: das, was sie auf der letzten Pariser Weltausstellung (1900) zu zeigen wußten, vermochte nur ein bedauerndes Achselzucken zu erregen. Auch in der Kunst der Wohnungsausstattung haften die Franzosen noch stark am Alten, in merkwürdigem Gegensatz zu ihrer fortschrittlichen Tatkraft auf dem Gebiete der Malerei und Plastik; nur vereinzelt zeigen sich die neuen Keime, in der Kunsthandlung „Maison moderne“ zu anschaulichem Wilde vereinigt.

Ganz anders das Nachbarland Belgien, das sich oft so abhängig von französischer Kultur gezeigt hatte. Hier ist Henry van de Velde geboren, der, jetzt in Brüssel wirkend, als einer der ersten den Gedanken aufgriff, daß die neuen Bedürfnisse der Gegenwart auch nach neuen Formen und Ausdrucksmitteln verlangen. Der Linie weist er im Aufbau und Gerät eine bedeutende Rolle zu, lediglich aus der Bestimmung des einzelnen Gegenstandes und aus der Art des dafür verwendeten Materials leitet er die Form dieses Gegenstandes ab. Durch verschiedene Schriften (Die Renaissance im Kunstgewerbe, Kunstgewerbliche Vorträge u. a.) hat er seine Gedanken in die Menge getragen und hat dadurch anregend und befruchtend, z. B. für die künstlerische Veredlung der maschinenmäßig hergestellten Gegenstände gewirkt. Auch in der Plastik hat uns Belgien einen echt modernen Künstler von bedeutendem Range geschenkt: Constantin Meunier (1831 bis 1905), er hat den Fabrikarbeiter, den Bergarbeiter, den Lastträger in die Kunst eingeführt und künstlerisch geädelt, schlicht und groß empfundene Figuren geschaffen, mit modernem Auge moderne Menschen gesehen, in immer neuen Bewegungsmotiven, zu prächtigen Gesamtbildern abgerundet (Abb. 285). Neben ihm treten Charles van der Stappen,

Jules Lagae, Lambeaux und andere treffliche belgische Bildhauer zurück. Eigene Pfade wandelt Georg Minne, der auf Vereinfachung der menschlichen Formen in oft verblüffender Weise hinarbeitet (in Deutschland gut vertreten im Folkwangmuseum in Hagen i. W.). — In der belgischen Malerei bietet uns Emile Claus seine landschaftliche Stimmungen, nimmt Eugène Vermaux eine wichtige Stellung ein, erinnert uns Léon Frédéric an die soziale Frage, der geniale Radierer Félicien Rops (1845 bis 1898) dagegen an den stark erotischen Zug, der sich heute vielfach geltend macht. Der Symbolist Fernand Khnopff zeichnet sich durch zarte Farbtöne aus. Im Salon Libre Esthétique zu Brüssel



pflegen sich die fortgeschrittenen belgischen Künstler zu gemeinsamen Ausstellungen zu vereintgen. — Der früh verstorbene Holländer Vincent van Gogh hat sich als kühner Farbenkünstler erwiesen. Josef Israels, geb. 1821, wendet gern das Rembrandt

sehe Hellsdunkel an und hat durch seine farben-poetischen Darstellungen aus dem Leben einfacher, schwergeprüfter Menschen einen großen Eindruck erzielt und nachhaltigen Einfluß weithin, auch auf die deutschen Künstler, in erster Linie Max Liebermann, geübt. Aus der bedeutenden Zahl hervorragender Künstler, deren Holland sich wie Belgien rühmen kann, seien schließlich nur noch der Bildnismaler Jan Beth, der auch als Kunstmäcen bekannte, ausgezeichnete Marinemaler Hendrik Willem Mesdag (geb. 1831) sowie Jakob Maris und der phantastische Symbolist Jan Toorop (geb. 1860) erwähnt.

Man wird sich nicht wundern, wenn französischer Geist und französische Kunst sich besonders befruchtend in den rein romanischen Ländern Italien, Spanien, Portugal erweisen. Immerhin ist es nicht ganz ausschließlich der Fall. In Spanien hatte während des letzten Drittels des 19. Jahrhunderts in Wechselwirkung mit italienischer Kunst eine schillernde, glänzende Fein- und Kleinmalerei geherrscht. Pradilla, Fortuny, Alvarez, Benlliure, Villegas hatten sich europäischen Ruf erworben. Und nun ist plötzlich ein Künstler von urwüchsiger Kraft entstanden, der ganz und gar nichts mit französischem Wesen gemein hat, sondern in den besten Überlieferungen des Heimatlandes (Velazquez, Goya) wurzelt: Ignacio Zuloaga; seine breitflächigen Darstellungen des nationalspanischen Lebens (Straße der Passionen, Straße der Liebe usw.) haben in den letzten Jahren bedeutendes Aufsehen erregt, mögen allerdings hier und da etwas überschätzt worden sein.

Aus Italien ist der elegante und gefeierte Bildnismaler Giovanni Boldini (geb. 1844) hervorgegangen, der, in Paris ausgebildet und lebend, fast ganz zum Franzosen geworden ist. Im übrigen herrschte in Italien noch vor kurzem eine ähnliche Richtung wie die des Pradilla (die spanischen Maler waren vielfach zu Rom in der dortigen spanischen Akademie ausgebildet), ich nenne Favretto, Ettore Tito und Frangiaco. Jetzt scheint dies überwunden. Ein größerer Zug macht sich geltend, so bei Francesco Paolo



Abb. 286. G. S. Michetti, Die Tochter des Zorio.

Micchetti, dem reichbegabten, Gabriele d'Annunzio befreundeten Sohne der Abruzzesen, der im letzten Jahrzehnt u. a. die breit angelegten Bilder der entehrten und mißachteten Tochter des Jorio (Abb. 286) und der wie ein altheidnisches Opferfest geschilderten christlichen Messe geschaffen hat; auch in der Landschaftsmalerei, wo ernstere, schwermütigere Töne unter nordischen Einflüssen anklängen (Aristide Sartorio, Clardi u. a.). Giovanni Segantini (1858 bis 1899) hat wohl diesen Wandel hervorgerufen, der Mann, der das alpine Hoch-



Abb. 287.  
Segantini, Auf dem Balkon.

gebirge für die Kunst neu entdeckt, der die feierliche Stimmung, die reine klare Luft, den tiefen Frieden jener hochgelegenen einsamen Welt und die dort wohnenden Menschen (Abb. 287) so wiedergegeben hat wie noch niemand vor ihm, am großartigsten vielleicht in seinem letzten Werk, einem Triptychon: Natur, Leben, Tod. Eigenartig wie seine Auffassung ist auch seine Technik, die sich dem Pointillismus (s. S. 468) nähert und für die Schilderung der flimmernden Luft der Hochalpen besonders geeignet ist. Unter den zahlreichen, technisch oft sehr hoch stehenden Bildhauern Italiens hat sich Medardo Rosso an Rodin angeschlossen. Filippo Cifariello hat sich in Deutschland u. a. durch seine Bocklinbüste einen guten Namen erworben. Adolfo Wildt in Mailand, der durch einen deutschen Kunstfreund (Herrn Rose in Döhlau in Ostpreußen) entdeckt ist und von ihm die Mittel zur Ausbildung erhalten hat, verspricht, nach seinen bisherigen ernsten, oft sehr herben Arbeiten zu urteilen, einer der hervorragenderen Bildhauer seines Heimatlandes zu werden.

Stärker als in den romanischen Ländern hat sich Frankreichs Einfluß bei den übrigen Völkern erwiesen. Auf die Slawen hat Galliens Kultur schon seit langer Zeit eine bedeutende Anziehungskraft ausgeübt, doch scheinen sich hier neuerdings mit Erfolg auch eigene nationale Regungen mit Erfolg Bahn zu brechen.

Von russischen Künstlern seien der Kriegsmaler Wassily Wereschtschagin und der Maler Elias Repin genannt, sowie der meist im Ausland lebende, von Rodin beeinflusste, vortreffliche Bildhauer Fürst Troubekoy. Unter den Polen hat Joseph v. Mehoffer in Krakau neuerdings sehr die Aufmerksamkeit auf sich gezogen.

Auch bei den Scandinaviern ist der französische Einfluß groß, doch bricht sich immer wieder die kräftige germanische Eigenart Bahn. Besonders zeichnen sich die Schweden Axel Gallén und Bruno Liljefors, der gemütvollste Karl Larsson sowie der Maler, Radierer und Bildhauer Anders Zorn in Mora aus, dessen Name zu den gefestesten im Norden Europas zählt. Die Dänen tun sich in eindringlich und kraftvoll gemalten Bildnissen hervor. An der Spitze steht Peter Severin Krøyer. Glänzendes leisten die Dänen auch im Kunstgewerbe, die Erzeugnisse z. B. der kgl. Porzellanmanufaktur in Kopenhagen haben durch ihre technischen Fortschritte, ihre flächige Behandlung, ihre frische Naturbeobachtung und ihre feinen Farben



Abb. 288.

Kopenhagen. Porzellan, Raken.

allgemeines, freundiges Aussehen erregt und den Geschmack weiter Kreise läuternd beeinflusst (Abb. 288). Die Norweger dürfen einen sehr bedeutenden Bildhauer als den ihren bezeichnen: Stephan Sinding (geb. 1846), der eine Reihe stark empfundener und prächtig abgerundeter Gruppen (Barbarenmutter mit ihrem toten Sohn u. ä.) geschaffen hat (Ab-



bild. 289). Als Schüler Gauguins (S. 468) hat der Maler **Eduard Munch** Aufsehen erregt.

Und nicht bloß nach dem europäischen Osten, sondern noch viel weiter hinaus haben die französischen



Abb. 289. Stephan Sinding, Zwei Menschen.

Künstler tiefen Eindruck erzielt. Japan (s. S. 14) hat, wie allbekannt, sich seit etwa vierzig Jahren aus den Banden mittelalterlich-feudaler, engherzig-nationaler Anschauung zu befreien und den Anschluß an die europäische Zivilisation zu gewinnen gesucht. Die ungeheuren Erfolge, die es hierbei errungen, werden mit Recht von der gesamten Welt bewundernd anerkannt. Der Preis, den das hochbegabte Volk zahlen mußte, ist freilich auch sehr hoch; den besten Teil seines eigenen Wesens hat es hergegeben. Während wir Europäer immerfort noch an der altjapanischen Kunst lernen und studieren und sie zum Teil sogar in blödeste Weise nachäffen, haben die Japaner sie wie ein altes Kleid weggeworfen. Das modern zugestuzte französische Hemdchen, das sie angelegt haben, ist freilich nicht immer geeignet, die Blößen zu verdecken.

Daß das deutsche Volk im Verlauf des 19. Jahrhunderts (wie auch im 18. Jahrhundert) wiederholt bei der französischen Kunst in die Lehre gegangen ist, wurde schon mehrfach hervorgehoben (S. 136 u. 441). Auch in der neuesten Entwicklungssphase unserer Kunst ist das der Fall gewesen. Aber Frankreich war nicht das einzige Land, von wo wir Anregungen erhielten. Von Japan lernten wir die Kunst, Einzelheiten der

Natur (Vogelflug, Blätter und Blumen) besser zu beobachten und den Zierat flächiger zu gestalten. Durch England aber wurden wir daran erinnert, daß wir in der Zeit unseres von so großen Erfolgen gekrönten Aufschwungs und unter der Herrschaft der sinnwidrigen Lehre von der unbedingten Vorbildlichkeit der historischen Stile uns an ein Ziel in der Verzierung eines einzelnen Gegenstandes oder eines Hauses gewöhnt hatten. Gutes Raumempfinden und Verständnis für feine Proportionen war uns in unserer Wohnungskunst abhanden gekommen, arges unkünstlerisches Proptentum hatte sich in bedenklicher Weise geltend gemacht, nicht zum wenigsten gefördert durch die mannigfachen neueren Erfindungen, die es gestatteten, durch Verwendung minderwertigen Stoffes den freilich nur trügerischen und kurzlebigen Schein gleißender prunkender Pracht hervorzurufen. Diese Surrogate, die Pappe und Kleister und Zink darboten, haben wahrhaft verheerend gewirkt. Noch ist ihre Herrschaft nicht überwunden, noch sind wir von der Krankheit nicht genesen. Aber daß die Krankheit als solche erkannt, daß das Heilmittel gefunden und gute tüchtige Ärzte aufgetaucht sind (z. B. Hermann Muthesius, der lange Jahre als technischer Sachverständiger der deutschen Botschaft in London beigeordnet war und uns in zahlreichen vorzüglichen Schriften auf die Güte englischer Bau- und Wohnungskunst hingewiesen hat), das ist ein nicht zu unterschätzender Vorzug, dessen wir uns voll freuen dürfen.

In England, das infolge seiner insularen Abgeschlossenheit nicht von jeder kontinentalen Regung berührt wird, hat sich die alte schlichte Art des Einfamilienhauses, wie es unter holländischem Einfluß (Ähnliches auch in Westfalen) im 17. und 18. Jahrhundert sich ausgebildet hatte, fast unangefastet erhalten (Abb. 290). Das Wort „Mein Haus, meine Burg“, das Streben, sich solide, dauerhaft, behaglich, wohnlich, nach den eigenen Bedürfnissen im eigenen Hause einzurichten, war für jede Familie lebendig geblieben, und tüchtige Künstler wie Thomas Chippendale (1754) und später Sheraton hatten diesem Streben künstlerische Richtung gegeben. Dann

hatte John Ruskin mit begeisterten Worten die Vorzüge der Handarbeit, des Handwerks im besten Sinne des Wortes, gegenüber der alles Sonderleben mit Vernichtung bedrohenden Industrie in Schutz genommen. William Morris hatte unter dem Eindruck der Ruskinschen Ideen (1861) eine Manufaktur errichtet, die, unter Anlehnung an gotische Ideen und unter Mitwirkung von Burne-Jones und Walter Crane, Ausgezeichnetes, namentlich in Tapeten, Möbelfstoffen, Teppichen usw. geleistet hat. Und endlich sind andere gekommen, die mit feinem künstlerischen Geschmack, unterstützt durch die



Abb. 290. Landhaus in Concord, Mass.

gutgeleitete weitverbreitete Zeitschrift *The Studio*, allen Erfordernissen der Neuzeit gerecht zu werden suchen: der Architekt Norman Shaw, Baillie Scott, Ashbee, Harrison, Townsend, Voysey, für Seidenstoffe das Libertyhaus u. a. m. Namentlich macht sich in Glasgow eine entschiedene Vorwärtsbewegung geltend (the boys of Glasgow). Und hier in Glasgow bildete sich auch eine treffliche Schule von Landschaftsmalern: James Paterson, James Guthrie, Whitelaw Hamilton, E. Walton u. a., deren zarte, oft in feinem Nebelschleier gesehene Landschaften bedeutenden Beifall und Nachahmung gefunden haben. John Lavery hat sich als gefälliger Bildnismaler hervorgetan. Und neben



Abb. 291. J. S. Sargent, Bildnis  
des Geigers Joachim.

den Engländern dürfen die mit ihnen vielfach zusammenhängenden Amerikaner nicht vergessen werden: Garri Melchers, Hitchcock, der durch seine scharfe Beobachtungsgabe geradezu aufregende, technisch glänzend ausgebildete John S. Sargent (geb. 1856; Abb. 291) und der als Maler wie als Radierer gleich hochstehende Mc. Neil James Whistler (1834 bis 1903).

Diese englischen Verhältnisse haben nun zusammen mit

den Fortschritten der französischen Kunst auf Deutschland ganz besonders eingewirkt. Seit 1890 wurde man bei uns in weiteren Kreisen darauf aufmerksam, daß man in Sachen der Kunst gegenüber den beiden Nachbarländern vielfach zurückgeblieben war. Was jetzt zunächst von einzelnen, dann von mehreren gepriesen und empfohlen wurde, war für die große Menge des Publikums völlig neu, völlig überraschend. Es wirkte im ersten Augenblick verwirrend. Man hatte sich an den alten bequemen Schlendrian gewöhnt. Jetzt wurde man aufgerüttelt, wie ein paar Jahrzehnte vorher die musikalische oder richtiger die Theaterwelt durch Richard Wagners Auftreten.

In der Wohnungskunst siegte das Neue früher, obwohl es später kam. Hier war die Macht der Tatsachen zu groß. Für uns moderne, nervöse, überarbeitete, ruhebedürftige Menschen ist ein bequemer Stuhl und eine erholungbringende Lagerstätte denn doch wichtiger als das romantische Hochgefühl, sich ständig zwischen gotischen, Renaissance- oder Rokomöbeln bewegen zu dürfen. Was nützen die prächtigen Bierformen, wenn man sich die müden Glieder daran ver-

wundet, oder wenn die abgehezte Hausfrau unendlichen Staub tagtäglich aus ihnen herauspuken muß? Muß nicht eine ruhige, angenehm belebte, farbenharmonische Wand und eine einheitliche Anordnung viel behaglicher und wohnlischer wirken als ein wildes wüstes Durcheinander zusammengehäufte, aufdringlicher Gegenstände? Muß sich nicht sehr bald die Überzeugung aufdrängen, daß Surrogate nur scheinbar billig, in Wirklichkeit wegen der viel schnelleren Abnutzung unendlich teurer sind als gute, solide, von vornherein etwas kostspieligere, aber auch zehnmal dauerhaftere Ware? All die Fragen, die hierbei ins Spiel kommen, können unmöglich hier erörtert werden, die obigen Andeutungen müssen genügen, um den verhältnismäßig schnellen Sieg der neuen Anschauungen nach ihrer anfänglichen leidenschaftlichen Bekämpfung zu erklären. Die Führer im Streit waren vorzugsweise junge Münchener Künstler: Otto Eckmann, ein geborener Hamburger, der bald an die Berliner Kunstgewerbeschule berufen ward und nach äußerst fruchtbarer Lebensarbeit (Entwürfe für Wohnungs-



Abb. 292. H. Heimerichsmied, Musikzimmer.

notwendigkeiten aller Art: Teppiche, Wandtapeten usw.) vorzeitig gestorben ist, Hermann Obrist, der inzwischen eine eigene Kunstschule nach modernen Grundsätzen gegründet hat, Richard Riemerschmied, der bei dem Münchener Volkstheater (1901) und zahlreichen Landhausbauten, Zimmer- und Schiffseinrichtungen recht eindringlich zeigt, daß auch mit geringen Mitteln künstlerisch feine Wirkungen erzielt werden



Abb. 293. Pankof, Zimmerdecke.

können, und durch seinen beständigen Mahnruf, der Wohnungskünstler müsse in erster Linie sachlich sein, sich sehr verdient macht (Abb. 292), Freiherr Hans v. Werleppsch und dann besonders Bernhard Pankof, aus Münster i. W. gebürtig, in München an den neuen trefflich geleiteten Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk wesentlich beteiligt und mit diesen vor wenigen Jahren auf Wunsch des Königs von Württemberg nach Stuttgart übergesiedelt

(Abb. 293). Der Kreis all dieser Männer hat sich in den letzten Jahren ständig erweitert, z. B. durch Willi von Beckerath, der gleichfalls mit schönstem Erfolge auf diesem Gebiete tätig ist. Mystischen Stimmungen huldigt Melchior Lechter.

In der Baukunst, der natürlichen nächsten Verwandten der Wohnungskunst, hatten sich schon etwas früher moderne selbständige Gedanken geregt. Bruno Schmitz wußte für Denkmäler groß empfundene, kraftvoll gestaltete Umrahmungen (Kriemhildedenkmal, Denkmal Kaiser Wilhelms in Koblenz,

Entwurf für das Völkerschlachtdenkmal bei Leipzig [Abb. 294] usw.) zu schaffen. Alfred Messel in Berlin vermochte, z. T. unter Anlehnung an gotische Konstruktionsprinzipien, mit schöpferischem Geist dem modernen Warenhaus eine künstlerisch vornehme Stätte zu bereiten. Der hochbegabte, noch junge Wilhelm Kreis in Dresden bewegt sich gleichfalls bei seinen Arbeiten in mächtige Wirkungen erzielenden Formen. Martin Dülfer, 1905 als Professor nach Dresden berufen, hat durch seine Theaterbauten in Meran und Dortmund berechtigtes Aufsehen erregt. Schade, daß man sich in weiteren Kreisen nicht entschließen kann, die gesunden Anregungen, die Richard Wagner in seinem einfachen, aber so außerordentlich weisevollen Bühnenhaus in Bayreuth für die Anordnung des Zuschauerraums gegeben hatte (ähnlich im Prinzregenten-Theater zu München, 1901 vollendet), zu beachten. In Stuttgart wirkt Th. Fischer, der vorher in München sich ausgezeichnete Verdienste erworben hatte.

In Wien hat neben Ludwig Baumann und Josef Hoffmann Otto Wagner eine sehr fruchtbringende Tätigkeit entfaltet (z. B. Wiener Stadtbahnbauten); von der Beschäftigung mit der Antike ausgehend, hat er sich zu einem modernen Stil durchgerungen, bei dem gewisse Anklänge an die Antike unverkennbar sind; ein völliger Bruch mit allen Überlieferungen der Vergangenheit, wie ihn manche Vorwärtstürmer befürworteten, wäre Wahnsinn, es hieße den Ast abfügen, auf dem



Abb. 294. Bruno Schmitz, Entwurf für das Völkerschlacht-denkmal bei Leipzig (zur Ausführung angenommen).

man sieht; man kann lernen aus den älteren Werken, nur darf man sie nicht nachahmen oder ihre Formen spielerisch verwenden. Dies betont auch Paul Schulze-Naumburg immer wieder, einer der glücklichsten Vorkämpfer für eine gesündere moderne Baukunst, der im Kunstwart durch Beispiele und Gegenbeispiele sehr nachdrücklich weite Kreise über den Unwert der durch unseren akademischen Betrieb hervorgerufenen Msterkultur aufgeklärt hat.

Einen verheißungsvollen Anfang, all diese Bestrebungen zusammenzufassen, danken wir einem regierenden deutschen Fürsten, dem hochgesinnten und kunstfreundlichen Großherzog Ludwig II. von Hessen. Er stellte in seiner Landeshauptstadt Darmstadt Bauplätze zur Verfügung und berief eine Reihe jüngerer begabter Künstler dorthin, um bürgerliche Wohnhäuser zu errichten, die außen und innen, von oben bis unten, bis in jede Einzelheit von individuellem, künstlerischem Geiste durchdrungen seien, ohne dabei durch Material-Prozentum den Bau unnütz zu verteuern.

Der erfindungsreichste Kopf in dieser Gruppe ist wohl Joseph Olbrich; er stammt aus der Schule Otto Wagners, hat in Wien das Ausstellungsgebäude der Sezession (Abb. 295) errichtet, und ist ganz von dem feinen, mitunter etwas pikanten und erotischen Geschmack, der besonders in der Wiener Sezession heimisch ist, und von dem Wiener Verständnis für eine aufs höchste gesteigerte Lebenskunst und neue prächtige, z. T. vom Orient beeinflusste Farbenharmenien erfüllt. Schade nur, daß seine Ideen zwar von vielen aufgegriffen und nachgeahmt, aber oft arg vergrößert und entstellt worden sind. Neben Olbrich kamen nach Darmstadt (Abb. 296) der Bildhauer L. Habich, H. Christianen, Patriz Huber (schon 1902 gestorben), Paul Würck (jetzt in Magdeburg, neuerdings auch als gedankenreicher Zeichner hervorgetreten) und Peter Behrens (jetzt Direktor der Kunstgewerbeschule in Düsseldorf). Das Zusammenwirken dieser trefflichen Künstler hat nicht lange gedauert, mehrere sind ausgeschieden, andere, wie Giffarz vorübergehend hinzugetreten. Aber die Wirkung der gemein-



samen Ausstel-  
lung von 1901,  
wo man zuerst  
angewandte  
Kunst im voll-  
sten Sinne des  
Wortes sah,  
war trotz un-  
leugbarer  
Mängel sehr be-  
deutend. Hier  
wurde das in  
größerem Maß-  
stabe praktisch



Abb. 295. J. Ulrich, Ausstellungsgebäude der Sezession in Wien.

durchgeführt, was viele vorher erstrebt hatten: eine neue künst-  
lerische Kultur, die Durchdringung unseres gesamten Lebens mit  
künstlerischem Geist. Gewiß war manches noch unreif, unprak-  
tisch, übergenial. Aber der glückverheißende Anfang war gemacht.

Die Bewegung, alle Gebrauchsgegenstände künstlerisch zu  
gestalten, hat seit einigen Jahren auch das sehr schwierige Ge-

biet der Frauenkleidung  
(Reformkleider) ergriffen und  
sich in allerjüngster Zeit auch  
auf den Gartenbau ausge-  
dehnt. Die älteste deutsche  
Gartenform, die wir  
kennen, ist rechtwinklig. Sie  
findet sich so schon auf dem  
St. Galler Klosterplan aus  
dem 9. Jahrhundert (S. 87)  
und entspricht den natürlichen,  
noch heute maßgebenden An-  
forderungen einer gesunden  
Blumen- und Gemüsezuucht.  
Diese rechtwinklige Form er-  
scheint im 16. Jahrhundert



Abb. 296. Haus Ulrich in Darmstadt.

besonders in Italien, aber auch in Deutschland (Heidelberg'sches Schloss) künstlerisch reich ausgebildet; der Garten war das vorbereitende und ergänzende Glied der Architektur. In Frankreich (z. B. Versailles) wurde diese Kunst vervollkommen, artete aber schließlich durch gar zu willkürliche Beschneidung und Zurechtstufung von Bäumen und Sträuchern in Künstelei aus. Unter dem Einfluß der Naturschwärmerei J. J. Rousseaus und auch der chinesischen Gärten (S. 11) machte sich Ende des 18. Jahrhunderts ein Rückschlag geltend, man wollte den Weg zur Natur zurückfinden; frei angeordnete Baumgruppen, Wechsel von Wiese und Wald, gewundene Pfade kamen in Mode; als sog. englischer Garten noch heute vielfach gefeiert. Aber auch hierbei machte sich nur allzuhäufig Übertreibung geltend. Selbst kleinste Gärten (ich kenne einen solchen von etwa drei Viertelmeter) mußten bis in die neueste Zeit gewundene Wege erhalten; man bekommt die Drehkrankheit, wenn man darin spazieren gehen soll. Man übersah ganz, daß der englische Park nur möglich ist, wenn riesige Flächen zur Verfügung stehen, d. h. auf dem Lande, wo dann schließlich der Park in echten Naturwald überleitet, daß dagegen bei den kleineren Verhältnissen, wie sie die Stadt darbietet, der Garten den Voraussetzungen des zu schmückenden Hauses sich anpassen muß, daß also der architektonische Gedanke in ihm auszuklingen hat. Und jetzt wird man nun wieder gewahr, welche Schönheit den alten Gärten eigentümlich ist, wie sie sich an manchen halbverborgenen Stellen Deutschlands (z. B. in Landpfarren Sachsens, bei den Naumburger Weinbergen oder zwischen den Hecken Westfalens) erhalten haben. Joseph Olbrich (Darmstädter Ausstellung 1905), Peter Behrens (Düsseldorfer Ausstellung 1904) u. a. bemühen sich mit bestem Erfolg, den richtigen, in diesen alten Gärten hervortretenden Grundgedanken wieder zu seinem Rechte gelangen zu lassen und dabei neue Formen aus den neuen Anschauungen und Bedürfnissen herauszufinden. Der bunten, leuchtenden Blume vor allem soll nach Olbrichs Ideen eine neue, schönere Heimstätte in unsern Gärten erblühen.

Schwerer und langsamer haben sich neue Gedanken und Weisen auf dem Gebiete der Malerei und Bildnerei in Deutschland durchgerungen. Der heftigen, deswegen geführten Kämpfe ist S. 463 f. gedacht worden. Sieg und Erfolg wurden moderner empfindenden, selbständiger denkenden Künstlern nur möglich durch neue Organisationen. Aus den bestehenden Kunstgenossenschaften traten zahlreiche Künstler aus; sie schlossen sich zu Vereinigungen zusammen, die den Namen Sezessionen erhalten haben (vom lateinischen *secessio* = Absonderung, Auswanderung; in Erinnerung an die berühmte *secessio plebis* im alten, vorchristlichen Rom). Die erste entstand in München, sie ist die wichtigste geblieben. Im Jahre 1904 bildete sich dann außerdem ein ganz Deutschland umfassender Deutscher Künstlerbund (Vorsitzender Graf Keller, Weimar); dieser will nicht bloß gesunde künstlerische Anschauungen verbreiten helfen, sondern auch praktisch und tatkräftig eingreifen, z. B. durch Veranstaltung von Ausstellungen und durch die Gründung einer auf freien Grundsätzen beruhenden Künstlerkolonie in Florenz, wo für diesen Zweck bereits ein außerordentlich geeignetes Grundstück, die Villa Romana, erworben ist. Die Betonung der Selbständigkeit bringt es mit sich, daß die Sezessionen und der Künstlerbund keineswegs bloß Künstler eines Schlages oder einer Richtung in sich bergen. Grundsätzlich herrscht vielmehr die allergrößte Mannigfaltigkeit. Man wünscht nur, daß jedes Mitglied auch wirklich etwas Eigenes zu schaffen wisse und sich nicht in ausgetretenen Bahnen bewege. Freilich läßt sich das trotz allen guten Willens nicht immer erreichen. Man würde sehr irren, wenn man glauben oder glauben machen wollte, daß in Sezessionsausstellungen nur Vollkommenes zu sehen wäre. Immerhin wird man stets mit einiger Sicherheit darauf rechnen können, daß man in ihnen interessantere und anregendere Stunden zubringt als in anderen Ausstellungen. Ein wertvoller Bundesgenosse für eine gesündere Gestaltung des Ausstellungswesens scheint in dem Verband der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein erwachsen zu wollen.

Die ersten Vorkämpfer neuer Richtungen auf malerischem Gebiete sind Fritz von Uhde und Max Liebermann geworden, beide in der politischen Sturm- und Drangperiode 1848 bis



Copyright 1899 by Photographische Gesellschaft.

Abb. 297. F. v. Uhde, Das Heilige Abendmahl. Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.

1849 geboren, beide durch die Pariser Freilichtmalerei nachhaltig beeinflusst. Fritz von Uhde, ursprünglich sächsischer Ritteroffizier, hat seine größte Bedeutung als Erneuerer der religiösen Malerei gewonnen. Mit neuen Mitteln, in frischen

Farben hat er die Bergpredigt, das Abendmahl (Abb. 297), Lasset die Kindlein zu mir kommen, Unser täglich Brot gib uns heute, die heilige Nacht (Abb. 298) gemalt, Werke von tiefstem in-

neren Emp-  
finden und  
vollendeter  
künstleri-  
scher Durch-  
bildung.

Man würde  
es schlechter-  
dings nicht  
verstehen,  
daß sie bei  
ihrem er-  
sten Erschei-  
nen einen  
Sturm der  
Entrüstung

hervor-  
riefen, wenn  
man nicht  
wüßte, daß  
unser großes  
Publikum  
durch die  
obengekenn-  
zeichneten  
Schönheits-  
lehren und

sonstige Umstände jahrzehntelang verweichlicht und von herber  
guter Kunst entwöhnt, somit künstlerisch verbildet worden  
war. Das helle Sonnenlicht, das uns bei Mhde entgegen-  
strahlt, kannte man nicht mehr; daß Christus nach kirchlicher  
Aufassung noch täglich, stündlich unter uns lebendig ist und

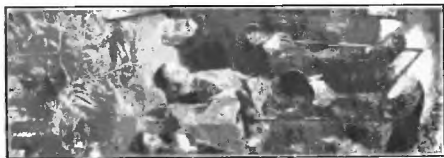
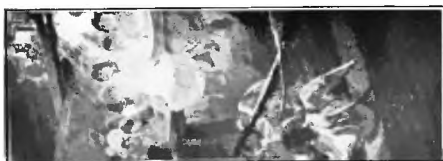


Abb. 298. S. v. Mhde, Die heilige Nacht. Triptychon in der Dresdener Gemäldegalerie.

seine Wunder immer erneuert, hatte man vergessen. Man nahm deshalb in kirchlich gesinnten Kreisen mit Unrecht daran Anstoß, daß die Böllner und Sünder, denen Christus nach der biblischen Darstellung seine Gnaden erweist, im Gewande einfacher moderner Arbeiter und Tagelöhner dargestellt sind. Nicht auf archäologisch getreue Wiedergabe aller äußeren Zutaten kommt es bei künstlerischen Schilderungen biblischer Szenen an, sondern auf ihre innere, geistige, seelische Erfahrung und Glaubwürdigkeit; nur dann, und nur dann kann ein lebenspendender erwärmender Hauch von ihnen ausgehen. In letzter Zeit hat Uhde, der in München lebt, hauptsächlich Bildnisse seiner Töchter gemalt und sich noch eingehender mit Lichtstudien beschäftigt.

Eine ganz andere Natur ist Max Liebermann. Kühl, objektiv, vielleicht größer als Maler, aber weniger herzengewarm; dabei schriftstellerisch äußerst gewandt, auch auf literarischem Gebiet ein erfolgreicher Verfechter seiner Sache. Außer in Paris (unter dem Einfluß Munkaczys [f. S. 441] haben die Bilder aus Liebermanns Jugendzeit einen auffallend dunkeln, fast schwärzlichen Ton) hat er besonders in Holland, wo er Israels (S. 174 f.) nähertreten konnte, viel gelernt. Er erkannte hier von neuem die Bedeutung der feinen atmosphärischen Erscheinungen, die dieses wassererfüllte Land darbietet (S. 388 f.); seine Farbengebung ist fortan immer heller und freier geworden. In der rein gegenständlichen Schilderung von armen einfachen Leuten aus dem Volke, von Spinnerinnen, Netzflickerinnen, Waisenkindern, Spitalsinsassen hat er seine besten und schönsten Erfolge erzielt (Abb. 299). Wie die Sonnenstrahlen durch die Bäume gleiten, wie die rote oder blaue Kleidung seiner Frauen und Männer mit ihrer Umgebung zu einer farblichen Gesamtwirkung gebracht werden, wie Kinder oder Erwachsene badend im frischen Wasser herumplätschern, wie arme Leute mühsam sich durch Dünen sand schleppen müssen, das ist alles von packendster Wirkung. Historische Szenen, wie Simson und Delila, scheinen ihm weniger zu glücken, aber in dem bezeich-



Abb. 299. M. Klevermann, Im Hofe des Waisenhauses zu Amsterdam.  
Gemälde im Besitz des Städelschen Instituts zu Frankfurt a. M.

neten Rahmen weiß er malerische Reize von höchstem Range zu entfalten.

Neben ihm ragen unter den Berliner Sezessionisten hervor: der ganz ausgezeichnete Landschaftler Walter Leistikow, der uns z. B. die Berliner Umgegend, in erster Linie den Grunewald, in überraschend neuem Lichte gezeigt hat und auch als Schriftsteller mit Erfolg tätig ist (Abb. 300), der der Münchener Schule entstammende Farbenkünstler Max Levogt (z. B. Bildnis d'Andrades [Abb. 301], Bildnis eines Dragoners auf einem Schimmel, Bildnis der spanischen Tänzerin Marietta de Rigardo), der derbe, aber sehr begabte Ostpreuße Louis Corinth (Bildnis des westfälischen Dichters Peter Hille), der mit seiner Pariser Schulung ausgestattete Schilderer großstädtischen Lebens Franz Skarbina, ferner Hans Herrmann, Artur Kampf, der uns in den „Zwei Schwestern“ und in der „Theaterloge“ jüngst koloristisch außerordentlich hochstehende Werke geschenkt hat. Ich nenne ferner Jakob

Alberts, Hans Baluschek, Martin Brandenburg, Otto Heinrich Engel, Oskar Frenzel, Dora Hüb, Kurt Herrmann, Käthe Kollwitz, die sich durch packende graphische Blätter mit etwas sozialistischem Beigeschmack hervorgetan hat, Karl Langhammer, Reinhold und Sabine Lepsius, Franz Stassen, Kurt Stöving. Auch Kornelia Paczka geb. Wagner, eine Meisterin der Radierungskunst, ist aus Berlin hervorgegangen. Seit kurzem lebt in Berlin als Akademieprofessor der ausgezeichnete Friedrich Kallmorgen (Hamburger Hafenbilder u. a.).

Unter den jüngeren Berliner Bildhauern ragen Nikolaus Friedrich, der treffliche Tierbildner August Gaul, Erik Klimsch (Auß, Triumph des Weibes), Max Kruse, der die künstlerische Holzschnitzerei (Wüste Leistikows, Junge Liebe) wieder zu Ehren gebracht hat, Hugo Lederer (der Fechter in Breslau, Bismarckdenkmal in Hamburg, Relief in Görlitz)



Copyright 1902 by Photographische Gesellschaft.

Abb. 300. W. Leistikow, Waldbach in der Mark. Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.

und Louis Tuaillon, der früher lange Zeit in Rom gelebt und durch so vorzügliche Werke wie die Amazone und den Rossflehler (Abb. 302) uns glänzende Zeugnisse seiner



Naturstudien im Pferdegestüt des Herzogs von Sermoneta dargeboten hat. Auch Ernst Moritz Weyger sei hier erwähnt.

In Königsberg i. Pr., wo vorher der unvergeßliche feinsinnige Landschaftler Max Schmidt zusammen mit Hendek u. a. gewirkt hatte, hat der tatkräftige neue Akademiedirektor Ludwig Dettmann frisches Leben zu wecken gewußt, unterstützt von dem Landschaftler Max Fernberg, dem Figurenmaler Otto Heichert

(1904 Seelengebet der Heilsarmee), dem Zeichner Karl Storch und dem vielversprechenden Graphiker Heinrich Wolff.

Nach Weimar ist kürzlich außer Hans Dide von Berlin übergesiedelt Ludwig von Hofmann, der wiederum ganz

andere Bahnen wandelt als die zuvor genannten; er verstärkt die Stimmung einer Landschaft durch halbbeleidete oder nackte Menschen, die einen anderen Daseinszweck als eben diesen nicht haben (Abb. 303): keine Tätigkeit, keine Arbeit, vielmehr ruhiges Dahinleben und



Abb. 301. M. Slevogt, Bildnis des Sängers d'Andrade als Don Juan.



Abb. 302. L. Tzauillon, Hofsenter.

Träumen; künstlerische Gedanken im Sinne von Marées; zarte Poesie, feinstes farbloches Empfinden. In Weimar wirkt ferner Ludwig Freiherr v. Gleichen-Rußwurm und seit kurzem auch Sascha Schneider, vorher in Meissen, der Schöpfer großempfundener Figuren (Hohes Sinnen, Blut, Der Außergewöhnliche, Werden und Kraft u. a.), der vor einigen Jahren das Leipziger Buchgewerbemuseum ausgeschmückt hat. Von Weimar ist Christian Mohls nach Hagen i. W. übergesiedelt, wo er zusammen mit E. H. Weiß auf Anregung des Kunst-



Abb. 303. L. v. Hofmann, Idyll.

begeisterten, opferfreudigen Fabrikbesizers Karl Ernst Osthaus kunstfördernd zu wirken sucht.

Auch in Dresden stehen treffliche Künstler an der Spitze ihrer jüngeren Genossen: Gotthard Rühl, der uns auf seinen Bildern gern nach seiner Lübecker Heimat (Waisenhaus usw.) führt, der vielseitige farbenprächige Landschaftler Eugen Bracht, der Maler vornehm empfundener Bildnisse Oskar Zwintjcher. Eine Gruppe von Künstlern hat sich hier unter dem Namen die Elbier zusammengetan. Als Bildhauer hat sich besonders August Hübner hervorgetan.

In Leipzig hat sich, besonders seitdem Max Klinger (s. S. 504 ff.) hier sich niedergelassen hat, ein erfreulich reges Kunstleben entfaltet. Hier wohnt der Bildhauer Karl Seffner. Nach Leipzig müssen wir auch den z. B. in Rom weilenden Otto Greiner (geb. 1871) rechnen, der sich in mancher Hinsicht eng an Klinger angeschlossen hat und neben zahlreichen graphischen Blättern, besonders Lithographien, in: *Odysseus und die Sirenen*, ein bedeutendes und bezeichnendes Werk geschaffen hat (Abb. 304). In Leipzig ist auch nach wie vor der Hauptsitz des deutschen Buchhandels. Es ist daher begreiflich, daß die Illustrationstechnik hier sehr gut entwickelt ist (man vergleiche die *Illustrierte Zeitung* im Verlage von F. J. Weber). Und nicht zum wenigsten den glänzenden Erfolgen Klingers ist es zuzuschreiben, daß sich in jüngster Zeit die graphischen Künste überhaupt einer erneuten Blüte in Deutschland zu erfreuen haben. Zu den älteren Meistern Eduard Mandel, Karl Köpping, Peter Halm und William Unger ist eine Fülle jüngerer Kräfte getreten, von denen Karl Stauffer-Bern (1857 bis 1891) vorzeitig gestorben ist. Als Radierer hat Ferdinand Schmußer in Wien neuerdings großen Erfolg errungen. Emil Orlik, jetzt in Berlin, hat in Japan selbst den dortigen buntfarbigen Holzschnitt studiert. Künstlerischer Buchschmuck wird mit Eifer heute von verschiedenen einsichtigen Verlegern gepflegt. Als wohlfeiler guter Wandschmuck ist die buntfarbige Lithographie mit Recht sehr beliebt geworden.

In Düsseldorf treten Gregor von Bochmann und besonders hoffnungsfreudig Otto Sohn-Rethel, ferner der treffliche Eismaler Fritz von Wille, Walter Petersen, Graf Merveldt, Eugen Dücker, Eugen Rampf u. a. hervor.

Auch in Stuttgart ist eine glänzende Reihe jüngerer deutscher Künstler vereinigt. Graf Leopold Kalckreuth steht an deren Spitze. Der Schiffsmaler Carlos Grethe, Robert Pözelberger, der Soldatenmaler Robert Haug sind neben ihm zu nennen (vgl. auch S. 181).



Abb. 304. Otto Greiner, Odysseus und die Sirenen.  
Nach einer Photographie. Verlag von C. A. Seemann, Leipzig.

Ein Hauptschwerpunkt neuer deutscher Kunst liegt aber trotz aller Abspaltungen, die die letzten Jahre gebracht haben, noch immer in München. Neben Uhde lebt hier Franz Stuck, dessen kräftige energische Vortragsweise uns viel Schönes zu schenken in der Lage ist; am packendsten wohl sein Krieg (München, neue Pinakothek), wo ein Reiter erbarmungslos über einen Haufen Erschlagener dahinreitet, oder seine gleichfalls allegorische Schilderung der gleißnerischen, verführerischen Sünde. Auch als Bildhauer gibt er uns kraftvolle, scharf umrissene Gestalten, so seinen Athleten, der eine schwere Kugel emporhält, oder seinen Beethoven. Von sonstigen namhaften Münchener Malern, die meist teils der Sezession, teils den Künstlervereinigungen Scholle und Quitpoldgruppe angehören, seien genannt Hugo Freiherr von Habermann, der gern in Schlangenklinien malt, Angelo Jank, Hierl-Deronco, Th. Th. Heine, Julius Exter, Walter Gille, Samberger, W. Becker, der mit Recht sehr beliebte Marinemaler Hans von Bartsch, der vorzügliche Tiermaler Heinrich Zügel, Viktor Weishaupt (+), Karl Marx, Walter Georgi, Georg Schuster-Woldan, Hermann Urban, Fritz Erler, Erich Erler-Samaden. Viele von ihnen sind zuerst durch ihre Mitarbeit an den Münchener Witzblättern bekannt geworden, ja nach der Zeitschrift „Die Jugend“ hat man den Namen Jugendstil prägen zu sollen geglaubt, eine Bezeichnung, die die modernen künstlerischen Bestrebungen zusammenfassen soll, aber doch völlig irreführend ist.

Von Münchener Bildhauern nenne ich: Hermann Hahn, Georg Orba (seit 1906 in Berlin), Ignatius Taschner (Breslau), Karl Ebbinghaus, Theodor v. Gosen, Hugo Kaufmann, Hoffart, Floßmann, Wagemüller, Kurz, Christ.

Über sie erhebt sich Adolf Hildebrandt (geb. 1817, viel in Florenz wohnend). Er strebt nach größter Geschlossenheit, einer Hauptansicht eines Bildwerkes sind die Nebenansichten unterzuordnen. Seinen künstlerischen Gedanken, die stark von Hans v. Marées (s. S. 419) beeinflusst sind, hat er in einer vortrefflichen Schrift „Das Problem der Form in



Abb. 305. Adolf Hildebrandt, Plakette auf Wilhelm Bode.

der bildenden Kunst“ klaren und vollendeten Ausdruck verliehen. Zu seinen größeren Werken zählen der Wittelsbacher Brunnen in München und der humorvolle, auf den Platz vorzüglich berechnete Reinhardbrunnen in Straßburg. Auch auf dem Gebiet der Bildniskunst ist er sehr tätig. Hier sei die Plakette zu Ehren Wilhelm Bodes, des hochverdienten Generaldirektors der Königl. Museen in Berlin, wiedergegeben (Abb. 305).

Ähnlicher Art ist die Kunst Artur Volkmanns, eines Maréeschülers (geb. 1851); besonders seine Reliefs haben einen hohen Rang. Er hat sich viel in Rom aufgehalten, wo die deutsche Bildhauerkunst früher auch durch Joseph von Kopp, jetzt durch Stanislaus Gauer vertreten ist.

In der Schweiz wirkt Bocklins Einfluß nach. Ein vielverheißender Künstler, der Bocklin nahegestanden hat, ist Albert Welti, der sich dank der Fürsorge eines deutschen Kunstmäzens, des Rittergutsbesizers Rose in Döhlau in Ostpreußen, völlig frei in seiner Eigenart hat entwickeln können. Seine Gemälde und seine graphischen Blätter finden in immer weiteren Kreisen ihre verdiente Schätzung. Ferdinand Hodler in Genf strebt in eigenartiger Weise nach einer streng stilisierenden Wandmalerei.

Einen ganz besondern Charakter trägt die jüngste Wiener Kunst (Sezession und Hagenbund). Hier finden wir ähnliche Bestrebungen wie in Olbrichs Werken. Man will neue eigenartige Farbenreize erzielen bei flächenhaft dekorativem Gesamtcharakter. Etwas Exotisches mischt sich hinein. Symbolistische Unklarheiten. Klimts Malereien für die Wiener Universität haben ungeheures Aufsehen erregt und sind schließlich (1905) vom Künstler zurückgezogen worden. Sensitiv, aufregend, für verwöhnten Geschmack ungemein fesselnd. Fraglich aber, ob dauernde Werte aus diesen Wiener Be-

strebungen erstehen, ob wir von dort eine gesunde Volkskunst erwarten dürfen.

Sicherlich ist das in höherem Maße der Fall bei den Bemühungen, die sich neuerdings im Deutschen Reich mehr und mehr geltend machen und unter dem Namen Heimatkunst zusammengefaßt zu werden pflegen. Schon seit Jahrzehnten hatte man erkannt, daß die zeitweilig so beliebte Orient und Italienmalerei nicht das Höchste in der Kunst darstellen könne, daß vielmehr deutsches Volkstum und deutsche Landschaft unerschöpflichen Stoff zu künstlerischer Ergründung und Schilderung böten. Neuerdings mögen dann die Erfolge Leibls und Thomas, so unbewußt beide Künstler in dieser Richtung auch geschaffen haben werden, wesentlich dazu beigetragen haben, das Wort von der Notwendigkeit einer Heimatkunst zu einem allherrschenden Schlagwort zu stempeln. Wilhelm Leibl (1844



Abb. 306. W. Leibl, Die Dorfpolltiter. Gemälde im Besitz des Herrn Kommerzienrat Arnhold in Berlin.

bis 1900), ein geborener Röhner, Schüler Courbets, hat wohl sein Bestes in Oberbayern geschaffen, wo er sich in Nibling bei München niedergelassen hatte. In seiner farbenprächtigen, kraftvollen Art hat er uns das dortige Landvolk mit peinlichster Genauigkeit und Sachlichkeit, ohne jede sentimentale Zutat geschildert (Ungleiches Paar, die Dorfpolitiker [Abb. 306], die beiden Dachauerinnen u. ä.).

Die tiefere Künstlernatur ist Hans Thoma (1839 in Bernau im Schwarzwald geboren), ein Mann, der jahrzehntelang einsam (meist in Frankfurt a. M., wo noch heute Wil-



Abb. 307. H. Thoma, An der Allda. Gemälde im Besitz der Kunsthandlung von Hermes & Co. in Frankfurt a. M.

helm Steinhausen gleichfalls als ein Einsamer wohnt), vom Publikum unverständlich, hat leben müssen, ehe er durch das glückliche Eingreifen Henry Thodes die ihm gebührende öffentliche Wertschätzung erfuhr. Er ist der echte Heimatkünstler, ein Deutscher und ein Dichter durch und

durch, das heimische Waldgebirge hat durch ihn eine überaus poetische Wiedergabe erfahren (Abb. 307). Und aus sich selbst heraus, ohne fremde Einwirkung, hat er sich über die trübe Iteilerkunst der früheren Zeit erhoben, hat er das Licht beobachtet und in freier Luft in hellen Tönen, mitunter freilich in etwas harten Unrissen gemalt. Alles schlicht und einfach, aus der Tiefe des Gemüts, ohne Sensationsucht und ohne Effekthascherei. Aber als echter Deutscher hat er auch eine starke Phantasie; mit allerlei Märchengestalten bevölkern sich seine Wiesen und Wälder, und gern fliegt sein Geist auch in fremde Länder, besonders nach dem



ionnigen Sünden. Neben der Malerei pflegt er die Lithographie; er hat höchst reizvolle Blätter in dieser Technik geschaffen (der Geiger, der Säemann usw.), ihr billiger Preis hat ihnen die weiteste Verbreitung im deutschen Volk ermöglicht. Wirklich befreiend und beglückend ist seine Kunst, wärmen dem Sonnenstrahl vergleichbar.

Neben Leibl und Thoma würden zahlreiche andere noch lebende oder erst kürzlich verstorbene Künstler hier etwas ausführlich zu besprechen sein, wenn der Raum dies nicht verböte. Nur einzelne Namen kann ich nennen. Aus der Schar der Münchener (oder bayrischen) Maler: Johann Sperl, der Freund Leibls, Karl Haider (geb. 1846), Emil Hugo (1810 bis 1902, ein geborener Badener), Ludwig Dill, der breite, farbige Flächen mit eigenartiger Technik malt, und die Neu-Dachauer Schule, unter ihnen Artur Langhammer und Adolf Hölzel.

In Karlsruhe, wo bereits Hermann Baisch (1846 bis 1894) sehr anregend als Tier- und Landschaftsmaler gewirkt hatte, haben Gustav Schönleber (Seebilder von der Nordsee und von Kapallo Paraggi an der Riviera) und dann Friedrich Kallmorgen (jetzt in Berlin), Hans v. Volkmann (Sohn des berühmten Chirurgen Richard v. Volkmann in Halle a. S.), der reichbegabte Schilderer deutschen Waldes und wogender Ährenfelder, ferner Franz Hoch (jetzt in München), Hans Kampmann, Friedrich Fehr, Walter Konz, Paul v. Ravenstein eine freudig zu begrüßende Tätigkeit als Maler, Lithographen und Radierer entfaltet. Auch der mit breitem kraftvollen Pinsel arbeitende Bildnis- und Landschaftsmaler Wilhelm Trübner hat in Karlsruhe seinen Wohnsitz.

Als ein echter Heimatskünstler wirkt Otto Abbelohde in Gossfelden, er besitzt eine erstaunliche Fähigkeit, den hügeligen Charakter seines hessischen Heimatlandes mit wenigen Strichen (für Buchzeichen u. dgl.) wiederzugeben. Aus Hessen holt auch Karl Banzer in Dresden seine Motive, aus Westfalen und Hannover mit glücklichem Erfolge Hecker in Snabrück.

Eine hohe Achtung in der öffentlichen Meinung hat sich eine Gruppe junger Künstler errungen, die sich in dem kleinen Dorfe Worpsswede bei Bremen niedergelassen hat. Die eigentümlichen Farbenstimmungen, die in dieser an sich ganz



Abb. 308. Moderjohn, Dämmerung im Moor.

schlichten, von moderner Großstadtkultur völlig unberührten Gegend durch die zahlreichen Moore und die überall fließenden kleinen Wasserläufe sowie durch die nicht allzu entfernte See entstehen, werden von den Worpsswedern mit großer Kunst erfaßt und das Leben und Empfinden der dortigen Landleute mit überzeugender Treue geschildert. Moderjohn und Hans am Ende bieten vorwiegend Landschaften (Abb. 308), Mackensen dagegen ernste Figurenbilder (Abb. 309), Binnen Tierstücke, Heinrich Vogeler Märchenerzählungen in zierlicher feiner Art, auch Overbeck und Doris am Ende sind zu nennen.

Und in dieser kaum übersehbaren Fülle hervorragender Künstler fehlt es uns auch nicht an einer gewaltigen Kraft, von der man wohl sagen kann, daß sie selbst in fernen Zeiten auf das höchste bewundert und gepriesen werden wird. In Max Klinger verehrt die dankbare Mitwelt einen ihrer tiefst veranlagten, einen ihrer vielseitigsten, einen ihrer

gestaltungskräftigsten, einen der am stärksten mit sich selbst ringenden Künstler. Geboren am 18. Februar 1857 in Leipzig und von Haus aus mit guter auf klassisch-humanistischer Grundlage beruhender Bildung versehen, hat er seinen ersten künstlerischen Unterricht durch Gussow in Karlsruhe und Berlin empfangen, hat dann aber im wesentlichen sich selbst fortgebildet, und zwar gerade auf den Gebieten, auf denen er sich die meisten Lorbeeren holen sollte: Radierung und Bildhauerei. Mannigfach sind die Eindrücke und Anregungen, die er in seinen Lehr- und Wanderjahren empfangen hat: in Berlin, wo er von 1875 bis 1879 und 1886 bis 1888 weilte, in Brüssel (1879), in München (1880 bis 1883), in Paris (1883 bis 1886) und in Rom (1888 bis 1893). Das moderne, wogende, furchtbare Opfer fordernde Treiben der Großstadt, die schweren Gefahren, die dem Mann und der Frau aus dem gegenseitigen Verkehr leicht erwachsen können, und anderseits neben den Schattenseiten des heutigen Lebens die beglückende Wirkung der Musik, der Zauber des deutschen Waldes, die feierliche Erhabenheit südlicher Landschaft und nicht zum wenigsten die große gesetzmäßige Schönheit des nackten menschlichen Körpers: das alles hat Klinger mächtig gepackt und sein Schaffen nachhaltig bestimmt.

Als Radierer errang Klinger seine ersten Erfolge. Er erhob die Radierung wieder zu einem selbständigen künstlerischen Ausdrucksmittel, nachdem sie so lange Zeit nur Verbielfältigungs-



Abb. 309. Madensen, Trauernde Familie.

zwecken gedient hatte, und nicht bloß dies, er verbesserte die Technik, führte ihr neue Hilfsmittel zu und schuf aus der Vereinigung von Radierung, Kupferstich, Schabkunst, Aquatinta gleichsam eine neue höhere Grifffkunst von außerordentlicher Kraft und Wirkung. In den ersten Jahren seiner Tätigkeit auf diesem Gebiete wechseln ernste und heitere Stoffe, Klinger stand ja damals erst anfangs der zwanziger Jahre, später scheidet die Fröhlichkeit mehr und mehr aus. Von besonderer Bedeutung sind seine Zyklen: 1878/79 Radierete Skizzen, 1879 Rettungen obidischer Opfer, 1880 Eva und die Zukunft, 1879/81 Intermezz, 1880 Amor und Psyche, 1879/80 Paraphrase über den Fund eines Handschuhs, 1881/82 vier Landschaften, 1881/84 ein Leben, 1883

Dramen,

1879/'87 eine Liebe, 1889

vom Tode I, 1891 (Er-

scheinungs-  
jahr) Brahms  
phantasie und  
endlich vom  
Tode II. Die  
vier letzten  
folgen sind  
sicherlich die

künstlerisch  
höchsthenden,  
die zweite  
Reihe vom  
Tode ist zur  
Zeit noch nicht  
ganz vollendet  
(Abb. 310).

Es ist größte,  
tieffte, ernsteste



Abb. 310. M. Klinger, Die Pest. Aus dem Zyklus „Vom Tode“ II. Zwölf Radierungen von Max Klinger. Mit Genehmigung der Kunstverlagshandlung Munsler & Reinhardt, Berlin W. 64.

Kunst, die sich vor uns auf diesen technisch meisterhaften Blättern entfaltet; ihre Schönheit freilich offenbart sich im vollsten Glanze nur dann, wenn man oft und eindringlich sie betrachtet.

Max Klinger ist ein stiller, nachdenklicher Mann. Über alle Gebiete seines Schaffens sucht er sich innerlich Klarzuwerden. Seine Schrift „Malerei und Zeichnung“, die aus diesem Grübeln hervorgewachsen ist, gehört zum Besten, was wir an begrifflichen Auseinandersetzungen über die Kunst besitzen. Sein innerstes Sehnen gilt einer neuen Raumkunst:



Abb. 311. M. Klinger, Urteil des Paris.

sein begeistertstes Träumen weist bei Plänen, einen Innenraum durch die Gesamtheit der bildenden Künste in neuer persönlicher Weise zu schaffen. Als er noch ein junger Mann war, hat sich ihm durch das verständnisvolle Entgegenkommen eines Freundes, des Dr. Albers, die Möglichkeit zur Verwirklichung dieser Träume einmal eröffnet; die damals in einer Villa in Steglitz bei Berlin geschaffenen Räume sind durch ein widriges Geschick sehr bald zerstört worden, die einzigen Überbleibsel, einige Gemälde mit Meeres-Fabelwesen u. dgl., sind wenigstens neuerdings in die Nationalgalerie zu Berlin und die Hamburger Kunsthalle gerettet worden. Auch die späteren Gemälde: das Urteil des Paris (Wien, moderne

Galerie; Abb. 311), die unvergleichlich schöne, tief empfundene Kreuzigung Christi (Triefst, Privatbesitz; Abb. 312) und Christus im Olymp (Wien, moderne Galerie) sind wesentlich auf große Raumwirkung berechnet und vielleicht ohne die Kenntnis dieses künstlerischen Strebens gar nicht voll zu verstehen. Das Pariser Urteil (1885 bis 1887) und schöner und feiner noch Christus im Olymp (1897) sind sogar mit reichem plastischen Rahmen versehen, der deutlich auf die Bestimmung, in eine Wandfläche eingegliedert zu werden, hinweist. Zwei weibliche Figuren im Rahmen des Christus im Olymp gehören sicherlich zu Mingers besten Schöpfungen. In der Plastik hat er überhaupt wohl seine größten Erfolge errungen. Seine Salome (Leipzig, Museum, 1893) war geradezu ein Ereignis. Der Grundsatz der Buntfarbigkeit, der für die alten Meister in der Antike (s. S. 28 f.), im Mittelalter und in der Renaissancezeit unbestritten gegolten hatte, der aber, vornehmlich durch die philosophisch-klassizistische Richtung des 18. und 19. Jahrhunderts fast völlig in den Hintergrund gedrängt war, wurde hier von Minger mit Bewußtsein in vollem Umfang streng durchgeführt. Ähnlich auch die edle vornehme Kassandra, die 1891 folgte (Leipzig, Museum). Neben dem badenden Mädchen (1898; Abb. 313), bei dem mehr formale Probleme ihre Lösung fanden, hat dann das seit 20 Jahren vorbereitete Beethovenendenkmal (Leipzig, Museum, 1902; Abb. 314) das meiste öffentliche Aufsehen erregt. Auch hier die Buntfarbigkeit und völlig selbständige Auffassung! Beethoven ist als in den Wolken thronender Zeus dargestellt, hoch erhaben über allem menschlichen Getriebe, durchhebt vom musikalischen Schaffen. Man vergesse nicht, daß das Denkmal nicht zur Ausstellung auf öffentlichem Platz, sondern in geschlossenem, künstlerisch weisevollem Innenraum bestimmt ist und daß auch bei seiner Schöpfung jene Gedanken über Raumkunst eine nicht unwesentliche Rolle gespielt haben. Technisch bedeutet es eine außerordentliche Leistung. Wertvolle Mitteilungen hierüber und über alle andern damit zusammenhängenden Fragen danken wir dem Prachtwerke von Elsa Menizeff über Mingers Beethoven.



Abb. 312. M. Klinger, Kreuzigung Christi.



Abb. 313. M. Klinger,  
Badendes Mädchen.

Die Bildnisbüste dieser hochbegabten Schriftstellerin, die Büsten ferner von Liszt (Leipzig, Museum) und Friedrich Nietzsche (Weimar, Nietzsche-Archiv) geben einen interessanten Begriff von seiner Art, das Wesen einer Persönlichkeit darzustellen. Das letzte größere Werk Klingers, das an die Öffentlichkeit kam, ist das Drama (Dresden, Albertinum), eine mächtige Marmorgruppe von drei ungefähr lebensgroßen, wundervollen Figuren. Ein umfangreiches Brahmsdenkmal für Hamburg und ein einfacheres Richard-Wagnerdenkmal für Leipzig gehen zurzeit ihrer Vollendung entgegen.

Wenn wir nun noch der weit ausschauenden Pläne des Künstlers für Schaffung eines großen Innenraumes im Leipziger Museum, wo seine räum-künstlerischen Ideale die höchste Verwirklichung finden sollen, oder seines verheißungsvollen opferfreudigen Strebens, tüchtigen deutschen Künstlern eine Heimstätte in Florenz (Villa Romana) zu bereiten, oder seiner lebhaften musikalischen Neigungen gedenken, so staunen wir über die Vielseitigkeit, die hier sich offenbart. Und mag auch manches an seinen Werken aus seiner jüngeren Zeit seltsam oder nicht ganz abgeklärt erscheinen, so dürfen wir uns dadurch nicht irremachen lassen. Ein großer echter Künstler ist unter uns erstanden, dessen Ruhm strahlen wird, solange es menschliche Kultur und künstlerische Begeisterungsfähigkeit geben wird. Und dessen wollen wir uns freuen.

Dieser ungeheure Reichtum einer ganz selbständig erwachsenen Künstlerseele muß uns mit um so froherer Zuversicht für die Zukunft unserer deutschen Kunst erfüllen, als ihm, wie wir sahen, eine allgemeine Fruchtbarkeit unseres Vaterlandes an künstlerischen Kräften gegenübersteht. Auch in den ersten drei Vierteln des 19. Jahrhunderts hat es nicht



an tüchtigen Künstlern in Deutschland gekehrt. Aber mehr noch als die damalige Armllichkeit aller Verhältnisse hat es das ewige wohlmeinende Herumdoktern, hat es die Herrschaft der oben geschilderten literarisch-ästhetischen Lehren verschuldet, daß diese Männer oft nicht zur vollen Entfaltung ihrer Kräfte gelangten und statt dessen so viel elende, schwächliche Ksterkunst erzeugt wurde. Jetzt haben sich die wirtschaftlichen Voraussetzungen für künstlerische Kultur in Deutschland geändert. Wohlstand ist an Stelle der Armut getreten. Die materielle Möglichkeit ist vorhanden, viel für Kunst und Künstler zu tun. Gebe Gott, daß zu der äußeren Gefundung auch die innere trete und daß eine künftige Zeit nicht auch der unsern eine Vernachlässigung und Niedertretung künstlerischer Kräfte



Abb. 314. M. Klinger, Beethoven. Nach einer Photographie. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

zum Vortwurse zu machen habe! Vor einem allzu starken Fortleben der Nachahmungslehren haben wir uns vielleicht nicht mehr allzusehr zu fürchten, zu deutlich ist ihre schädliche Wirkung hervorgetreten, und es wissen heute alle wirklich künstlerisch empfindenden Kreise, daß man weder mit Kommandoruf noch mit wohlklingenden Worten echte Kunst hervorrufen oder beeinflussen könne. Viel größer scheint heute die Gefahr zu sein, daß Laune und Neigung des künstlerisch interessierten Publikums in nervöser Hast zu schnell und häufig wechseln, daß heute Hosianna und morgen bereits Kreuzige gerufen wird. Größere Stetigkeit und Ruhe tut not, ein behaglicheres Genießen und eine mehr innerliche Freude wollen wir wünschen. Siegreich möge sich die Überzeugung Bahn brechen, daß nicht ein einzelnes Banner, eine einzelne Richtung, eine einzelne Lehre Erfolg verheißt, sondern daß, wie uns die Geschichte der Kunst auf jedem ihrer Blätter zeigt, es viele, unendlich viele Wege gibt, die zu wahrer Größe, Höheit und Schönheit führen.

# Personen-, Ort- und Sachverzeichnis.

[Die Ziffern bedeuten die Seitenzahlen.]

## A

Aachen 86 f. 107. 109.  
136. 138. 432

Aachen, Johann von 354

Abakus 18

Abbategrasso 213

Abdinghof 93

Abel 355

Achenbach, A. 444

— D. 444

Adamkissi 62

Aelen f. Hieronymus

Aelst, Pieter van 240

Aertjen, P. 302

Afrika 1. 71

Ägäische Kunst 15 f.

Ägina 25

Agigent 20

Ägypten 1. 4 ff. 16. 39.  
41 f.

Aigues-Mortes 138

Aix 307

Akanthusblatt 23. 153.  
155. 357

Akras 26

Akropolis von Athen  
20. 26

Akroterion 19. 23

Alatri 47

Alberti, L. B. 158 ff.

Albertina 324

Alberts, J. 494

Alby 123

Alcantara 63

Alcazar 83

Aldegrevet, H. 314. 332

Alfesi, G. 284

Alexander d. Gr. 34. 41

Alexander VI. 262

Alexandria 41

Alhambra 81

Alkamenes 29

Allegri f. Correggio

Allenstein 134

Allori, Chr. 370

Alma Tadema 440

Alsfeld 136

Alt, H. v. 145

Altar 72. 88

Altarbild 180

Altarschrein 311

Altboxer, A. 333

— E. 360

Altenberg 131

Altichiero 149

Altis 26

Alvarez 475

Amadeo f. Omodeo

Amalfi 96

Aman-Jean 169

Amberger 354

Amboise 211

Amerika 482

Amiens 112. 123. 130.  
439

Anman, Jost 354

Anuphiostylos 19

Amphitheater 54

Amsterdam 310. 389 ff.  
402

Anastasis 80

Anatomie 151. 200

Ancona 62

Andalusien 84

Anet 303

Angelico, Fra 183. 236

Angers 99. 116

Angevinsisch 101

Angoulême 99

Annaberg 132. 341.  
347. 357

Ansbach 341

Antella 147

Antentempel 19

Anthemius v. Tralles 80

Antike, Studium der  
143. 153. 158 ff.  
167. 178 f. 188 f.  
191. 212. 214. 246 f.  
219. 316. 381. 103.  
408. 418 ff. 458.  
185 f.

Antonello da Messina  
248. 253

Antonio, P. 368

Antwerpen 124. 300.  
303. 381 ff. 440 f.

Äolien 23

Apelles 39

Aphrodite f. Venus

Apollon 20. 25. 32 f. 413

Apollonius 43

Apoxyomenos 40  
 Apfis 72. 88. 91  
 Apulien 95. 134. 140 f.  
     143  
 Aquitanien 99  
 Arabesken 82  
 Arabische Kunst 10. 81.  
     83. 93. 95. 116. 127 f.  
     133 f. 171. 367  
 Arazzo 306  
 Architrav 18. 72  
 Archivolte 72  
 arcosolium 68  
 Arezzo 117. 161. 195 f.  
 Argos 30  
 Arles 62. 99 f. 112  
 Armeleutenmalerei 438.  
     492  
 Armenbibel 115. 310  
 Arnold, Baumeister 130  
 Arnolfo di Cambio 126.  
     143  
 Arnzburg 107  
 Arnstadt 113  
 ars moriendi 310  
 Aschaffenburg 340. 362  
 Aschenkiste 47  
 Ascoli 251  
 Asenijeff, Elia 508. 510  
 Aschbee 481  
 Asissi 126. 145 f.  
 Asyrien 82  
 Astragal 18. 22  
 Athen 20 ff. 62  
 Athenodoros 13  
 Atreus, Schatzhaus des  
     16  
 Atrium 73  
 Attisch f. Basis  
 Augsburg 110. 305.  
     310. 339 ff. 347 ff.  
     355. 358. 363 ff.  
 Augusteisches Zeitalter  
     48  
 Autun 101

Auvergne 100. 116  
 Auxerre 123  
 Avignon 99. 135. 138.  
     145. 148. 307  
 Avila 109

## B

Baalbel 63  
 Babel, Babylon 8 f. 82  
 Bacharach 132  
 Backstein 8. 102. 104 ff.  
     133 ff. 367. — Siehe  
     Glasur, Terrakotta,  
     Töpferkunst  
 Bähr, G. 412  
 Baijch, S. 503  
 Balbung, Hans 346 f.  
 Balga 134  
 Baluschel 494  
 Bamberg 104 f. 112.  
     320. 335. 410  
 Bandel, E. 455  
 Bandmuster 2  
 Banjer, R. 503  
 Baptisterium 94 f. 107  
 Barbari, Jacopo de 321  
 Barbizon 437  
 Bargeello 139  
 Bari 95. 134. 140  
 Barock 63. 104. 150.  
     229. 368 ff. 419 f.  
     460  
 Bartels, S. von 499  
 Bartholomé, M. 470 f.  
 Bartholomaeo, Fra  
     193 f. 234 f. 265  
 Barze 410  
 Basajti, Marco 257  
 Basel 112. 132. 136.  
     138. 310. 314 f. 321.  
     350 f. 360. 450 f.  
     454  
 Basilika 34. 53 f. 71 ff.  
     87 ff. 155. 188  
 Basis, attische 20. 90

Bastirtscheff, Marie 469  
 Bassano, Jacopo 270  
 Bastien-Lepage 469  
 Batalha 128  
 Baudry 436  
 Baumann, E. 485  
 Bavern 317  
 Baveux 110  
 Bayreuth 485  
 Bazzi f. Sodoma  
 Beauvais 123. 130. 308  
 Bebenhausen 107  
 Beder, R. 445  
     — W. 199  
 Bederath, W. v. 484  
 Bederc, Pieter de 303  
 Belfroi 136  
 Begas, Reinhold 420.  
     455 ff.  
 Beham, Barthel 332  
     — Hans Seb. 332  
 Behrens, P. 486. 488  
 Belem 128  
 Belgien 367. 381 ff.  
     440. 473 f.  
 Bellano, Giovanni 169  
 Bellini, Gentile 252 f.  
     — Giovanni 252 ff.  
     325 f.  
     — Jacopo 252  
 Belotto f. Canaletto  
 Beltrami 161  
 Belvedere 32 f.  
 Benczur 442  
 Bendemann 431  
 Benlliure 475  
 Benno von Osnabrück  
     97  
 Bérain, J. 405  
 Bergamo 282 f.  
 Bergfried 108  
 Berlepsch, Frhr. v. 484  
 Berlin 340. 360. 413 ff.  
     422 ff. 428 f. 445.  
     455 ff. 493 ff.

- Bern 306. 341  
 Bernhard von Clairvaux 106  
 Bernini 372 ff. 405  
 Bernward von Hildesheim 91. 109  
 Verrecci, B. 368  
 Bertoldo 169 f. 216  
 Bertram 314  
 Bernward, Bl. 360  
 Bernard 468 f.  
 Bethlehem 77  
 Betti f. Pinturicchio  
 Bevern 361  
 Bibbiena 109  
 Biedermeier-Stil 460  
 Bièvre, de 440  
 Bind, J. 332  
 Bläuer 423  
 Blaubeuren 317  
 Blechen, R. 431  
 Bles, S. 302  
 Blockbuch 310  
 Blutenburg 317  
 Boccaccio 182  
 Bochmann, G. v. 197  
 Bocholt 311  
 — Johann von 361  
 Bochsberger 351  
 Böcklin 316. 419 ff. 500  
 Bode, W. 500  
 Böhmen 355. 358 442  
 Bogenfries 106  
 Boijjeree, Gebrüder 427  
 Bol, F. 399  
 Bolchini, G. 475  
 Bologna 109. 126 f.  
 143. 156. 173. 202.  
 216. 222. 250. 305.  
 326. 368 f.  
 Boljena 237  
 Bolswert 386  
 Boltraffio 274  
 Bonheur, Rosa 437  
 Bonifazio f. Pitati  
 Bonn 64. 103  
 Bonnat 436  
 Bonvicini f. Moretto  
 Bordeaux 138  
 Bordeholzm 335  
 Bordon, Paris 269  
 Borgognone 202  
 Borromini 376  
 Bosch, Hieronymus 302  
 Boscoreale 45  
 Bosse 120  
 Böttger 412 f.  
 Botticelli 186 ff. 419.  
 432  
 Boucher, F. 107  
 Boulogne, Jean 305 f.  
 Bourdichon 307  
 Bourges 112. 123. 135.  
 308  
 Bouts, Albrecht 298  
 — Dirk 297 f.  
 Boys of Glasgow 481  
 Brabant 286 ff.  
 Bracht, E. 496  
 Braisne 128  
 Bramante 160. 212 ff.  
 229 f. 235  
 Braucacciapelle 181.  
 190. 216. 234  
 Brandenburg 106. 133  
 — M. 494  
 Braunschweig 98. 108.  
 111 f. 136. 364  
 Braunweiler 110 f.  
 Breda 303  
 Breidenbach 310  
 Brentano 426  
 Brescia 78. 202. 282  
 Breslau 113. 136  
 Brieg 359  
 Briosco, B. 162  
 Briot, F. 308  
 Brunnbach 107  
 Bronze 2. 12 f. 29. 40 f.  
 110. 114. 178 f. 440  
 Bronzezeit 1 f.  
 Brosse, Salomon de 367  
 Brou 124. 308  
 Bromver, A. 387  
 Brown, Ford Madox 433  
 Brozil 442  
 Bruchsal 110 f.  
 Brueghel 302  
 Brügg 136. 218. 286.  
 291 ff. 303  
 Brüggemann, S. 335  
 Brühl 410  
 Brunelleschi 156 f. 161.  
 231  
 Brüssel 124. 136. 294.  
 306. 110. 450. 474  
 Brütt, A. 456  
 Bruyn, Bartel 313  
 Buchschmuck 497. 503  
 Büchelburg 359  
 Blindelpfeiler 121  
 Buntsarbigkeit (Poly-  
 chromie) 28 f. 377. 508  
 Buonarroti f. Michel-  
 angelo  
 Buonfigli, Benedetto 195  
 Burch, P. 186  
 Bürgelin 93  
 Burgenbau 135 f. 363 ff.  
 Burgfelden 110  
 Burgmaier 329. 347 ff.  
 Burgoß 127  
 Burgund 101. 107.  
 116. 287  
 Burne-Jones 433. 481  
 Busch, W. 144  
 Byzanz 67. 71. 79 ff.  
 84 f. 95. 99. 110 ff.  
 145. 148. 252

**C**

(siehe A. B)

- Cà d'oro 140  
 Caen 101  
 Caere f. Cerveteri

- Calame 445  
 Calcar 299. 303  
 Callot, J. 103  
 Cammin 106  
 Campagna bei Rom  
     61 f. 68. 404  
 Canale, M. 273  
 Canaletto 273  
 Candido 305  
 Cano, M. 376 f. 380  
 Canova, M. 422  
 Canterbury 125  
 Capelle, J. v. d. 399  
 Caprarola 369  
 Caracci 369. 381  
 Caradosso 178. 213  
 Caraglio, J. 356  
 Caravaggio 370 ff. 381  
 Carcassonne 138  
 Cariani 282  
 Carlone 409  
 Carnarvon Castle 135  
 Carolus-Duran 436  
 Carpaccio, Vittore 253  
 Carpeaux 439 f.  
 Carrera, M. 273  
 Carrière, E. 469  
 Carriès, Jean 469  
 Carstens 121  
 Casamari 107. 125  
 Castagno 182  
 Castel del Monte 140 f.  
 Castelfranco 257 f.  
 Castellamare s. Stabia  
 Castiglione d'Olona  
     182  
 Cauer, St. 500  
 Cazin, J. Ch. 469  
 Cesali 96  
 Cella 18 f.  
 Cellini, B. 284  
 Centula 87  
 Certosa 162. 179  
 Cerveteri 46  
 Cézanne 467  
 Chaffis 24  
 Chalons 103. 123  
 Chambord 366  
 Chammurabi 8  
 Champ de Mars 463  
 Champagne, Ph. de 404  
 Champs Elysées 463  
 Chantilly 366  
 Chaplain 469  
 Chardin 408  
 Charpentier 469  
 Chartres 112. 123  
 Chenonceaux 366  
 Cheops-Pyramide 4 f.  
 Chéret, J. 469  
 China 10 ff.  
 Chios 25  
 Chippendale 461. 480  
 Chiusi 46  
 Chodowiedy 415 f.  
 Chor 72. 106. 119  
 Chorfabad 8  
 Chorumgang 100 f.  
     119. 127. 133  
 Christ 499  
 Christentum 66  
 Christi, Petrus 292  
 Christiansen, F. 486  
 Chryselephantine Kunst  
     28 f.  
 Ciardi 477  
 Cifariello, F. 477  
 Cima da Conegliano  
     257  
 Cimabue 115  
 Cini, G. 368  
 Cinquecento 150. 194  
 Cione s. Nardo und  
     Drcagna  
 Cissarz 486  
 Ciste 47  
 Cistercienser (Citcaux)  
     106 f. 125 f. 133 f.  
 Città di Castello 195  
 Civetta 302  
 Civitale, M. 174  
 Claesz, P. 402  
 Classe (Classis) 77  
 Claus, Emile 474  
     f. Gluter, Berne  
 Clermont-Ferrand 100  
 Cleve 301  
 Cloux 211  
 Cluny, Cluniacenser 91.  
     93. 101  
 Clusium s. Chiusi.  
 Clouët, François 308  
 — Jean 308  
 Cobbe, P. 399  
 Codex Balduino 115  
 Coeck, P. 305  
 Colbatz 107  
 Colin, M. 305. 361  
 Colle 145  
 College 125  
 Colmar i. E. 310. 315 f.  
     321. 343  
 Colombe, Michel 308  
 Colonna, Vittoria 231  
 Cohn van Camerlynck  
     305  
 Como 162 f. 179. 213.  
     275  
 Concha 72. 103  
 Confessio 72. 88  
 Constable 431  
 Constant, B. 436  
 Conti, Bernardino de  
     274  
 Conz, W. 503  
 Cora 17  
 Cordoba 83  
 Corinth, P. 493  
 Cornelius, P. 128 f.  
 Corneto 16  
 Corot 437  
 Correggio 251. 278 ff.  
     369. 372  
 Cortona 195  
 Cosimo, Piero di 192

Cosja, Fr. 201  
Costa, L. 202  
Cotte, R. de 105 f.  
Cottet 469  
Courbet 438. 466. 502  
Coustou 405  
Couture 436  
Coyzevox 405  
Craesbeck, J. v. 387  
Crailsheim 318  
Cranach, L. d. A. 333 ff.  
343  
— d. J. 334 f.  
Crane, W. 133. 181  
Creglingen 320  
Crispelli, Carlo 254 f.  
Cromlech 2  
Cronaca, Simone 158  
Cuniculus 68  
Cuvillies 410  
Cupp 399  
Cypern 128. 140

**D**

Dachau 503  
Dachreiter 106  
Dabbi, B. 147  
Daguan=Bouveret 469  
Dänemark 333. 478  
Dankwarderode 108  
Danneberg 423  
Dante 142. 145. 147.  
182. 190. 236  
Danzig 134. 136. 296 f.  
354. 364. 415 f.  
Daret, Jacques 291  
Darmstadt 186 ff.  
Daubigny 437  
Daucher(Dauer), A. 347  
David, J. L. 421 f.  
— Gerard 298 f.  
Defregger 142  
Degas 468  
Deforierter Stil 125  
Delacroix 135

Delaroche 435  
Delst 171. 389. 401  
Delhi 83  
Delos 25  
Delphi 27  
Dendera 7  
Deutnantspflege 362.  
426 ff.  
Deruta 171  
Détaille 436  
Dettmann, L. 195  
Detwang 320  
Deutsch j. Mannel  
Deutsch = Ritterorden  
133 ff.  
Diamante, Fra 187  
Dlaz 437  
Dienst 121  
Dieb, R. 457  
Diez, W. 143  
Dijon 123. 303  
Dill, L. 503  
Dinkelsbühl 138  
Dingenhofen 410  
Dipteros 19  
Diptychon 311  
Diskuswerfer 28  
Doberan 133  
Doele 389  
Dogenpalast 139 f.  
Dolci, C. 370  
Dolmen 2  
Domenichino 370  
Dominikaner 126. 132.  
118. 183. 190. 193  
Donatello 166 ff. 172.  
174. 234. 219. 252  
Donjon 108  
Doppelschor 89  
Doppelpapelle 86. 107 f.  
Dordrecht 399  
Dorischer Stil 18 ff.  
Dormitorium 107  
Dortmund 313. 485  
Doryphoros 30

Dojso Doisi 283  
Dou, G. 401 f.  
Drake 423  
Dreifuß 39  
Dreipafz 120  
Dreischliß 18  
Dresden 360. 410 ff.  
457 f. 485. 496  
Dubois 410  
Dubroecq 303  
Duccio 148  
— Agostino di 170  
Dücker, E. 497  
Duderstadt 136  
Dugga 63  
Dülfer 485  
Dümvege, Heinrich 313  
— Viktor 313  
Dupré, J. 437  
Dürer, A. 278. 318.  
321 ff. 343. 335. 353.  
358. 398  
— Hans 332  
Durham 101. 125. 135  
Düsseldorf 431 f. 444 f.  
486. 488. 497  
Duft, van 385 ff.

**E**

E. G. 310  
Ebbinghaus, R. 499  
Eberlein, G. 456  
Eckblatt 90  
Edmann, L. 483 f.  
Edelind 210  
Edru 7  
Eckhout, G. v. d. 399  
Eger 108  
Ehinger Hof 114  
Eichenborf 426  
Eichstädt 340  
Eierstab 18  
Eiffel, Eiffelturm 472  
Einfamilienhaus 480 ff.  
Einhard 86

Eisenhoit, A. 355  
 Eisenzeit 1. 3  
 Eisernes Tor 63  
 Eiszeit 2  
 Elbier, die 496  
 Elbing 132  
 Eldena 106  
 Elephantine 6  
 Eleusis 29  
 Elgin-Marbles 29  
 Elsaß 136  
 Elsheimer, A. 355  
 Ely 125  
 Email s. Schmelzarbeiten  
 Empire, Style 425 f.  
 460  
 Empore 94. 100. 102.  
 132  
 Ende, Doris am 504  
 — Hans am 504  
 Engel, D. H. 494  
 Engelbrechts, Cornelis  
 301  
 Engelsburg 59  
 England 125. 352 f.  
 387. 416 f. 427.  
 432 ff. 440. 480 ff.  
 Englischer Park 11. 488  
 Entasis 18  
 Ephesos 20. 23  
 Epidauros 23  
 Epistylon 18  
 Erechtheion 20. 23. 26 f.  
 Erfurt 132  
 Erler, Fr. 499  
 Erler-Samaden 199  
 Ernst Ludwig, Groß-  
 herzog von Hessen 486  
 Erwin (von Steinbach)  
 129  
 Escorial 367  
 Eßen 86  
 Eslingen 129  
 Este 201 f. 251. 266  
 Estrusker 46 f.

Etal 416  
 Euphronios 21  
 Everdingen, A. v. 399  
 Exeter 125. 199  
 Externsteine 110  
 Eyck, Hubert van 218.  
 289 ff.  
 — Jan van 218. 289 ff.

## F

Fabre du Faure 143  
 Fabriano 195  
 Fabritius, K. 399  
 Fachwerkbau 136. 365  
 Faenza 171. 174. 213  
 Famagusta 128  
 Fantin-Latour 469  
 Farnesischer Stier 43  
 Favretto 475  
 Favence 171  
 Fayum 5. 39  
 Fehr, Fr. 503  
 Felsen-dom 81. 107  
 Ferentino 47  
 Ferrara 201 f. 251. 266.  
 279. 283. 360  
 Ferrari, Gaudentio  
 271 f. 350.  
 Ferstel 427  
 Festungstechniker 359  
 Feuerbach, A. 449 f.  
 Feuerstein 2  
 Fiale 120. 125. 365  
 Ficoroni 47  
 Fiesole 157. 171. 182 ff.  
 Filarete 161  
 Filipepi s. Botticelli  
 Finnland 178  
 Fioravanti, A. 368  
 Fisle, W. 499  
 Fischer, Th. 485  
 Fischer von Erlach 410  
 Flamboyant, style 120  
 Flandern 109. 114. 136.  
 286 ff.

Flémalle s. Meister  
 Flettner, P. 311 f.  
 Flind, G. 399  
 Florenz 94 f. 126. 139.  
 112 ff. 150 ff. 205 ff.  
 234 f. 250. 277 f.  
 189. 510  
 Floris, Cornelis 303 ff.  
 357. 365  
 Floßmann 499  
 Flötner s. Flettner  
 Flügelaltar 311  
 Foggia 110  
 Foligno 195. 214  
 Fontainebleau 308. 437  
 Fontenay 107  
 Foppa, B. 202  
 Forlì 213  
 — s. Melozzo  
 Fornarina 243. 261  
 Fortuny 175  
 Forum, römisches 51 ff.  
 Fossanova 107. 125  
 Fouquet, Jean 307  
 Fragiaco 475  
 Fragonard 407  
 Francesca, Piero della  
 195 f.  
 Francesco di Giorgio  
 161  
 — di Talenti 126  
 Francia, Fr. 202  
 Francke 311  
 Françoisvase 21  
 Franken 136  
 Frankfurt a. M. 113.  
 132. 137. 316  
 Frankreich 2. 62 f. 91.  
 98 ff. 106. 108. 112.  
 114. 116. 119. 123 f.  
 142. 145 f. 211 f.  
 284. 289. 306 ff.  
 365 f. 424 ff. 434 ff.  
 459. 462 f. 466 ff.  
 488



Franz von Assisi 112.  
145 f.  
Franziskaner 126. 132  
Französischer Garten 488  
Frascati 62  
Frauenburg 134  
Frédéric, 2. 474  
Frederiksborg 367  
Freiberg in Sachsen 112  
Freiburg i. B. 104. 112.  
129 f. 347  
Freiburg a. N. 108  
Freilichtmalerei 467.  
490 ff.  
Frémiet 440  
Frenzel, D. 491  
Freskomalerei 180. 218 f.  
Friedrich I., König von  
Preußen 413 f.  
— der Große 414 f.  
— II., Kaiser 110 f.  
143  
— N. 494  
Froment, N. 307  
Frueauf, Rueland 317  
Frühenglischer Stil 125  
Frühgotik 116 f.  
Frührenaissance 150  
Führich, F. 129  
Fulda 74. 87

# G

Gabriel van Aken 360  
Gaddi, Agnolo 117  
— Taddeo 147  
Gaggiari 179  
Gainsborough 117  
Galater 42  
Galilei, N. 376  
Gallait 440  
Gallén, N. 478  
Gardinenbogen 122  
Garnier 459  
Gartenkunst 11. 487 f.  
Gärtner 424

Gassianiden 10  
Gauguin 468. 479  
Gaul, N. 494  
Gebhardt, E. v. 444  
Gebundenes romanisches  
System 88. 99. 102.  
117  
Gedon, L. 460  
Geertgen tot Sint Jans  
298  
Geison 19  
Gélée f. Lorrain  
Gelnhausen 104. 108 f.  
Gemme 45  
Genelli B. 422  
Genf 314 f.  
Genremalerei 431. 114  
Gent 109. 136. 286 ff.  
Gentile da Fabriano  
195. 218  
Genna 284. 381. 387.  
404  
Geometrischer Stil 2. 24  
Georg von Klauenburg  
114  
Georgi, W. 499  
Gérard, F. 425  
Gerhard 130  
— Hubert 305  
Géricault 435  
Gernrode 91. 111  
Geyger, E. M. 495  
Ghiberti 164 f. 168. 172.  
234  
Ghirlandajo 187 f. 191 f.  
216. 432  
Giampetrino f. Pedrini  
Gigantomachie 43  
Gildehaus 136  
Gilly 423  
Giocondo, Fra 163. 214  
Giorgione 255. 257 ff.  
262. 264 f.  
Giotto 126. 145 f. 180.  
191

Giotto 147  
Giovanni da Bologna  
305 f.  
— Fra, da Niesole 182 ff.  
— da Milano 147  
Giralda 83  
Girardon 105  
Girgenti 20. 26  
Giusti, N. und G. 308  
Giustiniani 29  
Gjölbaschi 30  
Glasgow 181  
Glasmalerei 118. 306.  
308  
Glajur 7 f. 82. 105 f.  
133 f. 171. — Siehe  
Backstein  
Gleichen = Hufswurm,  
Freiherr von 496  
Gloucester 125  
Gmünd 132  
Gnauth 459  
Gnefen 110. 133. 335.  
356  
Gobelin 306  
Goes, Hugo van der  
192. 295  
Gogh, W. v. 474  
Goldbach 110  
Goldschmiedekunst 44.  
115. 123. 312. 355.  
469 f.  
Goldton, venezian. 252  
Gollub 134  
Gontard 415  
Gonzaga 202. 266  
Gosen, v. 499  
Goslar 108. 111. 136.  
365  
Gossaert, Jan 302  
Goethe, E. v. 414  
— W. v. 419. 421  
Gotik 99. 102. 106 f.  
108. 112 ff. 142 ff.  
151. 161. 285. 311.

## S

319. 338. 426 ff.  
 458. 481. 485  
 Söth, Seb. 355  
 Soujon, J. 308  
 Sova 117 f. 420  
 Soven, J. v. 400 f.  
 Sozzoli, Benozzo 185  
 Grabkapelle 107  
 Graf, A. 416  
 Gran, D. 409  
 Granada 84  
 Granit 104  
 Graphische Künste 309 ff.  
 497. 501 ff.  
 Greiner, D. 497 f.  
 Grette, Karlos 497  
 Grenze, J. B. 408  
 Grienhaus 347  
 Gries bei Bozen 317  
 Griesbach, S. 460  
 Grillandajo f. Ghir-  
 landajo  
 Gröninger, G. 355  
 — J. M. 410  
 — J. W. 410  
 Gropius 459  
 Gros, J. A. 425  
 Großgriechenland 20.  
 24. 46  
 Groteske 241 f.  
 Grottaferrata 370  
 Grünewald, M. 342 ff.  
 Grünzner 442  
 Guardì, F. 273  
 Gubbio 139. 160. 171.  
 195  
 Gude, S. 444  
 Guercino 370  
 Guérin, P. 425  
 Guglielmo, Fra 143  
 Guido da Siena 115  
 Gussow 505  
 Güstrow 360  
 Guthry, James 181  
 Gysis, N. 443  
 Haag 389  
 Haarlem 297 ff. 367.  
 389. 399 f.  
 Habermann, Frhr. v. 499  
 Habich, L. 486  
 Hadrian 48  
 Hagen, Westf. 149. 468.  
 474. 496  
 Hagenbund 500  
 Hagesandros 43  
 Hahn, S. 499  
 Halber, K. 503  
 Halberstadt 103. 111.  
 132. 136  
 Halikarnas 20. 31  
 Halle a. S. 132. 135  
 Hallentirche 99 f. 131 f.  
 Hallstatt 2  
 Halm, P. 497  
 Hals, Diet 399  
 — Franz 389 f. 399  
 Hamburg 314. 128  
 Hameln 364  
 Hämelschenburg 364  
 Hamersleben 93  
 Hamilton, Whit. 481  
 Harrison 481  
 Hase 427  
 Hasenclever 431  
 Hauberrisser 127  
 Haug, H. 497  
 Hecker 503  
 Heba, Claes 402  
 Heem, de 402  
 Heichert, D. 495  
 Heidelberg 305. 360 ff.  
 488  
 Heideloff 427  
 Heilbronn 317  
 Heilsberg 134  
 Heils Spiegel 115. 310  
 Heimatkunst 501  
 Heine, Th. Th. 499  
 Heinrich IV., Kaiser 97  
 Heinz, Joseph 354  
 Heisterbach 107. 128  
 Heliopolis 63  
 Helladische Malerschule  
 27  
 Helldunkel 279. 347.  
 371. 393. 401. 174 f.  
 Hellenistische Kunst 31 ff.  
 46. 18  
 Hellen 469  
 Helft, B. v. d. 399  
 Henneberg 445  
 Henner 436  
 Henri II., Stile 403  
 Hering, Loy 347. 358  
 Herkulaneum 38. 42.  
 48. 408  
 Herlin, Friedr. 316  
 Hermes 31 f. 41. 70  
 Heroische Landschaft 404  
 Herrera, F. de, d. N.  
 377  
 — Juan de 367  
 Herrmann, S. 493  
 — K. 494  
 Hersbruck 318  
 Hessen 503  
 Heßenhof 114  
 Hetiter 9  
 Heydeck 495  
 Heyden, A. v. 145  
 Hierl-Deconco 499  
 Hieronymus van Aelen  
 302  
 Hildebrandt, A. 419.  
 499 f.  
 — L. v. 410  
 — Th. 431  
 Hildesheim 45. 91. 109.  
 111. 136. 365 f.  
 Hippodamos 31  
 Hiroshige 14  
 Hirsau 91. 93  
 Historienmalerei 431.  
 440 ff. 446

Hitchcock 182  
 Hüb, D. 494  
 Hübner 423. 459  
 Hobbema 399  
 Hoch, Fr. 503  
 Hochgotik 117  
 Hochmeisterpalast 135  
 Hochrenaissance 150.  
 160  
 Hobler, G. 500  
 Hoffert 499  
 Hoffmann, G. 485  
 — L. 461  
 Hofmann, L. v. 449.  
 495 f  
 Hogarth, W. 416  
 Höhlenfunde 2  
 Hokusai 14  
 Holbein, Hans d. Ä.  
 347 ff.  
 — — d. S. 319 ff.  
 Holl, Elias 363  
 Holland 106. 297 ff.  
 301. 367. 388 ff.  
 474 f. 480. 493  
 Holzbau 136  
 Hölzel 503  
 Holzschnitt 13 f. 309 ff.  
 318. 321 ff. 331.  
 358. 430 ff. 197  
 Homer 16  
 Hondcoeter, Melchior  
 402  
 Hoogh, P. d. 101  
 Hopfer 311  
 Hoppler, G. 417  
 Horn in Pippe 110  
 Houbon 108  
 Huber, Patriz 486  
 Hübner 427  
 Hubler, A. 496  
 Hufeisenbogen 82 f.  
 Hübner, G. 431  
 — R. 431  
 Hülsh, Johannes 129

Humann 43  
 Hundertgüldenblatt 396  
 Hünengräber 2  
 Hunt, Holman 433  
 Hykios 6  
 Hypäthraestempel 20

### I

Iacopo da Casentino  
 117  
 Jannitzer 342  
 Jank, A. 499  
 Janssen, P. 441  
 Japan 11. 13 ff. 479 f.  
 497  
 Jerichow 106  
 Jernberg, D. 495  
 Jerusalem 9. 80 f. 83  
 Jesuiten 359. 369. 376  
 Jever 365  
 Jgel 65  
 Jttinos 26  
 Jlijos 20  
 Illustrierte Zeitung 497  
 Imola 213  
 Impressionisten 466 ff.  
 471  
 Indien 83  
 Ingres 425  
 Innsbruck 305. 339.  
 355

Intaglio 45  
 Joest, Jan 299 f.  
 Johann 130  
 — von Köln 127  
 Johanniskirchen 107  
 Jones, Inigo 367  
 Jonischer Stil 20 ff.  
 Joos van Cleef 301  
 Jordans, Jakob 386  
 Jordan, A. 431  
 Jran 3. 10  
 Jsenheim 343  
 Jsemmann, Kaspar 315 f.  
 Jsidor von Milet 80

Islam 81, f. Arabische,  
 Maurische Kunst  
 Isle de France 101. 123  
 Ispahani 83  
 Israel v. Meckenem 311  
 Israëls, S. 474 f. 492  
 Italien 35 ff. 46 ff. 93 ff.  
 99. 102. 107. 109.  
 125 ff. 138 ff. 294 ff.  
 300 ff. 306 ff. 321 ff.  
 450 ff. 475 ff. 188  
 Italienische Gotik 125  
 Italienmalerei 501  
 Jugendstil 499  
 Julius II. 188. 196 f.  
 220 ff. 235 ff.  
 Juste, Jean 308  
 Juvara 376

### K

(siehe C)

Kändler 413  
 Kairo 83  
 Kakemonos 13  
 Kalamis 27  
 Kaldreuth, Graf 497  
 Kallmorgen, G. 494. 503  
 Kallon 25.  
 Kammee 45  
 Kampen, G. v. 402.  
 Kampf, A. 493  
 — C. 497  
 Kampmann, G. 503  
 Kannelierung 18. 22.  
 100 f.  
 Kanoschule 11  
 Kaslin 413  
 Kapitell 18 ff. 103. 106.  
 121  
 Kapitelsaal 107  
 Karl d. Gr. 84 f.  
 Karl IV., Kaiser 132 f.  
 Karnak 6  
 Karolingisch 81 ff. 108  
 Karlsruhe 491. 503

- Karlstein 135. 311  
 Karyatiden 23. 26 f.  
 Katakomben 67 ff.  
 Kauffmann, Angelika  
   421  
 — H. 499  
 Kaulbach, F. M. 443  
 — W. 191. 432  
 Kautsch, H. 169  
 Keilschnitt 447  
 Kelchkapitell 89. 103  
 Kellerlicht 371  
 Kels 342  
 Kernenate 108  
 Keramik f. Töpferkunst  
 Kevser, de 440  
 — Th. de 389  
 Khyopff, F. 474  
 Kielbogen 82. 125  
 Kien-lung 13  
 Kiosai 14  
 Kioto 14  
 Kiß 423  
 Klassizismus 403. 408 f.  
   415. 418 ff. 439  
 Kleinmeister 314. 333.  
   357  
 Klenze 424  
 Klincksch, F. 491  
 Klimt 500  
 Klingner, Max 200. 449.  
   497. 504 ff.  
 Kloster 106 f. 125. 133 f.  
 Klostergerüstbe 100. 156  
 Knauts, E. 414  
 Knidos 32  
 Knille 445  
 Knobelstorf 415  
 Knolle 120  
 Knoller, M. 416  
 Knossos 15 f.  
 Knospenkapitell 103  
 Koblenz 484  
 Koch, J. M. 422  
 Kolin 132  
 Kollwitz, K. 494  
 Köln 61. 74. 98. 103.  
   108. 109. 128 ff. 138.  
   148. 310. 312. 359.  
   361. 127  
 Kolorismus 434 ff.  
 Kolosseum 54  
 Kompositkapitell 23  
 Königsberg i. N. 136  
 — i. Pr. 134. 304 f.  
   333. 359 f. 413 f. 495  
 Königsgalerie 123. 129  
 Konink, Ph. 399  
 Konrad II. 97  
 — von Soest 313  
 Konstantinopel f. Byzanz  
 Konstanz 132. 314  
 Kontrapost 219. 225.  
   228 f. 231  
 Konventshaus 135  
 Konversationen, H. 200.  
   254  
 Kopenhagen 367. 422.  
   478  
 Kopf, J. v. 500  
 Köpping 497  
 Kore 23. 26 f.  
 Korinth 20. 24  
 Korinthischer Stil 23  
 Norve 87  
 Krabbe 120. 125  
 Kraft, Adam 318 f.  
 Krakau 138. 319 f. 332.  
   335 ff. 356. 368  
 Kranzgefins 19  
 Kreis, W. 485  
 Kreta 15 f.  
 Kreuz, Griechisches 78  
 Kreuzblume 120  
 Kreuzgang 73. 107. 134  
 Kröyer, P. G. 478  
 Krug, E. 312  
 Krumpfer 305  
 Kruse, M. 491  
 Krypta 88. 91. 107  
 Kriehl, G. 496.  
 Kujundschil 8  
 Kulm 134  
 Kulmbach, Hans v. 332  
 Kunstgenossenschaft 489  
 Künstlerbund 489  
 Kunstpflege 463  
 Kupferstich 251 f. 301.  
   309 ff. 314. 321 f.  
   497  
 Kuppel 78. 80. 86. 99 ff.  
   156  
 Kurz 499  
 Kutenberg 132  
 Kuffhäuserdenkmal 484  
 Kulkopenbau 15. 16 f.  
 Kymation 17 f.  
 Kyros 9

## L

- Laar, P. d. 402  
 Labenvolf, P. 312  
 La Charité sur Loire  
   101  
 Laef 13 f.  
 Lagac, J. 474  
 Laïque 469 f.  
 Lambeaux 474  
 Laucet, M. 106 f.  
 Landauer, Berthold 318  
 Landsberg a. B. 108  
 Landshut 247. 358  
 Langhammer, A. 503  
 — K. 491  
 Langhans, J. G. 423  
 Langres 101  
 Languedoc 99  
 Laokoongruppe 43 f.  
 Laon 103  
 Lapis niger 51. 53  
 Lavigillière, M. 404  
 Larion, K. 478.  
 Lajus 427  
 La Tène 3  
 La Touche, Gaston 169

- Laubenstraße 31  
 Laurana, Luciano da 160  
 Lavery, J. 481  
 Léau 303  
 Lebrun 403  
 lectorium f. Lettner  
 Leberer, H. 491  
 Legnaja 182  
 Lehnin 107  
 Leib 120  
 Leibl, W. 501 f.  
 Leipzig 461. 485. 497.  
     505  
 Leistikow, W. 493 f.  
 Le Mans 101. 123. 308  
 Lemnos 29  
 Lenbach, F. v. 419. 413  
 Leo X. 237. 239 f. 246  
 Leochares 32  
 Leon 127  
 Léonard, M. 170  
 Leonardo da Vinci 175.  
     185 f. 203 ff. 219 f.  
     233 f. 273 ff. 308.  
     326. 381  
 Leopardi, M. 176 ff.  
 Lepautre, J. 405  
 Lepère, M. 469  
 Lepsius, M. 191  
 — E. 494  
 Vermans, E. 471  
 Leroux, Holland 308  
 Lescot, P. 367  
 Lessing, W. E. 119  
 — K. J. 131  
 Lettner 111 f. 114  
 Leyden 301. 389 f. 400 f.  
 Lews, H. 440  
 L'Hermitte 169  
 Liberty-Haus 181  
 Libre Esthétique, Salon  
     174  
 Richfield 125  
 Licht, H. 461  
 Lichtenberg 114  
 Liebermann, M. 475.  
     490 ff.  
 Lier 443  
 Lieven de Key 367  
 Lievens, J. 399  
 Lijefors 178  
 Limburg an der Hardt 93  
 — an der Lahn 103 f.  
 — (Holland) 289  
 Limes 63 f.  
 Limoges 308  
 Limousin, L. 308  
 Lincoln 125  
 Lippi, Filippino 190 f.  
 — Filippo 175. 181 ff.  
 Lijenen 90  
 Lithographie 497. 503  
 Lochner, St. 312  
 Lochstedt 131 f.  
 loculi 68.  
 Löffle 443  
 Lombardi 86. 102. 106.  
     139. 155. 161 ff. 202.  
     213. 274 f. 339  
 Lombardo 178  
 London 367  
 Longhi, P. 273  
 Lorenzetti, Ambrogio  
     148  
 — Pietro 148  
 Lorenzo di Credi 185  
 Loreto 196  
 L'Orme, Philibert de  
     303. 366  
 Lorrain, Cl. 404  
 Lottow 443  
 Lotos 5  
 Lotto, Lorenzo 283  
 Louis XIV., Style  
     403. 105. 109. 460 f.  
 Louis XV., Style 403.  
     406 ff.  
 Louis XVI., Style  
     403. 408 f. 419. 424.  
     460  
 Löwen 136. 298  
 Lübeck 106. 114. 133.  
     136. 138. 314. 364  
 Lucas van Leyden 301  
 Lucca 94. 172  
 Luciano f. Piombo  
 Ludwig 132  
 Lugano 274  
 Lugo, E. 503  
 Luni, B. 274  
 Luitpoldgruppe 199  
 Lufser 6  
 Luminismus 168  
 Lüneburg 364  
 Luzarches, Robert 123  
 Lyon 439  
 Lyfistratesdenkmal 23. 30  
 Lysippos 40
- M**
- Mabuse 302  
 Mackenjen 501  
 Madama, Villa 246  
 Madonna, Carlo 369  
 — Stefano 376  
 Madonnaendarstellung  
     167. 171. 175. 184.  
     186. 218. 235. 243 ff.  
     264. 278  
 Madrid 306  
 Maes, M. 399  
 Magdeburg 91. 103.  
     110. 112. 128. 335.  
     338  
 Majano, Benedetto da  
     158. 174  
 — Giuliano da 158  
 Mailand 77. 80. 102.  
     126 f. 145. 147.  
     161 f. 202. 206 ff.  
     211. 213. 274 f. 360.  
     459  
 Mainz 64. 98. 102. 113.  
     295. 316. 311. 362  
 Majolica 171

- Majorka 171  
 Maison, R. 157  
 Maitani, Lorenzo 115  
 Makart 441  
 Mandel, E. 497  
 Manesse 114  
 Manet 117. 420. 166 ff.  
 Manfarde 403  
 Manjart 403  
 Mantegna 168. 202.  
   233 f. 248 ff. 279 f.  
   321. 381  
 Mantua 159 f. 178.  
   201. 202. 209. 247.  
   250 f. 266. 280 f.  
   308. 358. 381  
 Manuel, Nic. 347  
 Marburg 113. 128. 135  
 Marconi, Rocco 257  
 Marées, Hans v. 189.  
   449. 496. 499 f.  
 Maria-Laach 98  
 Marienburg 134 f.  
 Marienwerder 134  
 Maris, J. 175  
 Marmon, Simon 307  
 Marot, D. 105  
 Marr, H. 199  
 Marjeille 439  
 Martin v. Klausenburg  
   114  
 Martini, Simone 148  
 Märtyrerggrab 72. 88  
 Masaccio 154. 180 ff.  
   190. 216  
 Masér, Villa 270 f.  
 Masolino 180 ff.  
 Massys, Quinten 300 f.  
 Mastaba 1 f.  
 Matejko 412  
 Matthias v. Uras 132  
 Maubronn 107. 133  
 Mauresken 341 f.  
 Maurische Kunst i. Ara-  
   bische Kunst
- Mausoleum 31  
 Maximilian I., Kaiser  
   328 ff. 333. 339. 347.  
   349  
 Max, G. 442  
 Mazzoni 179  
 Mecheln 303. 305  
 Medaille 178 f. 312. 469  
 Medici 152. 154. 157 f.  
   167. 171 f. 185.  
   187 ff. 191 f. 216 f.  
   226 ff.  
 Medium 5  
 Meer, S. v. d. 401  
 Megalithisch 2  
 Mehofer, S. v. 178  
 Meisen 132. 135. 335  
 Meissonier 435  
 Meister des Amsterdamer  
   Kabinetts 311  
 Meister mit den Band-  
   rollen 310  
 Meister des Bartholo-  
   mäusaltars 313  
 Meister, Cappenberger  
   313  
 Meister des Creglinger  
   Altars 320  
 Meister, E. C. 310  
 Meister von Flémalle  
   294  
 Meister des Hausbuchs  
   311. 316  
 Meister der Himmelfahrt  
   Mariä 298  
 Meister des Innhofischen  
   Altars 318  
 Meister der Liebesgärten  
   310  
 Meister, Liesborner 313  
 Meister der Lyversber-  
   gischen Passion 313  
 Meister des Marien-  
   lebens 313  
 Meister v. Meßkirch 332
- Meister von Monlins  
   307  
 Meister von Dufremont  
   298  
 Meister von St. Severin  
   313  
 Meister m. d. Schlangen-  
   stab 321  
 Meister, Schöppinger  
   313  
 Meister der Spielkarten  
   310  
 Meister des Todes  
   Mariä 301  
 Meister, unbek. holländ.  
   um 1500 299  
 Meister der weiblichen  
   Halbfiguren 308  
 Meit, Konrad 303  
 Melcher, Gari 482  
 Melos 31 f.  
 Melozzo da Forlì 195 ff.  
   233. 251  
 Melzl, Fr. 211  
 Memling, Hans 295 ff.  
 Memmi, Pippo 118  
 Memphis 4  
 Memmingen 347  
 Mengoni, G. 459  
 Mengs, H. 421  
 Menzel, A. 446 ff.  
 Meran 485  
 Merode 294  
 Merseburg 110. 135.  
   340. 365  
 Merveldt, Graf 497  
 Mesdag, H. W. 175  
 Mesopotamien 1. 3. 7.  
   10  
 Messel, A. 485  
 Metope 19 f. 25 f.  
 Metzu G. 399  
 Mettys f. Massys  
 Metz 109  
 Meunier 173

- Meve 134  
 Meyer, Klaus 120. 444  
 Meyerheim, Ed. 415  
 — P. 145  
 Micchetti, F. P. 476 f.  
 Michelangelo 13. 144.  
 164. 166. 170. 173.  
 200. 216 ff. 234.  
 261. 266. 283 f.  
 368. 381 f.  
 Michelozzo 157 f. 167.  
 170  
 Mieris, F. 401  
 Mignard 401  
 Mifon 27  
 Milet 23  
 Millais, S. E. 433  
 Millet, S. F. 137 f. 466  
 Milo f. Melos  
 Minaret 81. 83  
 Minden 131  
 Mingdynastie 13  
 Miniaturmalerei 109.  
 114. 307. 309. 311  
 Minne, G. 474  
 Mino da Giesole 174  
 Minos 15  
 Mingenberg 108  
 Mithras 64  
 Modena 102. 179  
 Mobergohn 504  
 Modulus 20. 22  
 Mohammedanismus 81  
 Moijjac 112  
 Molenaer 399  
 Möller, Anton 354  
 Monet, Cl. 167  
 Monreale 96  
 Mons 303  
 Montagna 202  
 Montaliés 376  
 Montepulciano 161.  
 170  
 Montereau, Pierre 123  
 Mont-Majonn 99  
 Montoliveto 199. 275  
 Moor, A., 302  
 Morando, B. 368  
 Moreau 136  
 Moretto 282 f.  
 Moriah 81. 107  
 Moroni 283  
 Moronobu 14  
 Morris, W. 481  
 Mosail 38. 40. 73. 96  
 Mosca 356. 368  
 Moschee 81. 128  
 Moser, Lukas 314 f.  
 Moskau 368  
 Mossul 8  
 Mostaert, Jan 298  
 Moulins 307  
 Mischatta 9 f.  
 Mudejarstil 127 f.  
 Multscher, S. 314 f.  
 Munch, E. 479  
 München 132. 305. 317.  
 358 f. 110. 424. 428.  
 441. 450 ff. 483 ff.  
 499. 503  
 Munkacsy 144 f. 492  
 Münsterstadt 320  
 Münster i. Westf. 103.  
 112. 131 f. 136. 313 f.  
 354. 359. 364. 400.  
 410  
 Murano 251  
 Murillo 380 f.  
 Muthesius, S. 480  
 Mykenä 15 f.  
 Myra 9  
 Myron 27 f.  
 Mysticismus 466  
  

**N**

 Nantes 308  
 Narbonne 132  
 Nardo di Cione 147  
 Narni 63  
 Nassau 128  
 Nattier 107  
 Naumburg a. E. 104.  
 112. 488  
 Nazarener 419  
 Neandrea 23  
 Neapel 38. 145. 158.  
 174. 179. 449  
 Nebukadnezar 8  
 Neer, A. v. d. 399  
 Nelli, Ottaviano 195  
 Neoimpressionismus  
 168  
 Neolithisch 2  
 Nephrit 2  
 Nering, S. A. 113  
 Netzgewölbe 122. 125  
 Neubrandenburg 138  
 Neuschâtel 3  
 Neudealismus 419  
 Neumagen 65  
 Neumann, S. B. 110  
 Neureuther, E. 131  
 Neuß 103  
 Neuville, de 435 f.  
 Nicosia 128  
 Niederzell 110  
 Nitto 13  
 Nilgruppe 41  
 Nîmes 62  
 Nimrud 8  
 Ninive 8  
 Nocera 78  
 Noort, A. v. 381  
 Nördlingen 332  
 Norma 17  
 Normannen 95 f.  
 Norwegen 478  
 Notke, Bernt 311  
 Novara 275  
 Nowgorod 110  
 Nuagismus 469  
 Nürnberg 132. 137 f.  
 318 ff. 355 f. 360.  
 363 f.

## D

Obbergen, Anton van 364  
 Obelisk 4 f. 361  
 Oberländer 444  
 Oberzell 109  
 Obrist, H. 484  
 Ölmalerei 218 f. 291  
 Ogiorno, Marco d' 274  
 ogival, style 116  
 Olbrich, S. 486 ff. 500  
 Olde, H. 495  
 Oliva 106 f.  
 Olympia 20. 25 f. 30. 41  
 Omodeo, G. A. 162. 179  
 Onatas 25  
 Oostanen, Jacob Cornelis van 302  
 Opaion 20  
 Oppenheim 132  
 Oppenort 406  
 Orange 62 f. 99  
 Orcagna, Andrea di Cione 147  
 Orianda 423  
 Orientmalerei 435. 501  
 Orley, B. v. 302. 330  
 Orlik 14. 497  
 Ornamentisch 314. 357  
 Orsamesele 139. 165 f. 176  
 Orvieto 16. 126 f. 143. 145. 183. 199 f. 216  
 Osiade, A. v. 399 f.  
 Osthaus, R. E. 149. 496  
 Ostpreußen 1. 3. 133 f. 304 f. 332 f.  
 Ottmarsheim 86  
 Ouwater, Albert van 297  
 Overbeck, Fr. 428. 432. — Fr. 504

## P

Pacheco, F. 377  
 Pachter, Mich. 317  
 Paczla-Wagner, Kornelia 491  
 Paderborn 93. 112. 364  
 Padovano, Gian Maria 356. 368  
 Padua 99. 144 ff. 149. 168 ff. 178. 249. 252. 264  
 Pagode 11  
 Paläolithisch 2  
 Palamedesz 399  
 Palermo 96  
 Palissy 308  
 Palladio, A. 284 f. 402  
 Palma Giovane 262  
 — Vecchio 262. 348  
 Palmyra 63  
 Pantof, B. 484  
 Pantheon 59. 77  
 Pantonios 30  
 Papyrus 5  
 Paphlagonien 9  
 Paradies 133  
 Paray-le-Monial 101  
 Parler, Peter 132  
 Paris 112. 123. 135. 163. 308. 366 f. 383. 403 ff. 424 f. 434 ff. 445. 450. 459. 463. 490  
 Parma 102. 280 f.  
 Parrhasios 30  
 Parthenon 20. 26. 28 f.  
 Passini, L. 445  
 Pästum 19 ff. 24  
 Pater, S. B. 407  
 Paterson, James 481  
 Patina 12  
 Patinir 302  
 Paulinzelle 93  
 Pauwels 440

Pavia 102. 162. 201. 213  
 Paysage intime 437  
 Pedrini, G. 274  
 Pendentif 78  
 Pénicaud, N. u. S. 308  
 Penni, Fr. 240. 247  
 Penz, G. 332  
 Pergamon 35. 42 f. 45  
 Périgueux 99  
 Perikles 26  
 Peripteros 18 f.  
 Perlenstein 18. 22  
 Perpendikulärer Stil 125  
 Ferrault, Cl. 403  
 Perréal 307  
 Persepolis 9  
 Persien 9. 83  
 Persius 423  
 Perspektive 14. 147. 151. 181 f. 195. 249. 252. 315. 321. 332. 342. 376. 402  
 Perugia 46. 78. 143. 170. 195. 198. 233  
 Perugino 185. 187 f. 196 ff. 202. 233 f. 274. 419. 432  
 Peruzzi 160. 214 f.  
 Pejaro 160. 171  
 Pesne, A. 407. 415  
 Peter von Smilnd 132  
 Petersburg 411  
 Petersen, W. 497  
 Peterskirche in Rom 74. 214. 229 ff. 246. 369. 373  
 Petra 63  
 Petrarca 148. 182  
 Pfahlbauten 2  
 Pfeiler 89  
 Pjorr 128  
 Pforte bei Raumburg a. S. 107



Piosien 120  
 Phidias 28 ff. 13  
 Philadelphia 459  
 Philä 6 f.  
 Phönizien 9  
 Phrygien 9.  
 Picardie 101  
 Pidosl, v. 449  
 Pienza 158  
 Piero f. Francesca  
 Pieve di Cadore 262  
 Piloty 111  
 Pinturicchio 198 f.  
 Piombo, Sebastiano del  
     261 f. 266  
 Pisa 92 ff. 142 ff. 118 f.  
     185. 250. 432  
 Pizano, Andrea 111 f.  
 — Giovanni 127. 143 f.  
 — Niccolò 143  
 — (Pisanello), Vittore  
     179. 201. 248  
 Pizarro 167  
 Pisioja 143 f. 171 f. 175  
 Pitati, Bonifazio de' 269  
 Plafat 169  
 Plafette 178. 342  
 Plantagenetstil 99  
 Plassenburg 360  
 Platää 27  
 Plateresk 367  
 Pleinairismus 167  
 Pleydenwurff, Hans 318  
 — Wilhelm 318  
 Plinthe 18  
 Pointillismus 168. 477  
 Poitiers 99 f.  
 Pola 62  
 Polen 128. 332. 335.  
     355 f. 368. 412 f. 478  
 Pollajuolo, M. 174. 186  
 Polychromie f. Bunt-  
     farbigkeit  
 Polydorus 43  
 Polyenktes 11

Polugnot 27  
 Polvket 29 f. 40  
 Pommern 133  
 Pommerischer Kunst-  
     schrank 355  
 Pommersfelden 110  
 Pompeji 35 ff. 45. 62.  
     408  
 Pont du Gard 63  
 Ponte Capriasca 207  
 Pontigny 107  
 Pontius 386  
 Pöppelmann 410 f.  
 Poppe von Stablo 93  
 Porbenone, Giovanni  
     Antonio da 269 f.  
 Porta, Baccio della f.  
     Bartolommeo  
 — Giacomo della 230.  
     369  
 Portinari-Mitar 192.  
     295  
 Portugal 128. 348  
 Porzellan 10. 13. 412 f.  
     169 f. 478  
 Poseidonia f. Pästum  
 Posen 133. 335. 356.  
     358  
 Potsdam 415  
 Potter, P. 399  
 Pöhlberger 197  
 Poussin, N. 403  
 Pozzo, A. 376  
 Pradilla 475  
 Prag 114. 132. 135.  
     311. 358  
 Prähistorisch f. vor-  
     geschichtlich  
 Praxaffaeliten 419.  
     432 ff.  
 Prato 144. 167. 170.  
     174. 184  
 Praxiteles 31  
 Prebis, Ambr. de 274  
 Presler 422

Preußen 113 ff. 123 ff.  
     445 ff.  
 Presbyterium 72  
 Priene 20. 35  
 Primaticcio 308  
 Proportionen 19. 321.  
     326  
 Propyläen 20. 26  
 Prostulos 19  
 Protestantischer Kirchen-  
     bau 359. 412  
 Protorenaiissance 100  
 Provence 99 f. 116  
 Prud'hon, P. P. 125  
 Pseudo = Grünewald  
     334. 343  
 Ptolemäer 7  
 Puget, P. 404 f.  
 Pugin 427  
 Pubis de Chavanne  
     439. 449  
 Puv 99  
 Pyramide 4 f. 60 f.

## Q

Qalb Zug 77  
 Quadro, Giovanni  
     Battista di 358  
 Quattrocento 150. 153  
 Queblinburg 91  
 Quellinus, A. 402  
 Quercia, Jacopo della  
     172  
 Querfurt 113

## R

Raabesteyn, S. v. 389  
 Rabierung 396. 400.  
     482. 505 f.  
 Raffael 160. 196. 199.  
     202. 214. 232 ff.  
     306. 369. 381  
 Raffalli, F. S. 468  
 Raguit 134

- Nabetep 5  
 Naimondi, Marcanton 220. 238 f.  
 Nappoltsweiler 108  
 Nasseburg 106  
 Rauch, Chr. D. 423  
 Raumkunst 507  
 Navenna 74 ff. 86. 91  
 Navenstein, P. v. 503  
 Neaburn 417  
 Nealismus 434 ff.  
 Neftorium 107  
 Neformation, Einfluß der 354. 359  
 Neformkleid 187  
 Régence, Style 105 f.  
 Regensburg 93. 109 f. 132. 136. 333. 339. 421  
 Regentenbilder 389 ff.  
 Reichenau 87. 109 f.  
 Reims 112. 123 f.  
 Reliefftil 164. 168  
 Religiöfe Kunst 190 ff.  
 Rembrandt 355. 390 ff.  
 Remter 135  
 Renaissance 141. 150 ff. 458 ff.  
 Reni, G. 369 f.  
 Renoir 468  
 Repin, E. 478  
 Restaurierung 362. 426 f.  
 Rethel, A. 432  
 Raymond, P. 308  
 Reymolds, S. 417  
 Rheben 134  
 Rhodos 43 f.  
 Ribera 372  
 Richter, G. 445  
 — L. 430 f.  
 Ribolff, B. 356  
 Riebingen, G. 362  
 Riemenfchneider, Til-  
 mann 320  
 Riemenfchmied 483 f.  
 Rieje 120  
 Rietfel 155  
 Riez 342  
 Riga 106  
 Rigaud, S. 404  
 Rimini 159. 170  
 Rippengewölbe 99. 117  
 Rizzo, A. 177  
 Robbia, Andrea della 172  
 — Giovanni della 172  
 — Luca della 170 f.  
 Röber, Fr. 414  
 Robusti f. Tintoretto  
 Röchling 415  
 Rocholl, Th. v. 444  
 Robari 179  
 Röde, Hermen 311  
 Robin, A. 471 f. 177 f.  
 Roelas, Juan de las 377  
 Roessilde 304  
 Rogier van der Weyden 292 ff. 316  
 Rohlfß 196  
 Rokoto 406 ff. 419. 460  
 Röll, A. 469  
 Rom 16 ff. 67 ff. 84 f. 93. 126. 143. 145. 159 f. 163. 167. 173 f. 181. 183. 187 f. 190 f. 196 ff. 201. 209. 211. 214 ff. 235 ff. 261. 275 ff. 283. 305. 369 ff. 403 f. 421 f. 428. 475. 500. 505  
 Romaniften 301  
 Romanifcher Stil 84 ff. 426 f. 158  
 Romano, Giulio 210. 246 f. 308. 381  
 Romantik 126 ff. 439  
 Ronney 417  
 Roos, S. S. 409  
 Rops, F. 471  
 Roricher, Konrad 132  
 — Matthäus 132  
 Rosa, Salvator 372  
 Roje (Nabienfter) 123  
 Roje-Döhlau 477. 500  
 Rosselli 187 f.  
 Rossellino, Antonio 173  
 — Bernardo 158. 173  
 Rosssetti, D. G. 433  
 Rojjo 308  
 — Medardo 477  
 Roftock 114. 133  
 Rotenburg o. T. 138 320. 363  
 Rotfiguriger Stil 21  
 Rottenhammer 354  
 Rottmann 422  
 Roth 469  
 Rouen 308. 439  
 Roujjeau, Th. 437  
 — S. S. 488  
 Rovere 266  
 Rubens 210. 381 ff.  
 Rude, F. 439  
 Rubelsburg 108  
 Ruemann, W. 457  
 Ruffo, M. 368  
 Rugendas 409  
 Rundbau f. Zentralbau  
 Rundbogenfries 90  
 Rünge 428  
 Runkelstein 114  
 Rusca, E. 209  
 Ruskin 432. 181  
 Rußland 356. 368. 469. 478  
 Ruspica 139. 141. 155. 158 ff.  
 Ruysdael, Jakob 100  
 — Salomon 400  
 Ryßelberghe 468

**S**

Saalsburg 64  
 Saalsfeld 109  
 Saint f. Sanft  
 Saïs 6  
 Sakramentshäuschen  
 114  
 Salerno 70  
 Salon 163  
 Salonä 62  
 Saloniki 77  
 Salvi, M. 376  
 Salzburg 317  
 Samberger 199  
 Samos 23 f.  
 Samothroke 35  
 S. Denis 123. 308  
 S. Gallen 87. 487  
 S. Gilles 100. 112  
 San Gimignano 109.  
 138. 185. 191  
 S. Michel 133  
 S. Miniato 94 f. 97.  
 147  
 S. Nenny 62  
 S. Niquier 87  
 S. Ulrich 108  
 S. Wolfgang 317  
 Sandreuter 455  
 Sangallo, Antoniod. M.  
 161  
 — — b. S. 214. 229  
 — Giuliano 161. 214.  
 220  
 Sansepolcro 195  
 Sansovino, M. 174. 305  
 — Jacopo 283  
 Sansouci 415  
 Santi, Giovanni 199.  
 233 —, f. Raffael  
 Sargent, J. C. 482  
 Saronno 274 f.  
 Sarro, Andrea del 277 f.  
 Sartorio, M. 477  
 Saffaniden 10

Säulenhof 155  
 Saumur 123  
 Sauroktonos 31  
 Savonarola 190. 193 f.  
 236  
 Schachbrettturnament 91  
 Schack, Graf 143. 451  
 Schadow, G. 122 f.  
 — Rudolf 428  
 — Wilh. 428. 431  
 Schaffner, M. 317  
 Schäufelein, Hans 329.  
 332  
 Schöbelsche Weltchronik  
 318  
 Schid, G. 422  
 Schiller 119  
 Schilling, J. 455  
 Schinkel, K. F. 123  
 Schirmer 431. 450  
 Schlaun 410  
 Schlegel, Gebrüder 426  
 Schleich 443  
 Schlefien 133. 335  
 Schleswig 304  
 Schliemann 15  
 Schloßbau 108 f. 133 ff.  
 155 ff. 215. 284.  
 363. 365. 409 ff.  
 Schloßkapelle 86. 107 f.  
 Schlußstein 117  
 Schlüter, M. 413 f.  
 Schmalkalben 114. 359  
 Schmelzarbeiten 13. 29  
 Schmidt, Fr. 127  
 — Max 195  
 Schmieden 159  
 Schmitz, Br. 484 f.  
 Schmußer, F. 497  
 Schneeberg 132  
 Schneider, Cascha 496  
 Schnorr von Carolsfeld  
 428  
 Schoch, Joh. 362  
 Scholle, die 499

Schongauer, M. 310.  
 316. 347  
 Schönleber, G. 503  
 Schöppingen 313  
 Schrader, J. 445  
 Schröder, M. 431  
 Schüchlin, S. 316  
 Schultzeiß von Unfried,  
 J. L. 414  
 Schülke = Naumburg,  
 Paul 486  
 Schusier = Wolban 499  
 Schwabach 318  
 Schwaben 136  
 Schwanthaler 423  
 Schwarz, Hans 342  
 — Chr. 354  
 Schwarzfiguriger Stil  
 21  
 Schwarzrheindorf 107.  
 111  
 Schweden 178  
 Schweiz 2 f. 341. 347.  
 445. 450. 500  
 Schwerin i. M. 114  
 Schwind, M. v. 429 ff.  
 Scorel, J. 302  
 Scott 427  
 — Baillie 481  
 Sebaldußgrab 336 f.  
 Seffner 457. 497  
 Segantini 477  
 Segesta 20  
 Segni 47  
 Sehring 461  
 Seidl, G. 461  
 Seitz 413  
 Selbschufen 9  
 Selimunt 20. 26  
 Semiten 8  
 Semper, G. 411. 458  
 Senß 125  
 Cesro, Cesare da 274  
 Settignano, Desiderio  
 da 173 f.

- Ceurat 468  
 Sevilla 83 f. 127. 376 ff.  
 Cèvres 469  
 Sezession 486. 489 ff.  
 199 f.  
 Sfumato 277  
 Shaw, Norman 481  
 Sheraton 480  
 Siegesallee 456  
 Siemiradzki 412  
 Siena 126 f. 138 f. 143 f.  
 147 f. 158. 161. 168.  
 170. 172 ff. 199.  
 276 f. 312  
 Signac 468  
 Signorelli 187. 199 f.  
 216. 219. 274  
 Simon, Lucien 469  
 Sinding, St. 178 f.  
 Sisley, M. 468  
 Sixtinische Kapelle 187 f.  
 222 ff. 240  
 Sixtus IV. 187 f. 196 f.  
 236  
 Sizilien 20. 83. 95 f.  
 179  
 Skarbina 493  
 Skopas 31  
 Slevoigt 493. 495  
 Sluter, Claus 302  
 Snyders 386  
 Sodomä 275 ff.  
 Soest 91. 109. 111.  
 131. 313 f. 365  
 Sohn 431  
 Sohn-Rethel 497  
 Soissons 123  
 Solari, Cr. 179  
 — P. 178. 368  
 — C. 409  
 Solario, Andrea 271  
 Solesmes 308  
 Solignac 99  
 Solis, Virgil 354  
 Soutman 386  
 Spagna, Lo 199. 233  
 Spagnoletto f. Ribera  
 Spalato 62  
 Spangenberg 445  
 Spanien 83. 109. 127 f.  
 273. 376 ff. 117. 175  
 Spätgotik 117. 122  
 Spätrenaissance 150  
 Speier 97 f. 102  
 Spello 198  
 Sperandio 178  
 Sperl, S. 503  
 Sphinx 4 f.  
 Spielbein 30  
 Spinelli 178  
 Spinello Aretino 147  
 Spitzbogen 82. 116  
 Spitzweg, R. 431  
 Spoleto 185. 199  
 Stabiä 39  
 Stabwerk 120  
 Stadthagen 305  
 Stalaktitengewölbe 82.  
 96. 122  
 Standbein 30  
 Stanzen 236 ff.  
 Stappen, Ch. v. d. 473  
 Stassen, Fr. 491  
 Stauffer-Bern 497  
 Steen, S. 101  
 Steinbach 87  
 Steinhausen, W. 429.  
 502  
 Steinle, Ed. 429  
 Steinlen 469  
 Steinschneidkunst,  
 antike 41  
 Steinzeit 1 f.  
 Steinzeug 469  
 Stenbal 138  
 Sternengewölbe 122. 125  
 Sterzing 315  
 Stevens 440  
 Stichblätter 13  
 Stilisierung 82  
 Stilleben 402  
 Stimmer, L. 351  
 Stonehenge 2  
 Storch, R. 495  
 Stoß, Stanislaus 320  
 — Zeit 318 ff. 335  
 Strad 423  
 Stralsund 136  
 Straßburg i. E. 104.  
 112 f. 129. 132. 310.  
 314. 346. 362. 500  
 Strebebogen 106 f. 118  
 Strebspfeiler 106. 118  
 Street 427  
 Striegel, B. 347  
 Stöving, R. 194  
 Stud, F. 111. 499  
 Stüler 423  
 Stuttgart 360. 484 f.  
 497  
 Stilgenwechsel 89  
 Stylobat 18. 22  
 Sübseeinseln 1  
 Sumerer 8  
 Susa 9. 62  
 Symbolismus 174 f.  
 Symmetrien 19  
 Syrakus 68  
 Syrien 9. 45. 77  
 Syrlin, Jörg 316 f.  
  
**I**  
 Tafelmalerei 180. 311  
 Taj-Mahal 83  
 Tambour 78  
 Tanagra 34  
 Tangermünde 136 ff.  
 Taormina 63  
 Tarent 24  
 Tschner, S. 199  
 Tauriskos 13  
 Tebessa 63  
 Tegea 31  
 Telephos 43  
 Tempel 5 ff. 16 ff.

Tempera 39  
 Templerorden 107  
 Tenea 25  
 Tenebrofi 371  
 Teniers, D. 387 f.  
 Teppich 9. 210 f. 306  
 Terborch, G. 400  
 Terracotta 17. 24. 33.  
     46. 161. 170 ff. 179.  
     213. 360, f. Glasur  
 Thann 132  
 Theater 34. 59. 62 f.  
     461. 485  
 Theben in Oberägypten 6  
 Theiß, Raffar 360  
 Theoderich d. G. 77. 80  
 — von Prag 311  
 Thermen 59  
 Thernos 20  
 Theseion 26  
 Theveste f. Tebessa  
 Thiersch, Fr. 461  
 Thobe, S. 272. 502  
 Thoma, S. 502 f.  
 Thorn 114. 134 ff. 138  
 Thormvaldsen 422  
 Thugga f. Dugga  
 Thumann, P. 445  
 Thüringen 108  
 Tieck 426  
 Tiefenbrunn 314 ff.  
 Tiepolo 272 f. 417 f.  
 Tilgner, W. 457  
 Tintoretto 270 ff.  
 Tirol 108. 136. 317.  
     416. 442  
 Tiryns 15  
 Tischbein, G. W. 421  
 Tito, Ettore 475  
 Tivoli 62 f.  
 Tizian 257. 259 f. 262 ff.  
     381  
 Toledo 127 f.  
 — Juan Baptista da  
     367

Tommaso da Modena  
     311  
 Tom Ring 354  
 Tondo 186  
 Tonmalerei 24  
 Tonnengewölbe 54. 55.  
     86. 98 ff.  
 Toorop, Jan 475  
 Töpferei 1 f. 7 f. 342  
     355. — f. Glasur,  
     Terracotta.  
 Torcello 77 f.  
 Torgau 359. 360  
 Tosaschule 14  
 Toskana 46. 142. 145 ff.  
     150 ff.  
 Totentanz 351 f. 432  
 Toul 123  
 Toulouse 99 f.  
 Toulouse-Lautrec 469  
 Tournai 303  
 Tours 123. 307 f.  
 Townsend 481  
 Trajan 48  
 Trajanssäule 58. 109  
 Trani 95. 134. 140 f.  
 Trapezkapitell 106  
 Trausnitz 358  
 Treviso 283  
 Trier 64. 77. 104. 109.  
     112. 128  
 Trifels 108  
 Triforium 101. 121  
 Triglyph 18 f.  
 Trippe 314  
 Trippenmacher 314  
 Troger 416  
 Troja 15  
 Troubetzkoy, Fürst 478.  
 Troyes 123 f.  
 Troyon 437  
 Trübner, W. 503  
 Tschingtschou-fu 12  
 Tuaille, L. 494 f.  
 Tudorbogen 125

Tudorstil 367  
 Tullianum 47  
 Tumba 113  
 Tura, Cosimo 201  
 Turin 376  
 Turm 90. 120  
 Turmanin 77  
 Turner, W. 434  
 Tusculum 47. 62  
 Tympanon 19. 90  
 Typologie 115. 188

## U

Ubbelohde, D. 503  
 Übergangsstil 103  
 Uccello 182  
 Ubine, Giovanni da  
     246 f.  
 Uhde, F. v. 490 ff.  
 Ulm 114. 132. 310.  
     314 ff. 347  
 Ulrich v. Ensfingen 127.  
     129. 132  
 Umbrien 194. 233  
 Unfried f. Schultheiß  
 Ungarn 128. 182. 442.  
     444  
 Unger, W. 497  
 Unterberger 416  
 Uphues, S. 156  
 Urban, S. 499  
 Urbino 160. 171. 199.  
     202. 212. 233. 266  
 Urs, Graf 347  
 Utrecht 389. 401

## V

Vaga, Perino del 247  
 Valencia 128  
 Valenciennes 307  
 Valladolib 128  
 Varnucci f. Perugino  
 Varallo 275  
 Vasari 116. 151. 226.  
     272

Basenmalerei 21  
 Basonio, M. 361  
 Vatikan 183. 187 ff.  
     214 ff. 236 ff.  
 Bantier, B. 411.  
 Beccio f. Tizian  
 Been, D. v. 381  
 Belt, Gebr. 428  
 Beil 16  
 Belazquez 377 ff. 390  
 Belbe, M. v. d. 399  
     — Henry v. d. 173  
     — W. v. d. 399  
 Benedig 16. 99 f. 126.  
     135. 139 f. 145. 155.  
     161. 163. 176 ff. 201.  
     209. 248 ff. 282 ff.  
     325 ff. 339. 341. 354.  
     371 f. 419. 449  
 Veneziano, Antonio 147  
 Venus 31 f.  
 Verband der Kunst-  
     freunde in den Län-  
     dern am Rhein 489  
 Verboeckhoven 440  
 Verelli 275  
 Verhaegt, L. 381  
 Verlaet 110  
 Vermeer, J. 401  
 Vernickel, W. 364  
 Verona 62. 145. 149.  
     163. 179. 201. 250.  
     269 f.  
 Veronese, Paolo 270 f.  
 Verrocchio 174 ff. 185 f.  
     205  
 Versailles 403. 410. 488  
 Beth, Jan 475  
 Vézelay 112  
 Via Appia 61  
 Vicenza 202. 273. 284 f.  
 Vierpaß 120  
 Vierung 88  
 Vignola 369  
 Villa Adriana 62

Villa Carlotta 122  
 Villegas 475  
 Vinci f. Leonardo  
 Binnen 504  
 Violet-le-Duc 427  
 Blycher, Haus 310  
     — Hermann 335  
     — Hermann d. J. 338 f.  
     — Peter 335 ff.  
     — Peter d. J. 339 f.  
 Viti, Timoteo 202. 233  
 Vitruv 342. 357  
 Vivarini, Maise 248  
     — Bartolommeo 248  
 Vlieger, G. d. 399  
 Vogeler, H. 504  
 Voigt, Kaspar 360  
 Volkman, M. 449. 500  
     — H. v. 503  
 Volterra 46  
     — Daniele da 225. 382  
 Volute 159  
 Vorgeichtliche Kunst 1  
 Vorstermann 386  
 Vos, Cornelis de 386  
 Voyen 481  
 Vrana f. Laurana  
 Vriendt f. Floris, Cor-  
     nelis  
 Vries, Adrian de 305  
 Vulci 16

## W

Wachsguß 178  
 Waderroder 426. 428  
 Waffenkunst 1 ff. 13 f.  
     16. 352. 355  
 Wagemüller 199  
 Waghmatere, Dominik  
     124 f.  
 Wagner, D. 485 f.  
 Walch, Jakob f. Barbari  
 Waldmüller 445  
 Walkenried 107  
 Wallot, P. 461

Walton 181  
 Wandmalerei 111. 114.  
     118. 427  
 Warenhaus 485  
 Wartburg 108  
 Warwick, Castle 135  
 Watteau, M. 107  
 Watts, G. F. 133  
 Wauters 440  
 Webkunst 82  
 Wechselburg 112  
 Weenix, J. 102  
     — G. W. 402  
 Weimar 473. 195 f.  
 Weishaupt, W. 199  
 Weiß, 496  
 Welti, M. 500  
 Wendelstiege 360  
 Wenglein 443  
 Wercktschagin 478  
 Werkstätten, vereinigte  
     181  
 Werner, M. v. 415  
 Wernigerode a. H. 136  
 Werwe, Claus de 302  
 Wesel 131. 136  
 Westfalen 91. 131. 136.  
     303. 311. 313. 354.  
     480. 488  
 Westmünster 125  
 Westpreußen 133 ff. 303  
 Weyden f. Rogier  
 Whistler 482  
 Wien 132. 410. 445.  
     157 f. 185 ff. 500 f.  
 Wierß, M. 440  
 Wifinger 3  
 Wildt, Adolfo 477  
 Wilhelm, Abt 91  
     — Meister 312  
     — v. Sens 125  
 Wilhelmsburg 359  
 Wille, F. v. 497  
 Wimperg 120  
 Wimpfen 108. 128

Winchester 125	Wren, Chr. 367	Zentralbau 71. 77 f.
Windelmann, J. J.	Würfelkapitell 89 f.	86. 107. 155
418 ff. 424 f. 429.	Wurnser, Nikolaus 311	Zeugis 30
463	Würzburg 109. 273.	Zickzackmuster 2
Wismar 133. 360	320. 410	Ziegel f. Backstein,
Witte, Pieter de 305	Wynrich, Hermann 312	Glasur
Wittenberg 334		Zinn 312
Witz, Konrad 315	<b>x</b>	Zinna 107
Wohnungskunst 482 f.	Xanten 131. 303	Zinnglasur 171
Wölbfkunst 96 ff.		Zisterzienfer f. Zister-
Wolf 363	<b>y</b>	cienfer
Wolfenbüttel 359	Yebdo 14	Zorn, Anders 478
Wolff, A. 123	Ypern 136	Zuccone 166
— Heinrich 495	York 125	Zügel, S. 199
Wolgemut, Mich. 318.		Zuloaga, J. 475
321	<b>3</b>	Zumbusch 457
Worms 98. 362	Zamosc 368	Zurbaran 379
Worpswede 504	Zampieri f. Domenichino	Zwickau 132. 318
Wouvernann 400	Zarcillo, Fr. 377	Zwickel 78
Wrbā, G. 499	Zeitblom, Barth. 316	Zwintscher, C. 196

# Druckfehler.

©. 311 lies Karlstein statt Karlsburg.

683

60. —

Druck von J. S. Weber (Inofficielle Zeitung) in Leipzig.









nr inw.: BG - 513177



BG W 513177



**Nie wypożycza się  
poza bibliotekę**