

WYDZIAŁY POLITECHNICZNE KRAKÓW

BIBLIOTEKA GŁÓWNA



L. inw.

3653

Leitfaden

der

Kunstgeschichte

von

Dr. Wilhelm Buchner.

— 2095 —

5. Auflage.



~~XI. 2030~~

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000294381



18.7



~~N. 2030~~

Leitsaden

der

Kunstgeschichte.

Für höhere Lehranstalten und den Selbstunterricht

bearbeitet

von

Dr. Wilh. Buchner.

N. 2030



Mit 87 in den Text eingedruckten Abbildungen.

Fünfte, verbesserte Auflage.

Kriegels



Essen.

Druck und Verlag von C. D. Bädeker.

1894.

La/3

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKOW

II 3653

Akc. Nr.

4271/49

Vorwort zur fünften Auflage.

Die nachfolgende Arbeit, welche jetzt zum fünften Male hinausgeht, verdankt ihre Entstehung dem Bedürfnis, dem kunstgeschichtlichen Unterricht, welchen ich eine lange Reihe von Jahren erteilte, einen Leitfaden zu Grunde zu legen, um desto mehr Zeit der Entwicklung und Anschauung widmen zu können. Aus den gelegentlich dieses Unterrichts entworfenen, wiederholt umgearbeiteten Aufzeichnungen ist das kleine Buch erwachsen; da neuerdings die Kunstgeschichte zum Gegenstand des Unterrichts an den Oberklassen zahlreicher Lehranstalten geworden, mag vielleicht manchem Amtsgenossen eine solche, das Wesentliche zusammenfassende Darstellung dienlich sein; anderen Lesern wird es als Führer beim Selbstunterricht neben den umfangreichen Handbüchern der Kunstgeschichte brauchbar sein können. Im übrigen ist es nicht bloß aus der Schulpraxis erwachsen; was von hervorragenden Werken der bildenden Künste in München, Dresden, Berlin und einer Anzahl anderer deutscher Städte, am Rhein, in London und Paris, in Holland und Belgien, an den bedeutendsten Kunststätten Italiens von Mailand und Venedig bis Paestum zu sehen ist, habe ich gesehen, teilweise wiederholt und eingehend kennen gelernt, und mir so vielfach aus eigener Anschauung ein Urtheil gebildet.

Das kleine Buch hat mit geringen Ausnahmen wohlmeinende Beurteilung gefunden, wenn auch im einzelnen manches als ungenau oder irrig bezeichnet, mancher Wunsch geäußert ward. Ich habe letzteres erwartet und bei den folgenden Auflagen jeden Wink, welcher mir der Beachtung wert erschien, mit Dank erwogen und erforderlichenfalls berücksichtigt, alles wiederholt sorgsam durchgesehen, so daß ich wohl jede neue Gestalt des Buches nicht bloß eine erweiterte, sondern auch eine verbesserte nennen darf; immerhin wird bei der großen Zahl von Streitfragen auf dem Gebiete der Kunstgeschichte manche Einzelheit angefochten werden können. Ich kann bloß sagen, daß ich nach möglichster Korrektheit gestrebt habe, und wer das Einzelne vergleichen will, wird wohl von Auflage zu Auflage die bessernde Hand erkennen.

Andere Ratschläge freilich mußte ich unbeachtet lassen, zumal da sie sich vielfach geradezu widersprachen. Das Buch mußte im großen und ganzen dasſelbe bleiben, ein Leitſaden zur erſten Ueberſchau für den, welchem Zeit oder Gelegenheit fehlt, ſich in der umfänglichen Litteratur dieſes Gebietes weiter umzuſehen; ein Leitſaden vornehmlich für den Unterricht, wo das lebendige Wort und die Anſchauung ergänzend eintreten müſſen. Der eine Kritiker will mehr für den Selbſtunterricht, der andere mehr für die Schule geſchrieben haben; der eine hat zu viel, der andere zu wenig Namen gefunden; der eine will die griechiſche Kunſt, der andere diejenige der neuſten Zeit umfänglicher dargeſtellt haben, während ein dritter die letztere ganz geſtrichen ſehen möchte; der eine vermißt eingehende Darſtellung einer Anzahl von Hauptkunſtwerken, der andere begehrt mehr Abbildungen, der dritte weniger Jahreszahlen. Ich habe dieſe und andere wohlmeinende Ratschläge zumeiſt unbeachtet laſſen müſſen, denn ſie hätten das Büchlein auf den Kopf geſtellt, es erheblich umfänglicher und teurer gemacht, ihm das Weſen eines Leitſadens genommen. Jedenfalls will ich beifügen, was jeder Lehrer weiß, daß ein guter Teil der Namen, vornehmlich im Kleindruck, und der allergrößte Teil der Jahreszahlen nicht zum Lernen, ſondern zum Nachſchlagen angeführt iſt, wie es überhaupt ratſam erſcheint, die wichtigſten Vertreter der verſchiedenen Zeiträume in der Beſprechung beſonders hervorzuheben, an zahlreichen minder wichtigen dagegen ſchweigend oder mit ganz kurzer Erwähnung vorüber zu gehen, ſchon weil die für dieſen Unterricht verfügbare Zeit in der Regel knapp bemessen iſt.

Bei einem Vortrag über die Geſchichte der bildenden Künſte iſt die Anſchauung vor allem wichtig; außer einigen zur wiſſenſchaftlichen Einführung erforderlichen Hauptwerken ſollte jede Anſtalt, in deren Unterrichtsplan die Kunſtgeſchichte aufgenommen iſt, wenigſtens die S. 1 erwähnten Bilderwerke von Lükke, Eſſenwein, Carriere und die Seemannſchen Bilderbogen beſitzen. Als Anſchauungsmittel zur Geſchichte der antiken Plastik empfehle ich eine Auswahl aus den Veröffentlichungen der Berliner Photographiſchen Geſellſchaft (Kabinettsformat zu 75 S.); für die Geſchichte der Malerei eine Auswahl aus den Blättern der Phot. Geſellſchaft (75 S.), aus den etwas teureren, aber erheblich beſſeren Sammlungen von Bruckmann-München, Hanſtkäſtgen-München, Brockmann-Nachfolger-Dreſden, alle zu 1 *M.*, von Miethke-Wien zu 1,20 *M.* Die italieniſchen Photographieen ſind ebenſo schön wie billig, und man kann ſich leicht von den Photographen Naya in Venedig, Minari in Florenz, Ricci in Ravenna, G. Sommer in Neapel, den deutſchen

Buchhändlern Flor=Florenz, Spithöver=Rom, Detken=Neapel, sowie Wilberg=Athen photographische Abbildungen der bedeutendsten Bau- u. a. Kunstwerke der betreffenden Städte und Nachbarorte beschaffen, unaufgezogen, Zahlung durch Postanweisung. Stracks Baudenkmäler des Alten Rom (Berlin, Wasmuth, N. 20) enthalten 20 große und schöne Lichtdrucke nach den bedeutendsten antiken Bauwerken von Rom, ein verhältnismäßig billiges, sehr empfehlenswertes Werk. Schöne und billige Photographieen aus Agypten und Syrien (Jerusalem, Palmyra, Baalbek) bei Bonfils in Alais (Gard). Ansichten und Kunstwerke von ganz Italien in Photographieen haben auf Lager Hugo Grossers Kunsthandlung in Leipzig und die G. Arnold'sche Hofkunsthandlung zu Dresden, letztere zahlreiche Photographieen zur Geschichte der italienischen Malerei, sowie die Hauptwerke der außeritalienischen Museen. Abbildungen antiker plastischer Kunstwerke, für den Unterricht in höheren Mädchenschulen geeignet, besorgt die Photographische Gesellschaft zu Berlin. Die G. Quaa'sche Kunsthandlung in Berlin hat ein Lager von photographischen Ansichten hervorragender Bauwerke in Griechenland, Agypten, Palästina, der Türkei, Italien, Frankreich, England, Deutschland, Spanien und Portugal, sowie Original-Aufnahmen nach Gemälden Italiens und der Londoner National Gallery; A. Twietmeyer in Leipzig hat den Vertrieb der Mansell'schen Photographieen des British Museum, sowie ein reichhaltiges Lager englischer, französischer und italienischer Photographieen. Für direkten Bezug der Photographieen französischer Bau- und Kunstwerke ist zu empfehlen G. Hautecoeur-Paris, Avenue de l'Opera 35 (Paris und Umgegend 10 Francs das Duzend, Sonstiges 15 Francs das Duzend; Kunstwerke des Louvre, Lugembourg, von Versailles 10 Francs das Duzend, unaufgezogen gegen Vorauszahlung; auch einzeln zu je 1, 1¹/₂, 1 Franc). Schöne und große aber ziemlich teure Photographieen spanischer Bauwerke und Gemälde bei J. Laurent zu Madrid. In Bezug auf die Bauwerke Deutschlands sind wir leider noch erheblich zurück; auch sind Photographieen derselben keineswegs billiger als diejenigen von Athen und Agypten. Gute Ansichten der hauptsächlichsten Bauwerke am Mittelrhein, von Hertel in Mainz, besorgt jede Buchhandlung; Photographieen der Kölner Bauwerke, je nach Größe verschiedenen Preises, liefert F. Creifelds-Köln; diejenigen des Kölner Domes sind etwas teuer, aber sehr schön und groß. Eine Sammelstelle für die kunstgeschichtlichen Photographieen von Deutschland ist, wie es scheint, noch nicht vorhanden. Hofphotograph Alb. Schwarz, Berlin W., Bellevuestraße 22, besitzt zahlreiche Aufnahmen deutscher Bauwerke, jedoch nur Kabinettformat, also für kunstgeschichtliche Anschauung zu klein.

Wenn man sich zunächst auf die Hauptfachen beschränkt, nach und nach das minder Wichtige erwirbt, so läßt sich im Verlauf einiger Jahre mit nicht allzu beträchtlichen Ausgaben ein trefflicher Grundstock von erläuternden Abbildungen erwerben, ohne welche ein solcher Unterricht bloß totes Wissen zuführen wird, nicht lebendiges Erkennen und Genießen. Indem ich das Vorhandensein der wesentlichsten Anschauungsmittel voraussetzte, habe ich die Abbildungen dieses Leitfadens auf die Darstellung der wichtigsten Grund- und Aufrisse, Bau- und Zierglieder beschränken zu dürfen geglaubt, bei welchen es sich nicht sowohl darum handelt zu bewundern und zu genießen, als das zunächst Notwendige zu lernen.

Etwa gleichzeitig mit dieser neuen, nur in Einzelheiten berichtigten, erweiterten oder verkürzten Gestalt meines kleinen Buches erscheint eine wesentlich umfassendere Sonderausgabe desselben für Österreich, bearbeitet von den Herren Dr. C. Weiser und Dr. Halmel zu Wien. Um dem Leitfaden auch weiterhin in Österreich seinen Verbreitungskreis zu erhalten, erschien es wünschenswert, Einzelnes, besonders die Kunstwerke von Österreich, näher zu betrachten, die Kunst von Ostasien und Mittelamerika heranzuziehen, vor allem auch die Plastik und Malerei durch zahlreiche Abbildungen anschaulicher darzustellen. Um meiner Arbeit das Gepräge eines Leitfadens und den bisherigen billigen Preis zu bewahren, habe ich geglaubt, auf diese umfangreichen Erweiterungen verzichten und das Buch im wesentlichen in seiner bisherigen Gestalt erhalten zu müssen. Ich schließe dieses Vorwort, wie dasjenige der ersten Auflage: „Ein solcher Leitfaden der Kunstgeschichte ist, schon wegen seiner notgedrungenen Knappheit bei einem aus unzähligen Einzelheiten bestehenden Inhalt, der Gefahr ausgesetzt, Lücken, Ungenaues, Unrichtiges zu enthalten, wobei freilich berücksichtigt werden muß, daß bei der erforderlichen Hervorhebung des Wesentlichen gar manches als allgemeingültig dargestellt werden muß, was eine Reihe stillschweigend übergangener Ausnahmen erleidet. Mit diesem Bewußtsein unzulänglicher, in mancher Hinsicht der Berichtigung bedürftiger Leistung lege ich das kleine Buch dem Leser vor, zugleich mit der an alle dasselbe Benutzenden gerichteten Bitte, beim Gebrauche ihre Bedenken zu verzeichnen und mir mitzuteilen.“

Eisenach, im November 1893.

Dr. Buchner.

Inhalt.

Erster Hauptteil.

Die bildende Kunst des Altertums.

Erster Abschnitt.		Seite
Die bildende Kunst der vorgeschichtlichen Zeit		1
§. 1. Aufgabe der bildenden Kunst. Hauptformen derselben. -		
§. 2. Die Anfänge der bildenden Kunst. - §. 3. Älteste Bau-		
denkmale, Grabhügel, Bautasteine, Hünenbetten, Steinkreise u.		
Zweiter Abschnitt.		
Die bildende Kunst des Morgenlandes		4
A. Die ägyptische Kunst		4
§. 4. Land und Volk. - §. 5. Pyramiden und Grabkammern. -		
§. 6. Tempelbauten. - §. 7. Die Bildnerei und Malerei der Ägypter.		
B. Die bildende Kunst der westasiatischen Völker		13
§. 8. Das Land an Euphrat und Tigris. Bauwerke von Babylon		
und Ninive. - §. 9. Bildnerei der Babylonier. - §. 10. Die		
bildende Kunst in Medien und Persien. - §. 11. Phönizier und		
Hebräer. Der salomonische Tempel.		
C. Die bildende Kunst Indiens		16
§. 12. Töpe, Felsentempel und Pagode.		
Dritter Abschnitt.		
Die bildende Kunst der Griechen		18
§. 13. Vorblick.		
A. Die Baukunst der Griechen		19
§. 14. Baukunst der Urzeit. Rhyklopische Mauern, Schaghäuser. -		
§. 15. Die Einwanderung der Dorer. - §. 16. Der dorische		
Tempel. - §. 17. Die dorische Säule. - §. 18. Das dorische		
Gebälk. - §. 19. Die ionische Bauweise. - §. 20. Die korinthische		
Bauweise. - §. 21. Folge der drei Bauweisen. - §. 22. Erster		
Zeitraum des griechischen Tempelbaues. - §. 23. Zweiter Zeit-		
raum. - §. 24. Weltliche Bauwerke. - §. 25. Dritter Zeitraum.		
B. Die Bildnerei der Griechen		35
§. 26. Allgemeines. - §. 27. Bildende Kunst der Urzeit. - §. 28.		
Erster Zeitraum. - §. 29. Zweiter Zeitraum. - §. 30. Phidias. -		
§. 31. Polyklet, Alkamenes, Paconios. - §. 32. Die bildende		
Kunst nach dem peloponnesischen Kriege. - §. 33. Skopas,		
Praxiteles, Lysippos. - §. 34. Dritter Zeitraum.		

	Seite
C. Stein- und Stempelschneidekunst der Griechen	43
§. 35. Münzen, Gemmen, Cameen.	
D. Die Malerei der Griechen	43
§. 36. Verschiedene Malweisen. Mosaik. – §. 37. Hauptmeister. Vasenmalerei. – §. 38. Raub und Zerstörung der griechischen Kunstwerke.	
Vierter Abschnitt.	
Die bildende Kunst der italischen Völker	47
A. Die bildende Kunst der Etrusker	47
§. 39. Baukunst der Etrusker. – §. 40. Bildnerei und Malerei derselben.	
B. Die bildende Kunst der Römer	48
§. 41. Vorblick und Einteilung.	
1. Die Baukunst der Römer	50
§. 42. Erster Zeitraum. – §. 43. Zweiter Zeitraum. – §. 44. Dritter Zeitraum. Bauten der Kaiserzeit. – §. 45. Vierter Zeitraum. – §. 46. Fünfter Zeitraum.	
2. Die Bildnerei der Römer	55
§. 47. Verschiedene Arten derselben.	
3. Die Malerei der Römer. §. 48	57
Zweiter Hauptteil.	
Die bildende Kunst des Mittelalters.	
Erster Abschnitt.	
Die altchristliche Kunst	59
§. 49. Gegensatz zwischen Heidentum und Christentum. Die Katakomben. – §. 50. Die Basilika. – §. 51. Der Rundbau. – §. 52. Die byzantinische Baukunst. – §. 53. Die altchristliche Kunst im Norden. Aachen. – §. 54. Altchristliche Bildnerei. Sarkophage. Diptychen. – §. 55. Altchristliche Malerei und Mosaik.	
Zweiter Abschnitt.	
Die Kunst des Islam	71
§. 56. Bauformen und Bauwerke der Araber.	
Dritter Abschnitt.	
Die romanische Kunst	75
§. 57. Allgemeines. – §. 58. Grundriß des romanischen Gotteshauses. – §. 59. Hochbau des romanischen Gotteshauses. – §. 60. Die romanische Säule. – §. 61. Zierglieder des romanischen Baustiles. – §. 62. Der Übergangsstil. – §. 62a. Die romanische Baukunst in Frankreich und England. – §. 63. Die romanische Bauweise in Deutschland. – §. 64. Die romanische Baukunst in Italien. – §. 65. Bildnerei der romanischen Zeit. – §. 66. Malerei derselben.	

Vierter Abschnitt.

Seite

Die bildende Kunst des gotischen Zeitalters 87

- §. 67. Entstehung des Spitzbogenstils. - §. 68. Grund- und Aufbau der gotischen Kirche. - §. 69. Glieder der Gotik. - §. 70. Zeiträume der gotischen Kunst. - §. 71. Die Gotik in Frankreich, England, den Niederlanden. - §. 72. Gotische Bauwerke in Deutschland. - §. 73. Die Gotik in Italien und Spanien. - §. 74. Bildnerei des gotischen Zeitalters. - §. 75. Malerei desselben. Die Kölner Meister. - §. 76. Die Malerei des gotischen Zeitalters in Italien. Cimabue, Giotto, Duccio, Pisolo.

Dritter Hauptteil.

Die bildende Kunst der neueren Zeit.

Erster Abschnitt.

Die bildende Kunst im 15. und 16. Jahrhundert 106

- §. 77. Wesen der Renaissance.
- A. Die Baukunst der Renaissance 108
- §. 78. Kirchen- und Palastbau. - §. 79. Früh-, Hoch- und Spätrenaissance. - §. 80. Die Renaissance-Baukunst im Norden der Alpen.
- B. Die Bildnerei der Renaissance 115
- §. 81. Bildnerei der Frührenaissance. Ghisberti, Luca della Robbia, Donatello. - §. 82. Die Bildnerei in der Zeit des Humanismus. - §. 83. Michelangelo und seine Zeitgenossen. - §. 84. Die nordische Bildnerei. Adam Krafft, Veit Stoß, P. Vischer. Französische Bildhauer.
- C. Die Malerei der Renaissance 120
- §. 85. Technik und Stoffe der Renaissance-Malerei. Holzschnitt, Kupferstich, Radierung, Majolika. - §. 86. Die italienische Malerei der Frührenaissancezeit. - §. 87. Die italien. Malerschulen des 16. Jahrh. - §. 88. Lionardo und die lombardische Schule. - §. 89. Michelangelo und seine Nachfolger. - §. 90. Fra Bartolommeo und Andrea del Sarto. - §. 91. Rafael Santi und seine Schüler. - §. 92. Correggio. - §. 93. Die venezianische Malerei. - §. 94. Giorgione, Tizian, Palma, Tintoretto, Paolo Veronese. - §. 95. Die frühniederländische Malerei. H. und J. van Eyck, Memling u. a. - §. 96. Die deutsche Malerei. Direr, Holbein, Cranach. - §. 96a. Das Kunstgewerbe in der Zeit der Renaissance.

Zweiter Abschnitt.

Seite

Die bildende Kunst im 17. und 18. Jahrhundert 139

- §. 97. Neublüte der Malerei im 17. Jahrhundert. - §. 98. Italien. Die Effektliter und Naturalisten. - §. 99. Gleichzeitige Franzosen. Poussin, Cl. Lorrain. - §. 100. Die Spanier. Zurbaran, Velazquez, Murillo. - §. 101. Die Süd-Niederländer. Rubens, Van Dyck. - §. 102. Die Holländer. - §. 103. Rembrandt. - §. 104. Die holländischen Sittenmaler. - §. 105. Die Landschaftler, Tier- und Blumenmaler. - §. 106. Deutsche Maler des 17. und 18. Jahrhunderts. Mengs und seine Zeitgenossen. Engländer.

Dritter Abschnitt.

Die bildende Kunst des 19. Jahrhunderts 151

§. 107. Vorblick.

A. Die Malerei der neueren Zeit 151

- §. 108. Erneuerung des Kunstgeistes. Carstens. - §. 109. David und die französischen Maler. - §. 110. Die romantische Kunst. - §. 111. Cornelius. - §. 112. Dverbeck, W. Schadow, Schnorr. - §. 113. Ludwig von Bayern. - §. 114. Die Kunstschulen. - §. 115. Die Münchener Kunstschule. Kaulbach, Heß, Genelli, Schwind, Piloty u. a. - §. 116. Die Düsseldorfer Schule. - Lessing, Bendemann u. a. - §. 117. Die Berliner Kunstschule. - §. 118. Die Kunstschulen von Dresden, Wien etc. - §. 119. Französische und englische Maler der neueren Zeit. - §. 120. Die vervielfältigenden Künste.

B. Die Bildnerei der neueren Zeit 165

- §. 121. Canova, Dannecker, Trippel. - §. 122. Thorwaldsen. - §. 123. Gottfr. Schadow. - §. 124. Die deutsche Denkmal-Bildnerei. Rauch, Rietschel und die übrigen Künstler der Berliner und Dresdener Bildnerschule. - §. 125. Die Plastik zu München. Schwantbaler u. a. - §. 126. Neuere Bildhauer in Italien und Frankreich.

C. Die Baukunst der neueren Zeit 171

- §. 127. Die Berliner und Münchener Schule. Schinkel, Klenze, Gärtner u. a. - §. 128. Rückblick.

Erster Hauptteil.

Die bildende Kunst des Alterthums.

Erster Abschnitt.

Die bildende Kunst der vorgeschichtlichen Zeit.

§. 1. Die bildende Kunst setzt sich zunächst die Aufgabe, die Gegenstände, deren der Mensch zu dauerndem Gebrauche bedarf, welche ihm zum Schmuck des alltäglichen Daseins oder zur Darstellung seiner religiösen Vorstellungen dienen, in schöner und dauernder Weise darzustellen. Der Mensch stellt zunächst das Zweckmäßige her; aber sehr bald erwacht in ihm das Bedürfnis, dieses Zweckmäßige auszugieren, es zu verschönern. Sobald der Mensch über das Notwendige und Zweckmäßige hinausgeht, betritt er das Gebiet der Kunst, deren Aufgabe es ist, das Schöne zu gestalten, und damit ein ausschließlich ideales Ziel zu erstreben. In ihrer reichsten Entwicklung giebt die bildende Kunst den tiefsten religiösen Anschauungen, dem innersten Seelenleben, dem reinsten Schönheitsdrang der Völker und Zeiten Ausdruck.

Die bildende Kunst erscheint zunächst als Baukunst oder Architektur, sofern sie erst Grab- und Kultusstätten, sodann die dem öffentlichen Nutzen und Vergnügen dienenden Bauwerke, schließlich das Wohnhaus des Einzelnen in möglichst stattlicher geschmückter Erscheinung hervorbringt.

Später tritt die Bildnerei oder Plastik ein, welche, beginnend mit der einfachen Verzierung thönerner Gefäße, der Herstellung oft recht mißgestalteter Götterbilder aus vergänglichem Stoffe, Thon oder Holz, erst zur Darstellung des Göttlichen in der Gestalt des schönen Menschenbildes, dann zur bewußten Darstellung dieses selbst übergeht. Sie bedient sich dabei mehr und mehr eines dauerhaften Materiales, des Steines, Marmors und der Edelmetalle, des Erzes und der Edelmetalle; da sie bei ihren Hervorbringungen die praktische Möglichkeit gar nicht ins Auge faßt, bildet sie gegen die Baukunst, zu deren Schmucke sie vielfach dient, einen erheblichen Fortschritt. Auch das Tier, sofern

seine Gestalt als Verhüllung der Gottheit gilt, oder es dem Menschen dienstbar oder feindselig nahe tritt, wird in den Kreis der Bildnerei hereingezogen.

Die Malerei ist die am spätesten entstehende der drei bildenden Künste, zugleich die nach ihrem Stoffe vergänglichste; sie ist in ihren schönsten Hervorbringungen als die edelste Blüte der bildenden Kunst zu betrachten, weil sie nicht sowohl dem praktischen Bedürfnis, als zur Darstellung der höchsten religiösen Ideen, der wichtigsten Ereignisse des allgemein menschlichen und des nationalen Lebens, der Festhaltung des Menschen und der Natur in ihrer idealen Auffassung dient, zugleich aber im Gegensatz zur Bildnerei nicht bloß die Schönheit der Form, sondern auch die Schönheit der Farbe anstrebt. Ausgehend vom farbigen Schmucke von Gefäßen und Wandflächen, erst in reifer Entwicklung übergehend zur Tafelmalerei, setzt sie es sich zur Aufgabe, Vorgänge aus der Göttersage und religiösen Überlieferung, aus der Geschichte, dem Leben der Menschen und der Natur in völliger farbiger Lebenswahrheit getreu und doch künstlerisch verschönert darzustellen. Nebengattungen derselben, nur einer hochgebildeten Zeit eigentümlich, sind die Mosaik, welche Bilder aus farbigen Stein- oder Glasstiften zusammensetzt, der Kupferstich, Holzschnitt und Steindruck, welche, verzichtend auf den Reiz der Farbe, nur durch die schöne Zeichnung, das Spiel von Licht und Schatten wirken.

Insofern die bei reicherer Entwicklung der Plastik zu glänzendster Ausbildung gelangenden handwerklichen Nebengattungen derselben, die sogenannten Kleinkünste, die Stein- und Stempelschneidekunst, Gold- und Silberschmiedekunst, die Waffenschmiedekunst, Eisenbein- und Holzschnitzerei, Feintöpferei mit der Benutzung eines dauerhaften Stoffes die Absicht künstlerisch vollendeter Darstellung und Ausschmückung verbinden, sind sie ebenfalls in der Kunstgeschichte zu betrachten. Wo die Kunst sich derart mit dem Handwerk berührt, daß sie das für den täglichen Gebrauch Dienende und zugleich dem Stoffe nach minder Dauerhafte zielt, wie in der Tischlerei, Weberei, Stickerie, sind ihre Hervorbringungen mehr der Kulturgeschichte zuzuweisen; doch hat auch das Kunsthandwerk bisweilen ungemein Vorzügliches hervorgebracht.

Hauptwerke: Kugler, Handbuch der Kunstgeschichte. 2 Bde. 5. Aufl. bearb. von Lübke. 1872. Lübke, Grundriß der Kunstgeschichte. 11. Aufl. 2 Bde. 1892. Schnaase, Geschichte der bildenden Künste. 2. Aufl. 8 Bde. 1865—79. Riegel, Grundriß der bildenden Künste. 3. Aufl. 1875. Fähr, Grundriß der Geschichte der bildenden Künste. 1887.

Kugler, Geschichte der Baukunst. 5 Bde. 1856 ff. Lübke, Geschichte der

Architektur. 2 Bde. 6. Aufl. 1884. Rosengarten, Die architektonischen Stilarten. 3. Aufl. 1874. Durm, Handbuch der Architektur. 1881 ff. (Unvollendet.)

Lübke, Geschichte der Plastik. 3. Aufl. 1880. Kugler, Geschichte der Malerei seit Konstantin d. G. 3. Aufl. 3 Bde. 1867. Görling, Geschichte der Malerei. 2 Bde. 1867. Woltmann und Woermann, Geschichte der Malerei. 1881 f. W. Dobe, N. Dohme, G. Sanitschek, J. v. Falke, A. v. Lützow, Geschichte der deutschen Kunst. Berlin. 1885 f.

Bilderwerke: Lübke, Denkmäler der Kunst. 5. Aufl. 1883 ff.; davon Volksausgabe mit Supplement, die Kunst der Neuzeit. Herausgeg. v. Lübke u. Lützow. 2. Aufl. 1881. Esfenwein, Atlas der Architektur. 2. Abdruck. 1881. Carriere, Atlas der Plastik und Malerei. 1875. Kunsthistorisch: Bilderbogen, mit 3 Supplementen. Leipzig, Seemann. 1877 ff. Handausgabe 1885. Textbuch von Springer. 3. Aufl. 1888. Schulausgabe von Graul. 1888. Warnecke, Kunstgeschichtliches Bilderbuch. Leipzig, Seemann. 1889. Menge, Bilderatlas zur Einführung in die alte Kunst. Mit Textbuch. 1880. Langl, Denkmäler der Kunst. Bilder zur Geschichte. Wien, 2. Aufl. 1882 ff.

§. 2. Die Anfänge der bildenden Kunst liegen in vorgeschichtlicher Zeit und zeigen in den verschiedensten Erdteilen große Ähnlichkeit; erst im Laufe langer Jahrhunderte bildet sich für die verschiedenen Völker ein eigentümlicher Kunststil aus.

Die ältesten Spuren der Kunstübung finden sich in den Zieraten der irdenen Töpfe, der Spinnwirtel *z.*, in der Ausschmückung der Waffen oder Geräte mit einfachen grad- oder krummlinigen Ziergliedern (Ornamenten); sehr früh auch tritt schon die Darstellung von Tieren ein, wie u. a. die eingeschnittenen Zeichnungen vom Mammut, Pferd *z.* auf vorgeschichtlichen Geräten aus Knochen oder Renntierhorn beweisen.

Ebenso liegen die Anfänge der Baukunst in vorgeschichtlicher Zeit. Der älteste Hausbau war kunstlos und vergänglich, Höhle, Zelt, Pfahlbau oder Holzhütte. Die bildende Kunst im höheren Sinne nimmt in ihrem ersten Anfang wie im Beginn jeder neuen eigentümlichen Entwicklungsstufe ihren Ausgang von der sinnlichen Darbildung religiöser Vorstellungen, sie erwächst aus dem Bestreben, das als heilig Verehrte, das Grab und die Stätte des Gottesdienstes, in würdiger und dauerhafter Weise durch steinerne Denkmäler zu bezeichnen. Und so hat auch die Kunst aller Völker und aller Zeiten in dem Bau des Gotteshauses, in der sichtbaren Darstellung des Göttlichen ihren Gipfelpunkt gefunden.

§. 3. Die ältesten Baudenkmale Europas, im übrigen vielfach verwandt mit denjenigen anderer Erdteile, haben das Gepräge des Kolossalen, Unverwüstlichen. Material ist der rohe oder grobbehauene Stein, teilweise von gewaltiger Größe und Schwere, so daß die Art und Weise der Bewegung oder Aufrichtung uns unerklärlich erscheint. Diese Denkmale finden sich besonders zahlreich und stattlich im nord-

westlichen und westlichen Europa, in Skandinavien und dem norddeutschen Tiefland, in England und Westfrankreich, über die spanische Halbinsel bis ins Innere des westlichen Nordafrika.

Die älteste und einfachste Form ist der Grabhügel, bis zu 60 Meter Höhe; er birgt im Innern gewöhnlich eine oder mehrere aus zusammengestellten Steinplatten gebildete Grabkammern, ist häufig am Fuß von einem Steinring umkränzt, auf dem Gipfel durch mächtige Steinplatten gekrönt.

Bautasteine nordisch, Menhir britisch, nennt man Steinpfeiler, welche einzeln oder in Gruppen, bisweilen kühner Weise auf dem dünneren Ende stehen; wohl ebenfalls Grabdenkmäler gefallener Helden.

Hünengräber, Hünenbetten, britisch Dolmen, nennt man Grabstätten, bestehend aus großen Steinplatten, welche wagerecht über zwei oder mehrere große Steine gelegt sind, bisweilen so groß, daß sie ganze Kammern bilden; in Frankreich werden sie Feengrotten genannt.

Wagsteine, Wiegesteine, Rocking-stones sind große Steinplatten, welche auf einem abgerundeten Fels im Gleichgewicht ruhen und schaukelnd bewegt werden können, die britischen durch eine an der Berührungsstelle in beide Blöcke eingepaßte Steinkugel auch wagerecht.

Steinkreise, keltisch Cromlech, bestehen aus großen, bis zu 10 Meter hohen, grob viereckig zugehauenen Steinpfeilern, nicht selten oben durch eine wagerechte Platte verbunden, in mehreren Kreisen umeinandergereiht oder auch mehrere Einzelkreise nahe bei einander. Es waren ohne Zweifel heilige Stätten. Das berühmteste Denkmal dieser Art ist der größtentheils zerstörte vierfache Steinkreis von Stonehenge bei Salisbury, welchen man für ein Keltenwerk des 5. Jahrhunderts nach Chr. hält.

Nicht sowohl Kunstwerke, als dem Bedürfnisse der Verteidigung dienend, erscheinen die vorgeschichtlichen Befestigungsringe um Bergkuppen, sogenannte Heidenmauern, teilweise aus riesenmäßigen behauenen Steinen; so am Dillenberg im Elsaß und mehrfach im Rheinland.

Zweiter Abschnitt.

Die bildende Kunst des Morgenlandes.

A. Die ägyptische Kunst.

§. 4. Das älteste Beispiel einer hoch ausgebildeten vielseitigen Kunstübung finden wir in Ägypten. Die Eigenart des Landes gebot frühzeitig große Ufer- und Kanalbauten; das ägyptische Volk, durch

Wüste und Meer von allen Nachbarvölkern abgeschlossen, hatte eine strenge ernste Sinnesart, einen götterreichen Kultus, einen allmächtigen Priesterstand, eine besonders ausgeprägte Sorge nicht sowohl um die Bedürfnisse des irdischen Lebens, als um das Fortleben der Seele nach dem Tode; daher das außerordentliche Bemühen, durch Erhaltung des Leibes der Seele eine Wohnstätte zu bewahren. Der Ägypter nannte das Grab „das ewige Haus“, betrachtete regelmäßige Totenopfer mit Speise und Trank als erforderlich zum traumhaften Fortleben der Seele. Die ägyptische Kunst ist daher während des ältesten, memphitischen Zeitraumes ausschließlich eine Kunst des Grabes, während der thebäischen Periode eine Kunst des Grabes und Tempels. Bei streng despotischer Staatsform gebot der König über riesige Arbeitskräfte; das Streben war gerichtet auf die Darstellung des Kolossalen, Unzerstörbaren; die fast völlige Regenlosigkeit des Landes kam dem zu Hilfe. Die überall angebrachten Hieroglypheninschriften geben Mitteilung über die Entstehung der Bauten. Die Bauwerke ägyptischen Stiles dehnen sich räumlich aus vom Mittelmeere bis in das nördliche Arabisch, vom roten Meere bis in die Oasen der libyschen Wüste; sie behalten, wenn auch später kleiner und zierlicher werdend, im wesentlichen dieselben Bauformen durch einen Zeitraum von mehr als drei Jahrtausenden, bis in die römische Kaiserzeit. Eine völlige Wandellosigkeit, wie sie früher der ägyptischen Kunst zugeschrieben ward, ist ihr nicht eigen; nur treten bei einer fast ausschließlich dem Kultus der Götter und der Toten dienenden, unter dem Banne religiöser Sägung stehenden Kunst die Umwandlungen weit langsamer und minder scharf ausgeprägt ein, als bei den Völkern des Abendlandes.

Hauptwerke: Perrot & Chipiez, Geschichte der Kunst im Altertum. Ägypten, bearb. von Rich. Pietschmann. Leipzig 1884. Maspero, Archéologie égyptienne, deutsch als Ägyptische Kunstgeschichte bearb. von Steindorff 1889. — Es wird notwendig sein, hier einen Abriss der ägyptischen Geschichte zu geben, durch Wiederholung und Erweiterung des früher Gelernten über Götterdienst, Totenkultus, Mumien, Kastenwesen, Bilderschrift der Ägypter, die eigentümliche Volksart derselben näher zu entwickeln und dadurch auf das Folgende vorzubereiten. Zum besseren Verständnis diene die Zeittafel nach Lepsius:

a. Altes Reich. 3892—2194 v. Chr.

1—11. Dynastie, 3892—2354. Memphis Hauptstadt von Unterägypten. In der 4. Dynastie, 3122—2956, Ghifu, Ghasra und Menkera.

12. Dynastie, 2354—2194. Vereinigung von Ober- und Unterägypten durch ein aus Theben stammendes, in Memphis residierendes Königshaus, darunter Amenemha III. (Moeris).

b. Die Hyksos oder Hirtenkönige. 2194—1683 v. Chr.

13—16. Dynastie. Unterägypten beherrscht von semitischen Fürsten, die aber ägyptische Sitte und Kunst annehmen. In Oberägypten einheimische, den Hyksos tributpflichtige Fürsten.

c. Neues Reich. 1701—525 v. Chr.

17—20. Dynastie. Hauptstadt des wiedervereinigten Reiches Theben; Glanzzeit desselben.

17. Dynastie. 1701—1597. Vertreibung der Hyksos in 80 jährigem Kriege.

18. Dynastie. 1597—1447. Kriegszüge nach Vorderasien und Äthiopien. Tutmosis III. Amenophis III. (Memnon).

19. Dynastie. 1447—1273. Darunter Seti I. Ramses II. der Große 1392—26 (Sesostris). Mächtige Bauhätigkeit, gewaltige Kriegszüge.

20. Dynastie. 1273—1095. Darunter Ramses III. (Rhampsinet). Felsgrüfte bei Theben.

21—26. Dynastie, seit 1095. Erlöschen des Glanzes von Theben. Hauptstädte Tanis und Sais im Delta. Psamtek und Necho II. 7. Jahrh., Amasis 6. Jahrh. v. Chr.

d. Die Perserherrschaft. 525—333 v. Chr.

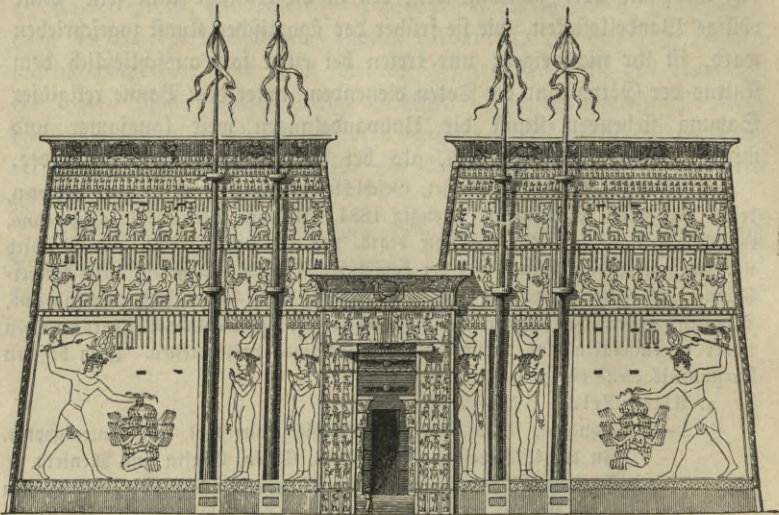
e. Alexander der Große und die Ptolemäer. 333—30 v. Chr.

f. Die Römerherrschaft, seit 30 v. Chr.

§. 5. Die ägyptische Kunst ist besonders geeignet, zu erweisen, wie jede Kunst ursprünglich aus dem Grab und der Kultusstätte erwächst.

Der Ägypter verwandelt den vorgeschichtlichen, aus Erde aufgehäuften Grabhügel in die aus Rohziegeln gemauerte oder aus mächtigen Werk-

Fig. 1.

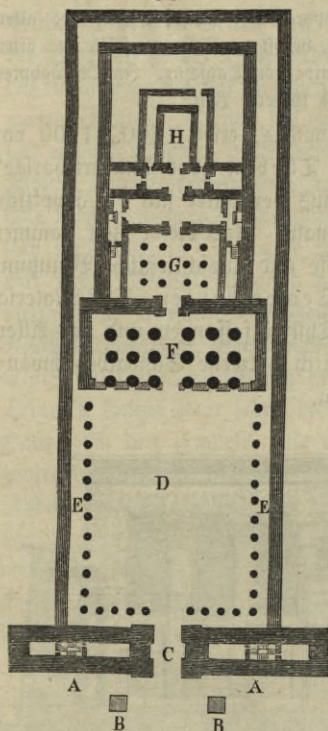


Obf, Stirnseite des Tempels. Zeit der Ptolemäer.

stücken zusammengesetzte Pyramide. Unter den zahlreichen Pyramiden des Nillandes, welche sich, nahezu 70 an der Zahl, auf der Felsenplatte des libyschen Gebirges in mehreren Gruppen in der Nähe der alten

Reichshauptstadt Memphis hinziehen, sind die bedeutendsten diejenigen von Gizeh unweit Kairo, aus dem Anfang des 3. Jahrtausends vor Christus, die ältesten und zugleich großartigsten Baudenkmale der Erde; ihre meisterliche bauliche Durchführung indes, die Bewältigung riesiger Massen beweist, daß eine lange Bauübung vorherging. Sie wirken nicht durch Schönheit, sondern durch großartige strenge Einfachheit, rein geometrische Krystallgestalt; die Seitenflächen sind den vier Himmelsgegenden zugekehrt. Es sind künstliche massiv aus Quadern aufgeführte Berge, bestimmt, eine kleine Grabkammer für den König, bisweilen mehrere, aufzunehmen; enge, bald schräg geneigte, bald wagerechte Gänge,

Fig. 2.



Edfu, Grundriß des Tempels.

AA Pylon; BB Obelisken; C Eingang; D Tempelhof; EE Säulenhalle; F Vortempel; G Tempel; H Allerheiligstes.

gemälden. Diese Grabkammern finden sich vornehmlich in Oberägypten bei Beni-Hassan und Theben (herrliche Königsgräber).

Pyramide = pir-am-us, aufsteigend aus der Grundfläche. Die drei größten Pyramiden Ägyptens befinden sich bei Gizeh unweit Kairo, die älteste, diejenige des

nicht gewölbt, sondern durch giebel-förmig gegen einander gestellte Steine oder das Vorspringen der wagerechten Steinschichten gebildet, erst bei der Vollendung verschlossen, führen auf der Nordseite hinein. Die Pyramiden wurden terrassenartig aufgebaut, indem ein Steinmantel über den andern gelegt ward bis zum Tode des Königs; schließlich wurden die Stufen von oben ab durch abgeschrägte, sorgfältig geglättete Steine ausgefüllt und dadurch die Er- steigung unmöglich gemacht. Am Fuße jeder Pyramide, auf der Ostseite, befand sich ein Tempel für den Totenkultus.

In anderer Weise waren zur Auf- bewahrung der Mumien bestimmt die Grabkammern, welche in die Fels- wände des zu beiden Seiten des Nils streichenden Gebirges, vornehmlich auf der westlichen Seite, eingehauen sind, erst eine säulengetragene Vorhalle, dann eine Reihenfolge von Gängen, Kammern, Sälen; die letzteren bisweilen durch Steinsäulen unterstützt, alles reich ge- schmückt mit Steinbildnerei und Wand-

Chufu (Cheops der Griechen, 3091 bis 3067 vor Chr.) ursprünglich 146, jetzt infolge des angehäuften Wüstenandes 137 Meter hoch, etwas jünger die seines Nachfolgers Chafra (Chefren der Griechen, 3067 bis 3043 v. Chr.) 138, jetzt 136 Meter hoch, niedriger (66, jetzt 62 Meter), aber schöner und sorgfältiger ausgeführt die des folgenden Pharao Menkera (Mykerinos der Griechen, 3043—3020 vor Chr.). Merkwürdiger Bericht Herodots. In der Nähe derselben, aus dem Fels gehauen, 20 Meter hoch, 57 Meter lang, der Sphingkoloss aus der Zeit vor Cheops; liegender Löwenleib mit Manneskopf; zwischen den Vordertagen ein Tempelchen; zur Seite ein uralter verschütteter Tempel aus Granit und Marmor. Auf der ringsum liegenden Felsplatte zahlreiche aus Quadern erbaute, innen reich mit bemalten Reliefs geschmückte Grabkammern (arab. Mastäba d. i. Ruhebank) in Gestalt einer ungleichseitigen kleinen abgestumpften Pyramide, mit einem tiefen Felsenschacht zur Versenkung des Steinsarges in die Grabkammer. Zahlreiche Mastabas, Felsengräber, Pyramiden (Stufenpyramide) aus der Zeit des alten Reiches wenig südlich von Gizeh, bei Sakkara, nächst der Trümmerstätte des alten Memphis, noch etwas südlicher die Knickpyramide von Dahschür. In Oberägypten und Nubien zahlreiche kleinere Pyramiden aus späterer Zeit.

§. 6. In der zweiten Blütezeit Ägyptens, etwa 1600—1200 vor Chr., ist das in Oberägypten gelegene Theben „das hundertthorige“ die Hauptstadt des Reiches; von hier aus verbreitet sich die ägyptische Bauweise weithin den Nil hinab und hinauf. Aus dieser Zeit stammen die großartigen, durch riesige Verhältnisse und ausschließliche Benutzung mächtiger Werkstücke fast unzerstörbaren Tempelbauten. Das Material ist Kalk- oder Sandstein; nur für die Thüreinfassungen und das Allerheiligste Granit; die Werkstücke sind durch hölzerne Schwalbenschwänze oder einen trefflichen Cement verbunden.

Fig. 3.



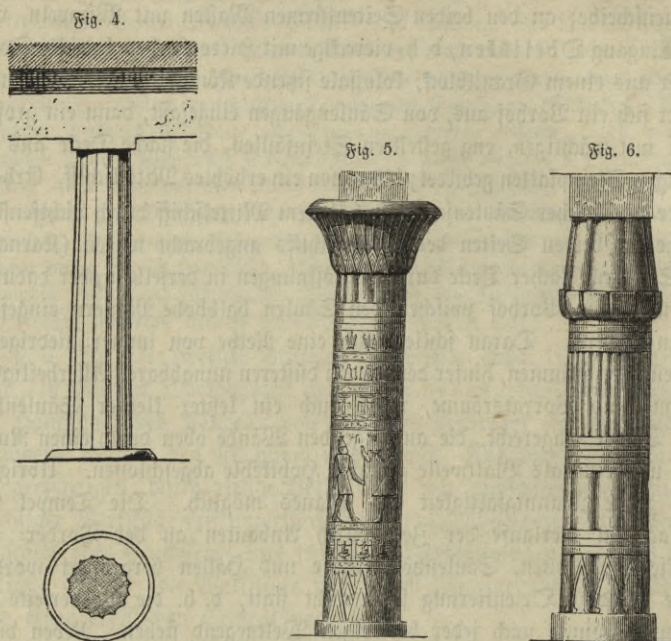
Chufu, Querschnitt des Tempels.

Der ägyptische Tempel ist völlig abgeschlossen, zunächst im Viereck von einer Gärten und Wasserbecken umschließenden starken und hohen Kozziegelmauer, dann von gewaltigen, nach außen schräg aufsteigenden Mauern umfaßt, welche mit Bilderschrift und Götterbildern, in den

Stein gehauen und gefärbt, geschmückt sind. Eine Doppelreihe von Sphingen (liegender Löwenleib mit Widder- oder Menschenkopf) führt zum Pylon, dem Haupteingang, einer hohen engen Pforte zwischen zwei schräg aufsteigenden, fast massiven Thortürmen. Über dem Eingang die geflügelte Sonnenscheibe; an den beiden Seitentürmen Masten mit Wimpeln, vor dem Eingang Obelisken, d. h. viereckige mit Hieroglyphen bedeckte Spitzpfeiler aus einem Granitblock, kolossale sitzende Königsstatuen. Dahinter breitet sich ein Vorhof aus, von Säulengängen eingefast, dann ein großer Saal mit mächtigen, eng gestellten Steinsäulen, die flache Decke aus gewaltigen Steinplatten gebildet; bisweilen ein erhöhtes Mittelschiff. Erhellung wurde ein solcher Säulensaal mit höherem Mittelschiff durch Lichtfenster, welche zu beiden Seiten des Mittelschiffs angebracht waren (Karnak); der Saal mit flacher Decke durch Lichtöffnungen in derselben oder dadurch, daß nach dem Vorhof zwischen den Säulen halbhohe Mauern eingefügt waren (Edfu). Daran schließt sich eine Reihe von immer niedrigeren und engeren Räumen, hinter dem engen düsteren unnahbaren Allerheiligsten Wohn- und Vorratsräume, wohl auch ein letzter kleiner Säulenhof. Alle Dächer wagerecht, die aufsteigenden Wände oben durch einen Rundstab und eine als Blattwelle gedachte Hohlkehle abgeschlossen. Übrigens war große Mannigfaltigkeit des Planes möglich. Die Tempel sind vielfach im Verlaufe der Zeit durch Anbauten an der Vorder- und Rückseite, Pylonen, Säulenhöfe, Säle und Hallen vergrößert worden. Eine ständige Orientierung fand nicht statt, d. h. die Vorderseite des Tempels konnte nach jeder beliebigen Weltgegend stehen. Neben dieser Hauptform des Tempels, wie er besonders in Mittel- und Oberägypten zahlreich vertreten ist, findet sich in Oberägypten (Beni-Hassan) und Nubien die Form des in den Felsenhang des Nilufers gehauenen Grottentempels, dessen glänzendstes Beispiel die beiden Fellentempel von Ibsambul, vornehmlich der größere mit den vier sitzenden Kolossalstatuen Ramses' des Großen sind. Alle Wände, Decken und Bauglieder sind mit Hieroglyphen und Bildwerk bedeckt. Die Paläste der Könige waren wie alle Privathäuser aus Holz- und Ziegelbau hergestellt, sodaß nichts davon erhalten ist.

In der Zeit des alten Reiches dient als Deckenträger nur der massige vierseitige Pfeiler ohne Fuß und Knauf; um 2000 finden wir an den Felsengräbern von Beni-Hassan den verjüngten, 8- und 16kantigen, in letzterer Form kannelierten Pfeiler mit viereckiger Deckplatte, welcher mit der viel jüngeren dorischen Säule der Griechen eine große Ähnlichkeit hat, ohne daß doch ein Zusammenhang nachweisbar wäre. Anders die Säulenformen des Neuen Reiches. Die ägyptischen Säulen sind nicht aus einem Stein gebildet, sondern aus mehreren Trommeln

zusammengesetzt oder aus Werkstücken zusammengefügt; eng gestellt, stämmig, verzüngt oder unten eingezogen, der Schaft mannigfach verziert, bisweilen gleich einem mehrfach umschnürten Bündel von Rohr- oder Papyrusstengeln gebildet; der Fuß

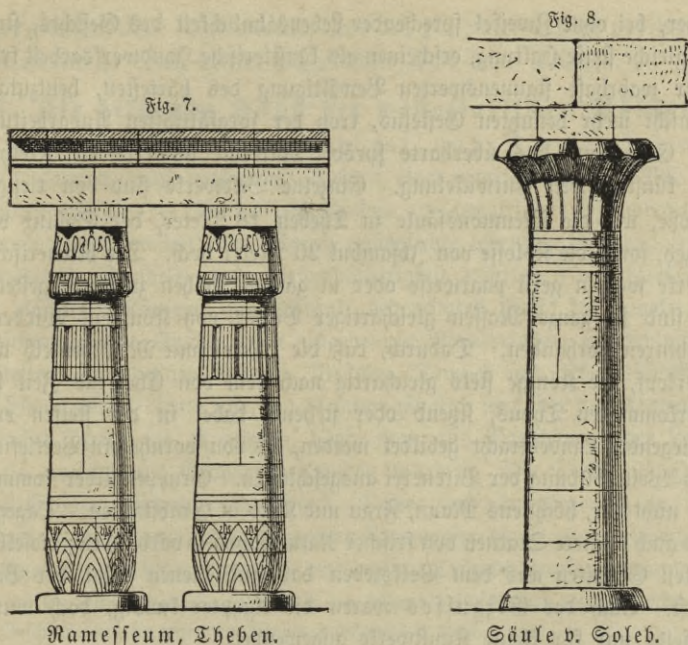


Säule v. Beni-Hassan.

Ägyptische Säulen.

niedrig, rund, weit ausladend. Der Säulentnauf zeigt zwei in großer Mannigfaltigkeit entwickelte Hauptgestalten, kelchförmig, einer offenen Lotosblume gleich, oder knospenförmig, nach oben sich verengernd. Doch finden sich auch noch zahlreiche andere Gestalten, besonders das mit Palmblättern umkleidete Kapital in seiner früheren einfachen (Soleb) und in seiner zur Griechenzeit ausgebildeten Gestalt (Edfu). In der Ptolemäer-Zeit entwickelt sich aus uralten Vorbildern das aus vier Hathorköpfen gebildete Kapital von Denderah u. a. Die Säulen waren durchweg bunt gefärbt, oft auch mit Hieroglyphen beschriftet.

Hauptgebäude die Tempel- und Palastbauten von Luxor und Karnak (Ostufser), Kurnah und Medinet-Abu (Westufser) in den Trümmern von Theben, aufwärts die von Esne, Edfu, Philae, abwärts Denderah und Abydos; sonst viele andere. Mehrere Obelisken wurden in der Kaiserzeit nach Rom gebracht, der sog. Obelisk von Luxor 1836 in Paris, eine der Nabeln der Kleopatra 1878 in London, die andere 1881 in Newyork aufgerichtet.



§. 7. Die Bildnerei der Ägypter hat eine unendliche Fülle von Kunstwerken hervorgebracht. Die ältesten derselben, aus der Zeit der Pyramidenerbauer, sind Gräberstatuen, d. h. Stellvertreter der Mumien als Wohnstätten der Seele, aus Kalkstein oder Holz gebildet, gefärbt, mit vielfach sehr glücklichem Streben nach Porträtähnlichkeit; so auch die überlebensgroßen Bilder sitzender Könige aus Hartstein (Granit, Syenit, Diorit, Basalt), von vortrefflicher Arbeit. Mehr und mehr aber wird die plastische Kunst beherrscht vom Banne religiöser Sägung; seltsamerweise gewann der sonst so religiöse Ägypter nie den Stantpunkt der Griechen, die Gottheit in der Gestalt edelster Menschlichkeit zu idealisieren; er gab ihr nicht übermenschliche Größe, wußte sie nur durch ihre Attribute, vornehmlich durch verschiedenartige Tierköpfe zu unterscheiden, während die Königsbilder in mächtiger Größe und sprechender Ähnlichkeit erschienen. Den Menschen bloß um seiner Schönheit willen darzustellen, liegt dem Ägypter ganz fern. In der Regel tragen die Bildwerke Jahrtausende hindurch bei aller Großartigkeit fast unwandelbar dasselbe Gepräge des Starren und Eintönigen; sie stehen so gut wie ausschließlich im Dienste der Baukunst, bestimmt, Zugang, Eingang, Wände der Bauwerke zu schmücken. Daher bewahren diese bildnerischen Werke, auch die Rund-

bilber, bei ohne Zweifel sprechender Lebensähnlichkeit des Gesichts, stets die gleiche steife Haltung, erscheinen als künstlerische Handwerksarbeit trotz einer wahrhaft stamenswerten Bewältigung des härtesten, heutzutage garnicht mehr benutzten Gesteins, trotz der sorgfältigsten Ausarbeitung des Einzelnen; das überharte spröde Material hinderte die Freiheit der künstlerischen Entwicklung. Einzelne Bildwerke sind von riesiger Größe, wie die Memnonsäule zu Theben 18 Meter, der Sphing von Gizeh, sowie die Kolosse von Ibsambul 20 Meter hoch. Die bildnerischen Werke werden gern paarweise oder in ganzen Reihen zusammengestellt; es sind so ganze Massen gleichartiger Bilder von Königen, Widdern, Sphingen vorhanden. Dadurch, daß die Götter mit Menschenleib und Tierkopf, die Könige stets gleichartig nach dem von Chefrens Zeit her überkommenen Typus, sitzend oder stehend, dabei in der steifen eng-anliegenden Landestracht gebildet werden, ist von vornherein Vertiefung und Weiterbildung der Bildnerci ausgeschlossen. Gruppenbilder kommen gar nicht vor, höchstens Mann, Frau und Kind in Grabstatuen. Dagegen sind auch kleinere Statuen von frischer Naturwahrheit vorhanden; dieselben stellen Gestalten aus dem Volksleben dar und dienen nicht der Baukunst. Auch des Erzgusses waren die Ägypter kundig, doch wurde derselbe nur für kleine Kunstwerke angewendet.

Noch zahlreicher die halberhabenen Bildwerke, mit welchen alle Wände der Tempel und Gräber bedeckt sind. Ihr Zweck ist Geschichtserzählung, Darstellung aus dem staatlichen und häuslichen Leben, Krieg, Jagd, Opfer, Huldigungen. Sie enthalten eine Unzahl von Gestalten, ohne eigentlich künstlerische Anordnung, ideale Darstellung der Menschengestalt, tieferen Gedankeninhalt. Dabei ist von einem kräftig hervortretenden Relief im Sinne des Griechen keine Spur; es sind schwach erhabene Umrißzeichnungen auf vertieftem Grund, hohlerhaben nach dem griechischen Wort, die Figuren mit lebhaften Farben bemalt; indes finden sich auch aus der Zeit des neuen Reiches sehr sorgfältig gearbeitete echte, wenngleich ganz flache Reliefs. Die Gestalt seltsam verdreht, Kopf, Arme und Beine stets von der Seite, Augen und Brust von vorn aufgefaßt.

Ganz ebenso die Wandmalerei der Ägypter, wie wir derselben z. B. in den Grabkammern begegnen; es ist gemalte Umrißzeichnung ohne Wirkung von Licht und Schatten.

Was die Kleinkünste betrifft, so haben die Ägypter in der massenhaften Herstellung kleiner, aus Thon gebrannter, mit blauer oder grüner Schmelzfarbe überzogener Götterbilder, bunter Glasgefäße, auch künstlicher Goldschmiedearbeiten und geschnittener Steine (Ringsteine, Skarabäen)

vieles geleistet, ohne sich wesentlich über das Handwerksmäßige zu erheben. Selbstamerweise besaß dieses hochgebildete Volk keine Münzen.

B. Die bildende Kunst der westasiatischen Völker.

S. 8. Das Land am Euphrat und Tigris, das alte Mesopotamien, zeigt großartige Spuren einer uralten Kultur. Wie in Aegypten nötigte die Natur des Landes zu gewaltigen Strombauten, Dämmen und Kanälen; der dadurch ermöglichte lebendige Ackerbau, eine ausgedehnte Handels- und Gewerbsthätigkeit nährten ein zahlreiches, von mächtigen Königen unumschränkt beherrschtes Volk; die gewaltigen menschenereffüllten Städte, von ungeheuren Mauerringen eingeschlossen, enthielten ausgedehnte Bauten, Brücken, Tempel und Königsschlösser. Als Baumaterial diente nur, wo es unumgänglich war, der aus Armenien gebrachte Stein; wo es anging, baute man aus Backsteinen oder Luftziegeln, welche mit Erdharz verbunden wurden. Die Decke aus Holz (Palmstämme, Cedern, Cypressen). Daher sind im Gegensatz zu den teilweise ziemlich erhaltenen steinernen Bauwerken der Aegypter diejenigen des Euphrat- und Tigrislandes in unförmliche Trümmerhaufen verwandelt.

Es ist selbstverständlich, daß auch in den folgenden Abschnitten eine Entwicklung der Geschichte der betreffenden Länder vorausgehen muß.

Fig. 9.



Asyrischer Prunksaal, Restauration.

Babylon, auf beiden Seiten des unteren Euphrat gelegen, ist jetzt eine ungeheure Trümmerstätte. In Altbabylon, westlich, die ältere Königsburg und der riesige Baaltempel, darin Birs Nimrud, „der Turm von Babel“, welcher in 8 Stockwerken 600 Fuß aufstieg. In Neubabylon, östlich vom Strom, der Palastbau des Nabuchodonosor, mit einem ausgebehten bis zu 16 Meter hohen Lustgarten, „die hängenden Gärten der Semiramis“ genannt, 400 Fuß im Geviert; gleichlaufende mächtige Backsteinmauern, schmälere Gänge dazwischen, trugen eine Decke von Steinbalken, Asphalt, Backsteinen, Bleiplatten, obenauf die Gartenerde. Gewaltige Stadtmauern.

Die Trümmer von Ninive (Nimrud), der alten Hauptstadt Assyriens, liegen unweit Mossul am obern Tigris. Es sind auf hohen Backsteinterrassen um einen Hof geordnete Zimmerreihen, wahrscheinlich mit Balkendecke; die dicken Mauern sind mit mächtigen Alabasterplatten überzogen, welche gut gearbeitete halberhabene Bildwerke zeigen, der obere Teil der Wände, der Fußboden mit gebrannten glasierten farbigen Thonplatten, welche sehr zierliche Zeichnungen aufweisen. Lieblingsformen der Zierglieder Rosette, Palmette, Lotosblüte und Knospe. Andere Palasttrümmer bei den Nachbardsrfern Korsabad, Kujundschi u. a. Keilschrift, ebenso bei den persischen Bildwerken.

§. 9. Von der Bildnerei der Babylonier sind wegen des vergänglichen Materiales unbedeutende Überreste erhalten. Sie bildeten farbige Thonreliefs, überzogen ihre hölzernen Götterbilder mit Blech von Edelmetall, verstanden das Schneiden der Halbedelsteine zu Ringsteinen und Amuletcylindern, auch kunstvolle Teppichweberei.

Reich dagegen an Werken der Bildnerei sind die Trümmer der assyrischen Königspaläste. Die Alabaster- oder Kalksteinplatten, welche zur Bedeckung der Wände dienten, sind mit kräftig hervortretenden halberhabenen Bildwerken geschmückt, viel lebendiger und freier gearbeitet, künstlerischer angeordnet, als diejenigen der Ägypter. Lebensgroße Darstellungen des Königs und seiner Beamten, gedrungene starkmuskelige Gestalten in reicher Tracht, Haar und Bart etwas steif gekräuselt, wechseln mit Darstellungen von Krieg und Jagd, religiösen und häuslichen Vorgängen. An den Palastthüren ist Lieblingsdarstellung der geflügelte Stier mit gekröntem Menschenhaupt. Diese Werke der Bildnerei waren bemalt.

§. 10. Die bildende Kunst der ostwärts vom Tigris gelegenen Hochländer Medien und Persien folgt vielfach dem Vorbilde des assyrischen Reiches, welchem diese beiden Länder längere Zeit unterworfen waren, nur daß in dem gebirgigen Persien der Steinbau auftritt. Bei der Losreißung durch Arbaces um 888 nahm das medische Königshaus Hofsitte und Luxus der früheren Herrscherhäuser von Ninive und Babylon an, wie um 555 das von Cyrus gegründete Perserreich.

In Medien die Burg von Alt-Elbatana (Takti-Suleiman), mit sieben in Terrassen den Berg umgürtenden Ringmauern, jede mit anders gefärbten Ziegeln belegt: Säulen, Balken und Dachfüllung aus Cedernholz, mit Gold- und Silberblech überzogen. Nichts erhalten.

In Persien Hauptstädte Neu-Elbatana (Hamaban), Susa (Schusch) mit Trümmerhausen von Backstein, Pasargadae (bei Murghab) mit dem angeblichen Grab des Cyrus, einem in griechischer Weise gebildeten Tempelhaus auf sieben Terrassenstufen, alles aus weißem Marmor, und die Trümmer des Königsschlusses von Persepolis, jetzt Tschihil-Minar, die 40 Säulen genannt, aus der Blütezeit unter Darius und Xerxes, um 490. Gewaltige Steinterrassen mit Marmortreppen, mächtige Portale, ausgebehnte Bautrümmer mit schlanken hohen Marmorsäulen. Wände aus Ziegelbau, Gebälk und Dachwerk wie bei den Medern, daher beide völlig zerstört. Reichgeschmückte, in den Felsen gehauene Königsgräber. In den Säulenknäusen unter anderen Biergliedern mehrfach Anklänge an die Bauformen der Ionier in Kleinasien. Einhornkapitäl.

Besonders die Trümmer von Persepolis enthalten zahlreiche halberhabene Marmor-Bildwerke, Vorgänge aus dem täglichen Leben der Könige darstellend, den assyrischen ähnlich, feierlich, wenig bewegt, in faltiger Tracht; von religiösen Darstellungen nur der über dem König schwebende geflügelte Schutzgeist. Geschickte Bildung von Tiergestalten, des Stiermenschen, Löwen, Einhorn.

§. 11. Das Volk der Phönizier am syrischen Gestade des Mittelmeeres war zwar ausgezeichnet durch Handel und Gewerblleiß, verstand die Glasbereitung, Purpurfärberei und Feinweberei, den Erzguß und die Goldschmiedearbeit, aber eine selbständige höhere Kunstentwicklung war nicht vorhanden. Die geringen Überreste ihrer Bauten zeigen rohe unkünstlerische Anlage bei der barbarischen Pracht der mittelasiatischen Völker; die spärlich erhaltenen Bildwerke verraten Abhängigkeit von ägyptischen und mittelasiatischen Vorbildern.

Die benachbarten Hebräer waren in ihrer Baukunst durchaus von den Phöniziern abhängig. Salomo ließ um das Jahr 1000 v. Chr. den Tempel auf Moriah durch den phönizischen Bau- und Gießmeister Hiram ausführen.

Der salomonische Tempel war auf einem Unterbau von gewaltigen Werkstücken errichtet, zu welchem man aus dem doppelten Vorhof hinaufstieg. Zunächst eine Vorhalle von der Breite des Tempelhauses, davor, ob freistehend wie die ägyptischen Obelisken, oder als Stützen des Portals dienend, ist zweifelhaft, zwei ehernen Säulen mit kunstreichen Knäusen. Der Tempel selbst schied sich in das längere höhere Heilige, mit rechteckigem Grundriß, und das dahinter liegende niedrigere, völlig würfelförmige Allerheiligste. Decke und Wandbekleidung des Tempels waren aus Cedernholz vom Libanon, mit reichem Schnitzwerk von Engeln, Palmen und Blumen, mit Goldblech überzogen. Die Vorhöfe waren mit dem ehernen Meer, einem großen Wasserbecken auf zwölf ehernen Rindern, und andern Kunstwerken aus Erzguß geziert. Übrigens ist hier wegen des Widerspruchs der Berichte (1. Kön. 5 ff. 2. Chron. 2 ff.) manches dunkel; Verwandtschaft mit ägyptischen und mesopotamischen Vorbildern ist nicht wohl zu verkennen. Von einer bildenden Kunst im höheren Sinne ist bei den Hebräern gar nicht die Rede, da das Gesetz jede Darstellung des Göttlichen untersagte. Daher werden nur Engel (Cherubim) gebildet, und zwar in der Weise der Perser.

Auch bei den Hebräern finden sich Felsengräber; die älteren ganz einfach, die späteren zeigen griechische Formen. Aus der Zeit vor dem Eindringen der griechischen Kunst finden wir bei den Völkern Kleinasien's nur Grabhügel und Felsengräber; die spärlich erhaltenen Überreste von Bildnerei weisen auf assyrische oder persische Einflüsse zurück.

C. Die bildende Kunst Indiens.

§. 12. Ganz unabhängig vom Gange der westasiatischen, ägyptischen und europäischen Kunst entwickelt sich diejenige der Inder; über die Zeit indes, wann dieselbe entstanden und zur höchsten Blüte gelangt ist, besitzen wir keine genauere Kunde. Die indische Kunst dient ausschließlich dem Kultus. Neben den alten vielgötterigen Volksglauben, den Brahmaismus, tritt um die Mitte des 6. Jahrhunderts v. Chr. die reinere Lehre des Sakjamuni oder Buddha. Obgleich der Buddhismus gegen 250 v. Chr. die Oberherrschaft gewinnt, bleiben beide Glaubensformen eine Reihe von Jahrhunderten hindurch neben einander bestehen; erst ein halbes Jahrtausend n. Chr. wird der Buddhismus, welcher unterdes die östlichen und nördlichen Nachbarländer überflutet hatte, durch den Brahmaismus wieder vom Boden Indiens verdrängt. In die Zeit des herrschenden Buddhismus, also in die nächsten Jahrhunderte vor und nach Chr. G., fällt die glänzende Entwicklung der indischen bildenden Kunst, deren Formen dann vom siegreich vordringenden Brahmaglauben ebenfalls angenommen, aber umgewandelt und weiterentwickelt werden.

Zwei Hauptbauformen sind der Buddhareligion eigen. Der *Tope* ist ein terrassenförmiger Unterbau, auf welchem eine Kuppel, *Dagop*, sich erhebt, aus Werkstücken ohne Hohlraum bis auf eine kleine Kammer zur Aufbewahrung der Buddhaheligthümer; der *Tope* ist bisweilen von einem Kranze hoher schlanker Steinsäulen umgeben. Ferner der *Felsentempel*, die Erweiterung altverehrter, an ein Buddhaheligthum angeschlossener Einsiedlergrotten, gewaltige von schweren Steinsäulen getragene Räume, wagerecht oder im Tonnengewölbe abgeschlossen, bisweilen in mehreren Geschossen über einander, alles in den lebendigen Fels gehauen; anderes wieder, kleinere Tempel, obeliskenartige Türme, Säulen, Niesenelefanten u., aus dem Stein frei herausgehauen. Der Brahmaglaube nahm diese Form des Felsentempels an und gab ihm reichen phantastischen Schmuck von Steinskulptur. Von den wenigstens 1000 bekannten bedeutenderen Grottentempeln Indiens befinden sich etwa 900 in der Präsidentschaft Bombay, etwa 100 in Bengalen und Madras; von der Gesamtzahl kommen etwa $\frac{3}{4}$ auf die Brahmanen,

$\frac{1}{4}$ auf die Buddhisten; dagegen sind die Letzteren die älteren und merkwürdigeren. Dem Brahmaglauben gehört an die Form der Pagode, eines frei erbauten Tempels, welcher, umgeben von Vorhöfen, Säulengängen und Versammlungssälen, pyramidenförmig in zahlreichen Geschossen, höchst willkürlich gegliedert und geschmückt, bis zu ansehnlicher Höhe sich erhebt.

Fig. 10.



Ellora, Felsentempel.

Lopes finden sich an verschiedenen Stellen des Festlandes und Ceylons, die bedeutendsten Felsentempel im Ghatsgebirge an der Westküste unweit Bombay, so die Grotten von Karli und Salsette, buddhistisch, und die brahmanischen Felsengrotten von Ellora um 740, die höchste Leistung brahmanischer und überhaupt indischer Baukunst, und der Insel Elephanta. Großartige Pagoden besonders auf der Südspitze Indiens und der Coromandalküste.

Die Bildnerei und Malerei der Indier dient ausschließlich zum Schmuck der Tempel, welche nicht selten in verschwenderischer Fülle damit bedeckt sind. Diese Darstellungen der Göttersage in hoherhabener Arbeit zeigen, bei geschickter Behandlung der menschlichen Gestalt und geistreicher Mannigfaltigkeit in der Erfindung von Ziergliedern, ein Überwuchern phantastischer Willkür in regelloser Anordnung und übertriebener Bewegung, in der Darstellung viergliedriger Göttergestalten oder Vereinigung menschlicher und tierischer Bildung.

Auch in den Nachbarländern Indiens, Kaschmir, Neapel, sowie auf Java finden sich die drei Formen der indischen Kultusstätte, mit reichem bildnerischen Schmucke.

Dritter Abschnitt.

Die bildende Kunst der Griechen.

§. 13. Während die Kunst des Morgenlandes trotz des vielfach riesenmäßigen ihrer Leistungen immer in einer gewissen Beschränkung blieb, Jahrhunderte und teilweise Jahrtausende lang ohne wesentlichen Fortschritt in denselben Formen weiter arbeitete, die Bildnerei sich nicht von der Dienstbarkeit der Baukunst zu selbständiger Freiheit weiter entwickelte, stieg das hochbegabte Volk der Griechen, wenigstens in Baukunst und Bildnerei, zu höchster Vollendung empor. Auch bei den Griechen sind die ältesten Bauwerke Grabmäler oder Werke des Bedürfnisses, Mauern, Thore, Fürstenschlösser, Schatzhäuser; wohl finden wir auch, daß sie in uralter Zeit manche Kunstformen, Zierglieder zc. von den Völkern Vorderasiens entlehnten; aber sie gingen in der bedeutsamsten Kunstgattung, dem Tempelbau, völlig den eigenen Weg, dabei jene entlehnten Formen in durchaus freier Weise umgestaltend. Ebenso lösten sie die Bildnerei vom Banne der Baukunst, das Relief von der Wandfläche, stellten das Rundbild in völliger Freiheit hin. Während die Bildnerei des Morgenlandes die Gottheit nicht oder nur in halbtierischer Gestalt darzustellen wußte, gibt der Grieche, darin unterstützt durch einen wunderbar reichen Götterglauben, durch die dem ganzen Volke eigentümliche leibliche Kraft und Schönheit, die unausgefestete Körperübung, seiner Götterwelt die Gestalten schönster Menschlichkeit, geht dann weiter zur mannigfaltigsten Darstellung des Menschen selbst. So sind die besten griechischen Bau- und Bildwerke an einfacher Würde, kräftiger Schönheit ohne gleichen; nur die Malerei gewann noch nicht freies und volles Leben.

Die Anfänge der griechischen Kunst sind noch vielfach dunkel. Die Ausgrabungen der letzten Jahrzehnte in Mykenae, Kleinasien, Cypern haben dargethan, daß besonders in der Bildnerei und den verwandten Arten des Kunsthandwerks die Kunstformen weniger Aegyptens als vornehmlich Assyriens durch den Handelsbetrieb der Phönizier erst auf die westasiatischen Kolonien der Griechen und von da auf die Inseln und das griechische Festland übertragen wurden. Die Geschichte dieser Wanderung der Kunst von Ost nach West ist noch nicht geschrieben.

Die griechische Kunst ist nicht bloß auf dem Boden von Hellas heimisch, sie ward in gleicher Weise geübt in Unteritalien, auf Sicilien, an der Westküste Kleinasien, überall wo griechische Pflanzstädte entstanden waren; sie wanderte, mehrfache Wandlungen durchmachend, weiter zu dem das ganze Mittelmeer umspannenden Römervolke.

Windelmann, Geschichte der Kunst des Altert. 1764, seitdem oft. K. D. Müller, Archäologie der Kunst. 3. Aufl. 1848. 2. Abdruck 1878. Dazu Müller und Desterley, Denkm. der alten Kunst, bearbeitet von Wieseler. 2 Bde. 1877. Bötticher, Tektonik der Hellenen. 2. Aufl. 1869 f. Hauser, Stillehre der archit. Formen des Altertums. 1877. Reber, Kunstgeschichte des Altertums. 1871. Reber, Gesch. der Baukunst im Altertum. Guhl & Koner, das Leben der Griechen und Römer. 6. Aufl. 1893. 1864 f. Dverbeck, Geschichte der griech. Plastik. 3. Aufl. 2 Bde. 1880. Brunn, Geschichte der griechischen Künstler. II. 1853. v. d. Launig, Wandtafeln zur Veranschaulichung antiken Lebens und antiker Kunst. Kassel, 1871 f.

Olymp.	Jahre v. Chr.	Zeittafel.
—	—	Urzeit. Kyklopische Mauern. Schafhäuser.
—	1104	Die Dorier bringen in den Peloponnes ein. Dorische Baukunst.
1,1	776	Anfang der Olympiadenrechnung.
70,1	500	Anfang der Perserkriege. Marathon 490. Salamis 480. Plataä und Mykale 479. Vorherrschaft von Athen.
77,3	470	Beginn der Waltung des Kimon. Theseion. Polygnotos.
82,4	449	Beginn der Waltung des Perikles. Parthenon. Phidias, Polyklet. Einbringen der ionischen Baukunst.
87,2	431	Peloponnesischer Krieg.
87,4	429	Perikles' Tod.
94,1	404	Ende des pelop. Krieges. Einbringen der korinthischen Baukunst. Skopas, Praxiteles. Zeuxis, Parrhasios.
110,3	338	Schlacht von Chäronea.
111,1	336	Alexander der Große. Lysippos, Apelles, Protogenes.
114,2	323	Alexander der Große stirbt. Die Reiche der Diadochen. Kunstschulen in Rhodos, Pergamon, Tralles.
158,2	146	Griechenland römische Provinz.

A. Die Baukunst der Griechen.

§. 14. Die griechische Baukunst der Urzeit wird dem Urstamme der Pelasger zugeschrieben. Ihre frühesten Denkmäler sind die Riesen-

Fig. 11.

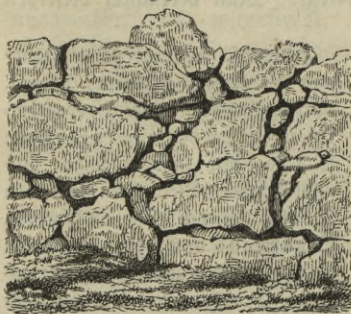
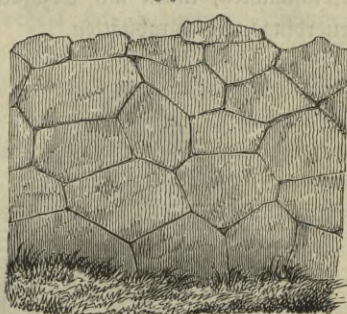


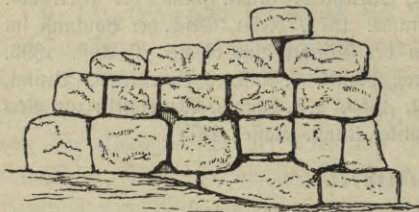
Fig. 12.



Kyklopische Mauern.

mauern der Stadtburgen (Akropolen), von den Hellenen kyklopische genannt, zuerst aufeinander geschichtete ungeheure unbearbeitete Steinblöcke,

Fig. 13.



Kyklop. Mauern, späteste Gestalt.

die Lücken mit kleinen Steinen ausgefüllt, später vieleckig, dann annähernd rechtwinkelig behauen und geschickt, doch ohne Mörtel, ineinandergesügt, woraus sich endlich der regelmäßige Quaderbau entwickelte. Für die monumentaleren Teile des Baues wählte man die entwickelteren Formen, wie denn bis ins 5. und 4. Jahrh. v. Chr. kyklopisch gebaut wird. In diesen kyklopischen Mauern Thore aus mächtigen Steinblöcken, mit schrägen Seitenwänden (Mykenae), Wehrgänge aus giebel-

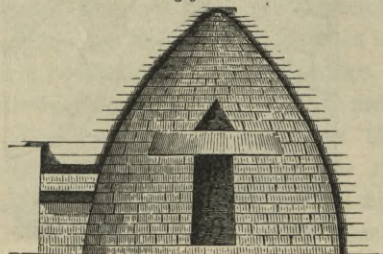
Fig. 14.



Wehrgang der Burgmauer zu Tiryns

förmig gegeneinander abgesehrägten Steinen (Tiryns). Diese Burgen enthielten die Herrenhäuser der Fürsten mit glänzendem Metallschmuck; von dem hölzernen Oberbau blieb nichts erhalten, nur die Grundmauern aus Haustein verraten den Plan der Gebäude. Andere Bauwerke ältester Zeit sind die sogenannten Thesauren oder Schatzhäuser, meist unterirdische Kammern, kreisrund, nach oben spitzbogig geschlossen, jedoch nicht durch Wölbung, sondern durch Überfrangung, d. i. das allmähliche Vorspringen der ringweise sich verengenden wagerechten Steinschichten, innen mit Erzplatten belegt. Man betrachtet dieselben neuerdings als Grabstätten.

Fig. 15.



Mykenae, Schatzhaus des Atreus.

wählte man die entwickelteren Formen, wie denn bis ins 5. und 4. Jahrh. v. Chr. kyklopisch gebaut wird. In diesen kyklopischen Mauern Thore aus mächtigen Steinblöcken, mit schrägen Seitenwänden (Mykenae), Wehrgänge aus giebel-

förmig gegeneinander abgesehrägten Steinen (Tiryns). Diese Burgen enthielten die Herrenhäuser der Fürsten mit glänzendem Metallschmuck; von dem hölzernen Oberbau blieb nichts erhalten, nur die Grundmauern aus Haustein verraten den Plan der Gebäude. Andere Bauwerke ältester Zeit sind die sogenannten Thesauren oder Schatzhäuser, meist unterirdische Kammern, kreisrund, nach oben spitzbogig geschlossen, jedoch nicht durch Wölbung, sondern durch Überfrangung, d. i. das allmähliche Vorspringen der ringweise sich verengenden wagerechten Steinschichten, innen mit Erzplatten belegt. Man betrachtet dieselben neuerdings als Grabstätten.

Hauptreste kyklopischer Bauart zu Argos, Mykenae, Tiryns, Larissa. Unter den Thoren ist vornehmlich zu nennen das Löwenthor von Mykenae mit zwei mächtigen aufrecht stehenden Steinlöwen, unter den Schatzhäusern dasjenige von Mykenae, Schatzhaus des Atreus genannt; außer demselben vier andere in Trümmern. Grabhügel und Grabkammern (Labyrinth). Schliemanns Funde in den Königsgräbern auf der Burg von

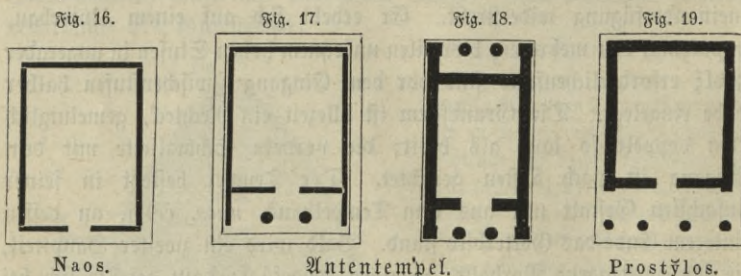
Mykenae zeigen uns, daß Griechenland in einer geschichtlich nicht zu bestimmenden, aber sehr weit zurückliegenden Zeit in Gold- und Silberschmiedearbeiten, Gefäßen, Diademen, Totenmasken, Schmuck u. ganz Außerordentliches leistete. Die bildnerischen Zieraten der Architektur wie dieser Erzeugnisse des Kunsthandwerks zeigen Verwandtschaft mit westasiatischen Formen. Uralte Kunsfsagen knüpfen sich an den Namen des Dädalos, des Erbauers des kreisförmigen Labyrinth, des Befreiers der Bildnerlei von der früheren Starrheit.

§. 15. Durch eine Reihe gewaltiger Umwälzungen und von Norden nach Süden vorschreitender Völkerwanderungen, vornehmlich durch die um das Jahr 1100 stattfindende Einwanderung der Dorier in den Peloponnes, wurden die pelasgischen Ureinwohner zur Auswanderung getrieben oder dem stammverwandten Hellenenvolke unterthan gemacht, welches fortan in vier Stämme geteilt erscheint, Dorier, Jonier, Achäer und Aolier. Es beginnt damit für Griechenland die geschichtliche Zeit; der dorische Stamm gewinnt nicht bloß für Jahrhunderte die Vorherrschaft in einem beträchtlichen Teile von Hellas, an ihn knüpft sich auch die erste glänzende Entwicklung der griechischen Kunst. Wie an die Stelle der alten Königsherrschaft Adels- oder später Volksherrschaft tritt, so wird fortan statt der Burg und des Herrenhauses das Gotteshaus Hauptgegenstand der künstlerischen Thätigkeit. Anfangs- und Entwicklungsstufen dieser Tempelbaukunst der Griechen sind uns völlig dunkel; wir wissen nicht, ob die Dorier die nach ihnen benannte Bauweise erst mitbrachten, oder dieselbe bereits vorfanden und weiter entwickelten; wir wissen nur, daß das älteste Musterwerk dorischer Bauweise im Peloponnes, der Heratempel zu Argos, zur Zeit der dorischen Wanderung errichtet ward. Diese ältesten Tempel wurden im Verlauf der Zeit durch Neubauten an derselben Stelle vernichtet.

§. 16. Der dorische Tempel unterscheidet sich von dem ägyptischen durch strengste Gliederung, welche wohl Steigerung der Verhältnisse, reichere Entwicklung der Zierglieder gestattet, aber jeder willkürlichen Aneinanderfügung widerstrebt. Er erhebt sich auf einem Unterbau, *krepidoma*, von mehreren, bisweilen unbequem hohen Stufen in ungerader Zahl; erforderlichenfalls sind vor dem Eingang Zwischenstufen halber Höhe eingelegt. Die Grundform ist allezeit ein Rechteck, gemeinlich etwa doppelt so lang als breit; die vordere Schmalseite mit dem Eingang ist nach Osten gerichtet. Der Tempel besteht in seiner einfachsten Gestalt nur aus dem Tempelhaus, *naos*, *cella*, an dessen hinterem Ende das Götterbild stand. Bald wird ein zweiter Hauptteil, die säulengetragene Vorhalle, *pronaos*, beigefügt; dazu gesellte sich bei reicherer Entwicklung eine Säulenhalle auf der Rückseite, ein einfacher

oder doppelter Säulenumgang, *pteron*, *pterōma*. Die Zahl der Säulen auf der Schmalseite ist stets eine gerade, auf der Langseite die doppelte oder 1—2 mehr; die Ecksäulen werden doppelt gerechnet. Das Tempelgemach wird ursprünglich nur durch die geöffnete Thür oder durch über dem tragenden Hauptbalken ausgesparte Öffnungen beleuchtet; bei späteren und größeren Bauten schloß man diese Lichtöffnungen, Metöpen, durch Marmorplatten und beleuchtete das Tempelhaus durch das *opaion*, eine Öffnung in der Decke (Hypäthraltempel). Größere Tempel erhielten wohl auch noch im Innern des Gemaches eine leichtere zwiefache Säulenstellung zum Tragen eines Umganges, *hyperōon*, und der Decke, sowie eine Hinterzelle, *opisthodōmos*, zur Aufnahme des Tempel- oder Staatsschatzes. Der Tempel ist nicht entfernt so geräumig wie ein ansehnliches christliches Gotteshaus, weil er nur als Wohnung der Gottheit diente, nicht zu gottesdienstlichen Handlungen, welche auf dem freien Plage vor dem Eingange stattfanden.

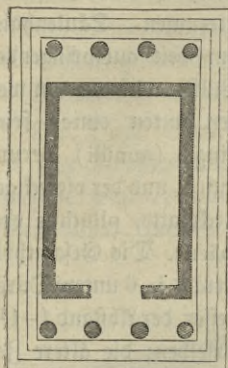
Der dorische Tempel hat das Gepräge der Gediegenheit und Gesetzmäßigkeit, einfacher Klarheit, schönen Maßes, ernster Würde. Wenn auch einige Zierglieder die Entstehung aus dem uralten Holzbau zu verraten scheinen, so baut der Grieche in geschichtlicher Zeit durchweg aus Stein, in Sicilien, Unteritalien, dem Peloponnes und in früherer Zeit sogar in Attika aus Kalkstein und Travertin, dessen Rauheit durch einen kräftig rot gefärbten Stucküberzug verdeckt ward, während man Dachplatten, Dachgesims und Traufrinne aus Platten von gebranntem Thon bildete, welche die vielbeliebten Zierglieder der Palmette, des Mäanders, des Bandgeflechtes im Wechsel schwarzer, roter und gelber Farbe zeigten. Die späteren Prachtbauten von Attika baute man aus weißem Marmor. Bunte Färbung der Zierglieder und Metallschmuck hoben die Wirkung; alles war wesentlich auf den Anblick von außen berechnet.



Durch Weiterentwicklung des Grundrisses entstehen folgende Hauptformen des Tempels: 1. Einfaches Tempelhaus, *naos*; 2. Tempel vorn oder auf Vorder- und

Rückseite mit Stirn- oder Eckwandpfeilern, Anten, dazwischen Säulen, *naos en parastysin*, *aedes in antis*; 3. *prostýlos* mit Säulenvorhalle; 4. *amphiprostýlos* mit

Fig. 20.



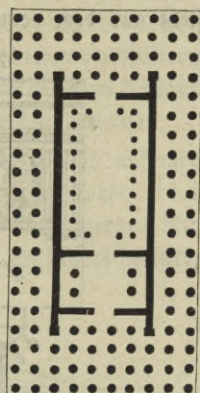
Amphiprostýlos.

Fig. 21.



Peripteros.

Fig. 22.



Dipteros.

Säulenvorhallen auf beiden Schmalseiten; 5. *peripteros*, die häufigste Form, mit vollständigem Säulenumgang, gemeinlich aus dem Tempel mit Stirnpfeilern

Fig. 24.

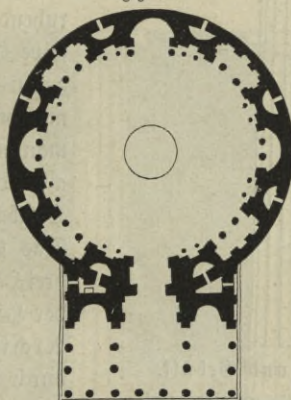
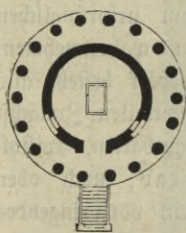


Fig. 23.



Tivoli, Vestatempel. Rom, Pantheon.

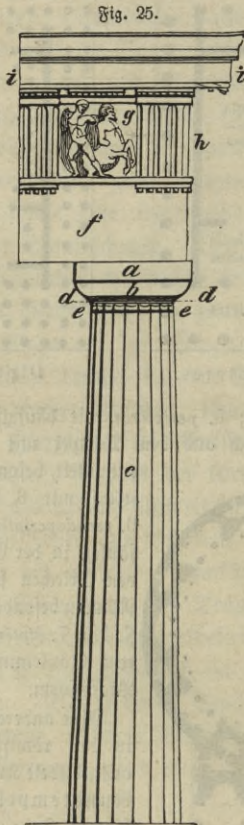
entwickelt, besonders als *hexastýlos* mit 6 Vorderssäulen; 6. *pseudoperipteros* mit Halbsäulen in der Cellawand, bei den Griechen selten, bei den Römern besonders beliebt (vgl. §. 41); 7. *dipteros*, mit doppeltem Säulenumgang, seltene Prachtform.

Eine andere, eigentlich erst in der römischen Baukunst ausgebildete Kunstform ist der Rundtempel, dessen Hauptformen sind: 1. *monopteros*, säulengetragener Rundbau ohne Cella; 2. *peripteros*, geschlossener Rundbau mit

Säulenumgang (Vestatempel zu Tivoli); 3. *pseudoperipteros* mit Halbsäulen; 4. Rundtempel mit Vorhalle (Pantheon zu Rom). Die nicht durch Abbildung erläuterten vermittelnden Formen sind an der Tafel zu entwickeln.

§. 17. Die dorische Säule hat keinen Fuß, Basis, sondern sitzt unvermittelt, fest und stämmig auf dem Boden auf. Der Schaft besteht aus mehreren, inwendig durch eingelassene Eisen- oder Holzpföcke verbundenen Steintrommeln, ist kanneliert, d. h. von meist 20 (selten 16,

18, 24) senkrechten flachen Hohlkehlen mit scharfer Kante umschlossen, nach oben verzüngt und mit einer Schwellung, *entasis*, um die Wirkung des Elastischen hervorzubringen. Der Säulenknopf, Säulenhaupt, Kapitäl, besteht aus dem vom Schaft durch einen ringsumlaufenden Einschnitt



Dorische Säule und Gebälk.

- | | | | |
|---|-----------------------------|---|-----------|
| a | plinthus, abacus Deckplatte | } kio- oder epikrānon, capitulum, Kapitäl, Säulenhaupt, Säulenknopf | } Säule. |
| b | echinus Wulst | | |
| d | annuli Ringe | | |
| e | hypotrachelium Säulenhals | | |
| c | scapus Säulenschaft | | |
| f | epistylon Architrav | | |
| g | Metopen, Lichtfenster | } zone, diazōma | } Gebälk. |
| h | Triglyphen, Dreischlige | | |
| k | mutuli Dielenköpfe | | |
| i | geison, corona Kranzleisten | | |
| l | sima Rinneleisten | | Daß. |

getrennten Säulenhals, dem weit auspringenden Wulst, echinus, um welchen unten einige feine Ringe (annuli) herumlaufen, und der viereckigen Deckplatte, plinthus oder abacus. Die Gesamthöhe beträgt 4–6 untere Durchmesser, der Abstand 1–1½ derselben; die ältere Zeit liebt die stämmigere enggestellte, die spätere die schlankere weitgestellte Form.

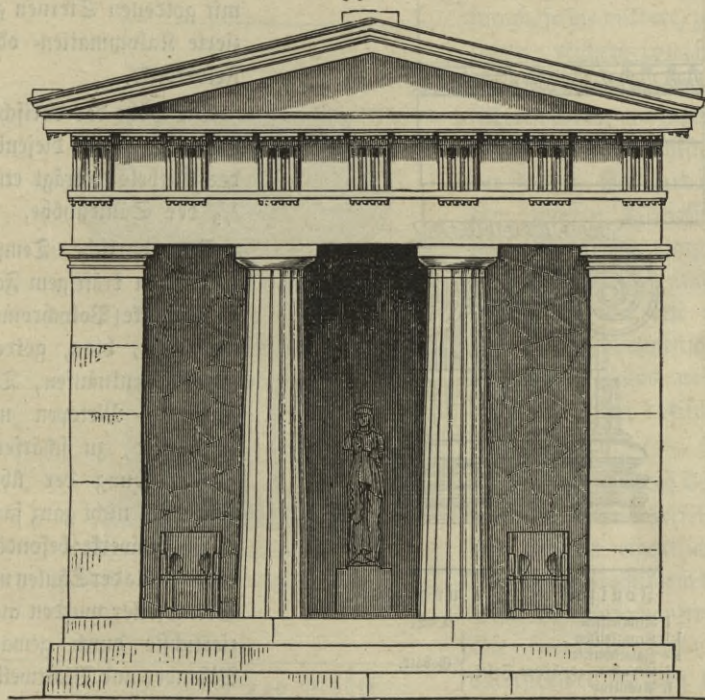
§. 18. Das darauf ruhende Gebälk hat dasselbe Gepräge des Gediegenen und Schweren; in manchen Gliedern glaubt man noch die Entstehung aus dem ursprünglichen Holzbau wahrzunehmen. Das Gebälk besteht aus drei Hauptteilen. Zunächst der Hauptbalken, Epistyl, Architrav, nach oben durch ein vorspringendes schmales Band abgeschlossen, an welchem über den Säulen und in der Mitte der Säulenzwischenräume je 6 Tropfen sitzen.

Darauf der Fries, *zone* oder *diazōma*, bei der dorischen Bauweise auch *triglyphon* genannt, bestehend aus den etwas hervortretenden, je über den Tropfen befindlichen Dreischligen, Triglyphen, und den Lichtfenstern, Metopen; seitdem der

Peripteros, der eine Erleuchtung des Tempelinnern durch die Metopen nicht mehr gestattete, die herrschende Form geworden war, wurden die Metopen verschlossen durch Marmorplatten, die vielfach reich mit bildnerischem Schmuck ausgestattet waren. Den Abschluß bildet der Kranzleiste, *geison*, *corona*, ein zum Schutze gegen die Umbilden der Witterung weit vorspringendes schmales Band, unter welchem in geringen Abständen die Dielenköpfe, *mutuli*, mit drei Reihen von Tropfen herlaufen.

Das Dach, *aëtos*, *aëtöma*, breitet sich über dem Geison auflagernd und sehr stumpfwinklig aufsteigend über das ganze Gebäude. An der Längsseite zeigt es den über den Kranzleiste hinauspringenden Kinnleiste, *sima*. Auf den beiden Schmalseiten entsteht ein stumpf dreieckiges

Fig. 26.

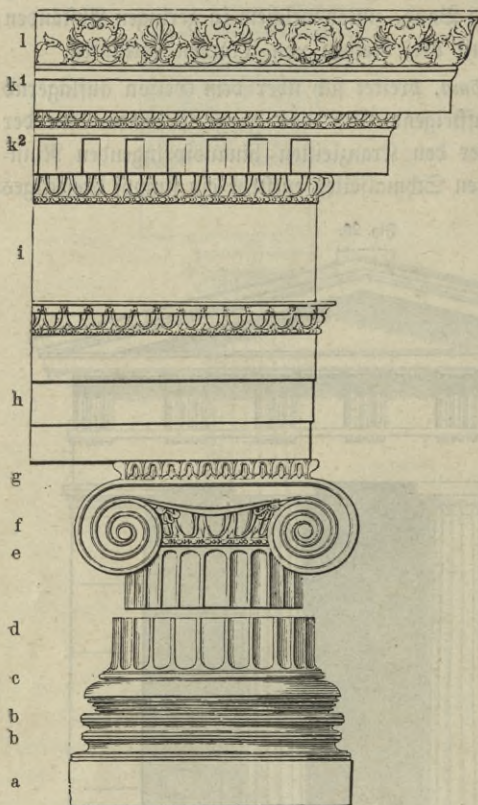


Dorischer Antentempel. Rhannus.

Giebelfeld, *tympanon*, welches nach obenhin ebenfalls von Kranz- und Kinnleiste umrahmt ist und in der späteren Zeit der dorischen Kunst mit Kunstwerken hoherhabener Bildnerie ausgefüllt ward. Das Dach ward auf den beiden Giebeln mit als Blattfächer gebildeten Akroterien

oder Giebelbekrönungen, auf den Ecken mit rechtwinklig umgeschlagenen Blattfächern, geziert; ebenso Rand und First des Daches mit schön gebildeten, aufrecht stehenden Stirn- und Firstziegeln. Das Dachgebälk aus Holzbalken, Cypresse, Ceder u. ist gedeckt mit Flach- oder Hohlziegeln

Fig. 27.



Jonische Säule und Gebälk.

- | | | |
|----------------|-------------------------|-------------------|
| l | Rinnleisten | Dach. |
| k ¹ | Kranzleisten | Gebälk. |
| k ² | Zahnscnitte | |
| i | trinkos, zophoros Fries | Säulenhaupt. |
| h | Architrav | |
| g | Deckplatte | Säulenhaupt. |
| f | Voluten, Schnecken | |
| e | Bulst | Basis, Säulenfuß. |
| d | Säulenschaft. | |
| c | torus Büßl | Basis, Säulenfuß. |
| b | bb trochilus Hohlkehle | |
| a | a plinthus Fußplatte | |

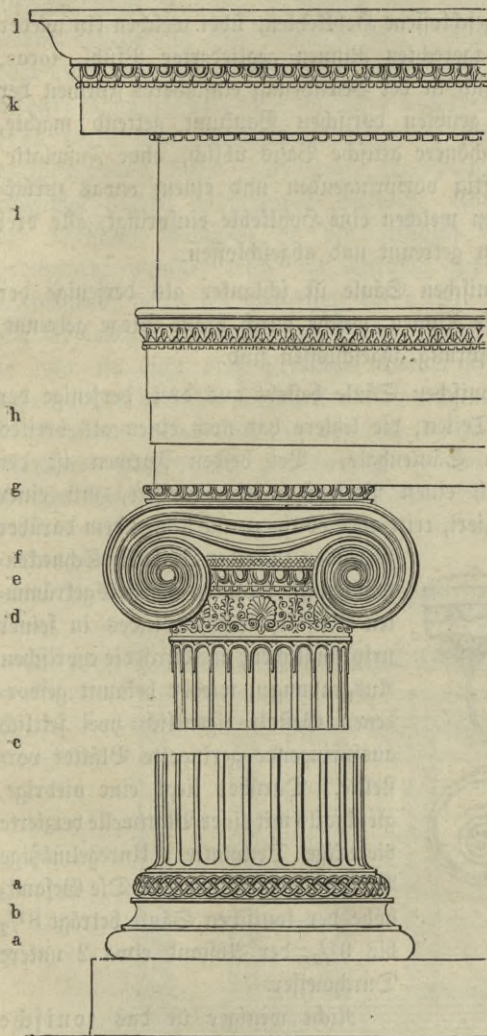
von Thon, Marmor oder Erz; das in der unsichtbaren Rinne sich sammelnde Wasser fließt durch marmorne Löwenköpfe ab. Im Innern und in der umlaufenden Halle zeigt der Bau eine zierliche farbige, mit goldenen Sternen gezielte Kalymmatien- oder Felderdecke.

Die Höhe des dorischen Gebälks, sowie diejenige des Giebels beträgt etwa $\frac{1}{3}$ der Säulenhöhe.

Der dorische Tempel leuchtet in kräftigem Farbenschmucke (Polychromie) meist rot, blau, golden, an Säulenträufeln, Triglyphen, Metopen und Giebelfeld, zu schärferer Hervorhebung der übrigens auch nicht ganz farblosen Bildwerke; besonders die Kapitäle der Säulen und Stirnpeiler wurden aufs zierlichste durch gemalte Mäander und Blattwellen (kymation) geziert. Säulenschäfte und Wandflächen erhielten einen dünnen durchsichtigen gelblich ge-

tönten Farbenüberzug; am gleichfalls nur leise gefärbten Architrav vergoldete Inschriften oder Schilde. Eine Verbindung der Werkstücke durch

Fig. 28.



Attische Säule und Gebälk.

- | | | |
|----|--------------------------|--------------|
| l | Rinnleisten | Dach. |
| k | Kranzleisten | Gebälk. |
| i | Ährinkos, zophöros Fries | |
| h | Architrav | Säulenhaupt. |
| g | Dachlatte | |
| f | Voluten | |
| e | Kapit | |
| d | Säulenbals | |
| c | Säulenschaft. | Basis. |
| b | Hohlkehle | |
| aa | Psäble | |

Mörtel kennt die griechische Baukunst nicht, sondern erzielt ihre Festigkeit durch genauesten Fugenschluß, senkrechte Ceder- oder Eisenzapfen in den Säulen, oder verborgene Eisensklammern.

§. 19. Wie die dorische Bauweise in ihrer Strenge und Schwere dem Wesen des dorischen Stammes entsprach, so die mildere, zierlichere, reichere ionische Bauweise dem beweglicheren Sinne und zugleich dem glänzenden Wohlstand der Jonier. Sie ward von den Joniern Kleinasien's unter Benutzung morgenländischer Motive ausgebildet und trat erst zur Zeit des peloponnesischen Krieges in Hellas neben der herrschenden dorischen Bauweise auf.

Der Grundriß des Tempelgebäudes bleibt derselbe, nur daß im eigentlichen Jonien die Prachtform des Dipteros mehrfach auftritt. Die ionische Säule unterscheidet sich von der dorischen sofort dadurch, daß sie einen Fuß, Basis, besitzt. Es gibt zwei Hauptformen desselben. Die in Kleinasien übliche ältere ionische Form zeigt eine

quadratische Fußplatte, plinthus, darauf zwei durch feine reifenartige Glieder getrennte und abgeschlossene Hohlkehlen, über welchen ein wieder durch eine Reihe von wagerechten Rinnen gegliederter Pfahl, torus, liegt. In Attika, wo sich in der Bewahrung einfacherer Formen der Einfluß der gleichzeitig geübten dorischen Baukunst geltend machte, war die einfachere und schönere attische Basis üblich, ohne Fußplatte, bestehend aus einem kräftig vorspringenden und einem etwas zurückweichenden Pfahl, zwischen welchen eine Hohlkehle einspringt, alle drei Teile durch feine Leisten getrennt und abgeschlossen.

Der Schaft der ionischen Säule ist schlanker als derjenige der dorischen; er zeigt 24 tiefe Rinnen, welche durch breite Stege getrennt, oben und unten halbkreisförmig abgeschlossen sind.

Der Anauf der altionischen Säule besteht aus drei, derjenige der attischen Säule aus vier Teilen; die letztere hat noch einen als breites Ornamentband gebildeten Säulenhals. Bei beiden Formen ist der Wulst, nach unten durch einen Perlenstab abgeschlossen, mit einer Blattwelle, *kymation*, verziert, tritt aber völlig zurück hinter dem darüber

Fig. 29.



Urform der ionischen Säule.

Cyprische Grabstele.

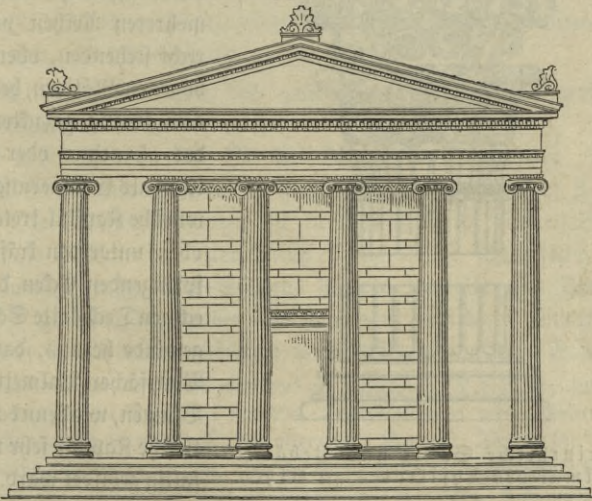
einander vortretenden Steinbalken bestehn, nach oben abgeschlossen durch ein aus Perlenstab und Blattwelle gebildetes Band. Der Fries, thrinkos

liegenden, zu beiden Seiten in Schneckenwindungen, Voluten, abwärts gekrümmten Polster, welches indes in seiner ursprünglichen, uns durch die cyprischen Ausgrabungen wieder bekannt gewordenen Gestalt eigentlich zwei seitlich auspringende geringelte Blätter vorstellte. Darüber liegt eine niedrige, gleichfalls mit einer Blattwelle verzierte viereckige Deckplatte. Unregelmäßige Bildung des Eckkapitals. Die Gesamthöhe der ionischen Säule beträgt $8\frac{1}{2}$ bis $9\frac{1}{2}$, der Abstand etwa 2 untere Durchmesser.

Nicht weniger ist das ionische Gebälk vom dorischen verschieden. Der ionische Architrav ist nicht als ein einziger ungeteilter Steinbalken gebildet, sondern derart gegliedert, als ob er aus drei schmalen, leise über einander vortretenden Steinbalken bestehn, nach oben abgeschlossen durch ein aus Perlenstab und Blattwelle gebildetes Band. Der Fries, thrinkos

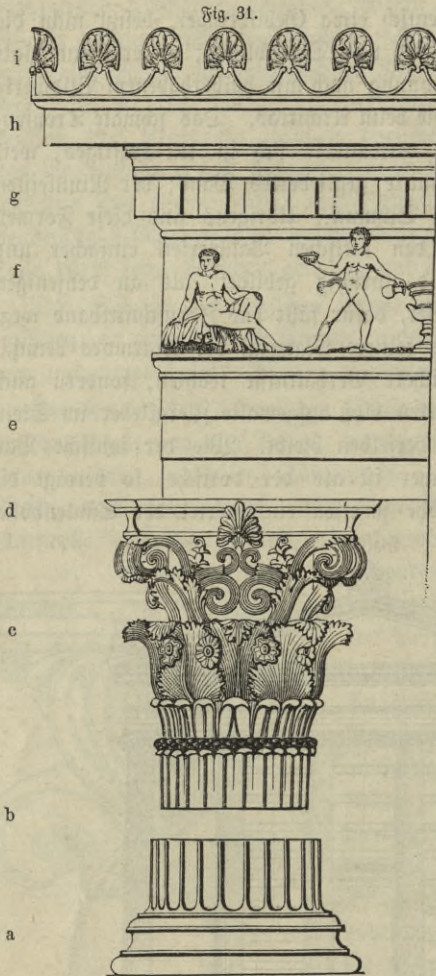
genannt, auch *zophöros*, zu deutsch etwa Gebildträger, besitzt nicht die schöne Gliederung von Metopen und Dreischlitz; er erscheint glatt oder wird seiner ganzen Ausdehnung nach mit halberhabenem Bildwerke bedeckt; Abschluß nach oben wie beim Architrav. Das schmale Tropfenband unter dem Kranzleisten verwandelt sich in ein kräftiges, weit vorspringendes, durch Zahnschnitte gegliedertes Band; der Kinnleisten empfängt reichen bildnerischen Schmuck. Übrigens sind diese Formen der ionischen Bauweise an den attischen Bauwerken einfacher und gediegener, weniger reich und unruhig gebildet, als an denjenigen Kleinasien; der Fries ist breiter, dafür fällt das Zahnschnittband weg. Da die ionische Baukunst das feinere Material des Marmors benutzte, so kann sie nicht bloß zierlichere Verhältnisse wählen, sondern auch viele bei den dorischen Bauwerken bloß aufgemalte Zierglieder im Stein selbst bilden. Die Färbung derselben bleibt. Wie der ionische Bau überhaupt leichter und zierlicher ist als der dorische, so beträgt die ionische Gebälk- und Giebelhöhe je etwa ein Viertel der Säulenhöhe.

Fig. 30.



Ionischer Tempel.

S. 20. Die dritte Bauweise ist die korinthische, nicht, wie die früheren, Ausdruck eines besonderen Stammescharakters, sondern Abbild des Reichthums der glänzenden Handelsstadt, eine um Ol. 85, 440 v. Chr., zuerst auftretende Prachtform, angeblich von Kallimachos v. Korinth erfunden. Sie wird zunächst nur an Profanbauten und kleineren Bauwerken geübt, etwa seit Ende des peloponnesischen Krieges neben den



Korinthische Säule und Gebälk.
Denkmal des Kysikrates zu Athen.

- | | | | | | |
|---|--|----------------|----------|--|--|
| i | Nimbleisen | Dach. | | | |
| h | Kranzleisen | | | | |
| g | Zahnschnitt | } Gebälk. | | | |
| f | Fries | | | | |
| e | Architrav | } Säulenhaupt. | } Säule. | | |
| d | Deckplatte | | | | |
| c | caläthus, Korb | | | | |
| b | Schaft | | | | |
| a | Fuß, aus Pfählen und Hohlkehle bestehend | | | | |

andern Bauweisen auch an Tempeln, in vollem Glanze erst an denjenigen des kaiserlichen Rom.

Die Basis der korinthischen Säule wird gleich der attischen Basis aus zwei durch eine Hohlkehle getrennten Pfählen gebildet, zu welchen die römische Kunst gewöhnlich noch eine Fußplatte fügt; der Schaft gleicht demjenigen der ionischen Säule. Das Kapitäl dagegen ist völlig eigentümlich gebildet; es ist höher, hat Kelchform, umkleidet mit mehreren Reihen von aufrecht stehenden, oben umgebogenen Blättern, besonders dem kräftig gezackten Blatt des akanthus oder Bärenklau; als Erinnerung an das ionische Kapitäl treten wohl oben unter den kräftig vorspringenden Ecken der viereckigen Deckplatte Schneckenwinde heraus, dazwischen Blattfächer (Palmetten) oder Blumen, wie denn das korinthische Kapitäl sehr mannigfaltig gebildet ward. Gebälk und Dach gleichen dem ionischen, nur daß die Dielenköpfe sich, wenigstens an den Bauten der Römer, in ziemlich gebildete Kragsteine verwandeln, alle Zierglieder noch reicher und glänzender gebildet werden.

Als tragende Glieder an Stelle von Säulen wenden die drei

Formen der griechischen Baukunst bisweilen menschliche Gestalten an, welche männlich gebildet Atlanten oder Telamonen, weiblich Koren (Jungfrauen) oder Karyatiden heißen.

§. 21. Diese drei Bauweisen folgen sich nicht dergestalt, daß eine die andere verdrängt, sondern sie kommen nebeneinander vor, in der Weise, daß auf dem Boden von Hellas, Unteritalien und Sicilien die dorische, auf dem Boden von Kleinasien die ionische die herrschende ist. Zur Zeit der höchsten Blüte der dorischen Baukunst, um 430 v. Chr., tritt neben dieselbe auch in Hellas selbst die ionische Bauweise, wieder etwas später die korinthische. Die Gebäude der Burg von Athen, fast gleichzeitig um 430 v. Chr. gebaut, zeigen, der Parthenon rein dorische, die Propyläen gemischt dorisch-ionische, der Tempel der Athene Polias attisch-ionische Bauweise. Am Apollo-Tempel zu Phigalia, um 424 v. Chr., kommen dorische und ionische Säulen, am Athenetempel zu Tegea, nach 396, vor 350, alle drei Säulengattungen vor.

Dieselben gehen nachmals, wengleich in mannigfach veränderter Gestalt, an die Römer über, welche es liebten, die verschiedenen Geschosse von Prachtgebäuden mit Säulenstellungen verschiedener Art, unten dorisch, dann ionisch, oben korinthisch, zu schmücken.

§. 22. Die Geschichte des griechischen Tempelbaues zerfällt in drei Zeiträume.

Der erste Zeitraum, Ol. 50—80, 580—460 v. Chr., von der Zeit Solons bis zum Ende der Perserkriege, der Zeitraum der strengen Kunst. Die dorische Bauweise ist in Griechenland, Unteritalien und Sicilien die herrschende, altertümlich streng, selbst schwerfällig geübt: kurze stämmige enggestellte Säulen, schwere Kapitäle und Architrave, der Stoff gemeiniglich grober Kalkstein mit gefärbtem Stucküberzug. Gleichzeitig in Kleinasien mächtige Prachtgebäude ionischer Bauart.

Hauptgebäude: a. Der Poseidontempel zu Poseidonia, Paestum, südlich von Salerno, sechsäuliger Peripteros um 550, Hypäthraltempel mit doppelter innerer Säulenstellung, ein herrliches Muster altdorischer Bauart. Jünger der Demetertempel und die sogenannte basilica, eine rätselhafte Halle mit neunsäuliger Stirnseite und einer inneren Säulenreihe, wohl eine Wandelhalle oder Stoa. Alle aus Travertin.

b. Auf Sicilien Trümmer von mehr als 20 dorischen Tempeln, vornehmlich zu Akragas (Girgenti) und Selinus, dann zu Segesta und Syrakus.

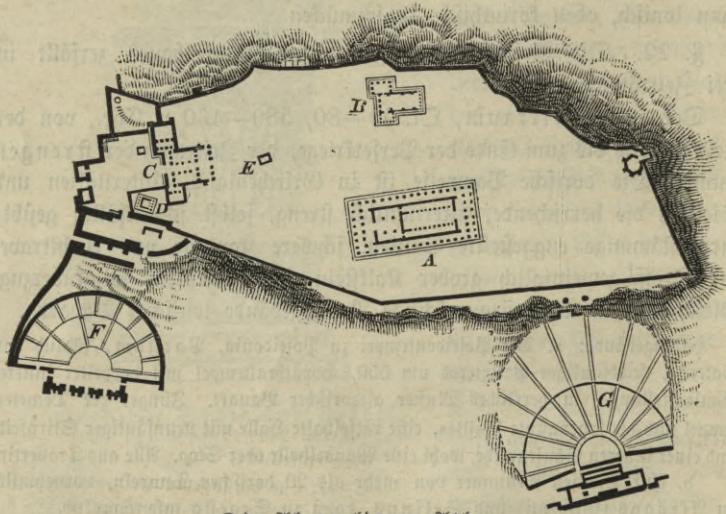
c. In Griechenland ist der Apollotempel zu Delphi, sowie der ältere Parthenon zu Athen, letzterer schon zur Zeit der Perserkriege, zerstört, erhalten der Pallastempel zu Agina, wahrscheinlich gleich nach den Perserkriegen, Ol. 75 (480) gebaut, aus Kalkstein, mit altertümlich strengen Bildwerken, die letzteren gleich dem Dach aus Marmor.

d. In Jonien sind die Prachtgebäude altionischer Kunst, der Tempel der Artemis zu Ephesos, seit Ol. 45 (600), der Here in Samos, der Kybele in Sarbis, längst zerstört.

§. 23. Der zweite Zeitraum, Ol. 80—111, 1. 460—336 v. Chr., von Perikles bis auf Alexander den Großen, der Zeitraum der schönen Kunst, ist die Zeit der höchsten Machtentwicklung, geistigen und künstlerischen Blüte Griechenlands, der Vorherrschaft des hochgebildeten und reichen Athen. Jedoch tritt gegen Ende des peloponnesischen Krieges (404) ein Sinken des gediegenen altathenischen Sinnes, ein Streben nach Genuß und Gemütsaufregung hervor, wodurch auch die Kunst der früheren strengen Schönheit nach und nach verlustig geht, nach Glanz, Reichtum, Anmut strebt.

Die glänzendsten Hervorbringungen dieser Zeit sind die athenischen Bauten, Werke vom edelsten Maß, der gewähltesten Schönheit, meist in reichster Entwicklung des dorischen Stiles, aus pentelischem Marmor, mit herrlichem bildnerischen Schmuck. Der Peloponnes bewahrt den dorischen Stil, jedoch dringt auch hier die ionische und korinthische Bauweise ein; in altdorischer Weise, aus grobem Kalk mit Puzhaut, aber teilweise von riesigen Verhältnissen, sind die sicilischen Bauten; Kleinasien baut mit prachtwoller Entwicklung der ionischen Bauweise.

Fig. 32.



Die Akropolis zu Athen.

- | | |
|---------------------------------|-------------------------|
| A Parthenon. | E Athene Promachos. |
| B Athene Polias und Erechtheus. | F Theater des Herodes. |
| C Propyläen. | G Theater des Dionysos. |
| D Nike Apteros. | |

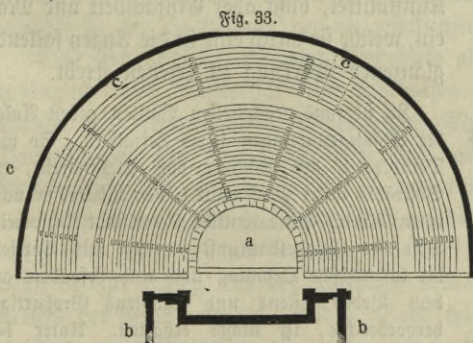
Hauptwerke: a. In Attika: 1. das Theseion zu Athen, begonnen wohl unter Kimon Ol. 77, 4 (469), Marmor, *peript. hex.*, wohl erhalten. Auf der Burg: 2. der Parthēnōn, Tempel der Athene Parthēnos (Jungfrau), unter Perikles' Walthung von

Stünos und Kallikrates etwa zwischen 447—434 v. Chr. gebaut, *peript. octast. hyp.* mit Opisthodom als Schaßhaus; 1687 durch Aufstiegen einer Pulverkammer teilweise zerstört. 3. die Propyläen, Prachtstorte der Burg, *DI.* 85, 4 (437) bis *DI.* 87, 1 (432), von Mnesikles gebaut, nach der Burg- und Stadtseite wie ein dorischer Tempel gebildet, die Halle im Innern mit ionischen Säulen, zu beiden Seiten des Eingangs tempelartige Flügelgebäude. 4. der Doppeltempel der Athene Polias (Stadtgöttin) und des Poseidon Erechtheus, uraltes Heiligtum, nach den Perserkriegen mit dem alten unregelmäßigen Grundplan erneuert, erst nach *DI.* 92, 4 (409) vollendet, schönstes Musterwerk der attisch-ionischen Baukunst, mit zwei unregelmäßig angebauten Hallen, darunter eine von 6 Karjatiden getragen. 5. das zierliche ionische Tempelchen der Nike Apteros, der ungeschlachten Siegesgöttin, am Burgaufgang. Andere Tempelüberreste Attikas der Demetertempel zu Eleusis, Nemesis-tempel zu Rhamnus, Pallastempel auf Sunion.

b. Im Peloponnes sind der Zeustempel zu Olympia, um *DI.* 86 (436) vollendet, und der Tempel der Athene zu Tegea, von Skopas, außen dorisch, innen in zwei Geschossen ionisch und korinthisch, nach *DI.* 96 (396) gebaut, bis auf geringe Reste zerstört, einigermaßen erhalten der Tempel des Apollon bei Phigalia, von Iktinos um *DI.* 88 (424) gebaut, außen dorische, innen ionische Säulenstellung.

c. Eine genaue Zeitbestimmung der bereits erwähnten sicilischen Bauwerke ist nicht möglich. Von den großartigen Tempeln Joniens (Milet, Priene) sind dürftige Trümmer erhalten.

§. 24. Neben den Tempel treten nun auch die Bauten für weltliche öffentliche Zwecke. Bei den Theatern wurden zwar gern die Sitze aus dem Fels gehauen, aber das war nicht überall möglich, und jedenfalls waren stattliche Bühnengebäude nötig. Das *odeion*, einen Rundbau mit Spitzdach, für musikalische Vorträge einzelner bestimmt, errichtete Perikles vor *DI.* 84, 1 (444). Auch mit Wandgemälden geschmückte Hallen, *Stoai*; die bekannteste darunter die *stoa poikile*, die bunte Halle,



Segesta, Theater.

a Orchestra; b Bühnengebäude; c Zuschauerraum.

zu Athen (§. 37). Ein sehr zierliches Werk am Ende dieses Zeitraumes, *DI.* 111, 2 (335) ist das choregische Denkmal des Lysikrates zu Athen, mit trefflichen Halbsäulen korinthischer Ordnung. Wann die Anfänge des Wölbens aus keilförmig geschnittenen Steinen liegen, im Gegensatz zu

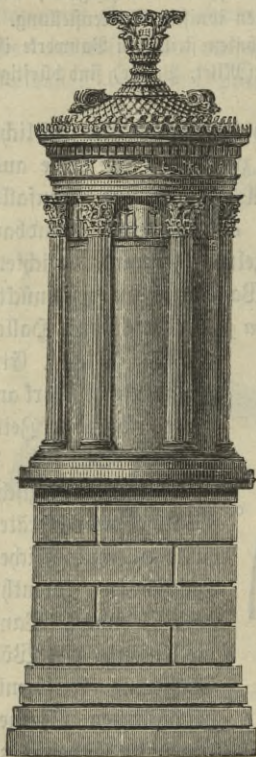
der früher üblichen ringförmigen Verengerung wagerechter Steinschichten (§. 14), ist nicht sicher zu ermitteln; die Erfindung wird dem Demokritos,

welcher Dl. 94, 1 (404) hochbetagt starb, zugeschrieben; doch ward sie wohl nur bei Kanälen und Brücken, aber nicht als Kunstform angewandt, weil die griechische Baukunst nur senk- und wagerechte Bauglieder besitzt.

Einrichtung des Theaters: a. *orchestra* (Tanzplatz) mit dem Dionysosaltar, *thymèle*, für den Chor; b. *skene* (Bühne) mit dem mehrstöckigen Scenengebäude und seinen beiden vorspringenden Seitenflügeln für die Schauspieler; c. *koilon*, *cavèa*, d. i. Höhlung, die im Halbkreis stufenförmig aufsteigenden Sitzreihen für die Zuschauer, wagerecht durch breite Gänge (*diazōma*), keilförmig absteigend durch Treppen geteilt. Das Theater war nach oben unbedeckt. Hauptüberreste in Athen, Epibaurōs, Syrakus, Segesta, Tauromenion (Taormina auf Sicilien) und sonst.

S. 25. Der dritte Zeitraum, Dl. 111—158, 3 (336—146 v. Chr.), von Alexander dem Großen bis zur Zerstörung Korinths und dem Untergang der griechischen Freiheit, der Zeitraum der Prachtkunst. Das frühere selbstthätige Staatsleben der griechischen Staaten war durch die Ein-

Fig. 34.



Choregisches Denkmal
des Lysistrates.

föhrung in das macedonisch-orientalische Weltreich zerstört; Alexander selbst und die nach seinem Tode sich ins Reich teilenden Fürstengeschlechter der Seleuciden, Ptolemäer, der pergamenischen u. a. Könige gaben der Kunst neue glänzende Aufgaben, aber es war eine Hofkunst, nicht eine Kunst des Volkes; ihr Ziel nicht die reine maßvolle Schönheit, sondern Pracht, Großartigkeit, die Befriedigung fürstlicher Laune. Die Kunst bewahrt sich die vollständige Beherrschung der Kunstmittel, büßt aber Einfachheit und Maß ein, welche sie durch eine in die Augen fallende glänzende Wirkung zu ersetzen strebt.

Zu überaus prachtvollen Bauten geben Anlaß die Städtegründungen jenes Zeitalters. So war Deinocrates der Erbauer von Alexandria, wo Sostratos unter Ptolemäos I. den Pharos (Leuchtturm) baute. Eine ähnliche Prachtstadt Antiocheia. Von der Tempelbaukunst, welche mit Vorliebe die korinthische Ordnung übte und besonders auf dem Boden Asiens und Agyptens Großartiges hervorbrachte, ist nichts erhalten. Unter den glänzenden Grabmälern ist dasjenige des Königs Mausollos von Karien († 353) zu Halikarnassos zu nennen, ein viereckiger säulenumgebener Unterbau, darauf eine Stufen-Pyramide mit reichem bildnerischem Schmucke, zerstört; darnach

der Ausdruck Mausoleum. Die Mechaniker der Zeit üben sich an glänzenden, obwohl vergänglichem Werken, dem Scheiterhaufen des Hephästion, dem Leichenwagen Alexanders, den Prachtschiffen Ptolemäos' IV. von Aegypten und Hierons II. von Syrakus. Auch die Wohnhäuser, in der guten griechischen Zeit ganz einfach, wurden jetzt glänzend gebaut und eingerichtet.

B. Die Bildnerei der Griechen.

§. 26. Die griechische Bildnerei erhebt sich zu einer nachmals nicht wieder erreichten Höhe der Vollendung. Dazu wirkten verschiedene Umstände mit, die Kunst von dem Banne, unter welchem sie bei den Völkern des Morgenlandes lag, zu befreien. Wie alle Bildnerei, geht diejenige der Griechen vom Kultus aus, und die durch Homer in der herrlichsten Vermenschlichung dargestellte Götterwelt bot dazu den schönsten und mannigfaltigsten Stoff. Das Morgenland weiß die Gottheit nur in Verbindung mit der Baukunst, in phantastischer Seltsamkeit oder halbtierischer Bildung darzustellen, der Grieche steht zwar in seiner Plastik eine Zeitlang unter der Einwirkung des Orients, bindet sie gleichfalls mit Vorliebe an die Baukunst; aber er löst sich rasch von dieser Unfreiheit, gibt der Gottheit die Gestalt vollendetster menschlicher Schönheit, und auch bei halbtierischen Bildungen der Naturgottheiten erscheint Kopf und Oberleib stets menschlich gebildet. Die natürliche Schönheit des griechischen Menschenschlages in Gesichtsbildung und Wuchs, die Entwicklung derselben durch fortgesetzte Leibesübung, die täglich im Gymnasion gebotene Gelegenheit, den männlichen Körper in seiner Kraft und Gelenkigkeit zu beobachten, die einfache großartige Gewandung, diese gesamteten Umstände veranlaßten eine glänzende Entwicklung der Plastik zunächst in der Darstellung der vielgestaltigen Götterwelt.

Das Götterbild erscheint freistehend als Rundbild, wenn auch anfänglich noch künstlerisch sehr unbeholfen: später werden auch die Wände des Tempelhauses, Giebelfelder, Metopen, Fries mit reichen Darstellungen aus dem Sagenkreise des darin verehrten Gottes oder Hero's geschmückt, hoherhaben (haut-relief), wenn das Kunstwerk, obwohl nur von vorn beschaubar und an die Rückfläche gebunden, sich völlig oder fast ganz von derselben abhebt; flacherhaben (bas-relief), wenn es nur mäßig aus der Rückfläche hervortritt; so werden auch die Reliefs der Grabdenkmale gebildet. Dazu tritt später das Standbild zu Ehren eines Menschen, aber nicht, wie in Aegypten, nur eines Königs, so daß die Lebenswirklichkeit nach und nach vor dem toten Gattungstypus zu Grunde ging, sondern eines Helden, Kämpfers, preisgekrönten Siegers, bloß Darstellung schönster Männlichkeit, wenn auch ohne die

Bemühung, die Züge des Angesichtes, weil hierbei unwesentlich, getreu zu bilden, zur Ehre weniger des Mannes, als der Vaterstadt; die freien Plätze, heiligen Haine, Tempelumgebungen von Hellas, die Stätten der Nationalspiele waren damit gefüllt. Erst später entwickelt sich das Porträtstandbild und der Bildniskopf mit dem Streben nach wirklicher Ähnlichkeit. Auch die Tierformen wußte der Grieche geschickt und mit künstlerischer Vereblung zu bilden. Unter *Torso* versteht der Kunstgelehrte eine menschliche Figur, von welcher nur der Kumpf erhalten, Kopf und Glieder mehr oder weniger zerstört sind.

Es gestaltet sich daraus eine ganz unendliche Fülle künstlerischer Hervorbringungen, welche nicht bloß zu immer größerer Freiheit und Schönheit, sondern auch zu einer staunenswürdigen, auch nach dem Abwelken der schönsten Kunstblüte dauernden Meisterschaft im Handwerklichen der Kunst führte. Die Aufstellungsweise dieser Kunstwerke war sehr mannigfaltig. Das Relief diente zum künstlerischen Schmuck des Tempels, des Prachtgrabes, des Prachtaltars, der Grabsäule; das Rundbild des Gottes erscheint im Tempel oder heiligen Hain, das Rundbild des Menschen, des Kämpfers, Dichters, Staatsmannes, Redners, einzeln oder in Gruppen, auf Straßen und Plätzen, in Festhainen und Prachthallen; ebenso finden wir größere Gruppendarstellungen etwa in der Anordnung eines Siebelfeldes, wie die Niobegruppe, die Kämpfergruppen von Pergamon. Bildnishermen zierten öffentliche Gärten und Wandelhallen. Von diesen Kunstwerken ist vieles des Wichtigen längst vernichtet, nur ganz weniges wirklich erhalten, und auch dieses ist vielfach beschädigt, so daß die Ergänzung öfter zweifelhaft ist; das allermeiste besitzen wir nur in Nachbildungen aus römischer Zeit.

Der Stoff der griechischen Bildnerei der ältesten Zeit ist Holz; steife, puppenhaft geschnitzte Götterbilder, grell bemalt. Mit der Blütezeit der Kunst tritt dafür ein das Erz, welchem die Künstler durch Einlegen oder Anfügen von Zieraten aus Edelmetall Mannigfaltigkeit zu geben verstanden, sodann der herrliche griechische Marmor (Paros), gehoben durch Vergoldung, angefügte Zieraten von vergoldetem Erz, sowie durch leise Färbung des Haares, des Fleisches, der Gewänder. Die kostbarsten Kunstwerke waren die Chryselephantinen oder Goldelfenbeinwerke, d. h. einem Holz kern wurde Haar und Bart aus Gold, das Gewand aus bunt emailliertem Gold, die nackten Körperteile aus dünnem Elfenbein angefügt.

Hier ist das Notwendigste über die griechische Tracht anzuführen: a. Männertracht: *chiton*, Hemd oder Leibrock, *himation*, ein großes Umschlagetuch, *chlamys*, kurzer Mantel für Reiter oder Jünglinge; dazu auf Reisen oder bei der Feldarbeit Hüte von verschiedener Form; einfache Riemensohlen oder gar kein Schuhwerk.

b. Frauentracht: der kurze, links halb offene dorische oder der lange faltenreiche ionische *chiton*, um die Hüften gegürtet; darüber ein *himation* gleich dem der Männer, nur vollständiger und faltenreicher. Ziemlich gleichartig die römische Tracht, *tunica = chiton*, *toga = himation*, *sagum*, *paludamentum = chlamys*; dazu Halbstiefel.

§. 27. Die bildende Kunst der Urzeit übte sich in allerlei Holzgeräten mit eingelegtem Gold, Silber, Elfenbein, Elektron, in Holzschnitzerei (Kasten des Kypselos), in der Herstellung von ehernen Kesseln, Dreifüßen, Waffen (Achilleschild); das Metall wird dabei mit dem Hammer getrieben, die aus Metallblech zugeschnittenen Zieraten aufgenietet (Toreutik). In Geräten aus edlem Metall erscheinen bei Homer die handeltreibenden Sidonier als Meister. Als Götterbilder genügten zuerst rohe Steine, Steinpfeiler, Holzbalken, dann fügte man Köpfe und Armstümpfe bei (Hermen) oder schnitzte puppenartige steife, grellgefärbte Holzbilder, die der Pallas Palladien genannt. Das Lösen der Gliedmaßen und Öffnen der Augen ward dem sagenhaften Dädalos von Kreta zugeschrieben. Die neuerlichen Funde in Kleinasien und vornehmlich auf Cypern zeigen uns in höchst altertümlichen, an assyrische und ägyptische Werke erinnernden Skulpturen, Vasen, Sarkophagen etc., daß hier morgenländische und griechische Kultur zusammentrafen, und die unfreien Kunstformen des Ostens weiter wanderten auf den Boden von Hellas, wo sie ihre Befreiung fanden.

§. 28. Die bildende Kunst der Griechen in der geschichtlichen Zeit teilt sich in dieselben Zeiträume wie ihre Baukunst.

Erster Zeitraum, v. 50—80, 580—460 v. Chr.

Strenger Stil. Von der Kunst desselben haben wir geringe Kunde und noch geringere Überreste. Zu den früheren Kunstübungen kommt die des Erzgusses und des Lötens. Nach v. 50 erhebt sich die Bildnerei in verschiedenen Gegenden Griechenlands mit ungemeiner Kraft, vornehmlich im Erzguß auf Agina, zu Argos und Sikyon. Auch das Marmorwerk tritt auf, obwohl zunächst seltener, mit kräftiger Färbung, Waffen, Pferdegeschirr etc. in Erz gebildet. Ebenso gehören dieser älteren Kunstübung die Akrolithen an, bekleidete oder vergoldete Holzbilder, denen man Köpfe und Glieder von Marmor anfügte; an Stelle derselben traten dann schon früh die Kunstwerke aus Gold und Elfenbein. Mit v. 58 (548) beginnen auch die Athletenbilder, erst von Holz, dann von Erz, oder andere Ehrendenkmale. Von diesen älteren freien Kunstwerken ist nichts erhalten, dagegen eine Anzahl Bruchstücke von Tempelskulpturen. Die älteren Metopenplatten von Selinus (jetzt in Palermo) erinnern in der rohen Zeichnung, den gedrunghenen Verhältnissen, der

scharfen Hervorhebung der Muskeln, den im Profil gestellten Beinen, noch an Vorbilder des Morgenlandes. Haar und Bart werden zierlich drahtförmig gekräuselt gebildet, die Frauen mit fein und gleichlaufend gefältelten Gewändern, gezierter Handhaltung und Fußstellung, süßlichem Lächeln, den Kennzeichen dieses archaischen oder altertümlichen Stiles, von welchem die spätere absichtliche Nachahmung desselben, der archaisierende Stil, zu unterscheiden ist. Der bedeutendste Überrest dieses Zeitraums der Kunst sind die Bildwerke von den Siebelfeldern des Pallastempels zu Agina (S. 22) zu München, mit trefflicher, obwohl strenger Bildung des Nackten, aber einer gewissen Leblosigkeit oder einem maskenartigen Lächeln des Angesichts.

Die Erfindung des Ergusses wird einem samischen Meister Rhoekos (Dl. 35?) und seinem Sohne Theodoros zugeschrieben, die Übung des Lötens dem Glaukos von Chios um Dl. 50. Als namhafte Künstler werden sonst genannt die Dädaliden Dippenos und Styllis, Dl. 50, zuerst als Marmorarbeiter berühmt, die Erggießer Kallon von Agina, Dl. 60; Kanachos von Sityon, Dl. 70; Ageladas von Argos, der Lehrer von Myron, Phidias und Polyklet, Dl. 70—80, Onatas von Agina, Dl. 80. — Als Werke der Frühkunst noch zu erwähnen: Apollon v. Tenä (München), die Reliefs von Assos (Louvre), vom Harpyien-Denkmal zu Xanthos (London). Neuere Funde auf der Burg zu Athen.

S. 29. Zweiter Zeitraum, Dl. 80—111, 1, 460—336 v. Chr.

Hoher Stil. Der unvergleichliche Aufschwung, welchen das geistige und staatliche Leben von Hellas durch die siegreiche Beendigung der Perserkriege gewann, sprach sich auch in der Bildnerei aus, zumal da ihr die gleichzeitige glänzende Blüte der Baukunst eine Reihe großartiger Aufträge darbot. Athen tritt an die Spitze der griechischen Staaten; große Staatsmänner, wie Kimon und vor allen Perikles, erheben Athen zu einer wundersamen Kunststätte, und die Gebäude der Burg erhalten durch Phidias und seine Schüler schönsten bildnerischen Schmuck. An Phidias und an die Werke eines Kalamis, Pythagoras, Polyklet, Myron, Alkamenes, Paeonios, Kresilas u. knüpft sich in Athen wie im übrigen Hellas ein prachtvoller Aufschwung der Kunst, welche, die Härte und Steifheit der früheren Werke aufgebend, vollendete Schönheit mit Ernst und Würde vereinigt. Mit dem Umschwung, welcher seit dem peloponnesischen Kriege, Dl. 87, 2 bis 94, 1, 431 bis 404, für das athenische und gesamte griechische Staatsleben eintritt, setzt sich auch die Bildnerei andere Ziele.

Den Übergang zu dieser Zeit höchster Kunstblüte bilden: Kalamis von Athen, Toreut, Erggießer und Bildhauer, Dl. 78—87; Pythagoras von Rhegion, Erggießer, Dl. 75—87; Myron von Eleutherae in Attika, Ageladas' Schüler, Dl. 82—92, Toreut und Erggießer, vorzüglich besonders in Darstellung von Athleten (Diskuswerfer im Vatikan) und Tieren.

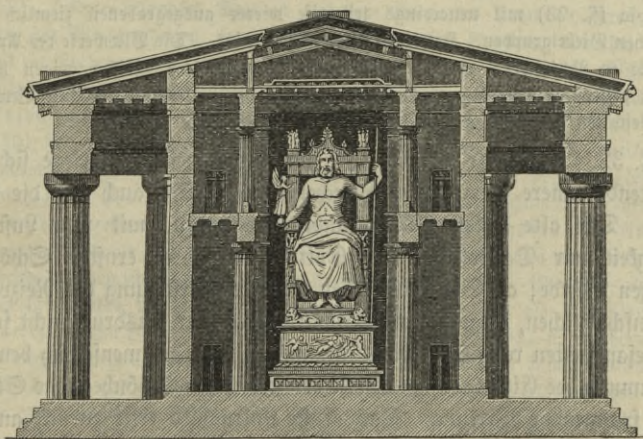
§. 30. Einer der herrlichsten Meister aller Zeiten war Phidias (Pheidias), Charmides' Sohn, von Athen, geb. gegen Ol. 70 (500). Ageladas' Schüler, blühte er Ol. 80—87, 1 (460—432), Maler, Erzgießer, Toreut, Bildhauer, Freund des Perikles. Mit Undank belohnt, des Unterschleifs und der Gotteslästerung angeklagt, starb er im Kerker. Seine Werke bezeichnen die Höhe griechischer Kunst; an der Spitze einer zahlreichen Schar von Gehülften und Schülern, Bildhauern und Erzgießern, Steinmeßern und Goldschmieden zierte er die Burg von Athen, das Nationalheiligtum von Olympia mit jenen herrlichen Kunstwerken, deren dürftige Reste die Bewunderung der Nachwelt hervorrufen.

1. Eernes Kolossalbild der Athena Promachos (Vorkämpferin) auf der Akropolis, 60 Fuß hoch, von Sunion aus sichtbar.

2. Golbfelsenbeinernes Standbild der Pallas Parthenos (Jungfrau) im Parthenon, stehend, mit Helm und Aegis, die Linke auf den Schild gestützt, auf der erhobenen, durch eine Säule unterstützten Rechten die Nike, das ganze Werk 26 Ellen = 12 m hoch, mit reichstem Schmuck. Das abnehmbare Gewand wog 44 Goldtalente, 2360 000 *℥*. an Wert.

3. Der Marmor Schmuck des Parthēnōn: a. die beiden Giebelgruppen, Athenes Geburt und Wettkampf mit Poseidon, hochehoben, großartig würdig; das Erhaltene 1814 als Elgin marbles nach London geführt. b. die 92 Metopenplatten, hochehoben, etwas über die Hälfte erhalten, Giganten-, Centauren- und Amazonenkämpfe, lebendig bewegt, obwohl maßvoll. c. der um die Cellamauer unter der Säulenhalle umlaufende Fries, den Festzug der Panathenäen darstellend, flachehoben, von 169 m Länge etwa 144 m erhalten, von ammutiger Schönheit.

Fig. 35.



Durchschnitt des Zeustempels zu Olympia.

4. Die Zeusstatue zu Olympia, etwa 40 Fuß hoch auf einer Basis von 12 Fuß. Der reich eingelegte Thron aus Cedernholz; darauf sitzend Zeus; Gesicht

Oberleib, Arme aus Eisenbein; Haar (eine Locke 6 Minen Goldes = 5000 *M.*), Bart und Gewand aus Gold gebildet. Auf der Rechten hielt Zeus die Nike, in der Linken das Scepter. Übermächtig, aber huldvoll gewährend, schaute der Gott herab, eines der Welttrunder des Altertumes. Jupiter Dtricoli galt früher als Nachbildung von Phidias' Zeus, ist aber erheblich späteren Ursprungs.

Von anderen attischen Bildwerken aus der Zeit des Phidias oder seiner Schüler sind zu erwähnen die Metopenplatten des Theseion zu Athen, die anmutigen Karyatiden des Erechtheions, die Reliefs vom kleinen Tempel der Nike Apteros auf der Burg.

Wenn auch nicht von Phidias, doch in dessen großem und reinem Geiste gedacht ist die etwas spätere Venus von Melos, jetzt im Louvre. Ergänzung zweifelhaft.

§. 31. Auch im Peloponnes erblühte gleichzeitig die Bildnerei zu hoher Meisterschaft, wobei besonders Polyklet von Argos sich auszeichnete, der Bildner der Hera zu Argos und vornehmlich zahlreicher eherner Athletenstatuen. Obgleich aus der Schule des Phidias hervorgegangen, haben Alkamenes und Paeonios hauptsächlich im Peloponnes gearbeitet.

Polyklet (Polykleitos) von Siphon, wie Phidias und Myron Ageladas' Schüler, Erzgießer, Toreut, Bildhauer und Baumeister, thätig etwa Dl. 82—92 (452—412). Sein Goldelfenbeinbild der Hera zu Argos, das Meisterwerk der Toreutik, das Angesicht von erster Schönheit und feierlicher Würde. (Früher hielt man die Juno Ludovisi zu Rom für eine Nachbildung der Hera des Polyklet; neuerdings ist man geneigt, dies von der ersten altertümlichen Hera von Neapel anzunehmen.) Sein Doryphoros (Speerträger) galt als Musterbild, *kanon*, schöner männlicher Körperverhältnisse; Diadumēnos London. Alkamēnos von Athen, der berühmteste unter den Schülern des Phidias, Erzgießer, Bildhauer und Toreut, thätig etwa Dl. 84—94 (444—404), und Paeonios von Mende, um Dl. 89 (424), schmückten den Zeustempel zu Olympia (§. 23) mit neuerdings teilweise wieder ausgegrabenen ziemlich altertümlichen Giebelgruppen. Herrliche Nike des Paeonios. Die Bildwerke des Apollontempels zu Phigalia (§. 23 b) von einem unbekanntem Meister zeigen höchstes Leben, geistreiche Erfindung, aber auch zugleich in der leidenschaftlichen Bewegung der Gestalten die Anfänge der folgenden Kunststrichtung.

§. 32. Schöner Stil. Die im peloponnesischen Kriege sich vorbereitende innere Zerrüttung Griechenlands wirkte auch auf die Kunst über. Der alte naive Götterglaube war dahin, mit ihm Lust und Fähigkeit zur Darstellung der Gottheit in ihrer ersten Schönheit, heiligen Würde; an Stelle derselben tritt die Darstellung des Reizvollen, Leidenschaftlichen, Begeisterten, Erschütternden, der Ausdruck nicht sowohl der gesammelten religiösen Einstimmung, als der menschlich bewegten Stimmung des Einzelnen, an Stelle der selbstlosen Schönheit das Streben nach spannender Wirkung. Das ernste Kultusbild tritt zurück, an seine Stelle die Darstellung reizvoller jugendlicher Gottheiten, Apollon, Dionysos, Aphrodite, Eros, oder kräftig bewegter männlicher Schönheit. Die Goldelfenbeinkunst fällt fast in Vergessenheit; statt des dunkeln

ernsten Erzes wird der feinere milde Marmor mit Vorliebe benutzt, welcher durch Tränken mit gefärbtem Wachs einen leichten Ton erhielt; an Stelle der großen monumentalen Aufträge der Staaten treten die Aufträge reicher Privatleute und damit das Vorwalten persönlichen Beliebens. So ist die zweite Hälfte dieses Zeitraums, *Ol.* 94, 1 bis 111, 1 (404—336), wenn auch eine Zeit hoher Kunstblüte, doch zugleich eine Zeit allmählichen Absteigens von der vormaligen herrlichen Höhe.

§. 33. Die jüngere athenische Kunstschule, durch welche die Bildnerei zuerst die der damaligen Stimmung der Gemüther zusagende Richtung empfing, aufgeregere oder weichere Empfindungen darzustellen, knüpft sich besonders an Skopas und Praxiteles, an welche sich zahlreiche treffliche Künstler angeschlossen, wie Polykles, Leochares, Timotheos, Bryaxis, Silanion u. Beide Hauptmeister arbeiteten mit Vorliebe in Marmor; die holdselige Anmut oder die erschütternde Macht ihrer Werke sind Ursache, daß wir, wenn auch nicht die Urbilder, doch zahlreiche spätere Nachbildungen derselben besitzen.

Andererseits wird die Schule des Polyklet, die argivisch-sityonische, deren Augenmerk immer mehr auf die Darstellung körperlicher Wohlgestalt und heroischer Kraft gerichtet gewesen war, durch Euphranor und Lysippos fortgesetzt, besonders der Letztere bedeutend in Darstellung des Herakles, von Athleten, sowie Alexanders des Großen.

Skopas von Paros, Baumeister, Bildhauer und Erzgießer, *Ol.* 97—107 (392—352), bildete besonders Statuen aus dem Kreise des Dionysos, Erös, der Aphrodite, der Meergottheiten, sowie den leierschlagenden Apollon. Ob ihm oder Praxiteles die Niobegruppe angehöre, wußten schon die Römer nicht mehr. Wundervolle Zusammenstellung zahlreicher Figuren, zu Florenz. Vielfache Nachbildung. Praxiteles von Athen, Erzgießer und Bildhauer, thätig etwa *Ol.* 104—110 (364—340), stellte den Dionysos und sein Gefolge (ruhender Satyr), Erös (Vatikan), den jugendlichen Apollon (*Sauroktōnos*, *Apollino*) und vorzüglich die Aphrodite (saische und knidische) dar, mit unvergleichlicher träumerisch-sinnender Anmut. Neuerlich aufgefunden der herrliche Hermes von Olympia (Athen). Leochares von Athen, Erzgießer und Bildhauer, *Ol.* 102—111 (372—336), dessen Adler, mit dem Ganymed aufschwebend, erhalten ist. Praxiteles' Sohn Kephissodotos, *Ol.* 114—120 (324—300), bildete ein kämpfendes Ringpaar; die Gruppe zu Florenz gilt als Nachbildung. Skopas, Leochares und Bryaxis von Athen, *Ol.* 107—119 (352—304), u. a. arbeiteten den bildnerischen Schmuck des Mausoleion (§. 25), von welchem Amazonenkämpfe in der Weise derer von Phigalia erhalten sind. Ein treffliches Werk jener Zeit die Bildwerke am choregischen Denkmal des Lysikrates (§. 24).

Euphranor der Isthmier, Maler, Bildhauer, Erzgießer und Toreut, *Ol.* 104 bis 110 (364—340). Lysippos von Sityon, ausschließlich Erzgießer, *Ol.* 103—114 (368—324), dessen ruhender Herakles in der Marmorachbildung des Glykon erhalten ist (farnesischer Herkules zu Neapel); der vatikanische Torso, ein Werk des jüngeren,

zu Pompejus' Zeit lebenden Apollonios aus Athen, Nestors Sohn, gilt als Nachbildung nach Lysippos. Aproxymenos des Vatikan. Aus Lysippos' Schule der betende Knabe zu Berlin. Zahlreiche in Nachbildungen erhaltene Standbilder und Bildnisköpfe Alezanders. Bei Lysippos wird vornehmlich die Lebenswahrheit gerühmt, sowie daß er einen schlankeren Kanon männlicher Schönheit aufgestellt habe. Zu den glänzendsten Werken griechischer Porträtbildnerei gehört der Sophokles im Lateran.

S. 34. Dritter Zeitraum, Ol. 111—158, 3 (336—146 v. Chr.).

Leidenschaftlicher Stil. Das staatliche und religiöse Leben der Griechen ist zerbrochen. Die Kunst, obwohl mit vollster Beherrschung der handwerklichen Mittel weiter geführt (nur der Erzguß wird immer weniger geübt), wandert an die Fürstenhöfe und in die reichen Handelsstädte des griechischen Kleinasien. Auch die süße Anmut eines Praxiteles wirkt nicht mehr; die bildende Kunst strebt bald nach der Wirkung des Riesennäßigen, Prächtigen, Malerischen, bald nach der des Leidenschaftlichen, Schmerzlichen, Furchtbaren, und wählt mit Vorliebe derartige Stoffe aus der Heroen- oder Zeitgeschichte; zugleich erscheint das Streben nach scharf ausgeprägter Naturwahrheit. In Griechenland selbst blühte neben den nächsten Schülern des Praxiteles bis Ol. 120 (300) und etwas weiter hinab besonders die Erzgießerschule von Sikyon, zu welcher um Ol. 120 Gutyshides, Gutyhrates u. gehören. Von Lysippos' Schule ging aus die rhodische, hauptsächlich durch Charos von Lindos und die Meister des Laokoon bezeichnet, mit welcher auch die Schulen von Pergamon, Tralles, Ephesos, alle auf dem Boden Kleinasien, gleiche Ziele verfolgen.

Schüler des Lysippos ist Charos von Lindos, Erzgießer, Ol. 122—125 (292 bis 280), der Meister des 70 Ellen hohen rhodischen Sonnenkolosses, 222 v. Chr. durch ein Erdbeben zerstört. Rhodier waren die Meister des Laokoon (Vatikan), Agesandros, Polydoros und Athenodoros. Der Schule von Tralles gehören an die Meister des farnesischen Stieres (Neapel), Apollonios und Tauriskos. In Pergamon machte sich Phrymachos, Erzgießer und Maler, Ol. 125—135 (280—240), berühmt durch einen Asklepios. Die Siege der Pergamenerkönige Attalos I. (241—197) und Eumenes II. (197—158) über die Kelten gaben Anlaß zu Weihgeschenken, ausgedehnten Gruppen von Kämpfern und Sterbenden; man nimmt an, daß der sterbende Gallier des Kapitols, der sich und sein Weib tötende Gallier der Villa Ludovisi aus der Zeit zwischen der Kelten Schlacht des Attalos, 229 v. Chr. und 200 v. Chr., herkommen; Meister unbekannt, wie diejenigen der zahlreichen kleineren Marmorstatuen von Fechtenden oder Sterbenden, welche aus dem Weihgeschenk des Attalos auf der Burg von Athen herrühren. Berlin besitzt seit 1879 die großartigen Skulpturen vom Altar der Burg von Pergamon, den Kampf der Götter gegen die Giganten darstellend, von höchster Leidenschaftlichkeit und kühnster vollendetster Technik, ein wohl zur Feier jener Siege des Eumenes errichtetes Werk. Der Apoll von Belvedere (Vatikan) ist wahrscheinlich Nachbildung eines die Ägis schüttern den Apollon, eines ehernen Weihgeschenktes zur Erinnerung an den Keltenkampf bei

Delphi (279 v. Chr.); wohl derselben Gruppe gehörte an die Diana von Versailles (Louvre). Vom Ephesier Agasias der borghesische Feciter des Louvre, welcher indes auch in das Zeitalter des August gesetzt wird. Bildnisstatuen der Fürsten und Staatsmänner wurden zahlreich gefertigt; ebenso tritt die neue Form der Bildnisbüste auf. Sehr merkwürdig und anmütig die kleinen bemalter Terracottafiguren mythologischen Inhalts, oder Darstellungen aus dem täglichen Leben, welche neuerdings von besonderer Schönheit in den Gräbern von Tanagra, aber auch vielfach in Athen, Kleinasien, Unteritalien, Sicilien gefunden worden sind, wohl dem letzten Drittel des 4. Jahrh. und dem 3. Jahrh. v. Chr. angehörig; sie zeigen uns, wie der große edle Stil der griechischen Plastik auch im bescheidenen Kunsthandwerk fruchtbar nachwirkte.

C. Stein- und Stempelschneidekunst der Griechen.

S. 35. Nahe berühren sich mit der Bildnerei, in verwandtem Stoffe arbeitend, Stein- und Stempelschneidekunst, obwohl dieselben, zunächst dem Bedürfnisse dienend, sich erst spät zu künstlerischer Vollendung emporheben. Der Steinschneider fertigte die unentbehrlichen, auch bei Babyloniern, Phönicern und Ägyptern üblichen Siegelsteine aus Halbedelstein. Zunächst rohes Einschnelden runder Höhlungen, dann sorgfältige Eingrabung ganzer Figuren in altertümlich strenger Zeichnung. König Pheidon von Argos um Ol. 8 (748) führte zuerst geprägtes Silbergeld ein, Agina war die erste Münzstätte; doch begnügte man sich noch lange mit roh geprägten Wappenzeichen auf der Vorderseite. Später Köpfe und vollständige Figuren der Landesgotttheit, altertümlich unbeholfen; erst nach dem peloponnesischen Kriege größere Freiheit; besonders schön die Münzen von Unteritalien, sowie die von Syrakus zur Zeit der Dionyse, etwa 370. Seit der Zeit Alexanders Fürstenköpfe, anfangs trefflich ausgeführt, dann schwächer. Der damals aus dem Morgenlande eingeführte Brauch, Becher und andere Geräte aus Edelmetall mit geschnittenen Steinen zu zieren, fügt den Gemmen die Cameen bei, teilweise in wunderbarer Größe und herrlichster Ausführung. Auch ganze Gefäße werden aus Halbedelstein geschnitten.

Gemmen (Intaglios), vertieft geschnitten, meist aus einfarbigem Halbedelstein, für Siegelringe, bisweilen von unglaublicher Feinheit der Arbeit; Cameen (cameo = gemma onychia) zum Schmuck, erhaben, aus 2—3 farbig geschichtetem orientalischem Achat, Onyx genannt, wenn rauchbraun und milchweiß geschichtet, Sardonyx, wenn eine dritte rote Schicht dazu kam. Steine aus Indien; berühmt Pyrgoteles, der Alexanders Ringe schnitt; wunderschöne Cameen mit Darstellungen ptolemäischer Fürsten.

D. Die Malerei der Griechen.

S. 36. Weit später als die Bildnerei entwickelt sich bei den Griechen die Malerei zu hoher Vollendung; doch hat sich dieselbe wohl niemals

ganz von dem Vorbilde der Plastik befreit, allezeit mehr nach schöner Zeichnung, klarer Anordnung und Beleuchtung, als nach kräftiger Wirkung von Farbe, Licht und Schatten gestrebt. Leider hat sich bei der vergänglichen Natur dieser Kunst weder von den Wand- noch den Tafelgemälden der Griechen etwas erhalten; einen Begriff von der Behandlungsweise geben uns nur einestheils die in Italien gefundenen griechischen gemalten Gefäße, dann die weit späteren Wandgemälde und Mosaiken von Pompeji, beides zunächst mehr handwerkliche Arbeiten als Kunstwerke; dennoch aber giebt auch das aus einer Zeit der sinkenden Kunst Erhaltene Zeugnis von großem Reichtum der Erfindung, vortrefflicher Zeichnung und Gruppierung. Gegenstand der Darstellung waren überwiegend die Götter- und Helden Sage, daneben auch wichtige Vorgänge aus der nationalen Geschichte; erst spät tritt das Sittenbild, Stillleben und Bildnis hinzu; die Landschaft hat bei den Griechen keine oder nur unbedeutende Entwicklung als Hintergrund geschichtlicher Vorgänge.

Die griechische Malerei hielt sehr lange, bis auf Apelles, die sogenannten vier Farben fest, weiß, rot, gelb, schwarz und ihre Mischungen; erst die spätere Zeit kennt mannigfaltigere Farbenabstufungen. Die Farben wurden in Wasser, mit einem Zusatz von Leim oder Gummi, zerlassen. Es gab zwei Hauptgattungen, Wand- und Tafelbilder, erstere in Tempeln, Säulenhallen und anderen Prachträumen auf den nassen Verputz aufgetragen (a fresco), letztere auf Tafeln, besonders von Lärchen- oder Lindenholz. Vor Alexander dem Großen kam eine Ausschmückung von Privaträumen durch Wandgemälde nur ganz ausnahmsweise vor; Tafelbilder erscheinen vor Alexander nur in Tempeln oder öffentlichen Kunstsammlungen, erst nach ihm im Privatbesitz. Eine Malweise späterer Zeit und mit glänzenderer Wirkung war die encaustische, d. h. eingebrannte, bei welcher farbiges Wachs auf Holz oder gebrannten Thon aufgetragen, mit heißen Metallstiften geschmolzen ward, so daß es in den Grund eindrang. Als in der späteren Zeit fürstlicher Luxus auch die farbige Verzierung der Fußböden forderte, trat dazu die Mosaik, die Zusammensetzung von Mustern oder Bildern aus verschiedenfarbigen Stiften von Thon, Stein oder Glas.

§. 37. Die ersten Fortschritte in der Malerei von der bloßen Umrißzeichnung zur Zeichnung von Innenlinien, Bezeichnung der Frauen durch hellere Färbung, werden korinthischen und sithonischen Meistern zugeschrieben; Korinth und später Athen waren Hauptstapelplätze für gemalte Grabgefäße, welche nach Italien verkauft und daselbst nachgeahmt wurden und vom Fortschritt der Kunst aus altertümlicher Steifheit zu freier schöner Zeichnung Zeugnis geben.

Der erste Maler von großem Ruhm war Polygnōtos der Thasier, seit Ol. 79, 2 (463) zu Athen, Kimons Freund, edler und ernster Heroen- und Geschichtsmaler, Hauptmeister der attischen Schule; die erste künstlerische Hervorhebung von Licht und Schatten wird dem Apollodoros von Athen, Ol. 93 (408) zugeschrieben, welcher darnach der Skiagraph, Schattenmaler, genannt ward. Das zweite Zeitalter der vollkommeneren Malerei beginnt mit Zeugis von Herakleia oder Ephesos, Ol. 90—100 (420—380), Götter- und Heroenmaler, mit seinem Nebenbuhler Parrhasios von Ephesos, um Ol. 95 (400), Hauptmeister der ionischen Schule, welche vor allem durch reichere und feinere Ausbildung der Farbe Lebenswahrheit und Reiz erstrebte. Gleichzeitig erfließt im Peloponnes die durch wissenschaftliche Bildung und strenge Zeichnung hervorragende Schule von Sikyon, zu welcher Pamphilos, Aristides, Pausias und Guphranor, dieser zugleich Bildhauer, gehören. Beider Schulen Vorzüge vereinigte, beiden als Schüler angehörig, Apelles von Kolophon, thätig etwa Ol. 106—118 (356—308), Zeitgenosse und Lieblingsmaler Alexanders des Großen; hochgefeiert auch der etwas jüngere Protogenes, Ol. 112—120 (332—300). In der Zeit der Nachfolger Alexanders sinkt die Kunst durch Schnellmalerei oder Wahl alltäglicher und niedriger Stoffe. Man malte Blumenstücke, Stillleben, Sittenbilder, „Barbier- und Schusterbuden, Gelein, Spiwert und ähnliches“ in fein ausgeführter kleinräumiger Kabinettmalerei. Wie in jeder Zeit sinkender Selbstthätigkeit der Kunst tritt eine prunkende Sammelliebhaberei älterer Werke ein.

Polygnōtos malte im Theseion, der bunten Halle (*stoa poikile*), der Propyläenvorhalle zu Athen, dem delphischen Tempel, der Halle der Knidier zu Delphi 10. Bilder aus dem trojanischen Krieg und der Odysseus Sage. Zeitgenossen und Mitarbeiter Nikon von Athen, Ol. 77—83, Panaenos von Athen, 83—86. Berühmt als Nebenbuhler des Parrhasios war Timanthes von Kythnos, Ol. 95 (400). Sikyonier: Pamphilos von Amphipolis, Ol. 97—107, der Blumen- und Tiernaler Pausias von Sikyon, gleichzeitig, Melantios, Pamphilos' Sohn, Ol. 104—112. Aristides von Theben, Ol. 100—110, wird als erster Darsteller des Leidenschaftlichen und Rührenden gerühmt. Nikias von Athen, Ol. 110—118, Geschichtsmaler. Nachbildungen berühmter älterer griech. Gemälde finden wir mehrfach in der kampanischen Wandmalerei.

Die Gefäßmalerei der Griechen, stets im Kreise der Götter- und Heroengeschichte sich bewegend, gehört zwar nur dem Kunsthandwerk an, aber sie ist doch sehr wichtig als Beweis für den Schönheitsinn des Volkes in Erfindung prächtiger Formen, wie für die Darstellungsweise einer Zeit, deren eigentliche Kunstwerke völlig vernichtet sind. Man unterscheidet mehrere Stufen der Gefäßmalerei. Die ältesten Vasen haben einfache Gestalt, blaßrote Farbe, darauf in altertümlicher Zeichnung und schwarzer Farbe die Figuren; die Vasen der besten Zeit dagegen sind glänzend

schwarz, darauf Figuren und Hieraten in der roten Farbe des Thones, in meist ganz trefflicher Zeichnung. Hauptfundstätten die Gräber von Unteritalien und Etrurien, wohin dieselben von Athen, Korinth u. massenhaft ausgeführt wurden.

§. 38. Infolge dieser riesigen Kunstthätigkeit vieler Jahrhunderte kann man sich den Reichtum Griechenlands an Kunstwerken, Tempeln und anderen öffentlichen Gebäuden, Götter- und Standbildern, Weihgeschenken, Gemälden u. nicht groß genug denken; vor allen Athen, Korinth nebst dem Isthmos, Olympia und Delphi waren damit überfüllt, aber in ähnlicher Weise jeder kleine Ort, die entlegenen Pflanzstädte Joniens, Siciliens und Unteritaliens. Schon in den Perserkriegen begann der Kunstraub; im phokischen Kriege (355—346) wird der Tempelschatz von Delphi geraubt und gemünzt, in den späteren inneren Kämpfen werden zahlreiche Heiligtümer verheert und geplündert. Die Nachfolger Alexanders brachten reiche Sammlungen von älteren Kunstwerken jeder Art zusammen. Planmäßig, obwohl anfangs noch gemäßig, betreiben die römischen Feldherrn den Kunstraub nach dem Falle von Tarent (272) und Syrakus (212), zum Schmuck der Triumphzüge. Nach den Siegen über die macedonischen Könige, die Griechen, über Syrien, Mithridates und Kleopatra werden jedesmal die Kunstwerke zu Hunderten nach Rom geschleppt. Vom achäischen Kriege an (Zerstörung von Korinth 146) werden die Römer Kunstliebhaber und Kunstsammler; Feldherrn und Statthalter rauben für sich und scheuen sich nicht, sogar die Tempel auszulündern. Die Kaiser vollenden das Werk, indem sie zahllose Statuen zum Schmuck ihrer Paläste, Theater, Bäder und Rennbahnen nach Rom holen — und doch zählt ein Zeitgenosse Vespasians noch 3000 Statuen zu Rhodus. Seit der Erhebung von Byzanz zur Reichshauptstadt beginnt von neuem der Kunstraub zu gunsten von Konstantinopel. Mit der völligen Herrschaft des Christentums durch Theodosius beginnt eine massenhafte Zerstörung der heidnischen Götterbilder; Marichs Goten verwüsteten viele Kunstwerke auf griechischem Boden; ebenso ging auf dem Boden Italiens zur Zeit der Goten- und Vandalenkämpfe Zahlloses zu grunde; das junge Christentum des ost- und weströmischen Reiches beraubte vielfach die alten Prachtbauten ihrer Säulen und führte sie dadurch dem Untergang entgegen. Während der Kreuzzüge schleppten die Venetianer zahlreiche Schiffslasten griechischer Säulen und plastischer Werke nach der Inselstadt; das christliche Morgen- und Abendland benutzte die Werkstücke von Tempeln und Mausoleen zu Festungsbauten. Die Türkenherrschaft in Kleinasien, Griechenland, Nordafrika vollendete die Vernichtung; die Werkstücke wurden verbaut, die Marmorkunstwerke wanderten in den Kalkofen, die Erzwerke wurden geschmolzen; anderes verwüsteten

Erdbeben, Krieg und Regen. Schließlich führten noch im 19. Jahrh. die Engländer die edelsten Werke griechischer Kunst hinweg. So sind uns auf hellenischem Boden fast nur traurige Trümmer der alten Herrlichkeit übrig geblieben; fast alles irgend Bedeutsame ist in die großen Kunstsammlungen des übrigen Europas gewandert. Zahlreiche Ausgrabungen haben neuerdings viel Merkwürdiges und Schönes zu tage gebracht.

Vierter Abschnitt.

Die bildende Kunst der italischen Völker.

A. Die bildende Kunst der Etrusker.

§. 39. Die Anfänge der italischen Kunst liegen in tiefem Dunkel. Die Verwandtschaft der italischen Urbewohner mit der pelasgischen Urbewölkerung von Hellas zeigt sich in der Gleichartigkeit der ältesten Bauwerke, der im Sabinerlande u. häufigen kyklopischen Stadtmauern aus sorgfältig behauenen vieleckigen Steinen, der ringförmig sich verzengenden Schatzkammern und Grabgebäude. Für Grabgebäude hält man die merkwürdigen Nuraghen in Sardinien, turmartige kegelförmige Bauten von 30 bis 50 Fuß Höhe, im Innern 2—3 Stockwerke von kreisrunden Gemächern, in der Weise der altgriechischen Thesauren überwölbt, durch schmale Treppchen in der Mauer mit einander verbunden.

Die Urvölker Italiens verlieren indes später fast alle Bedeutung für die Kunstgeschichte; wichtig dagegen sind die vom Norden her eingewanderten, vom Po bis zur Tiber ansässigen Etrusker, welche frühzeitig hellenische Bildung und Kunst annehmen, ein Volk von kühnem, großartigem Unternehmungsgeiste; Zeugnis dafür sind gewaltige kyklopische Stadtmauern, Kanäle, Abzugstollen, wobei sie lange vor den Griechen die Wölbung anwandten. Der tuskanische Tempel hatte die Richtung von Nord nach Süd, Eingang von Süd; die Nordhälfte war die annähernd quadratische Cella, die Südhälfte die tiefe und geräumige säulengetragene Vorhalle. Die Säulen sind den dorischen ähnlich, aber sie haben Vasen, keine Kannelierung, sind schlanker, stehen weiter auseinander; das Giebeldach ist steiler, das Innere des Tempelhauses durch Wände oder Säulenreihen in drei Zellen geschieden. Für ihre Grabmäler waren sie sehr bemüht; es sind unterirdische Grabkammern, häufig mit gemauerten Hügeln oder kegelförmigen, turmartigen Bauten darüber, im Gebirg Felsenkammern. So ist die etruskische Kunst sehr bedeutsam, weil sie

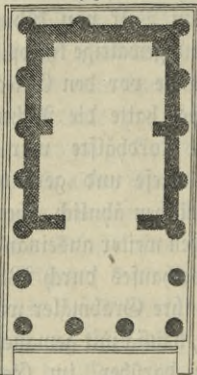
die Lehrmeisterin der altrömischen ist und in dem zum Hochbau verwendeten Gewölbe ein neues, für die gesamte Weiterentwicklung hochwichtiges Element in die Kunst einführt.

§. 40. Auch die bildende Kunst pflegten die Etrusker in mannigfacher Weise. Sie fertigten in Nachahmung der Griechen bemalte Thongefäße, zierten die Tempel mit Bildwerken und Statuen aus gebranntem Thon, sammelten die Asche der Toten in großen Steinfärgen oder sargartigen, kleinen Steinkisten mit dem Bilde des Verstorbenen und roh ausgeführten mythologischen Darstellungen. In feiner Goldschmiedearbeit, der Herstellung von Geräten und Waffen aus getriebenem Silber und Erz, runder eherner Spiegel mit auf der Rückseite eingegrabenen Umrisszeichnungen mythologischen Inhalts, reich mit Bildwerken gezielter Schmuckkästchen, waren sie sehr geschickt. Besonders ausgebildet war bei ihnen der Erzguß, angewandt zu Götterbildern, Bildnißstatuen u.

Von der Malerei der Etrusker sind nur erhalten eine Anzahl Gemälde in den Grabkammern, meist das Schicksal der Seligen und Verdammten darstellend, geschickt in Gedanken und Anordnung, von altertümlicher Geziertheit in Zeichnung und Färbung. Eine durch Seefahrten vermittelte Bekanntschaft mit der altgriechischen Kunst, sowie mit derjenigen der westasiatischen Völker, ist unverkennbar.

B. Die bildende Kunst der Römer.

§. 41. Die Griechen waren das Volk der Kunst, die Römer das Volk des Staates. Es fehlte ihnen die freudige künstlerische Schöpferlust,



Römischer Tempel.
Grundriß.

wie der dichterisch verklärte Götterglaube der Griechen; die Kunst dient, wenn auch nicht selten in glänzendster Durchführung, dem allgemeinen Bedürfnis oder dem Luxus der Großen. Durch die ganze Geschichte der Römer geht als herrschender geistiger Zug Thatkraft, Lebensflugheit, praktischer Sinn, verständige, auf das Zweckmäßige, dem Gemeinwohl Nutzbringende gerichtete Überlegung. So auch in der bildenden Kunst, in welcher sie erst die Schüler der Etrusker, dann der Griechen waren, vornehmlich in der Baukunst, in welcher die Römer durch geschmackvolle Vereinigung der griechischen

Grundform des Säulen- und Horizontalbaues in seiner späteren reichen Gestalt und des etruskischen Gewölbebaues höchst Mannigfaches, Großartiges und dabei durchaus Neues geschaffen haben, zugleich vielfach von einer wahrhaft unverwüthlichen Gediegenheit der Ausführung. Beim Tempelbau bewahrten sie die tiefe Vorhalle des etruskischen Baues, fügten bisweilen an der Rückseite eine aus der Wand auspringende Nische für das Götterbild bei. Die in Rom aus den eroberten Ländern zusammenströmenden Schätze, der ungeheure Reichthum der herrschenden Adelsfamilien und ihr Bemühen, durch gemeinnützige Anlagen oder allerlei Prachtbauten sich beim Volke beliebt zu machen, veranlassen in der Zeit der Republik, dasselbe Streben oder wahnwitziger Hochmut in der Kaiserzeit die Herstellung riesiger und dabei reich geschmückter Bauwerke; auch das Privathaus fand bei den Römern eine weit glänzendere Entwicklung als bei den Griechen.

In der Bildhauerei ist das Verdienst der Römer weit schwächer, beschränkt sich im wesentlichen darauf, daß sie als reiche, prachtliebende Kunstfreunde griechische Künstler heranziehen und ihnen zahlreiche Aufträge geben. Es erwächst daraus eine glänzende Nachblüte der griechischen Bildnerkunst, obwohl ohne die ernste Hoheit der älteren Schöpfungen, mehr mit der bereits in der späteren griechischen Plastik ausgesprochenen Richtung auf die Darstellung des Reizenden, Geistreichen, Leidenschaftlichen, Erschütternden. Ältere Kunstwerke werden in Menge und mit trefflichem Geschick wiederholt oder frei nachgebildet; dabei ist die altrömische Sitte der wächsernen Ahnenbilder (*imagines*) einer reichen Entwicklung des Stand- und Brustbildes, mit eifrigem Bemühen nach Auffassung des Charakteristischen und treuer Ähnlichkeit, sehr vorteilhaft.

In der Malerei war das Streben des Römers gerichtet einerseits auf das Sammeln älterer griechischer Kunstwerke, sodann auf die mit großem handwerklichen Geschick geübte Auszierung der Wohnräume; eine glänzende reiche Nachblüte der Malerei findet nicht statt. Jedenfalls hat das römische Volk das hohe Verdienst, zu einer Zeit, als in Griechenland selbst die Kunst abwelkte, dieselbe nach Italien übergeführt, in neuer mannigfacher Weise umgebildet, Jahrhunderte lang wach erhalten, ihre Bauformen, ihre hoch gesteigerte bildnerische Technik über das ganze weite Gebiet des weltbeherrschenden Reiches ausgebreitet zu haben.

Die Geschichte der römischen Kunst läßt sich in fünf Abschnitte teilen:

I. Von der Gründung Roms bis zur Zerstörung von Korinth im Jahr der Stadt 608, 753—146 v. Chr.

II. Von der Zerstörung Korinths bis auf August, 608 bis 723 v. St., 146—31 v. Chr.

III. Die Zeit der julischen und flavischen Kaiser, 31 v. Chr. bis 96 n. Chr.

IV. Von Nerva bis zu den dreißig Tyrannen, 96 bis um 260 n. Chr.

V. Von den dreißig Tyrannen bis zum Untergange des Römerreiches, um 260—476 n. Chr.

Zeittafel.

753—509 v. Chr. Zeit des Königtums. Herrschaft der etruskischen Bauweise. Kapitol, Stadtmauern, Cloaca maxima.

509. Die Republik. Ausbauten.

Um 200. Eindringen griechischer Kunst und Bildung.

146. Griechenland römische Provinz. Kunststraub. Griechische Künstler in Rom. Vestatempel. Caecilia Metella.

31. Schlacht bei Actium. Beginn des Kaiserreichs

31 v. Chr. bis 96 n. Chr. Die Julier und Flavier. Glänzende Bauhätigkeit. Pantheon, Coliseo, Titusbogen. 79 n. Chr. Zerstörung von Pompeji.

96—260. Mittlere Kaiserzeit. Glänzende, nach und nach sinkende Bauhätigkeit, besonders unter Trajan und Hadrian. Ehrensäulen, Triumphbogen, Tempel, Thermen.

260—476. Das sinkende Kaiserreich. Eindringen des Ungeschmacks bei ungebrogener Stättlichkeit.

1. Die Baukunst der Römer.

§. 42. Erster Zeitraum, 753—146 v. Chr., die Zeit des Königtums und der strengen alten Republik.

Rom, vor der Herrschaft der etruskischen Königsfamilie der Tarquinier ein unansehnlicher Ort, empfing durch diese die Anlagen, deren eine etruskische Stadt bedurfte, die gewölbte cloaca maxima zur Entwässerung des Stadtgebiets, den Cirkus, den kapitolinischen Tempel, die Ummauerung, alles Bauwerke, deren Leitung und Auszierung etruskischen Meistern übertragen war.

Die ersten 350 Jahre der Republik sind vornehmlich bezeichnet durch Herrichtung gewaltiger Wasserabfuhrungsstollen, Wasserleitungen, Brücken und Heerstraßen. Auch Tempel wurden zahlreich gebaut, zuerst noch in tuskanischer Weise; schon sehr früh, in der ersten Hälfte des 5. Jahrh. v. Chr., werden griechische Maler und Thonbildner als Helfer erwähnt, später mehrfach griechische Bildhauer und Baumeister; ebenso schmückten nach den Kriegen mit Macedonien und den Itolern die siegreichen Feldherrn die von ihnen geweihten Tempel mit erbeuteten griechischen Kunst-

werken; erster Marmortempel 149 v. Chr. Aus dieser frühern Zeit ist nur Weniges und Unscheinbares erhalten.

§. 43. Zweiter Zeitraum, 146—31 v. Chr., die Zeit der sinkenden Republik.

Seit der völligen Besiegung und Einverleibung von Macedonien und Griechenland zieht der griechische Kunstgeschmack ein; Kunstwerke werden massenhaft nach Rom geschleppt, die Tempel nach griechischer Weise, teilweise aus geraubtem Material gebaut; es beginnt eine echte oder erheuchelte Kunstliebhaberei, begünstigt durch den außerordentlichen Reichtum des römischen Adels und das Zuströmen griechischer Künstler. Die Großen suchen durch verschwenderisch prachtvolle Bauten zum allgemeinen Nutzen oder Vergnügen das Volk zu gewinnen, selten Tempel, häufig die als Versammlungsorte beliebten Curien und Basiliken, mit Säulenhallen umgebene Märkte (fora), Theater (erstes von Stein das des Pompejus 57 v. Chr.), Amphitheater. Auch der Privatbau von Stadthäusern, Grabmälern u. dergl. ward glänzend und reich.

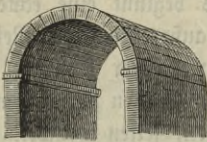
Weniges ist erhalten, so in und bei Rom der anmutige Rundtempel der Vesta, aus Sullas Zeit, der ionische Tempel der Fortuna virilis, das mächtige Grabmal der Cäcilia Metella, der Gemahlin eines Crassus, Rundtempel der Vesta zu Tivoli, korinthisch.

§. 44. Dritter Zeitraum, 31 v. Chr. bis 96 n. Chr., die Zeit der julischen und flavischen Kaiser.

Die Zeit der ersten Kaiser ist eine Zeit glänzender Entwicklung der Baukunst. Augustus rühmte sich, das vormalig backsteinerne Rom als ein marmorernes zurückgelassen zu haben. Kluge Fürsten wissen dem römischen Volke durch großartige Bauunternehmungen, die auch dem gemeinen Mann außerordentliche Bequemlichkeiten und Genüsse verschaffen, alles politische Leben in Vergessenheit zu bringen, halb wahnsinnige Nachfolger geben durch die riesenhaften Pläne ihres Übermuts doch den Künstlern volle Beschäftigung. Obwohl von der Wahrheit und Einfachheit der besten Zeiten Griechenlands entfernt, zeigt die Baukunst doch Geist und Schwung; sie benutzte die griechischen Formen, wenn auch nicht mit ganzem Verständnis, doch mit Geschmack und schöner Wirkung. Die dorische und ionische Säule werden wegen ihrer Einfachheit seltener gebraucht als die prunkende korinthische, welche zu reichster, bisweilen überzierter Ausbildung gelangt. Die Wölbung, welche bei den Römern durchgängig in Gestalt des Halbkreisbogens erscheint, gewährt die Möglichkeit, gewaltige mehrstöckige Gebäude zu errichten, wobei nicht selten die drei Säulenarten in geschichtlicher Reihenfolge vom Schweren zum Leichten die Geschosse unterscheiden; oft ward der Säulenbau mit

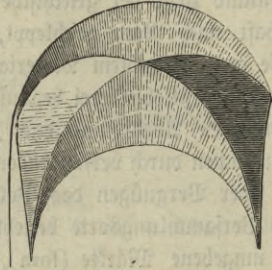
dem Gewölbekbau verbunden, wobei allerdings die Säule vielfach als lediglich zierende Halbsäule oder als Träger eines Standbildes erscheint. Zu den auch jetzt mit Eifer errichteten gemeinnützigen Bauten früherer Zeit, Tempeln, Heerstraßen, Brücken und Wasserleitungen, Theatern und Amphitheatern, Rennbahnen, Markt- und Gerichtshallen, Prachtgräbern,

Fig. 37.



Tonnengewölbe.

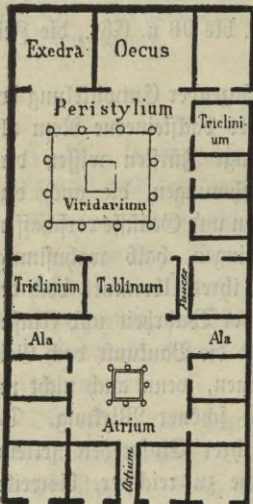
Fig. 38.



Kreuzgewölbe.

gesellen sich prachtvolle Kaiserpaläste, Triumphbogen, riesige Thermenanlagen, Bibliotheken, überwölbte riesige Wasserbehälter u., Bauwerke, welche in größerer Zahl erhalten sind und trotz der Verwüstungen der

Fig. 39.



Grundriß eines pompejanischen Herrenhauses.

Derselbe herrscht in der Provinz fast ausschließlich. Zur Zeit des Augustus und Tiberius lebte Vitruvius, Verfasser eines sehr wichtigen Werkes über die Baukunst.

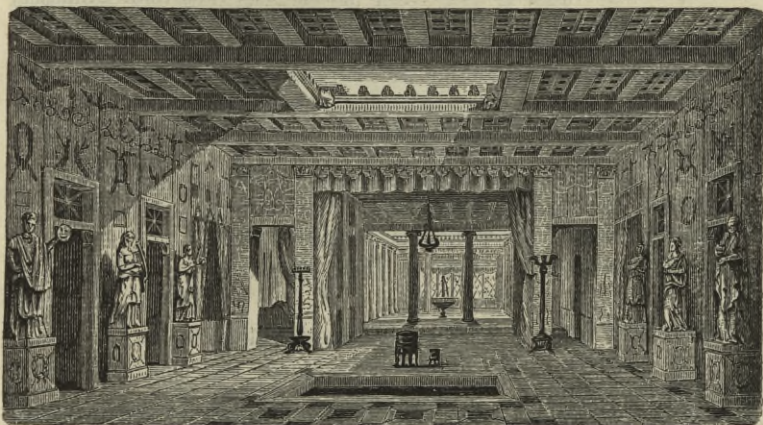
Hauptformen des Gewölbes: a. Tonnengewölbe, rundbogige Verbindung von zwei gleichlaufenden Unterstüßungswänden; an beiden Enden eine vom

Zeit Beweis ablegen für die Gediegenheit, Großartigkeit und Schönheit der römischen Baukunst. Auch in Bezug auf das Material tritt die dem Römer eigene Liebe zum Gediegenen und Prächtigen glänzend hervor. Theater, Amphitheater, Thore u. werden aus mächtigen Werkstücken von Travertin erbaut; bei Tempeln und Palästen genügt nicht mehr der weiße Marmor von Luna (Carrara), sondern die Säulen (Monolithen) werden aus dem edelsten, härtesten bunten Gestein, Granit, Porphyr und Marmor u. poliert, aber ohne Kannelierung, gebildet, Wände und Decken mit demselben Gestein überzogen. Für den Kern der Bauten diente gemeinlich ein allezeit trefflich ausgeführter Backsteinbau.

Schildbogen umschlossene Schildwand. b. Kreuzgewölbe, indem über einem quadratischen Raum zwei Tonnengewölbe sich durchschneiden; die Eckpunkte der vier gegenüberliegenden Unterstüpfen sind durch einander kreuzweise durchschneidende Gräte verbunden, zwischen welchen vier Bogendreiecke oder Gewölbkappen entstehen. c. Die Kuppel, eine rundbogige Wölbung über kreisförmiger Unterstüpfenmauer. d. Die Nische, ein senkrecht durchschnittenen Kuppelgewölbe, mit halbkreis- oder kreisabschnittförmigem Grundriß. Durch diese mannigfachen Formen des Bogens und der Wölbung war fortan der Baukunst die Möglichkeit außerordentlich reicherer und mannigfaltigerer Gliederung geboten; ebenso findet der Rundbau (§. 16) vielseitige Anwendung. Komposit- oder römisches Kapital heißt eine zuerst am Titusbogen, dann häufig erscheinende Vereinigung der ionischen Schnecke mit zwei Blätterkränzen des korinthischen Säulenkaufes.

Hauptsächliche Bauten der ersten Kaiserzeit: a. Unter Augustus und den Claudiern: Tempel des Mars ultor, korinthisch; Theater des Marcellus, 13 v. Chr., dreierlei Säulenordnung; Porticus der Octavia, korinthisch; Basilica

Fig. 40.



Innerer Durchblick eines pompejanischen Herrenhauses.

Julia; Mausoleum des Augustus; Pyramide des Cestius; vor allem das 25 v. Chr. vollendete Pantheon (Santa Maria Rotonda), im Marsfeld durch Valerius aus Ostia errichtet, Vorgebäude der Thermen des Agrippa, 42 Meter Höhe und Durchmesser, den Göttern des jul. Geschlechtes geweihter Rundbau mit Kuppel, dabei Vorhalle aus 16 korinthischen Säulen (§. 17). Außer Rom Ehrenbogen für Augustus in Rimini, Aosta und Susa. Tempel des Gajus und Lucius Cäsar zu Nimes, 1 n. Chr. Aus der Zeit des Liberius der Tempel des Castor und Pollux am Forum, die Villen von Capri; aus der des Claudius die Aqua Claudia, Porta Maggiore und die Hafenanlage von Ostia. Neros Goldenes Haus ist längst gänzlich zerstört. Zahlreiche Obeliskten wurden aus Ägypten gebracht und aufgestellt. b. Unter den Flavieren: Das flavische Amphitheater (Coliseo), begonnen von Vespasian, von Titus 80 n. Chr. geweiht, vier Geschosse mit dreierlei Säulenstellungen, 48 Meter hoch, 185 Meter die längere, 156 die kürzere Achse, ein Riesenwerk, welches 87 000 Zuschauern

Raum bot. Thermen und Triumphbogen des Titus, 81 n. Chr.; Vespasiantempel am Kapitol, korinthisch; Trümmer des domitianischen Kaiserpalastes auf dem Palatin.

Öffentlichen und Privatbau einer italischen Landstadt unter Titus zeigen die ausgegrabenen Überreste des 79 n. Chr. verschütteten, von 1748 an bis heute wieder ausgegrabenen Pompeji. Die Häuser nach außen sehr unansehnlich, fast ohne Fenster; im Erdgeschoß an der Straße vielfach vom Wohnhaus völlig geschiedene Räume für Läden oder Schenken. Vor dem Eingang in das eigentliche Wohnhaus zunächst die meist kleine oder gar nicht vorhandene Vorflur (vestibulum), dann die Flur (ostium). Daran schließt sich das Hauptgemach des italischen Hauses, das Atrium, ein viereckiger Saal mit breitem rings umlaufendem, auf Querbalken oder vier Säulen ruhendem Dache, unter dem unbedeckten Raume (impluvium) ein viereckiges Becken zum Auffangen des Regenwassers; das Atrium ist auf den Seiten umgeben von kleinen Gemächern, darunter ganz offene, so daß sie mit demselben gewissermaßen einen Raum bilden (alae); alle diese Räume sind nur vom Impluvium her belichtet. Dahinter das Arbeits- oder Geschäftszimmer des Hausherrn (tablinum), nach vorn und hinten offen, jedoch durch Schiebwände oder Vorhänge abschließbar. Aus diesem mehr öffentlichen Vorderhause gelangt man durch einen Seitengang (fauces) in die Familienräume, welche um einen zweiten geschmückteren, mit Gärtchen (viridarium) und Wasserbecken versehenen Säulenhof (peristylum) gelegen sind, Speisezimmer (triclinia), Unterhaltungszimmer (exedrae), Prachtsäle (oeci), alle vom Peristyl her belichtet. Alle Wohnräume zeigen reichen malerischen Schmuck auf dem Stück der Wände. Dazu Küche, Bade- und Schlafräume. Im Obergeschoß die Wohnungen der Dienerschaft. Selbstverständlich begnügten sich kleinere Haushalte mit dem Atrium und einigen umliegenden Gemächern, während andererseits eine Weltstadt wie Rom vielstöckige Miethäuser (insulae) besaß. Dverbeck, Pompeji. 4. Aufl. 1884. Gahl-Koner, Becker-Rein, Gallus II., S. 171 f.

§. 45. Viertes Zeitraun. Von Nerva bis zu den dreißig Tyrannen, 96 bis um 260 n. Chr.

Von Nerva bis zum Tode des Marcus Aurelius, 96—180 n. Chr., zeigt sich noch eine reiche Blüte der Baukunst, edel und groß, wenn auch bisweilen allzureich in Ziergliedern. So die Prachtbauten des Trajan und Hadrian zu Rom und in den Provinzen; als neue Bauform tritt zu den früheren die mit Bildwerken geschmückte Ehrensäule. Später tritt bei aller Pracht der Anlagen doch ein entschiedener Verfall des Geschmacks ein, ausgesprochen in Überladung mit Ziergliedern, zwecklosen Säulen, Mißbildung der bedeutsamsten Bauglieder, wodurch eine verwirrende Mannigfaltigkeit entsteht, ohne Zweifel zugleich Nachwirkung der aus Syrien eindringenden Liebhaberei an überladen prunkvoller Bauart, eine Mischung griechischer Formen und morgenländischer Willkür. Die Meisterschaft in Beherrschung gewaltiger Massen bleibt dieselbe, die Ausführung im einzelnen wird sorgloser und schwerfälliger.

Bauwerke der guten Zeit: Forum des Nerva mit dem herrlichen Minervatempel, von Domitian begonnen. Forum des Trajan mit der 32 Meter hohen Trajanssäule (113 n. Chr.), aus 23 Hohlstromeln weißen Marmors, darauf in Schneckenwindungen emporstehend ein Band mit Darstellungen aus Trajans

bacischen Felzbügen, die Gestalten einst vergolbet auf blauem Grunde. Hauptbaumeister jener Zeit der Grieche Apollodoros aus Damascus, von Hadrian wegen freimüthiger Beurteilung des kaiserlichen Bauplans zum Doppeltempel der Venus und Roma mit dem Tode bestraft. Der prächtige Trajansbogen, nachmals zu Ehren Constantins durch schlechte Zuthaten verunziert. Ein anderer, sehr schön, in Benevent. Unter Hadrian Doppeltempel der Venus und Roma, Villa zu Tivoli, Olympieion zu Athen; Grabmal des Hadrian (Engelsburg) zu Rom, in der Völkerwanderung schmählich verunstaltet; Altsche Brücke. Unter Antoninus Tempel des Antoninus und der Faustina am Forum, Pont du Gard, Amphitheater zu Nîmes, Sonnentempel zu Baalbek. Ehrensäule des Marcus Aurelius, ähnlich derjenigen Trajans, mit Darstellungen aus des Kaisers Markomannentriegen.

Aus der Zeit des Verfalls: Tempel des Marc Aurel (Dogana). Bogen des Septimius Severus (193—211) am Kapitol, Thermen des Caracalla (211—217), Saturntempel am Forum, schlecht ionisch. In Syrien die prachtvollen Überreste von Heliopolis (Baalbek), Palmyra (Tadmor), Petra.

S. 46. Fünfter Zeitraum, von den dreißig Tyrannen bis zum Untergang des Römerreiches, um 260—476 n. Chr.

Die antike Welt verfällt, mit ihr die Kunst, und dennoch ist auch in dieser Zeit innerer Zerrüttung die Macht und der Reichthum des tausendjährigen Römerreiches noch so gewaltig, daß die zahlreichen Bauten zu Rom und in den Provinzen an Großartigkeit und handwerklicher Vortrefflichkeit den früheren nicht weichen, wenn sie auch im Mißbrauch von Bau- und Ziergliedern, in Überladung oder Roheit das Sinken der Kunst mehr und mehr zeigen. Die Verlegung der Reichshauptstadt nach Byzanz durch Constantin 330 ist der baulichen Entwicklung von Rom sehr nachtheilig.

Aus der Zeit des Gallienus (260) der mächtige zehneckige Bau der Minerva medica. Unter Aurelian (270) Bau der großartigen Mauern und Thortürme von Rom. Unter Diocletian (um 290) höchst ausgehente Thermen zu Rom und der prächtige Palast zu Spalato (um 300); der wagrechte Architrav verwandelt sich bereits in die Archivolte, den Halbkreisbogen von Säule zu Säule; der überhöhte und gefuppelte Rundbogen erscheint. Basilica des Maxentius, von Constantin eingeweiht, am Forum. Amphitheater zu Verona. Zahlreiche Bauten in Constantinopel. Dem 4. Jahrh. n. Chr. gehören an die Bauten von Trier, die gewaltige Porta Nigra, der Kaiserpalast, die fast ganz verwüsteten Bäder, die erneuerte Basilica. Sgelsäule unsern von Trier.

2. Die Bildnerei der Römer.

S. 47. Die bildende Kunst ward bei den Römern in der frühesten Zeit nur von etruskischen Meistern an Bildwerken für die Tempel geübt; doch kommen auch schon sehr früh Ehrenbildsäulen vor. Nach der Eroberung von Griechenland wurden nicht bloß griechische Kunstwerke in Menge nach Rom gebracht, sondern die zunehmende Kunstliebhaberei

führte auch eine große Zahl griechischer Künstler nach der Hauptstadt. Der Erzguß ist minder beliebt als die Arbeit im milden hellen Marmor, welcher wie früher gefärbt ward; ältere Vorbilder, besonders der praxitelischen und lysippischen Zeit, werden zahlreich nach- und weitergebildet; so sah besonders die Zeit der ersterbenden Republik und der ersten Kaiser eine erneute Blüte der Kunst, eine „Schule attischer Renaissance“ auf italischem Boden, wenn auch eine zweifellose Feststellung, wann diese Künstler gelebt, nicht möglich ist.

Die Fülle und Mannigfaltigkeit des Hervorgebrachten ist übergroß, Arbeiten dabei von bezaubernder Anmut, feiner geistreicher Auffassung, bewundernswürdiger technischer Vollendung. Hin und wieder wurden auch, um den Geschmack altertümelnder Kunstfreunde zu befriedigen, Werke in archaisierender Weise gebildet.

Neben den Darstellungen aus der Götter- und Heroenwelt wird mit Viebhaberei, dem praktischen Sinne des Römers entsprechend, das Standbild gepflegt, und zwar mit dem Streben nach getreuester Ähnlichkeit. Zahlreiche Kaiserstatuen, in bürgerlicher oder Kriegstracht (togatae oder thoracatae), Lebenswahrheit erstrebend, oder in Nachahmung griechischer Götter- und Heldentypen (Jupiter, Sol, Herkules, Achill) ideal gebildet, oder zu Noß; herrliche Gewandstatuen kaiserlicher Frauen und ähnliche Porträtbildungen bis in die bürgerlichen Kreise der Landstädte hinab; die Büsten der Kaiser und ihrer Verwandten sind größtenteils von höchst charakteristischer Lebenswahrheit. Die Bildwerke der späteren Kaiserzeit offenbaren eine zunehmende Verderbnis des Geschmackes; auch die Behandlung des Marmors wird nicht selten peinlich oder sorglos.

Auch das Relief findet vorzügliche Ausbildung, besonders an den Ehrenbogen u. a. geschichtlichen Denkmalen; schwächer sind die Bildwerke der Kaisersäulen. Doch unterscheidet sich das römische Relief von dem griechischen; während das letztere in seinen feinen Formen, der durchsichtigen Anordnung, der geringen Tiefe, dem meist aus der Götter- und Heldensage geschöpften Stoff ein ideales Gepräge hat, ist das römische Relief weit gestaltenreicher, gedrängter, mehr in die Tiefe gehend, geschichtlichen Stoffes, zur Verherrlichung irgend einer bedeutenden Persönlichkeit dienend. In den ersten zwei Jahrhunderten der Kaiserzeit finden wir zugleich eine hohe Blüte der Steinschneidekunst; die Cameen aus dem Zeitalter des Augustus stehen an Größe und schöner Arbeit neben denen der Ptolemäer, ebenso sind die Bildnisköpfe der Münzen trefflich geschnitten; die der letzten Kaiserzeit werden künstlerisch ganz wertlos.

Hauptwerk des etruskischen Stils die kapitolinische Wölfin, Erz. Berühmte Meister Pastileus, Feinbildner in Silber, Erzgießer, civis romanus, um 92 v. Chr., Arkesilaos, Erzgießer und Bildhauer, 74—46. Ebenso gehören der römischen Zeit an Kleomènes von Athen, der Meister der mediceischen Venus zu Florenz, die S. 33 erwähnten Glykon und Apollonios der Jüngere, vielleicht auch die Meister des farnesischen Stieres und borghefischen Fechters (S. 34). Andere gefeierte griechische Werke aus römischer Zeit die beiden Kosselbändiger des Monte Cavallo, der Nil, wohl Nachbildung eines Werkes der Ptolemäerzeit, und die Ariadne des Vatikan, sodann die zahllosen Marmornachbildungen älterer griechischer Kunstwerke; eine Nachblüte der Kunst unter Hadrian im schönen ersten Antinous, in der anmutigen Gruppe von Amor und Psyche, den humoristischen Centauren, Werken des Aristaeus und Papias von Aphrodisias. Anmutige Darstellungen aus dem Menschenleben, wie der Dornauszieher, die Knöchelspielerin. Zahlreiche stehende und sitzende, ganz- und halbbeckleidete Kaiserfiguren; Augustus im Farnisch, Vatikan, mit Spuren von Bemalung; Neros Erzsolof als Sonnengott, 35 m hoch, ein Werk des Zenodoros, ist zerstört, erhalten das eiserne Reiterstandbild des Marc Aurel auf dem Kapitol. Auch herrliche Frauengestalten (Livia, Agrippina vielsach, die Herkulanenserinnen in Dresden). In der späteren Kaiserzeit ließen sich die hohen Frauen öfter als Venus darstellen, auch mit abnehmbarem oder aus schwarzem Marmor gebildetem Haarpuß. Beliebte war in der römischen Kaiserzeit, besonders seit Trajan, die Benutzung überharter oder bunter Gesteine, des Granits, Basalts, roten Porphyrs oder schwarzen Marmors, zur Darstellung von Centauren, Satyrn, fremden Gottheiten und Menschen; man bildete Köpfe und Glieder aus weissem, die Gewänder aus buntem Marmor, bezeichnete den Augenstern, setzte Augen in natürlicher Farbe ein, alles Beweise beginnender Geschmacksverirrung. Schöne Reliefs am Bogen des Titus und Trajan; die am Bogen des Septimius zeigen Geistesarmut und handwerksmäßige Rohheit, noch mehr die Thaten des Trajansbogens aus Constantins Zeit; diejenigen der Kaisersäulen wirken schon durch ihre Bindung, ihre endlose Länge, ihre Überfülle an Figuren, ihre malerische Anordnung erheblich schwächer; die besten die der Trajanssäule. Die wertvollsten Werke der späteren Kaiserzeit sind die jetzt auskommenen marmornen Prachtsärge mit Reliefs aus der Heroensage von teilweise ganz vorzüglicher Schönheit. Amazonen-Sarkophag (Kapitol). Die Prachtsärge aus Constantins Zeit weit roher. Dioscorides, berühmter Steinschneider unter Augustus. Auch das Kunsthandwerk brachte in Prachtgefäßen, aus Halbedelstein oder farbigem Glas geschnitten oder aus Silber getrieben, Vorzügliches hervor. Portland-Base, London. Silberseimer Silberfund, Berlin. Die römischen Bronzearbeiten, Kandelaber, Dreifüße, Sessel u. a., sowie die Gefäße aus feinem roten Thon (Terra sigillata) mit flacherhabenem Bildwerk sind größtenteils sehr schön und geschmackvoll.

3. Die Malerei der Römer.

S. 48. Die Malerei wurde von den Römern selbst frühzeitig geübt; griechische Maler erscheinen schon seit 224 v. Chr. in Rom, doch kein Künstler von durchschlagender Bedeutung. In der Kaiserzeit besaß man noch die Kenntnis der künstlerischen Machen, aber die Erfindungskraft war erstorben; ältere Kunstwerke werden massenhaft kopiert, wie ein gleiches die Plastik thut. Besonders ward die Wandmalerei geübt, für deren Kenntnis die zahlreichen Wandgemälde von Pompeji von

höchstem Werte sind: höhere Handwerksarbeit, meist dürftig in Farbe und Lichtwirkung, aber teilweise sehr schön in Zeichnung und Anordnung, Darstellungen aus der Götter- und Heroengeschichte, Tänzerinnen u., ohne Zweifel vielfach Nachbildungen gefeierter älterer griechischer Tafel- und Kabinettsbilder der Zeit nach Alexander (Zimantes' Iphigenie, Timomachos' Medea u.), außerdem Stillleben, Frucht- und Tierstücke, zierliches Blatt- und Blumenwerk, leicht aufgebaute Gliederung der Wände aus Stab- und Rankenwerk. Daß auch die Landschaft in der römischen Kunst nicht ohne Geschick und Größe dargestellt wurde, zeigen uns die auf dem Esquilin zu Rom ausgegrabenen odysseischen Landschaften; jedoch wirken auch diese mehr durch die Zeichnung und Anordnung der landschaftlichen Formen, als durch das Spiel von Luft, Licht und Wolkenbildung, durch den zauberischen Reiz der Stimmung, wie es die moderne Landschaft thut. Für die Malerei der Folgezeit fehlt uns die Anschauung; enkauistisch gemalte Mumienbildnisse, im ägyptischen Wüstenlande gefunden, geben uns eine hohe Vorstellung von der hellenistischen Bildnismalerei etwa des beginnenden 2. Jahrhunderts n. Chr.; in den Gemälden der christlichen Katakomben zeigt sich die Malerei durchaus herabgekommen.

Eine Lieblingskunstübung der Kaiserzeit zur Verzierung der Decken, Wände und besonders der Fußböden war die Mosaik (S. 36), durch ihr Material der Zerstörung minder ausgesetzt, zugleich aber auch unkünstlerischer, unfreier, handwerksmäßiger. Neben manchem Trefflichen viel Rohes in Gegenstand und Technik.

Um 300 v. Chr. erscheint Fabius Pictor als Wandmaler eines Tempels, ebenso um 200 Pacuvius; hernach, sagt Plinius, „ward die Malerei nicht mehr in anständigen Händen gesehen“. Berühmt um 100 v. Chr. Timomachos von Byzanz (Medea), Laia von Rhizikos, auch Bildnismalerin. Gefeiertes Wandgemälde aus dem Beginn der römischen Kaiserzeit, wohl nach einem griechischen Vorbild, die Albobrandinische Hochzeit (Vatikan). Das berühmteste Mosaikwerk die Alexanderschlacht aus Pompeji zu Neapel; Nachbildung eines griech. Gemäldes, vielleicht nach einem Bilde der Ägypterin Hefena, Timons Tochter, von der uns eine Schlacht von Issos bezeugt ist, die Vespasian nach Rom brachte. Taubenmosaik (Capitol). Sehr viel Handwerksmäßiges, Fechterkämpfe u., zu Rom und in den Provinzen.

Zweiter Hauptteil.

Die bildende Kunst des Mittelalters.

Erster Abschnitt.

Die altchristliche Kunst.

§. 49. Mit der sinkenden Kaiserzeit hatte sich die antike Kunst ausgelebt. Die Baukunst hatte in unglaublich reicher Entwicklung Werke verschiedenster Art hervorgebracht, war jedoch, die naturgemäße Gliederung und Bestimmung der einzelnen Bauteile aufgebend, mehr und mehr in Willkürlichkeit verfallen, wußte nur noch durch Überreichtum oder Übergröße zu wirken. Der alte Götterglaube war tot, mit ihm Freudigkeit und Stoff zu reger bildnerischer Thätigkeit, soweit sie nicht der Schmeichelei gegen den Kaiser diente; die Malerei war längst im Kunsthandwerk untergegangen. So war von der herrlichen Blüte der antiken Kunst nur die handwerkliche Fertigkeit übrig geblieben, der Geist erloschen; die erstorbenen Formen einer alternden Kunst mit neuem Geiste zu beleben, war eine der großen Aufgaben des Christentums; nicht der schwächste Beweis für die weltgeschichtliche Bedeutung desselben ist es, daß es diese Neuschöpfung vermochte, und auch dieses nur, weil es von einer völlig andern Weltanschauung ausging, als die absterbende Kultur des Römerreiches.

Das griechische und römische Heidentum fand in einem fröhlichen Genuß der Welt, in regem Wirken für dieselbe sein höchstes Ziel, und gab diesem Drange auch in der Kunst Ausdruck, welche ein heiteres freundiges Gepräge hat, das denkbar Schönste darzustellen sucht. Das Christentum trachtet am ersten nach dem Reiche Gottes, mißachtet die Dinge dieser Welt, die vergänglichen Freuden des irdischen Lebens; es ist der Glaube der Dürftigen, der Mühseligen und Beladenen, der Kunstarmen, und wird in dieser bisweilen krankhaften Abkehr von der Welt durch wiederholte schwere Verfolgungen nur bestärkt; es bildet mit seinem Ernst, seiner Gemütsiefe, seinem Trachten nach dem Übersinnlichen und Ewigen, seiner bildlosen Gottesverehrung den vollen Gegensatz zu dem weltfreudigen Heidentum, neben welchem es unmerklich

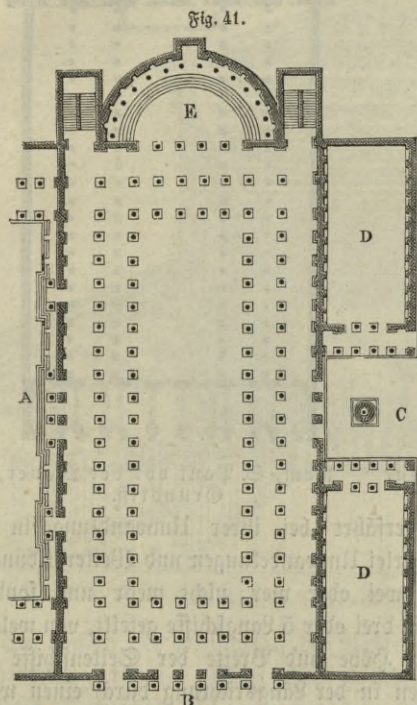
zu immer größerer Macht, endlich zu staatlicher Duldung und Anerkennung heranwächst. Damit war dem Christentum auch die Möglichkeit künstlerischer Entfaltung geboten, und diese mußte sich zunächst der überkommenen Formen bedienen; aber dieselben werden durchaus neu belebt; eine Weiterbildung der antiken Plastik findet gar nicht statt. Die christliche Kunst erwächst, wie jede neue Kunstblüte, aus dem Boden des Kultus, aus der Herstellung und Auszierung der Räume, welche der Bestattung oder Gottesverehrung gewidmet sind.

Die ältesten, wenn auch dürftigen Zeugnisse christlicher Kunst finden wir in den Katakomben, den ausgedehnten unterirdischen Grabstätten bei Rom, Neapel und an zahlreichen weiteren Orten des Morgen- und Abendlandes. Es sind stundenlange schmale niedrige Gänge in verschiedenen Stockwerken, in den Wänden die engen durch vorgesezte Platten verschlossenen Grabkammerchen; bisweilen etwas höhere und geräumigere Kammern, kapellenartige Räume zur Bestattung besonders angesehener Personen oder zu religiöser Gedächtnisfeier. Alles kunstlos, doch erscheinen in den kleinen Wandmalereien, Bildern des guten Hirten, biblischer Vorgänge, Bildnissen, einerseits dürftige Überreste der sterbenden antiken, zugleich die ärmlichen Anfänge einer neuen, der christlichen Kunst. Vgl. Kraus, *Roma sotterranea*. Die römischen Katakomben. 2. Aufl. 1879. B. Schulze, *die Katakomben*. 1882.

Vergl. zum Folgenden: Kraus, *Die christliche Kunst in ihren frühesten Anfängen*. 1872. Hübsch, *Die altchristlichen Kirchen*. 1858 f. Otte, *Kirchliche Kunstarchäologie*. 5. Aufl. II. 1883. Lübke, *Vorschule zum Studium der kirchlichen Kunst*. 6. Aufl. 1873. Reber, *Kunstgeschichte des Mittelalters*. 1886. Förster, *Geschichte der deutschen Kunst*. 5 Bde. 1851 ff. Otte, *Geschichte der deutschen Baukunst von der Römerzeit bis zur Gegenwart*. 1861 ff. Dehio und Bezold, *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes*. 1884 f. Lübke, *Geschichte der deutschen Kunst*. 1890. Knackfuß, *Deutsche Kunstgeschichte*. II. 1888 ff. *Geschichte der deutschen Kunst*, Berlin, Grote, 1885 f. I. Die Baukunst, von Dr. R. Dohme; II. Die Plastik, von Dr. W. Bode; III. Die Malerei, von Dr. G. Janitschek; IV. Das Kunstgewerbe, von S. v. Falke; V. Kupferstich und Holzschnitt, von E. v. Lügow. 1889.

S. 50. Über die kirchlichen Bauwerke der ersten drei Jahrhunderte haben wir spärliche Berichte; sie waren unter dem Druck der wiederholten Christenverfolgungen sicherlich recht unscheinbar; erhalten sind nur die geräumigeren, aber immer noch sehr beschränkten Versammlungsräume der Katakomben. Mit der staatlichen Anerkennung des Christentumes ergab sich auch das Bedürfnis, für den Kultus würdige und ausgedehnte Räume herzustellen. Man wählte dazu antike Tempel, Badefäle u., sofern dieselben geräumig genug erschienen, was indes, da der christliche Gottesdienst die Teilnahme einer zahlreichen Gemeinde im Gotteshause selbst fordert, nur ausnahmsweise der Fall war. So galt es, eine neue Form für die gottesdienstlichen Gebäude zu suchen. Die frühere Ansicht ging dahin, daß das altchristliche Gotteshaus sich entwickelt habe aus der römischen Markt- und Gerichtshalle, *basilica*, einem Langhause

von rechteckigem Grundriß, mit ringsum laufender, einfacher oder doppelter, ein- oder zweistöckiger Säulenhalle, welche nach außen durch eine Wand abgeschlossen war; über der den Mittelraum einschließenden Säulenreihe erhob sich eine von Fenstern durchbrochene Wand, welche das nach vier Seiten abfallende Walmdach und die Felderdecke trug; bisweilen, obwohl nicht notwendigerweise, war dem Gebäude eine halbkreisförmige Nische, apsis, als Gerichtsstätte angefügt; das Erdgeschoß diente dem Marktverkehr, die Umgänge zum Wandeln und Schauen. Der Name basilica



Rom, Basilica Ulpia, Grundriß.

(porticus), die prächtige Halle, ward im 2. Jahrh. v. Chr., der Zeit des Eindringens griechischer Bildung und Sprache, entlehnt. Es war dies aber zugleich die Bezeichnung für die ähnlich eingerichteten Prunksäle der römischen Paläste; auch diese Privatbasiliken zeigten gleichlaufende Säulenreihen und eine große Nische an der einen Schmalseite. Man ist neuerdings mehr zu der Annahme geneigt, daß diese Prunksäle die Vorbilder des christlichen Gotteshauses gewesen.

Diese echt römische Form der weiträumigen säulgetragenen Halle mit halbkreisförmigem Abschluß und erhöhtem Mittelschiff übernahm das Christentum für seine Kultusstätte, erst in bescheidenster Gestalt als Totenkapelle über den Katakomben, dann seit Constantin in stets reicherer Ausbildung. Leider ging Hand in Hand damit die Benutzung des alten Materials an Säulen, Werkstücken, Marmorverkleidungen, welche mit wahrhaft empörender Roheit und in ungeheurer Menge aus den edeln Bauwerken der Kaiserzeit ausgebrochen wurden. So gut wie alle frühchristlichen Kirchen Italiens und der südlichen Provinzen ruhen auf

antiken Säulen, sind mit antiken Marmorplatten gepflastert; so wurden die edelsten Bauwerke der Kaiserzeit durch das erstarkende Christentum zerstört.

Fig. 43.

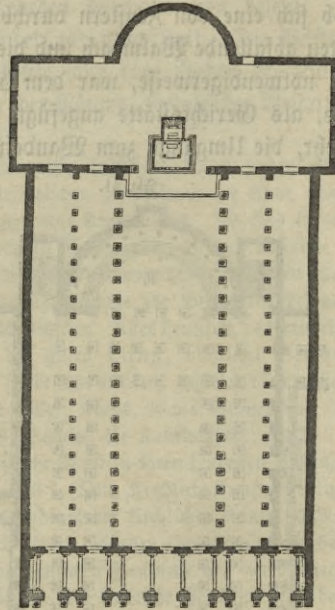
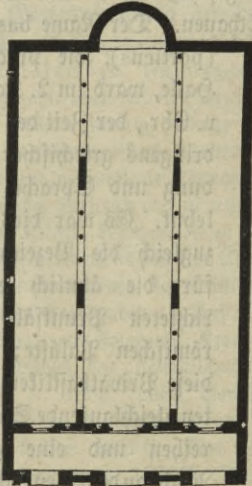


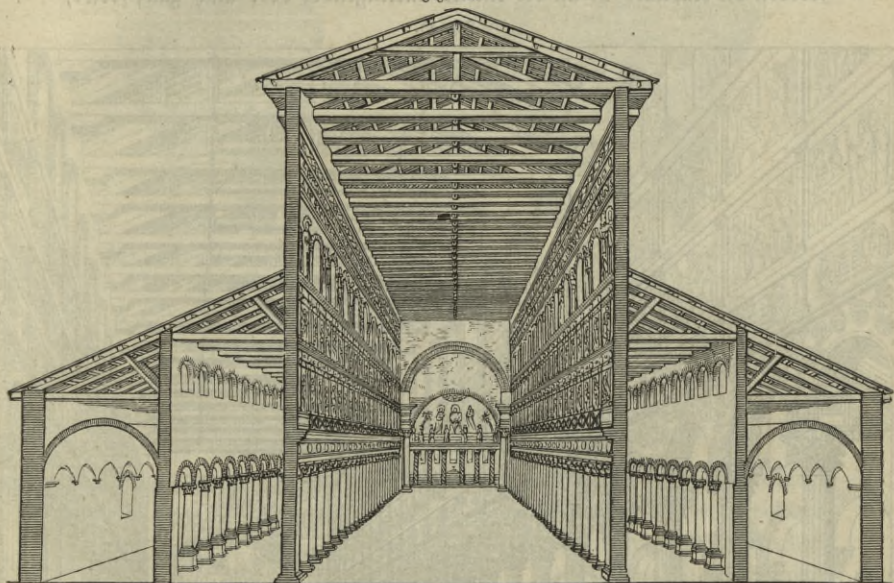
Fig. 42.

Rom, S. Maria in Cosmedin,
Grundriß.Rom, S. Paul vor der Mauer,
Grundriß.

Die antike Basilika erfährt bei ihrer Umwandlung in ein christliches Gotteshaus mancherlei Umwandlungen und Weiterbildungen. Das Langhaus ist durch zwei oder vier, nicht mehr umsondern längslaufende Säulenreihen in drei oder 5 Langschiffe geteilt, von welchen das Mittelschiff die doppelte Höhe und Breite der Seitenschiffe hat. Die Säulen desselben werden in der Längsrichtung durch einen wagerechten Architrav, später eine Bogenstellung (Archivolte) verbunden; darüber erhebt sich die hohe, von rundbogig abgeschlossenen Fenstern durchbrochene Mauer des Mittelschiffes, darauf der Dachstuhl, die Balkenlage zeigend oder durch eine Felberdecke geschlossen, und das stumpfe Giebeldach; über den Seitenschiffen ebenfalls offene oder verschaltete Balkenlage, darüber, unter der Fensterreihe des Mittelschiffes anlehnend, ein Pultdach. Bei größeren Basiliken sind auch die Umfassungsmauern der Seitenschiffe durch Rundbogenfenster durchbrochen. An das Mittelschiff schließt sich, um einige Stufen erhöht, eine halbrunde Nische, Apsis, concha, in und vor welcher der Altar, die beiden Ambönen oder

Lesepulte und die Sitze der Geistlichkeit sich befanden. Dieser dem Volke nicht zugängliche Raum war durch Schranken, cancelli, abgeschlossen. Jedes Schiff hat einen Thüreingang, das Mittelschiff großer Kirchen deren drei. Vor der Stirnseite eine säulengetragene Vorhalle (narthex) mit Pultdach, nicht selten weitergebildet in einen viereckigen, von Säulenhallen umgebenen Hof, in dessen Mitte ein Weihbrunnen steht, eine Erinnerung an das antike Atrium oder den Vorhof des salomonischen Tempels

Fig. 44.

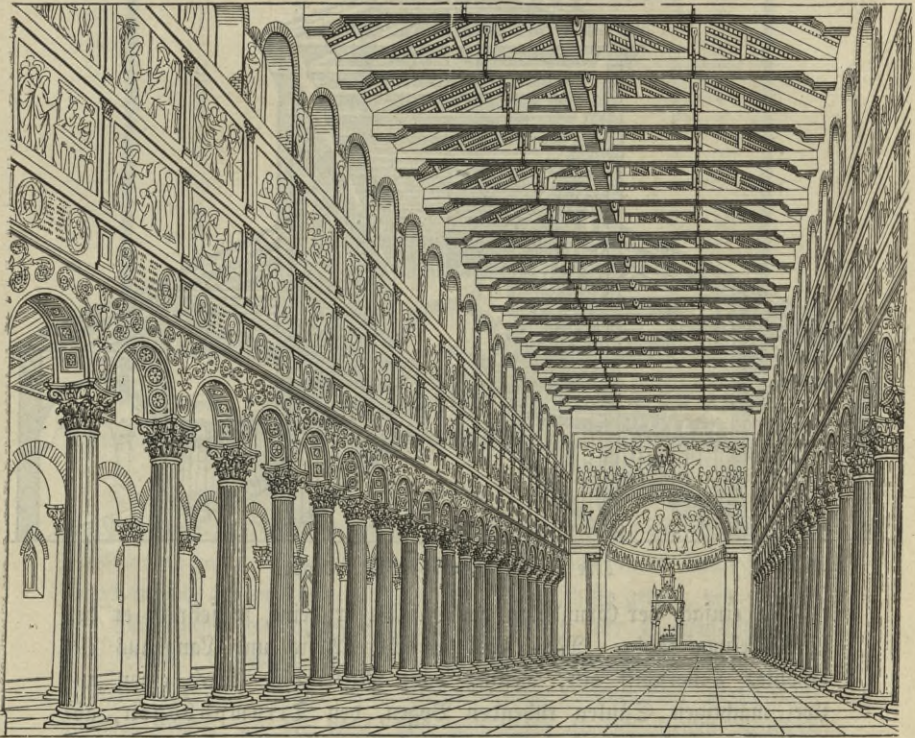


Die ältere Peterskirche. Rom.

So einfach der Grundplan der Basilika erscheint, so sehr ist er der Entwicklung fähig. Man schob zwischen Apsis und Langhaus ein erhöhtes Querschiff ein, welches vom Mittelschiffe durch einen auf zwei mächtigen Säulen ruhenden Bogen, den Triumphbogen, abgeschlossen ward, ließ das Querschiff beiderseitig über das Langschiff hinausgreifen und erhielt so für den Gesamtgrundriß die Kreuzform; die Wände des Mittelschiffs, des Triumphbogens und der Apsis bedeckten sich mit reichem Mosaikschmuck. Den Turm weiß die altchristliche Baukunst nicht als notwendiges Glied mit der Basilika zu verbinden; derselbe ist entweder gar nicht vorhanden, oder er steht, bald rund, bald viereckig, ganz abgesondert vor, neben oder hinter dem Hauptgebäude. Als das vor allem Bezeichnende für die Basilika erscheint, daß es ein

Langbau mit erhöhtem Mittelraum ist. Ein bestimmtes Gesetz der Stellung nach Himmelsgegenden ist ebensowenig vorhanden, wie bei den Tempelhäuten der römischen Kunst, jedoch gab man, wo es anging, dem Gebäude gern die Längsrichtung von Osten nach Westen, legte, wie in der Heidenzeit, den Eingang in die östliche Schmalseite. Etwa seit Beginn des 5. Jahrh. dagegen wandte man die Apsis dem Sonnenaufgang zu. Wo man ausnahmsweise nicht antike Säulen verwendete, werden die Kapitäle in an die Antike anklingender oder auch ganz freier,

Fig. 45.



Rom, S. Paul, Innenansicht.

einen nach unten abgeschrägten Würfel darstellender Weise gebildet. Das ravennatische Kämpferkapital setzt darauf eine hohe schmucklose viereckige, nach unten abgeschrägte Steinplatte, den Kämpfer.

Der als Muster der römischen Basilika mitgeteilte Grundriß der Basilica Ulpia ist nach dem zerbrochenen Marmorplan von Rom (Kapitol) hergestellt, und insofern nicht ganz sicher; daß die Apsis dazu gehört habe, ist bestritten.

Unter den erhaltenen Basiliken war an Alter, Großartigkeit und Pracht die bedeutendste St. Paul vor der Mauer bei Rom, seit 386 unter Theodosius und

Honorius erbaut, fünfschiffig, auf 80 antiken Säulen; durch Brand 1823 verwüstet, im Stil, aber allzu glänzend erneuert. S. Sabina, seit 422 gebaut; die anderen großen Basiliken Roms, S. Giovanni in Laterano und S. Maria Maggiore, sind durch Umbau arg entstellt, die alte Petersbasilika auf dem Vatikanus beim Neubau völlig zerstört; an kleineren Basiliken sind S. Clemente, S. Lorenzo, S. Agnese, S. Maria in Cosmedin zc. merkwürdig, dabei im ganzen gut erhalten.

Fig. 46.

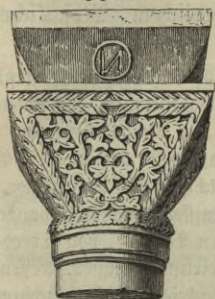
Ravenna, S. Vitale,
Kämpferkapitäl.

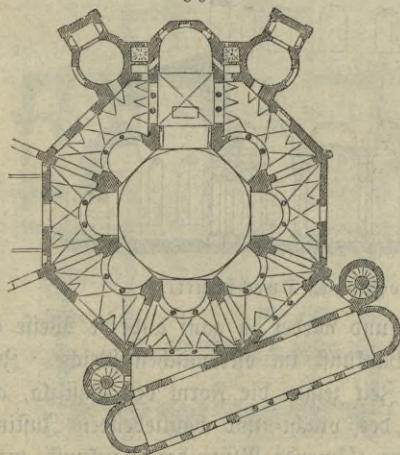
Fig. 47.

Constantinopel, Hagia Sofia,
Kapitäl.

Außer Rom zeichnet sich Ravenna durch einige wohlerhaltene Basiliken aus, wie S. Apollinäre in classe, 534—49, S. Apollinare nuovo, von Theoborich begonnen, unter Justinian vollendet.

§. 51. Neben dem kirchlichen Langhaus, der Basilika, finden wir bereits seit Constantin, vornehmlich seit Honorius um 400, den Rundbau, d. h. Bauwerke mit rundem oder gleichseitigviereckigem

Fig. 48.



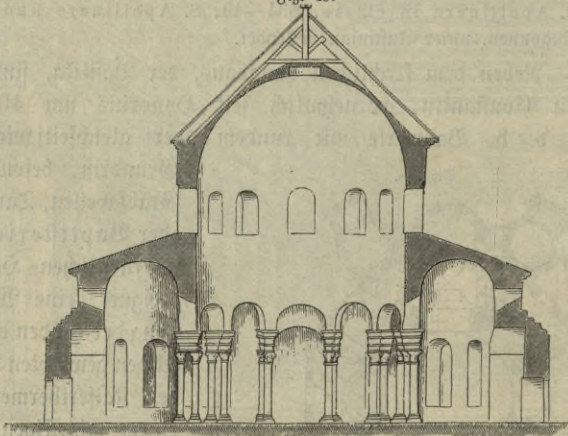
Ravenna, S. Vitale, Grundriß.

Grundriß, besonders zu Grabkapellen, Taufkirchen oder Baptisterien, auch zu fürstlichen Hofkirchen geeignet, eine Weiterbildung der runden oder viereckigen gewölbten Badesäle der Kaiserthermen; über einem achteckigen Mittelraum, um welchen ein niedrigeres Seitenschiff im Ring herumläuft, erhebt sich die von rundbogigen Fenstern durchbrochene Hauptwand, über derselben eine Kuppel. Das Baptisterium

tritt von nun an durch das ganze Mittelalter als Ergänzung und Nachbar der geräumigeren, für die Gemeinde bestimmten Langkirche auf, bisweilen mit außerordentlich glänzender baulicher Entwicklung. Rom und besonders Ravenna, welches etwa seit 400 mehrere Jahrhunderte lang der Sitz erst der römischen Kaiserfamilie, dann Theodorichs und der Ostgotenkönige, endlich der byzantinischen Statthalter war, sind die Hauptstätten dieser ebenfalls mit verschwenderischem Mosaikschmuck gezierten Bauform.

Ältestes Beispiel S. Costanza bei Rom, Grabkapelle der Tochter Constantins, Anfang des 4. Jahrh. S. Stefano Rotondo und Baptisterium des Laterans, 5. Jahrh., in Ravenna das achteckige Baptisterium der Katholiken, etwa 430, und das gleichartige der Arianer, die kreuzförmige Grabkapelle der Kaiserin Galla Placidia († 450), vor allem das glänzendste Werk altchristlichen Rundbaues, ein Bau von schönster Gliederung und herrlichen Verhältnissen, doch mit wunderlich angefügter Vorhalle, die achteckige Kuppelkirche von San Vitale, von Theodorich begonnen, 547 geweiht; sie läßt bereits byzantinische Einwirkung erkennen. Gegenüber der Vorhalle ist der Umgang durch eine langgestreckte hochgewölbte Apsis durchbrochen. Eine späte aber gewaltige Nachbildung römischer Kaisermausoleen ist das Grabmal Theodorichs des Großen († 526), ein Zehneck mit kolossaler kuppelförmiger Decksteinplatte. Umgang zerstört; Treppen erst 1780 angefügt.

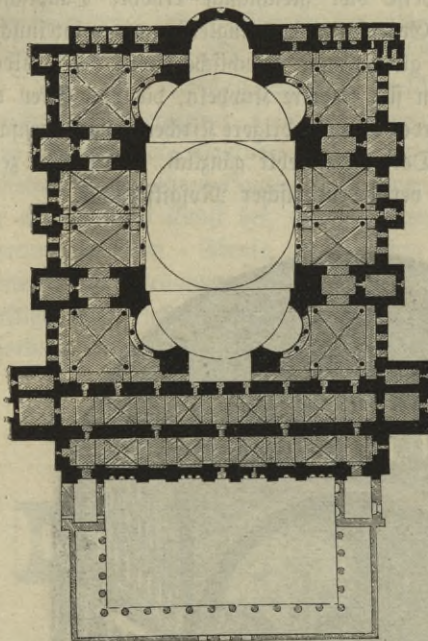
Fig. 49.



Rom, S. Costanza, Durchschnitt.

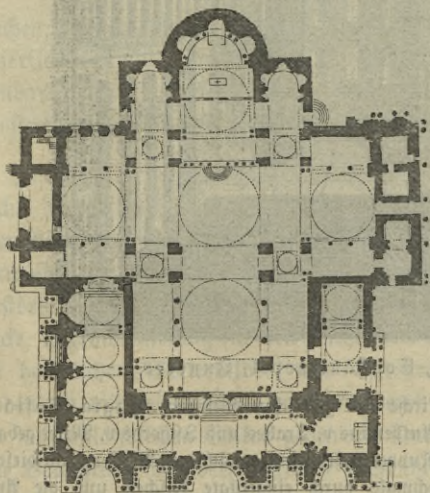
§. 52. Überaus glänzend und wieder in ganz anderer Weise entwickelt sich die altchristliche Baukunst im oströmischen Reiche. Zwar die Bauten aus Constantins Zeit zeigen die Form der Basilika, aber besonders seit der Regierung des pracht- und bauliebenden Justinian (527—565) erwächst eine neue glänzende Blüte der Baukunst, welche ausschließlich den Namen der byzantinischen trägt, sich über das ganze

Fig. 50.



Constantinopel, S. Sofia, Grundriß.

Fig. 51.



Venedig, S. Marco, Grundriß.

oströmische Reich verbreitet, mit einigen Wandlungen in das von Byzanz aus zum Christentum bekehrte Rußland weitergetragen wird, sogar in dem durch den Seehandel eng verbundenen Venedig glänzende Ausbildung findet. Die byzantinische Baukunst schließt sich zunächst an die großartigen, um einen mächtigen gewölbten Mittelsaal geordneten Badeanlagen des kaiserlichen Rom an; sie nimmt den auch vom Abendlande in den Baptisterien angewandten Rund- und Kuppelbau auf, aber in weit mächtigeren Verhältnissen, unterstützt die Kuppel durch vier gewaltige Pfeiler, erweitert diese Vierung durch Anschluß gewaltiger Halbkuppeln und des Chores zu einem Langhause, fügt demselben niedrigere Seitenschiffe mit Emporen und eine große Vorhalle an und verwandelt dadurch das viel-eckige Baptisterium in einen umfassenden Centralbau mit annähernd quadratischem Grundriß. In der späteren Zeit wird dieser Centralbau auch so gegliedert, daß von der Haupt-

kuppel in der Mitte kreuzweise vier gleichlange erhöhte Hauptschiffe ausgehen, so daß dieselben im Gegensatz zu dem ungleicharmigen lateinischen Kreuz der Basilika (†) das gleicharmige griechische Kreuz (+) bilden; über den Kreuzarmen erheben sich kleinere Kuppeln, die vier Ecken des quadratischen Grundplans werden durch niedrigere Kirchenräume, ebenfalls mit Emporen, ausgefüllt. Der Turm fehlt gänzlich. Auch hier zeigt sich in den Hauptbauwerken verschwenderischer Mosaikschmuck.

Fig. 52.

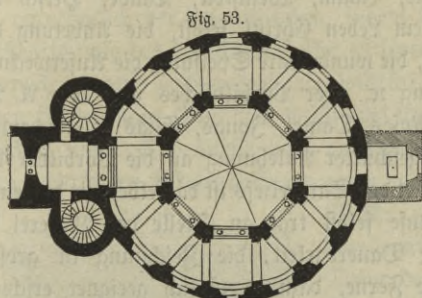


Hagia Sofia, Constantinopel, Inneres.

Hauptbauwerke: Die Kirche der göttlichen Weisheit, Hagia Sofia zu Constantinopel, 532—537 durch Anthemius v. Tralles und Isidoros v. Milet gebaut. Die 558 erneuerte weitgespannte Kuppel ruht auf vier mächtigen Pfeilern; an dieselbe anschließend zwei gewaltige, nochmals durch eingefügte Nischen und die Apsis gegliederte Halbkuppeln; die Seitenschiffe dreigeteilt durch zwei mächtige Widerlagerpfeiler; bavorgelegt zwei Vorhallen und ein Säulenvorhof. Zahlreiche ähnliche

Bauten in Constantinopel, Griechenland, Syrien 2c. Byzantinischer Centralbau mit hoher Mitteltuppel und vier kleineren über den Kreuzarmen S. Marco in Venedig, im 11. Jahrh. aus der älteren dreischiffigen Basilika weiter entwickelt (s. §. 64).

§. 53. Die deutschen Stämme, welche im Verlaufe der Völkerwanderung sich einzelner Teile des Römerreiches bemächtigten, besaßen keine monumentale Baukunst; indem sie das Christentum annahmen, behielten sie bei ihren Bauten die Formen der sinkenden römischen und der altchristlichen Kunst bei, wie die bereits erwähnten Bauwerke von Ravenna beweisen. Ebenso die deutschen Völker jenseits der Alpen, bisweilen mit Benutzung antiken Materials, wenn auch in der Anlage dürftiger und einfacher als in Italien. Erhalten ist die dreibogige Thorhalle zum Vorhof des Klosters Vorsch, um 770. Hauptwerk die



Aachen, Münster, Grundriß.

Palastkapelle Karls des Großen zu Aachen, gebaut 796 bis 804, ein achteckiger, von einer Kuppel überwölbter Mittelraum, um denselben ein 16seitiger Umgang, über demselben Emporen, ein einfacher und würdiger Bau. Von den großartigen Pfalzen Kaiser Karls zu

Aachen, Ingelheim 2c. ist nichts mehr vorhanden; als Oberaufseher der kaiserlichen Bauten wird der auch als Geschichtschreiber bedeutsame Einhard († 840) genannt. Der noch erhaltene Bauriß der St. Galler Klosterkirche um 830 zeigt deutliche Basilikenform mit Ost- und Westchor.

§. 54. Der Bildnerei waren die Stürme der Völkerwanderung höchst nachtheilig. Zahlreiche Kunstwerke wurden geraubt, durch Krieg oder Belagerung zerstört, die aus edeln Metallen eingeschmolzen. Noch verwüstender wirkte das junge Christentum. Die glaubenseifrige Geistlichkeit zerstörte nicht bloß eine Unzahl Tempel und Paläste, um Säulen, Werkstücke, Marmortafelung für den Kirchenbau daraus zu gewinnen, zerschlug die heidnischen Götterbilder; das Christentum, entstanden aus dem Judentum mit seiner bildlosen Gottesverehrung, Erbe der Feindseligkeit der morgenländischen Völker gegen die Darstellung des Nackten, erfüllt von Verachtung der vergänglichen Schönheit und Kraft des Menschen, war überhaupt einer Neubelebung der erstorbenen Plastik vorerst durchaus unfähig.

Die wenigen vorhandenen Bildwerke dieser Zeit (St. Petrus zu Rom 5. Jahrh.) folgen ausschließlich antiken Vorbildern. An den römischen Prachtsärgen des 4. Jahrhunderts (S. Helena [† 328] und S. Costanza im Vatikan, Junius Bassus [† 359] in St. Peter 1c.) tritt nach und nach an Stelle der Darstellung heidnischer Mythen diejenige sinnbildlicher Vorgänge aus der Geschichte alten und neuen Testaments, bald mit guter Nachwirkung antiker Vorbilder, bald auch mit allen Schwächen einer entarteten Kunst; bisweilen stehen Heidnisches und Christliches harmlos nebeneinander. Die Steinsärge von Ravenna sind plump gearbeitet, der bildnerische Schmuck roh und dürftig. In der Kleinkunst die Diptychen, geschnitzte Schreibtafeln von Eisenblech mit halberhabener Arbeit.

§. 55. Die Malerei ward in der altchristlichen Kunst ausschließlich als Wandmalerei geübt, zunächst in einfachster Weise zur Zierde der Katafomben, wobei sinnbildliche Darstellungen, der gute Hirt, Christus als Orpheus, Kreuz, Palme, Lamm, Weinstock, Taube, Hirsch 1c., später auch Vorgänge aus dem Leben Christi selbst, die Anbetung der Könige, das Wunder zu Kana, die wunderbare Speisung, die Auferweckung des Lazarus, die Auferstehung 1c. oder Vorbildliches aus dem A. T., wie der Sündenfall, Noah, Moses, Daniel, Jonas, Elias 1c. erscheinen, mit sichtlich wenn auch ungeschickter Anlehnung an die Vorbilder des Heidentumes. Das Stoffgebiet der Sargreliefs ist dasselbe, wie dasjenige der Malerei. Im Gotteshause selbst trat an Stelle der Malerei die Mosaik, welche durch ihre Dauerbarkeit, die Zeichnung in großen Linien, die Wirkung für die Ferne, dazu vorzüglich geeignet erschien. Es sind in den ältesten Werken noch einfachere kleinere symbolische Darstellungen in der Art der Katafombenmalereien, dann Reihenfolgen großartiger einzeln stehender Gestalten, schmucklos und feierlich in erhabener Einfachheit, Christus als Weltregierer, die Apostel und Heiligen, Maria, die Ältesten der Apokalypse auf blauem Grunde oder auf Wolken schwebend, seit Justinians Zeit unter dem Einfluß des prachtliebenden byzantinischen Kirchenbaues auf Goldgrund, wobei denn auch mehr weltliche Darstellungen, des Kaisers und der Kaiserin, stehend oder in Anbetung knieend, erscheinen. Diese Mosaiken zierten, in gewaltiger Größe ausgeführt, die Apsis, den Triumphbogen, die Langwände der Basiliken, die Decken der Kuppeln, die Vorhallen der altchristlichen Gotteshäuser zu Rom, Ravenna, Constantinopel. Die Mosaiken der Aachener Kuppel, die umfangreichen Wandmalereien in den Palästen Karls des Großen zu Aachen und Ingelheim sind zerstört. Schließlich die Miniaturen, die Malereien der Handschriften, anfangs in Anlehnung an die Antike freier gezeichnet, geschickter geordnet, seit Karls des Großen Tode mehr und mehr in Roheit verfallend.

Zweiter Abschnitt. Die Kunst des Islam.

§. 56. Die Araber, bisher ein einfaches, Viehzucht und Ackerbau treibendes Volk, ohne heimische Kunstübung, lernten die alte Kunst des Morgenlandes, der Griechen, Römer und Byzantiner kennen, als sie etwa seit 650 Vorderasien, Nordafrika und Südeuropa mit Waffengewalt in Besitz nahmen. Gleich den übrigen monotheistischen Religionen ausgedehnter Kultusstätten bedürftig, benutzten sie dazu christliche Kirchen, bisweilen sogar gemeinsam mit den Christen selbst, oder schlossen sich in ihren Neubauten, auf dem Gebiet des vormaligen Römerreiches massenhaft antike Säulen benutzend, der Bauweise der eroberten Länder an, vornehmlich der byzantinischen, indem sie dieselbe, der phantastischen Geistesrichtung des arabischen Volkes entsprechend, mannigfach umbildeten, überreich, überaus geschmackvoll, aber willkürlich mit Zierngliedern schmückten. Einen feststehenden Grundriß besitzt das Kultusgebäude des Islam, die Moschee, nicht. Die älteste noch unentwickelte Form ist die Anordnung einer mehrfachen Säulenhalle um einen viereckigen Hof, nebst einer nach

Fig. 54.



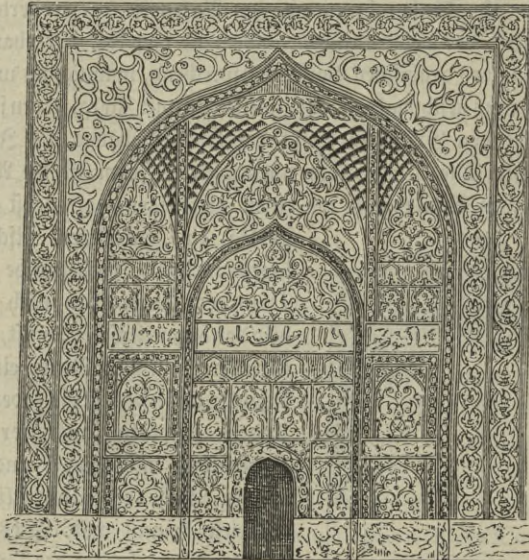
Hufeisenbogen.

Mekka zu gerichteten nischen- oder kapellenartigen Gebethnische, Kiblah. Dann der Centralbau nach dem Vorbild der byzantinischen Kunst, viereckiger Grundriß, in der Mitte eine Hauptkuppel, außerdem eine oder mehrere kleinere Kuppeln; auch der vieleckige Centralbau mit Kuppel und Umgang in der Weise der altchristlichen Baptisterien kommt vor. Des schweren Glockenturms bedarf der Islam nicht; er ersetzt ihn durch 2 bis 6 Minarets, hohe, säulenartig schlanke Rundtürme für den Gebetrufser, Muezzin. Die Palastbauten zeigen in der Anordnung dasselbe Gepräge der ausschließlichen Wirkung nach innen, Säulenhallen und Zimmer rings um einen schattigen, mit Brunnen und Grün geschmückten Hof.

Dem phantastischen Sinn des Morgenländers genügte nicht der einfache, straffe Halbkreisbogen der altchristlichen Baukunst; die arabische Baukunst erfand statt dessen eine Reihe anderer Formen, welche teilweise

gesekmäßig entwickelt, dem Zwecke des Tragens einer Last entsprechend, und dadurch fortbildungsfähig, teilweise nur ein sinnreiches, zierliches Spiel sind. Solche Formen sind: a. der überhöhte Bogen, ein nicht unmittelbar auf der Unterstüßungsfläche ruhender, sondern noch eine Strecke weit senkrecht bis zu derselben herabgeführter Halbkreisbogen, welcher übrigens bereits früher in der spätrömischen Baukunst, wie später in der Frühgotik erscheint; b. der Hufeisenbogen, größer als ein Halbkreis und daher hinter die Unterstüßungsfläche zurücktretend; c. der Spitzbogen, bestehend aus zwei oben zusammentreffenden Kreisabschnitten; je nachdem der Mittelpunkt derselben in den beiden Unter-

Fig. 55.



Konjah, Portal, Kielbogen.

stüßungspunkten, zwischen denselben oder außerhalb derselben liegt, entsteht der gleichseitige, stumpfe oder steile Spitzbogen; er kann auch überhöht erscheinen. Frühestes Beispiel aus dem 8. Jahrh. in Ägypten. Ganz willkürlich sind d. der Kielbogen, halbkreisförmig mit aufwärts geschweifter Spitze, e. der Backenbogen, aus mehreren Kreisabschnitten zusammengesetzt. Der Araber bildet diese Bogenformen gern aus Keilstücken verschiedenfarbigen Gesteins.

Die tragenden Säulen sind meist schlank; eine bestimmte Form des Kapitäls ist nicht vorhanden; in den maurischen Bauten Südeuropas

wird es, wo man nicht römisch-korinthische Säulen benutzt, aus dem Würfel entwickelt oder schalenförmig gebildet. Die Wände werden teppichartig gegliedert durch ein höchst mannigfaltiges und geistreiches Spiel von geometrischen und Pflanzenornamenten (Arabesken) mit reichem Gold- und Farbenschmuck, mit Koransprüchen durchflochten. Als Decke erscheint bei älteren einfacheren Bauwerken wagerechter Holzabschluss, bei jüngeren reicherer häufig das sogenannte Tropfsteingewölbe,

Fig. 56.



Cordoba, Moschee. Zacken- und Hufeisenbogen.

zusammengesetzt aus einer Unzahl über einander vorspringender und aufsteigender kleiner Nischen und Gewölbebogen, glänzend gefärbt, sehr malerisch aber durchaus phantastisch, nicht tragfähig, gleich dem Zierat der Wände nur mit Stuck oder Gips aufgelegt. Die Kuppel behält auf dem Boden Europas die byzantinische Weise, erhält im Morgenlande nach außen eine stark überhöhte oder zwiebelartig ausgebauchte Form. So willkürlich alle diese Formen erscheinen, so vereinen sie sich doch in den Moschee- und Palastbauten der Völker des Islam zu einer höchst

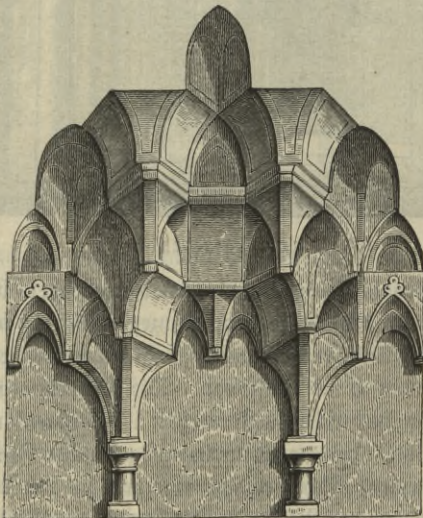
Fig. 57.



Granada, Generalife. Überhöhter Zadenbogen.

malerischen, glänzenden, geistreichen, märchenhaften Gesamtwirkung. Nach außen allerdings erscheinen die letzteren nach Art des Morgenlandes

Fig. 58.



Tropfsteingewölbe.

gemeiniglich trocken und schmucklos.

Da Bildnerei und Malerei allezeit von der Darstellung des Menschen ausgehen, diese aber der Koran dem Gläubigen verbietet, so besitzen die Völker des Islam, abgesehen von phantastischen Tierbildungen, keine Werke dieser beiden Künste. Nur die schiitischen Perser, sowie die Mauren in Spanien durch ihre Berührung mit der Kunst des christlichen Südeuropa bilden eine Ausnahme; wir finden in

der Alhambra als einziges Beispiel arabischer Malereien, Jagd- und Liebeszenen, sowie eine Versammlung arabischer Fürsten darstellend, etwa aus 1350, den christlichen Leistungen jener Zeit etwa gleichartig.

Das Kunstgewerbe hat bei den Völkern arabischer Kultur besonders in eingelegten Metallarbeiten höchst Geschmackvolles hervorgebracht; ebenso haben die maurischen Seidenwirker und Sticker Siciliens durch die von ihnen gelieferten Prachtgewänder dem Norden einen großen Teil des Mittelalters hindurch ihren Geschmack auferlegt.

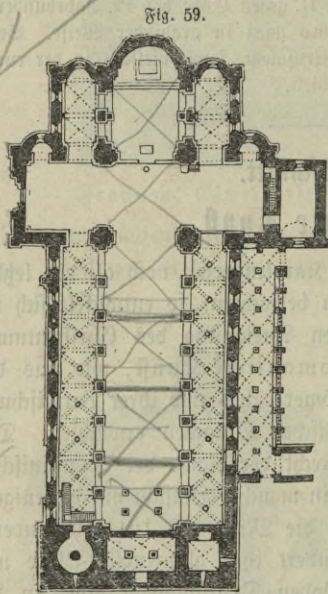
Besonders glänzende Bauwerke: a. in Spanien die Moschee der 1000 (850) Säulen zu Cordoba, 786—794, mit zwei Bogenreihen über einander, in der Schlußkapelle mit seltsamen einander durchschneidenden Backenbogen; Schloß (Alcazar) und Domturm (Giralda) zu Sevilla; Schloß Alhambra und Generalife (Sommerpalast) zu Granada, gegen Ende des 14. Jahrhunderts (Löwenhof), die reichste Blüte arabischer Baukunst. b. auf Sicilien ist echt Arabisches nicht erhalten, dagegen bauten die Normannenkönige Wilhelm I. und II. gegen Ende des 12. Jahrhunderts ihre Schlösser Biza und Kuba bei Palermo ganz in arabischer Weise. Sehr prachtvolle und alte Bauwerke in Kairo, Jerusalem, sowie vielfach in der europäischen Türkei, Kleinasien, Persien, Nordindien.

Dritter Abschnitt.

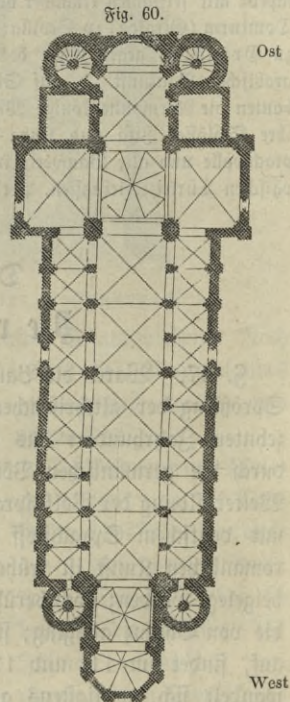
Die romanische Kunst.

§. 57. Waren die Bauwerke der Karolingerzeit noch als ein letzter Sprößling der altchristlichen Kunst zu betrachten, so entwickelt sich im zehnten Jahrhundert aus der innigen Aneignung des Christentumes durch die germanischen Völker die romanische Kunst, wie aus der Weiterbildung der Volkssprache des Römerreiches und ihrer Vermischung mit deutschem Sprachstoff die romanischen Sprachen erwachsen. Der romanischen Kunst ist früher mit Unrecht der Name der byzantinischen beigelegt worden; doch berührt sie sich in mancher Hinsicht mit derjenigen, die von Byzanz ausging; sie tritt um die Mitte des 10. Jahrhunderts auf, findet im 11. und 12. Jahrhundert ihre glänzendste Blüte und wandelt sich, wenigstens auf dem Boden Deutschlands, etwa in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts in allmählichem Übergang in die gotische Kunst um. Die romanische Baukunst ist gekennzeichnet durch den aus der altchristlichen empfangenen Rundbogen, wie die gotische durch den Spitzbogen; zwischen beiden steht, Grundriß, Bau- und Zierglieder des romanischen Baues in den leichteren Verhältnissen der Gotik benutzend und teilweise umwandelnd, der sogenannte Übergangsstil. Da größere Bauwerke häufig langer Zeit zur Vollen dung bedurften,

Teile derselben einen Neubau erfuhren, so finden wir nicht selten an demselben Gebäude nicht bloß von unten nach oben, sondern öfter auch vom Chor nach dem Portal hin einen Wechsel der älteren und jüngeren Bauformen. Die romanische Kunst, als diejenige des Frühmittelalters, dient, wie jede jung aufsprossende Kunst, so gut wie ausschließlich der Gottesverehrung; die Kirche, zu jener Zeit eine allumfassende Macht und alleinige Trägerin der Bildung, drückt ihr den Stempel feierlichen Ernstes, großartiger Würde auf. Die Herrscherin der Künste ist die Baukunst, welche die übrigen zu ihrem ausschließlichen Dienste zwingt, ihre Formen denselben aufnötigt.



Königsstutter, Grundriß.



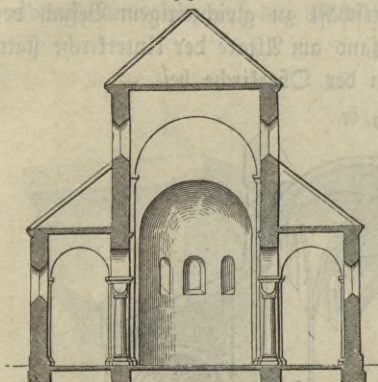
Dom zu Worms, Grundriß.

§. 58. Die fast gesamte kirchliche Bauhätigkeit des Mittelalters im Abendlande geht aus von der altchristlichen Basilika, welche sich indes, mehr und mehr befreit und bereichert, zu einem höchst vollkommenen Kunstwerk entwickelt.

Der Grundriß der romanischen Kirche bleibt im wesentlichen derjenige der Basilika; ein auch bei glänzendster Entwicklung nur drei-

schiffiges Langhaus, anfangs schwerfällig und schlicht, später zierlicher, reicher, aufstrebender. Das Mittelschiff meist von der doppelten Höhe und Breite der Seitenschiffe, das Gebäude stets ostwestlich gestellt, der Chor als Heiligstes sinnvoll nach Morgen gewendet. Am Ende des Langhauses zur Herstellung der lateinischen Kreuzform ein kräftig vorspringendes Querschiff von der Höhe des Mittelschiffes, bisweilen gleich dem Chor halbrund abgeschlossen oder mit Apsiden im Osten versehen. Jenseits des Querschiffes setzt sich das Hauptschiff noch um

Fig. 61.



Roman. Basilika, Querschnitt.

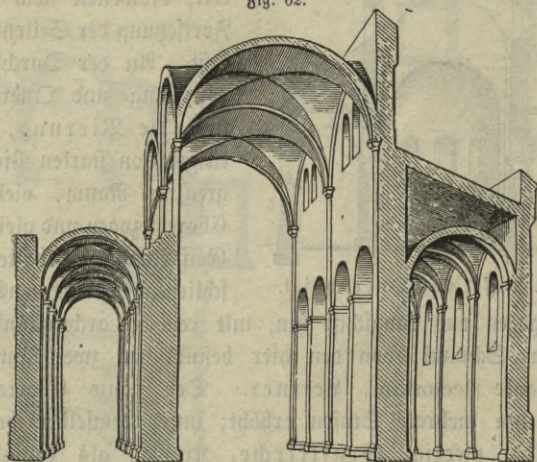
ein Quadrat fort, schließt dann halbrund, später mehrrehtig ab, so daß sich die frühere Apsidenische zum langgestreckten Chor erweitert, bisweilen noch von einer Fortsetzung der Seitenschiffe umfaßt. An der Durchscheidung von Lang- und Querschiff entsteht die Bierung, ein viereckiger von starken Pfeilern umgrenzter Raum, vielfach zum Chore gezogen und gleich ihm der Geistlichkeit vorbehalten; die einschließenden steinernen Schranken, besonders gegen das Langschiff hin, mit reichem architektonischen und bildnerischen Schmuck; von den hier befindlichen zwei Kanzeln heißt diese Schranke *lectorium*, *Pettner*. Der ganze Chorraum wird gewöhnlich um mehrere Stufen erhöht; unter demselben befindet sich eine gewölbte niedrige Gruftkirche, *Krypta*, als Grabstätte von Geistlichen oder Fürsten dienend, mit einem Altar für kirchliche Totenfeier. Der Vorhof fällt in der Regel ganz weg, die Vorhalle, wenn sie überhaupt bleibt, wird in das eigentliche Kirchenhaus gelegt; dafür erscheint ein reich geschmücktes, bisweilen durch einen auf zwei Säulen ruhenden Vorbau, *Paradies*, umrahmtes Portal, an Stelle desselben bei größeren Kirchen mehrfach ein Westchor, diesem vorgelegt ein zweites Querschiff mit einer zweiten Bierung. Über jeder Bierung erhebt sich eine achteckige Kuppel mit Spitzdach oder ein Spitzturm. Die altchristliche Baukunst besitzt nur einen Turm, den sie nicht organisch mit der Kirche zu verbinden weiß; die romanische Kunst hat meist mehrere Türme, welche in großer Mannigfaltigkeit zu beiden Seiten des Westportals, des Ost- und des Westchores, über der Bierung u. erscheinen, rund oder viereckig, ins Achteck übergehend, mit Stein- oder

ein Quadrat fort, schließt dann halbrund, später mehrrehtig ab, so daß sich die frühere Apsidenische zum langgestreckten Chor erweitert, bisweilen noch von einer Fortsetzung der Seitenschiffe umfaßt. An der Durchscheidung von Lang- und Querschiff entsteht die Bierung, ein viereckiger von starken Pfeilern umgrenzter Raum, vielfach zum Chore gezogen und gleich ihm der Geistlichkeit vorbehalten; die einschließenden steinernen Schranken,

Schieferdach in ebenfalls mannigfaltiger Form (Sattel-, Kreuz-, Helmdach u.). Zur Verbindung der Kirche mit dem benachbarten Kloster oder Kapitelhaus dient ein viereckiger säulengetragener Kreuzgang.

Indes führt die romanische Baukunst auch in Taufkirchen oder Totenkapellen die altchristliche Form des runden oder viereckigen Baptisteriums weiter. Bisweilen erscheint, besonders bei beschränktem Raum, z. B. in Verbindung mit einem Fürstenschloß oder in Burgen, die eigentümliche Form der Doppelkapelle, d. h. zwei Kapellen übereinander, durch eine mehr oder weniger große Öffnung im Fußboden der oberen verbunden, für Herrschaft und Dienerschaft zu gleichzeitigem Besuch des Gottesdienstes. Der Gottesdienst fand am Altare der Unterkirche statt; die Herrschaft wohnte demselben in der Oberkirche bei.

Fig. 62.



Romanisches Gewölbesystem.

§. 59. Auch im Innern zeigt der romanische Bau eine entschiedene Weiterbildung der altchristlichen Basilika. Da es im Norden an antiken Säulen gebrach, auch die hohe Mauer des Mittelschiffes eine kräftige Stütze forderte, so tritt an Stelle der Säule der Pfeiler, vielfach durch Gefsäulchen oder vorgelegte Säulen gegliedert, wohl auch anfangs mit einer oder zwei Säulen abwechselnd; gewöhnlich werden dann, mit Überschlagung einer Säule, zwei Rundbögen durch einen größeren rahmenartig umspannt. Die flache Holzdecke bleibt lange in ausschließlichem Gebrauch; später aber beginnt man die in der Krypta gebotene Wölbung auch in der Kirche anzuwenden, seltener das Tonnengewölbe, gewöhnlich das Kreuzgewölbe, zunächst in den Seitenschiffen,

welche durch engere Spannung und quadratische Gliederung dazu einluden. Mit der weiteren Entwicklung der romanischen Baukunst wird auch das Mittelschiff durch rundbogige Kreuzgewölbe überspannt, jedoch mit Überschlagung eines Pfeilers, um bei der weiteren Spannung eine ganz oder annähernd quadratische Grundfläche zu gewinnen. Es wird das Mittelschiff mit breiten Steinbändern, den Gurten, überspannt; dieselben werden von Säulen getragen, die an die Hauptpfeiler angelehnt sind oder auf Konsolen ruhen; die Gewölbegräte werden nicht bezeichnet. Bisweilen ordnete man in den Seitenschiffen Emporen an, welche sich rundbogig umrahmt auf das Mittelschiff öffnen und so die Wandfläche

Fig. 64.

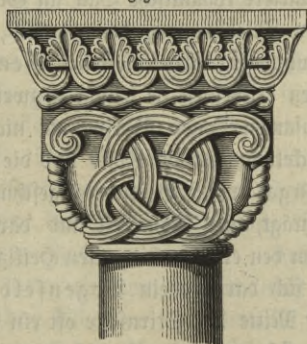
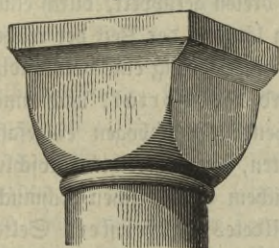
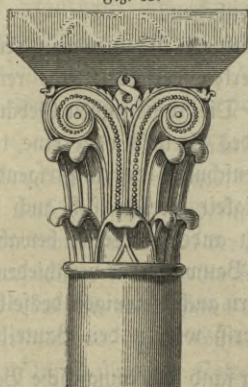


Fig. 63.



Würfelkapitäl.

Fig. 65.



Kelchkapitäl.

unterbrechen, das Vorbild des Trisforiums, der unter den Fenstern des Mittelschiffs ringsumlaufenden Säulenstellung der Gotik.

S. 60. Die romanische Säule ist sehr mannigfaltig. Der Fuß ist im wesentlichen der attischen Basis (S. 19) nachgebildet, wobei dem unteren Wulst vielfach zum Abschluß ein absteigendes oder zurückgebogenes Eckblatt beigefügt wird. Das Kapitäl zeigt anfänglich häufig eine Annäherung an das korinthische, gemeinhin erscheint es als Würfelkapitäl, nach oben quadratisch, nach unten derart ab-

gerundet, daß vier schmucklose oder mit reichem Zierat meist aus Pflanzenformen umkleidete halbrunde senkrechte Flächen übrig bleiben; in der späteren Zeit findet sich auch häufig ein zierliches kelchartig gebildetes

Kapitäl. Der Schaft zeigt keine Kannelierung, dagegen in der späteren Zeit eine nicht selten etwas willkürliche Verzierung durch allerlei umkleidenden Zierat, Flechtwerk, schräg umgewundene Bänder oder bei unbedeutender Belastung durch spiralgige Ineinanderschlingung mehrerer Säulchen.

§. 61. Die Wand wird im Innern gegliedert durch ein hervortretendes wagerechtes Band, von welchem bisweilen senkrechte Mauerstreifen auf die Pfeiler herabsteigen, durch die Emporenfenster oder das umlaufende Triforium, nach außen durch senkrecht aufsteigende Mauerstreifen, Eisenen, welche oben durch den aus kleinen Rundbogen gebildeten Bogenfries verbunden sind. Außer demselben besitzt der geschmücktere romanische Bau an Gesimsen, Portalen u. eine große Zahl anderer Friesformen, den Zacken-, Schachbrett-, Schuppenfries u. a. Die rundbogig abgeschlossenen Fenster sind klein; besonders an den Türmen erscheinen sie häufig zu zweien oder dreien gekuppelt, durch einen gemeinsamen Bogen überspannt; nicht selten läuft in der Zeit der reichen Entwicklung um die Apsis und die Kuppel der Bierung eine vollständige Bogengalerie. Besonders geschmückt wird das Portal, nach innen abgeschrägt, von Säulchen und darauf ruhenden Rundbogen eingefasst, zwischen den ersteren bisweilen Heiligengestalten, bei wagerechtem Abschluß findet sich darüber ein Bogenfeld mit reichem bildnerischen Schmucke, in der Mitte der Stirnseite oft ein schöngebildetes Radfenster. Selten zeigen sich, wohl durch die Kreuzzüge nach dem Norden gebracht, an Schloßbauten romanischer Art Anklänge an die Bauweise des Morgenlandes im Gebrauch des Hufeisen- und Zackenbogens.

Das Gesamtgepräge der romanischen Baukunst ist ungemein ernst, feierlich, gediegen, was bei den späteren Werken derselben eine reiche und glänzende Gliederung nicht ausschließt. Die romanischen Gebäude zeigten im Innern nicht die stumpfe Farbe des Steines oder eine tote Kalktünche, sondern strahlten in buntem Farbenschmuck der aufsteigenden Glieder und der Gewölbe, eine Farbenfreudigkeit, welche sich auch die folgende Kunstform, die Gotik, wenn auch in anderer Weise, bewahrt. Im übrigen zeigen nicht bloß die romanischen Bauwerke der verschiedenen Länder eine ausgeprägte Eigentümlichkeit, sondern auch diejenigen desselben Landes eine große Mannigfaltigkeit im Grundriß wie in den Bauteilen.

§. 62. Mit fortschreitender Entwicklung fand die romanische Baukunst eine stets reichere, glänzendere Ausbildung. Es entsteht der sog. Übergangsstil, dessen Herrschaft in Deutschland ungefähr von 1200—1230 zu setzen ist. Der Spitzbogen wird unter den Rundbogen gemischt, zunächst dadurch, daß bei engerer Säulenstellung die gleiche

Höhe der Wölbung erzielt werden mußte, besonders bei Arkaden und Gewölben, später erst bei Portalen und Fenstern; auch erscheint häufig der Kleeblattbogen, eine schöne und maßvolle Form des Zackenbogens. Die bandförmigen Gurten der Wölbungen erhalten durch in der Mitte und zu beiden Seiten vorgelegte Rundstäbe eine lebendige Gliederung, welcher eine gleichartige reichere Gliederung der tragenden Pfeiler durch vorgelegte und Ecksäulen entspricht. Die Kanten der Gewölbe werden mit kreuzweise sich durchschneidenden Rippen ausgestattet, wodurch das Gewölbe mannigfaltiger und zugleich tragfähiger wird. Die bisher gedruckenen Säulen der Pfeiler und Portale werden schlank, aber zu kräftigerer Zusammenfassung etwa in halber Höhe durch einen aus Wulsten und Hohlkehlen gebildeten Ring umschlossen. Die Hinneigung zu spitzbogigem Abschluß zeigt sich darin, daß bei drei gekuppelten Fenstern das mittlere höher gebildet und sie gemeinsam rund- oder spitzbogig umrahmt werden; daneben treten allerlei willkürliche Fensterformen, Kleeblatt- oder Fächerfenster *z.*, auf. Die Portale werden nicht bloß halbkreisförmig, sondern auch in Kleeblattform oder im Spitzbogen abgeschlossen; dabei erscheint zur Zierde der Giebel häufig eine treppenartig aufsteigende Säulenstellung mit Rundbogenarkaden. Außerdem werden alle Zierglieder leichter und mannigfaltiger gebildet, nicht selten mit höchst willkürlichen Formen aus dem Pflanzen- und Tierleben, sogar Menschengestalten. In allem diesen zeigt der Übergangsstil eine stets mehr ausgesprochene Hinneigung zur gotischen Bauweise. Manche Länder, wie Frankreich und England, gehen früh und zugleich rasch von der romanischen zur gotischen Bauweise über; später und langsamer Deutschland, zunächst das Rheinland, dagegen Westfalen und Mitteldeutschland erst zu einer Zeit, als anderwärts bereits die gotische Bauweise herrschte.

§. 62 a. Der romanische Baustil erwächst ungefähr gleichzeitig auf zahlreichen Punkten aus der altchristlichen Kunst und entwickelt sich in den verschiedenen Ländern in äußerst mannigfacher Weise, so daß wir einen romanischen Stil der Franzosen, Engländer, Deutschen, Italiener *z.* unterscheiden können, die wieder landschaftliche Unterabteilungen haben. So zeigen die romanischen Kirchen in Südfrankreich aus dem 11. Jahrh. mehrfach das durch Gurtbogen gegliederte Tonnengewölbe über dem Mittelschiff, über den Seitenschiffen Emporen, welche durch ein steigendes halbes Tonnengewölbe überspannt werden, eine Vorbereitung auf die Strebebogen der gotischen Baukunst. Andere südfranzösische Kirchen romanischer Zeit zeigen seltsamerweise eine Nachbildung byzantinischen Baues, indem sie die einzelnen Quadrate des Haupt- und Querschiffes

mit Rundkuppeln überwölben; beide Bauweisen gehen in das benachbarte Nordspanien über. In England tritt seit der Eroberung durch die Normannen (1066) an Stelle der angelsächsischen Bauweise, von welcher wenig erhalten ist, die sog. normannische, die nordfranzösische Form des romanischen Stils. Die englischen Kathedralen des 11. Jahrh. zeigen langgestreckte, etwa in der Mitte der Längenausdehnung vom Querschiff durchbrochene Schiffe, auf massigen Rundpfeilern das Mittelschiff mit flacher Holzdecke, die Seitenschiffe mit Emporen und Kreuzgewölben; an der Stirnseite zwei, über der Vierung ein massiger vier-eckiger Turm, das Ganze von stattlicher stolzer, etwas schwerer Wirkung.

Hauptwerke rom. Baues in Süd-Frankreich St. Saturnin zu Toulouse, Kathedrale von Avignon, St. Trophime zu Arles, Notre-Dame du Port zu Clermont, Notre-Dame la Grande in Poitiers, St. Front zu Perigueux u. In Spanien Santiago de Compostella, Leon, Salamanca u. In der Normandie S. Etienne und S. Trinite zu Caen, in England die Kathedralen von Durham, Winchester, Gloucester, Norwich, Peterborough u.

§. 63. Die deutschen romanischen Bauwerke lassen sich nach mehreren Zeiträumen scheiden, wobei allerdings bei der Mannigfaltigkeit der Übergänge eine genaue oder überall gleichmäßig gültige zeitliche Abgrenzung nicht möglich ist. a. Frühromanische Bauweise, 10. und 11. Jahrhundert: Flache Decke, Säulen- oder Pfeilerarkaden, wohl auch beides gemischt, antik oder schmucklos würfelförmig gebildete Kapitäle. b. Schönromanische Bauweise, 12. Jahrhundert: Kreuzgewölbe, Säulen schlanker und zierlicher gebildet, Kelch- oder reiches Würfelpapital, geschmücktes Portal, Rundbogenarkaden um Chor und Kuppelturm, mehrere schlanke Türme. c. Spätromanische Bauweise oder Übergangsstil, Ende des 12. und Anfang des 13. Jahrhunderts, vornehmlich durch das Eindringen des Spitzbogens, schlankere Verhältnisse und glänzenden Schmuck aller Glieder bezeichnet. Die Zahl der ganz oder teilweise erhaltenen romanischen Kirchen ist sehr bedeutend; an vielen ward sehr lange gebaut, so daß sich die Entwicklungsstufen daran verfolgen lassen; viele sind durch späteren Neubau geändert; bei manchen ist die Zeit der Errichtung zweifelhaft oder unbekannt. Daher können nur die bedeutendsten Erwähnung finden, und zwar nicht in zeitlicher Reihenfolge, sondern örtlich zusammengeordnet. Der Süddeutsche nennt seine großen Kirchen aus dem Mittelalter gern Münster.

a. Die sächsischen Lande, die Geburtsstätte der deutschen romanischen Baukunst, besitzen sehr alte Kirchenbauten, wie z. B. Gerrode, gegründet 961; Schloßkirche zu Quedlinburg; die thüringische Klostersruine Paulinzelle, begonnen 1106; St. Michael (1033—1186) und St. Godehard (1133—72) zu Hildesheim; Liebfrauenkirche zu Halberstadt 1135—46, Königsutter gegr. 1135, Braunschweig

Fig. 66.



Münster zu Bamberg, von Osten.

1173—1227; sonst verschiedene Kirchen in Goslar, Freyburg, Memleben, Arnstadt, Naumburg, geweiht 1242, Merseburg, Stendal etc. Manches auch in Westfalen, von Soest, Osnaabrück, Münster etc., mehrfach Hallenkirchen, d. h. die Seitenschiffe von der Höhe des Mittelschiffes. Nördlich von der Elbe drang das Christentum erst spät ein; dort die vermöge des Backsteinbaues die ursprüngliche Einfachheit festhaltenden romanischen Kirchen zu Treuenbriezen, Züterbog, Lehnin, Zerichow, Sinna, Lübeck, Raseburg etc.

b. Im Rheinland entwickelt sich die romanische Baukunst zu glänzendster Blüte; die Bauwerke sind mehrfach sehr groß, turmreich, mit allem Schmuck des schönen und Übergangsstils. Hauptwerke: Dom zu Trier, erste Hälfte des 11. Jahrhunderts; der gewaltige Dom zu Worms, ein Werk des 12. Jahrhunderts, geweiht 1181; der Dom zu Speyer, begonnen 1030, um das Ende des 11. Jahrhunderts beendet, alle im wesentlichen streng romanisch; der Dom zu Mainz, 1036 geweiht, seit dem Brand von 1081 nahezu umgebaut, 1239 vollendet, zeigt bereits in der Bildung der Gewölbe und dem zweiten Seitenschiff den Übergang zur Gotik. Mehr dem schönen und Übergangsstil gehören an die Kirchen des Mittel- und Niederrheins, die Abteikirche zu Laach, 1093—1156, das Münster zu Bonn, Mitte und Ende des 12. Jahrhunderts, zahlreiche und sehr mannigfaltige Kirchen zu Köln (Maria im Kapitol, geweiht 1049, Anfang des 13. Jahrhunderts gewölbt, S. Gereon, länglich zehneckiger Bau, 1212—27 im Übergangsstil der älteren romanischen Basilika zugefügt, Groß S. Martin, Aposteln, S. Cunibert, letzte Hälfte des 12. Jahrhunderts), die Münster zu Limburg a. d. Lahn, 1213—42, ein Prachtwerk des Übergangsstils, S. Quirin zu Neuß, S. Castor zu Coblenz, die Kirchen zu Andernach, Sinzig, Voppard, Gelnhausen, Heisterbach etc., sowie zahlreiche weitere Kirchen des Rheinthales und der Nebenthäler.

c. In Süddeutschland finden wir die verschiedenen Stufen der romanischen Kunst bisweilen an demselben Gebäude vertreten in mehreren Kirchen zu Regensburg, den Domen von Constanz, Würzburg und Augsburg, vornehmlich in dem Musterwerk reicher romanischer Kunst, dem 1111 zuerst, dann nach der Vollendung nochmals 1237 geweihten Münster zu Bamberg. Anderes in der Schweiz (Großmünster zu Zürich, Münster zu Basel), im Elsaß, in Oesterreich.

Von Werken weltlicher Baukunst romanischen Stiles sind zu nennen die Kaiserpfalz zu Goslar, erste Hälfte des 11. Jahrh., von Kaiser Heinrich II. gegründet, von Heinrich III. erweitert und ausgeschmückt, der älteste erhaltene nicht kirchliche Bau Deutschlands, mit Doppelkapelle, nun wieder hergestellt; sodann die übel zugerichtete Kaiserpfalz zu Gelnhausen, aus der Zeit Friedrichs des Rothbarts, vornehmlich der glänzend wiederhergestellte Palas der Wartburg, Anfang des 13. Jahrhunderts.

§. 64. Eine überaus mannigfaltige und glänzende Entwicklung findet die romanische Baukunst in Italien. In der Poebene, dem mit Deutschland eng verbundenen Lombardenland, zeigt sich in den strengen und schweren, verhältnismäßig schmucklosen Langkirchen der Einfluß der nordischen Nachbarn, während die Markuskirche zu Venedig (§. 52), ein Centralbau, in durchaus byzantinischer Weise gebildet ist. Hier wie dort weiß der Baumeister den Turm gemeiniglich ebensowenig mit der Kirche zu verbinden, wie im übrigen Italien. Besonders prächtig

wird der altchristliche Basiliken- und Baptisterienbau weiter entwickelt in dem reichen, durch Bürgerkraft mächtigen Toscana. Das drei- oder fünfschiffige Langhaus wird durchschnitten von einem kräftig vorspringenden Querschiff; über der Vierung gern eine Kuppel; die Stirnseite mit dem emporsteigenden Mittelschiff, den Pultdächern der Seitenschiffe lebhaft an die alte Basilika erinnernd, auß reichste gegliedert durch rundbogig verbundene Wandsäulen oder freie Säulengalerieen, welche vielfach um das ganze Gebäude herumlaufen; die Dächer flach geneigt, weil keine Schneelast zu fürchten ist. Ganz eigentümlich ist der toscanischen Kunst die Vorliebe zur Benutzung verschiedenfarbiger Marmorbekleidung, welche in wagerechten Schichten wechselt, eine Farbenfreude, die sich bis zur Verzierung mit geometrischen Figuren aus Mosaik steigert. Die Kapitäle werden mit Vorliebe korinthisch gebildet. — Rom selbst und sein Gebiet hält, unterstützt durch Benutzung antiken Materials, die altchristliche Basilikenform bis tief ins 13. Jahrhundert ungestört fest. In Unteritalien und Sicilien veranlaßt gleichzeitig die Normannenherrschaft und das Eindringen arabischer Baukunst eine wunderliche, aber höchst malerische Vermengung nordischer und orientalischer Bauformen.

Bedeutende romanische Bauwerke der Dom und S. Zeno zu Verona, S. Ambrogio zu Mailand, die Dome zu Modena und Parma u. S. Marco zu Venedig, 1094 als Umwandlung der ursprünglichen dreischiffigen Basilika mit byzantinischem Grundriß und in romanischen Formen vollendet, im 13. und den folgenden Jahrhunderten mit prunkendem Marmorgewand und gotischen Ziergliedern versehen. — Musterwerk des toscanisch-romanischen Baues der Dom zu Pisa, seit 1063, ihm gegenüber seit 1153 das herrliche runde Baptisterium, mit späteren, 1278 beigefügten gotischen Zuthaten und Kuppelbach; am Chor der seit 1174 durch Bonannus und einen deutschen Meister Wilhelm von Innsbruck aufgeführte schiefe Glockenturm (Campanile), rund mit acht Geschossen, die sechs mittleren von herrlichen Rundbogengalerieen umschlossen. Ähnlich S. Michele in Lucca. In Florenz das herrliche achteckige Baptisterium, wohl Ende des 11. Jahrh., und die wunderschöne Säulnbasilika von S. Miniato, Ende des 12. Jahrh. — Zu Rom ist ungemein reich in der Weise deutscher Kreuzgänge erbaut der von S. Paul vor der Mauer. — Prächtige Werke der phantastischen Baukunst Unteritaliens und Siciliens die Kathedrale und Schloßkapelle zu Palermo (1132) und die Kirche zu Monreale (1174—1189). Die Dome zu Salerno, Amalfi, Ravello sind auf das schlimmste mißgestaltet.

S. 65. Die Bildnerei des romanischen Zeitraumes dient nur ganz ausnahmsweise weltlichen Zwecken, arbeitet fast ausschließlich im Dienste der Kirche, wie denn noch vielfach Welt- oder Klostergeistliche als Künstler erscheinen. Sie teilt mit der altchristlichen Kunst, aus welcher sie hervorgeht, dieselben Eigenschaften des Strengen, Harten, aber Kräftigen und Charaktervollen; die Zeichnung ist vielfach unbeholfen oder von phantastischer Willkür, die Köpfe leblos; manche Werke aber erheben

sich zu großartiger Freiheit und Schönheit. Die Bildhauerei in Stein oder Stuck zierte die kirchlichen Räume, vornehmlich Portale, Emporenschranken, Kanzel und Lettner mit Statuen und halberhabenen Arbeiten. Der Erzguß ward für Kirchenthüren, Taufbecken, Grabplatten, Kronleuchter viel gebraucht, wobei sich Bernward, seit 993 Bischof von Hildesheim († 1022), als trefflicher Künstler erwies. Ferner Kunstwerke aus Metall, mit eingegrabenen oder hervortretenden Zeichnungen, mit Schmelzmalerei und Edelsteinen geziert; so zahlreiche Altäre, Reliquienschreine, Weihrauchgefäße, Bücherdeckel, Kreuze, Bischofsstäbe aus vergoldetem Kupfer oder Silber. Ebenso kommt an kirchlichen und weltlichen Prachtgeräten die Kleinkunst der Elfenbeinschnitzerei vielfach zur Anwendung.

Hierher gehört das große in den Fels gehauene Relief der Externsteine im teuton. Wald, die Kreuzabnahme darstellend, etwa 1120. Steinbildwerke zu Halberstadt und dem benachbarten Gröningen, Hildesheim, besonders schön zu Wechselburg und die prächtige goldene Pforte zu Freiberg, gegen die Mitte des 13. Jahrh. — Von Werken Bernwards die Erzthür des Hildesheimer Domes mit 16 Reliefs aus dem alten und neuen Testament, eine Erzsäule mit spiraltig aufsteigenden Darstellungen aus dem Leben Christi zc., noch sehr unbeholfen. Der eiserne Löwe zu Braunschweig, aufgerichtet von Heinrich dem Löwen 1166.

In Italien finden wir zahlreiche ähnliche Werke der romanischen Bildnerei, eiserne Kirchthüren, teilweise byzantinische Arbeit, Reliefs an Portalen, Kanzeln zc.; doch sind diese Hervorbringungen der italienischen Plastik im 11. und 12. Jahrh. meist äußerst roh; erst gegen Ende des 12. Jahrh. macht sich ein Fortschritt bemerkbar, wenn auch die italienischen Werke hinter den gleichzeitigen in Frankreich und Deutschland zurückstehen.

Eine Erneuerung der Kunst tritt ein durch den großen Meister Niccola Pisano, dessen Vater Petrus aus Apulia (bei Lucca oder Arezzo) nach Pisa zog, wo Niccola um 1206 geboren ist. Um 1260 taucht er mit seinen Werken aus einer Zeit künstlerischer Unreife strahlend hervor, um etwa 1280 wieder zu verschwinden. Seine wundervollen Hauptwerke, die Kanzel des Baptisteriums zu Pisa 1260, die von Siena, vollendet 1268, der Schrein des heil. Dominicus zu Bologna (1267), zeugen in der freien Zeichnung und Gruppierung, der Belebung der Köpfe, der gesamten Anordnung für ein tief eindringendes Studium der Antike, vornehmlich römischer Sarkophagdarstellungen, „eine Renaissance vor der Renaissance“. Daß er nicht zu Pisa, sondern in Apulien geboren sei und daselbst seine Vorstudien gemacht habe, war eine Streitfrage, welche wohl nunmehr zu gunsten von Niccolas Geburt und Studiengang auf toscanischem Boden entschieden ist.

S. 66. Der Malerei gab die romanische Kirchenbaukunst Gelegenheit zu reicher Entfaltung an den großen Wandflächen, Holzdecken oder Gewölben,

Feierlich ernste Gestalten und Vorgänge aus der heiligen Geschichte auf blauem Grunde oder zwischen schön gezeichnetem buntem Blattwerk. Farbenreiche, trefflich gedachte, aber gemeiniglich steif gezeichnete Miniaturen zieren die in Metallplatten oder geschnitzte Elfenbeintafeln gefaßten Evangelienbücher und andere Handschriften. Als durchaus neue Kunstgattung tritt die Glasmalerei hervor, welche schon Ende des 9. Jahrhunderts, meist in Klöstern (Tegernsee) geübt wurde, indem man den Kirchenfenstern aus kleinen, ganz gefärbten, in Blei gefaßten Gläsern bildliche Darstellungen gab, auf welchen von einem Teppichmuster die Gestalten sich abheben.

Von Wandgemälden romanischer Zeit ist wenig erhalten; zu nennen die von Schwarzeindorf bei Bonn, Mitte des 12. Jahrh., im Dom zu Braunschweig, im Limburger Münster, die Decke der Michaeliskirche zu Hildesheim etc.

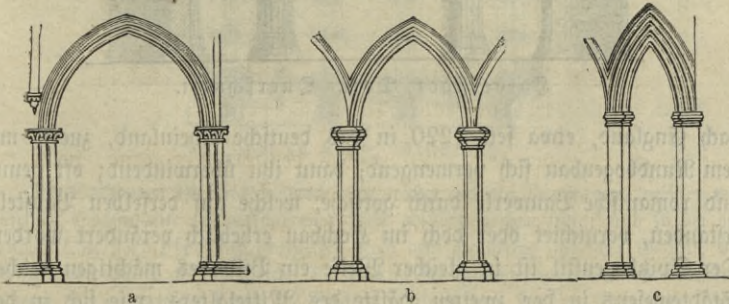
Die italienische Malerei folgt in dieser Zeit noch dem Vorbilde der altchristlichen oder byzantinischen Kunst in zahlreichen Wandgemälden und Mosaiken, letztere vornehmlich in S. Marco zu Venedig, sowie in den Kirchen von Palermo. Doch zeigen sich bereits die Anfänge freieren Lebens.

Vierter Abschnitt.

Die bildende Kunst des gotischen Zeitalters.

S. 67. Bereits bei ihrem Ausblühen hatte die romanische Kunst des Übergangsstiles hinübergeleitet zu dem gotischen oder Spitzbogenstil. Der erstere Name ist ebensowenig zutreffend wie der frühere Ausdruck byzantinisch für romanisch es war; nur spottweise nannten

Fig. 67.



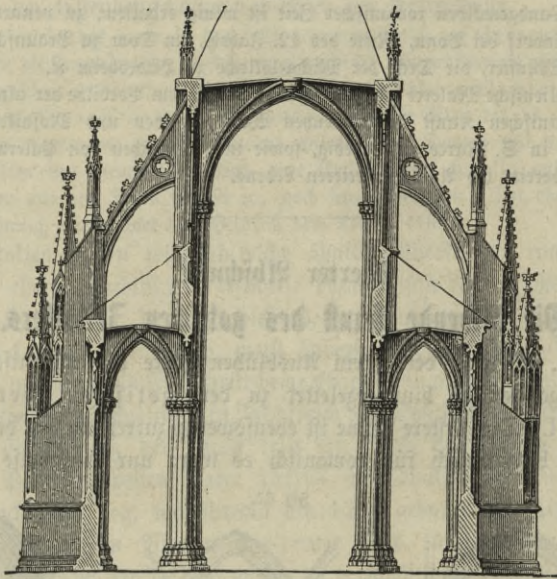
Spitzbogenformen.

a gebrückter Spitzbogen; b schöner Spitzbogen; c feiler Spitzbogen.

die Italiener die spitzbogige Bauweise gotisch, d. h. altertümlich, seltsam, barbarisch. Indes der Name ist allgemein angenommen; richtiger würde

der gotische nach seiner bezeichnenden Hauptform Spitzbogenstil genannt. Mit dem weit älteren Spitzbogen der arabischen Kunst hat derjenige des Abendlandes keinen Zusammenhang; die gotische Kunst entwickelte sich naturnotwendig aus der romanischen, und zwar in der Mitte des 12. Jahrhunderts auf dem Boden des damals in bezug auf geistige Bildung Deutschland überlegenen Nordfrankreich. Von dort geht der Spitzbogenbau, nach Norden und Osten weitergetragen durch französische Baumeister, hohe deutsche Geistliche, die in Paris studiert, deutsche Baukünstler, die in französischen Werkstätten gearbeitet hatten, alsbald über

Fig. 68.

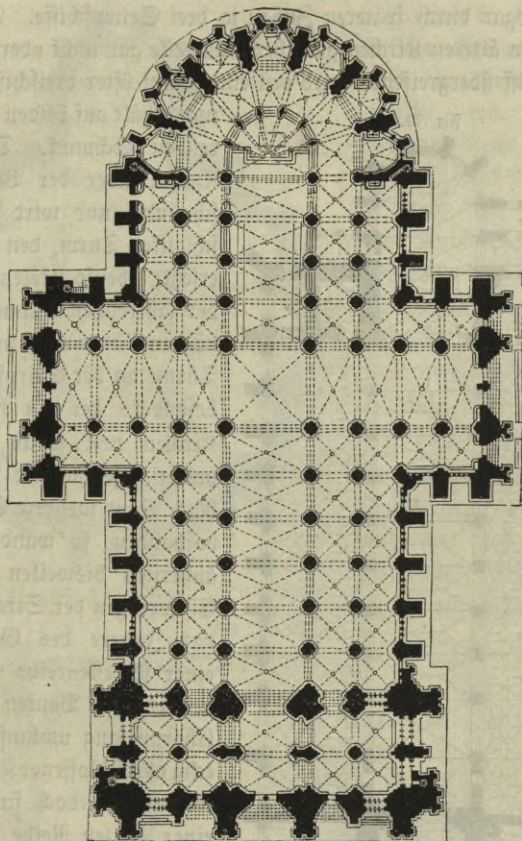


Halberstadt, Dom. Querschnitt.

nach England, etwa seit 1220 in das deutsche Rheinland, zuerst mit dem Rundbogenbau sich vermengend, dann ihn überwindend; oft genug sind romanische Bauwerke durch gotische, welche auf derselben Baustelle erstanden, vernichtet oder doch im Hochbau erheblich verändert worden. Der Spitzbogenstil ist in gleicher Weise ein Bild des mächtigen reichen Städtewesens in der zweiten Hälfte des Mittelalters, wie sich in den ernstern großartigen romanischen Bauten der würdige und strenge Geist der Kaiserzeit, des Zeitalters der Kreuzzüge, der großen Sachsen, Franken und Hohenstaufen ausspricht. An die Stelle der geistlichen Künstler treten die Laienmeister, die städtischen Bauführer, die bürgerlichen Stein-

megen. Von Deutschland geht der Spitzbogenbau, die Überlieferung der alten Basilika und der romanischen Kunst nie ganz überwindend, nach Italien weiter.

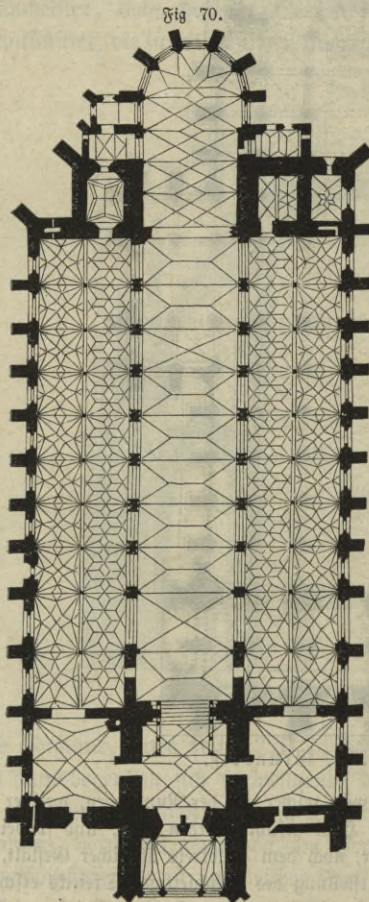
Fig. 69.



Dom zu Köln, Grundriß.

Der Spitzbogen ist schon dadurch weit reicher als der Rundbogen, weil er mit derselben Spannweite zu verschiedener Höhe geführt werden kann, und so bei der Frühgotik in stumpfer und gedrückter, noch dem Halbkreis ähnlicher Gestalt, bei der schönen Gotik als sphärische Darstellung des gleichseitigen Dreiecks erscheint, während die ausartende Kunst des Spätmittelalters den steilen Spitzbogen liebt. Die Konstruktion derselben ist zu erläutern. Die Frühgotik gebraucht öfter, um bei bestimmter Höhe des Kapitäls das Gewölbe höher emporzuführen, den schönen überhöhten Bogen; die Spätgotik ersetzt häufig in der Bekrönung der Thüren und Fenster den Spitzbogen durch den Kielbogen; andere späte Formen der Vorhangbogen, der Tuborbogen 1c.

S. 68a. Der Grundriß der gotischen Kirche ist eine Weiterentwicklung des romanischen. Während die romanische Baukunst, in Deutschland wenigstens, nur dreischiffige Kirchen kennt, haben die größeren gotischen Gebäude zur Seite des Mittelschiffs bald je ein, bald je zwei, bisweilen sogar durch späteren Zubau je drei Seitenschiffe. Das Querschiff, bei den älteren Kirchen gotischer Bauweise gar nicht oder kaum über das Langschiff übergreifend, wird erst ein-, dann öfter dreischiffig gebildet



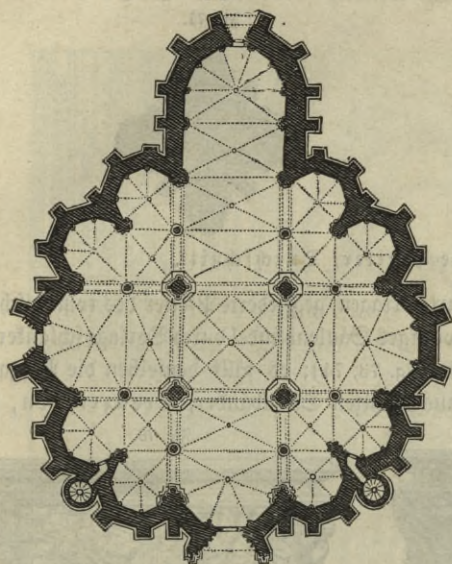
Münster zu Ulm, Grundriß.

und erhält auf beiden Stirnseiten reichen Schmuck. Die schwere Kuppel über der Vierung verschwindet und wird durch einen schlanken Turm, den Dachreiter, ersetzt; ebenso treten an Stelle der zahlreichen Türme des romanischen Baues meist zwei mächtige Türme an der Stirnseite, welche besonders bei den französischen Kirchen drei weite und hohe, prächtig geschmückte Portale erhält. Sind mehrere Seitenschiffe vorhanden, so wandeln sich die äußersten bisweilen durch das Einspringen der Strebepfeiler in das Innere des Gebäudes zu einer Kapellenreihe um, welcher bei reicheren Bauten ein um den Chorumgang umlaufender, vielfachig abgeschlossener Kapellenkranz entspricht; jedoch findet sich bei einer ganzen Reihe auch großer Kirchen statt des französischen Kapellenkranzes die einfachere deutsche Chorbildung. Die Sohle des Chores erhebt sich nicht mehr oder nur unmerklich über die des Langschiffes; die Gruftkirche fällt weg; bisweilen erscheint dafür eine völlige niedrige Unterkirche. Der Westchor erscheint selten und dann als späterer Anbau.

Das vollendetste Prachtwerk gotischen Kirchenbaues ist der Kölner Dom: fünfschiffiges Langhaus, dreischiffiges kräftig vortretendes Querhaus,

der äußerste der beiden Chorumgänge aufgelöst in einen reichen Kapellenfranz (Fig. 69). Als Muster einfacheren Grundrisses aus späterer Zeit das Münster zu Ulm (Fig. 70).

Fig. 71.

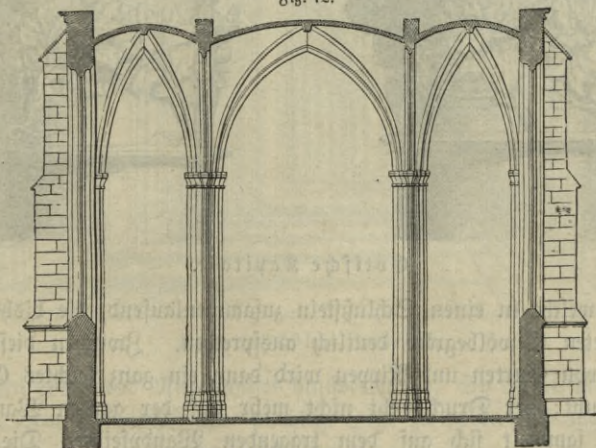


Liebfrauenkirche zu Trier, Grundriß.

Die Form des Baptisteriums kennt die gotische Bauweise nicht mehr oder sie verwandelt dieselbe, wie bei der Liebfrauenkirche zu Trier (Fig. 71), durch Gliederung in Lang- und Querschiff und Anschließung eines Chores in die Grundform eines griechischen Kreuzes, zwischen dessen Arme je zwei niedrigere Kapellen eingefügt sind.

S. 68 b. Bedeutsam ist die durch Einführung des Spitzbogens ermöglichte Änderung des gesamten Hochbaues, welcher fortan in gesteigertem Maße

Fig. 72.



Hallenkirche, Querschnitt.

leicht und aufstrebend erscheint. Der Rundbogen kann nur quadratische Grundflächen überwölben, der Spitzbogen dagegen führt auch Bögen

verschiedener Spannweite zu derselben Scheitelhöhe empor, so daß fortan im Mittelschiff der Kirchen der Unterschied von Haupt- und Nebenpfeilern wegfällt, je vier Pfeiler eines rechteckigen Gewölbefeldes durch Gurten und Rippen verbunden werden können; der durch vorgelegte Halbsäulen

Fig. 74.



Fig. 73.



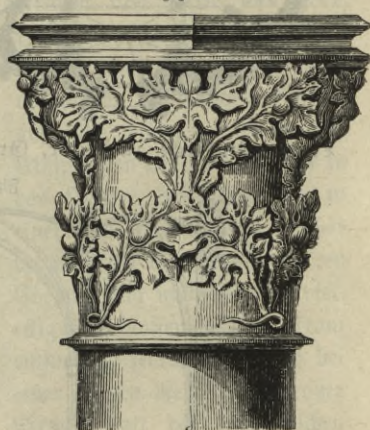
Gotische Pfeiler, Durchschnitt.

(alte Dienste), welche die Gurten tragen, gegliederte Pfeiler des romanischen Baues verwandelt sich in ein völliges Säulenbündel durch Vorlage schlankerer Halbsäulen (junge Dienste) (Fig. 73, 74); es fällt denselben die Aufgabe zu, die schöngebildeten tiefausgefehlten Steinbänder, Kreuzrippen, zu

Fig. 75.



Fig. 76.



Gotische Kapitäle.

tragen, welche in einen Schlußstein zusammenlaufend, die bisher nicht bezeichneten Gewölbegräte deutlich aussprechen. Zwischen dieses feste Gerüst von Gurten und Rippen wird dann ein ganz leichtes Gewölbe eingespannt; der Druck ruht nicht mehr auf der ganzen Wandfläche, sondern sammelt sich auf dem tragenden Wandpfeiler. Die bisher schwere Seitenwand kann nun ganz leicht gebaut, ja völlig durch breite Fenster und die darunter herlaufende Bogengalerie, Triforium, durch-

brochen werden; dafür werden die Wandpfeiler gegen den Druck durch außen vorgelegte starke Strebepfeiler gestärkt, welche über die niedrigen Seitenschiffe hinweg, je nach Bedürfnis einen oder zwei schräg aufsteigende Strebebögen, die zugleich zur Abführung des Regenwassers dienen,

Fig. 77.



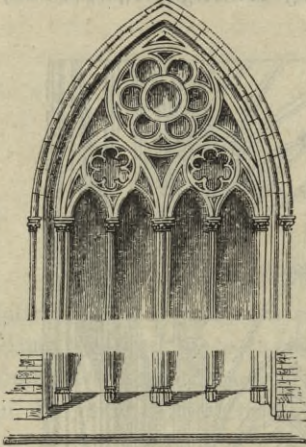
Dom zu Köln, Inneres.

zur hohen Wand des Mittelschiffes hinübersenden. So ist die Möglichkeit geboten, dem Mittelschiff eine mächtige Höhe zu geben und zugleich die Wandfläche ganz in Fenster aufzulösen.

In Westfalen und dem übrigen Norddeutschland, sodann besonders in Oesterreich, begegnen wir auch vielfach sogenannten Hallenkirchen,

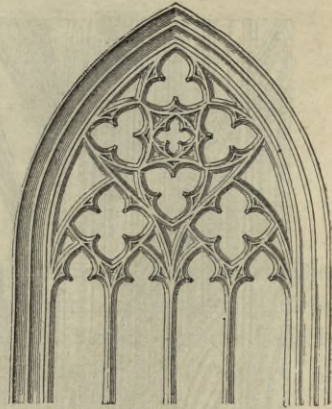
d. h. solchen, deren Schiffe von gleicher oder annähernd gleicher Höhe sind (Fig. 72). Das Dach ist steil und hoch, bei den Hallenkirchen naturgemäß ganz besonders.

Fig. 78.



Frühgotisches Fenster.

Fig. 79.

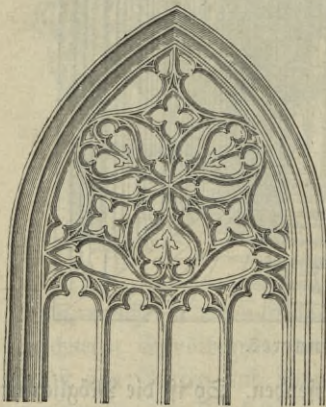


Schöngotisches Fenster.

§. 69. Diesem größeren Reichtum des Grundrisses und Hochbaues entspricht die glänzende Entwicklung der Zierglieder. Der Pfeiler

Fig. 81.

Fig. 80.



Spätgotisches Fenster.

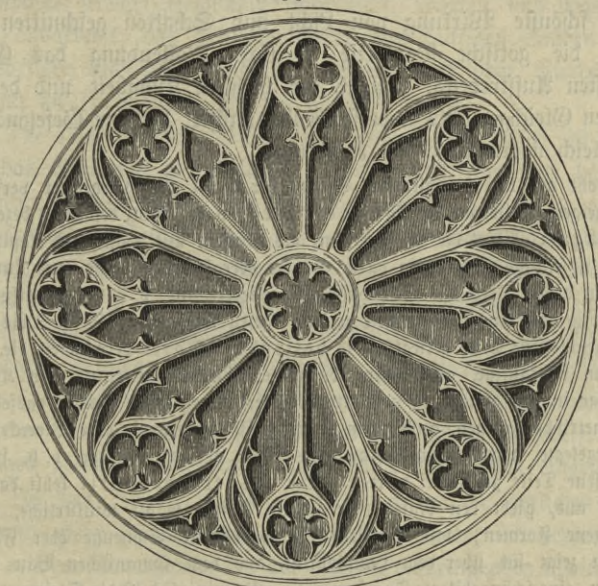


Wimperg, Krabbe und Kreuzblume.

oder das Säulenbündel, ruhend auf vielerlei hoher Basis, gewinnt durch die Abwechslung stärkerer und dünnerer Halb- und Dreiviertelsäulen,

deren jede sich in der Gliederung der Gurten und Rippen fortsetzt, durch tiefe Auskehlung einen blühenden Reichtum, eine glänzende Wirkung von Licht und Schatten. Das gotische Kapital ist nur eine ganz leichte Zusammenfassung dieser tragenden Glieder, ehe sie am Gewölbe strahlenförmig auseinanderstreben, bestehend aus einem kelchartigen Säulenhaupt, um welches leichte Blattkränze von Eiche, Ephen, Rose, Distel u. a. deutschen Gewächsen locker angeheftet erscheinen. Ähnlichen Blätterschmuck zeigen die Schlußsteine des Gewölbes; Gurten und Rippen geben durch vorgelegte birnförmige und eckige Zierglieder schönste Schattenwirkung;

Fig. 82.



Radfenster, Fensterrose.

außerdem werden diese Bauteile durch Färbung kräftiger hervorgehoben. Die im Spitzbogen abgeschlossenen Fenster werden groß und hoch und bedürfen daher einer starken Gliederung durch steinerne (alte und junge) Pfosten, welche oben in reiches, nach den verschiedenen Zeiträumen der Kunst wechselndes Maßwerk übergehen. Außen über denselben erheben sich reichgeschmückte Giebel, Wimperge. Auch Stirnseite und Turm umkleiden sich von unten bis oben mit mannigfacher aufstrebender steinerne Gliederung, die erstere nicht selten mit einem zierlichen durchsichtigen Steinstabwerk; der Turm geht über in eine achteckige, mit Maßwerk durchbrochene Steinpyramide und ist gekrönt mit einer schön

gebildeten Kreuzblume. Die Pfeiler des Schiffes, die Portale sind geschmückt mit Heiligenbildern auf Kragsteinen, das Wasser strömt von den Strebebogen in phantastisch in Tier- oder Menschenform gebildeten Wasserspeiern ab, die aufsteigenden Ranten der Turmspitzen und Wimperge, die Strebebögen, die auf den Strebepfeilern und am Turme emporschwachsenden Spitztürmchen, Fialen (ältere Form Fiolen, vom altfranz. *filloles*, Töchterchen), sind geziert mit tiefgefalteten Knollenblättern oder Krabben; dabei sind alle Bauglieder zum Schutz gegen die Unbilden der Witterung mit einer bewundernswerten Geschicklichkeit und Gediegenheit des Handwerklichen in einander versetzt, mit meisterhafter Vollendung auf die schönste Wirkung von Licht und Schatten geschnitten. So gewinnt die gotische Bauweise in ihrer Vollendung das Gepräge lebendigsten Aufstrebens, zugleich der höchsten Kühnheit und des vollkommenen Gleichgewichts widerstrebender Kräfte, höchster Gesetzmäßigkeit und zugleich überwältigenden Reichtums.

Obwohl auf den verschiedenen Stufen der Gotik alle Bauglieder verschiedene Bildung zeigen, so ist doch das Maßwerk der Fenster ganz besonders bezeichnend. Die Frühgotik bildet die Pfeiler ganz als Säulen mit Basis und Kapitäl; das Maßwerk ist einfach und ruhig durch größere oder kleinere Kreise aus Rundstäben gebildet, in welche Drei- bis Sechspässe eingliedert sind, d. h. durch vorspringende an der Spitze mit einem Blümchen gezierte Nasen wird der Kreis in 3 bis 6 rundbogig abgeschlossene Teile zerlegt. Die vollendete Gotik verwandelt die Säulen der Pfeiler in kantige, ausgekehrte, basenlose, ohne Vermittelung von Kapitälern unmittelbar in das gleichartig gebildete Maßwerk übergehende Stäbe; dasselbe zeigt rein geometrische Formen, außer dem Kreis meist Vogen drei- oder Vierecke, welche durch vorgelegte, vorn stumpfe Nasen in Drei- oder Vierblätter, d. h. spitzbogig abgeschlossene Teile gegliedert werden. Die ausartende Gotik kehrt das Maßwerk tief aus, giebt den Nasen eine scharfe Spitze, wählt willkürliche, unruhig geschwungene Formen, mit Vorliebe die sogenannte Schneuse oder Fischblase. Bisweilen zeigt sich über dem Hauptportal, aus dem romanischen Bau herübergenommen, eine schöngebildete Fensterrose. Gemeinlich ist die Steinmearbeit der starkbelichteten südlichen Langseite reicher und feiner gebildet als auf der beschatteten Nordseite.

S. 70. Die gotische Baukunst läßt sich, wie bereits angedeutet, in mehrere Zeiträume teilen, wobei aber die beigelegten Jahreszahlen nur für die deutsche Kunst — und auch da nicht durchweg — maßgebend sind, auch nicht als scharfe Grenzbestimmungen gelten können. Größere Bauwerke zeigen wegen der langen Zeit der Entstehung gemeinlich die verschiedenen Entwicklungsstufen der Gotik.

a. Die streng- oder frühgotische Bauweise, etwa 1225—1250, berührt sich mit dem Übergangsstil. Sie ist bezeichnet durch den gedrückten Spitzbogen oder den regelmässigen auf kurzer senkrechter

Unterstützung, wohl auch den überhöhten Spitzbogen, schwere Strebe-
pfeiler, die Säulenbündel einfach gegliedert, nicht selten sogar nur
Säulen ohne Dienste, ebenso das aus Rundstäben gebildete Kreuzgewölbe.
Schlichtes Fenstermaßwerk aus Rundstäben, in Kreislinien und Pässen
gebildet. Das Gepräge ist Strenge in den Formen, ernstes Ebenmaß
der Teile, Vermeidung reichen Schmuckes.

b. Die schöne gotische Bauweise, etwa 1250—1350. Sie
benutzt den regelmäßigen Spitzbogen auf gestreckter senkrechter Unter-
stützung; Säulenbündel, Strebe-
pfeiler und Bögen sind reich gegliedert,
die Gewölbe streng gesetzmäßig konstruiert, Gurten und Rippen birn-
förmig ausgekehlt, das Fenstermaßwerk aus kantigen Stäben gebildet,
mit Vorliebe aus dem Kreis, dem Bogendreieck oder Viereck; großer
Reichtum an Ziergliedern bis zur höchsten Spitze.

c. Die spätgotische Bauweise, etwa 1350—1450, ist bezeichnet
durch das Eintreten der Willkür. Die Hallenkirche tritt häufig auf;
die Pfeiler werden vielfach ohne Kapitäle gebildet; das streng gegliederte
Kreuzgewölbe verwandelt sich in ein verwirrend reiches Netz- oder Stern-
gewölbe; der Spitzbogen erscheint in sehr steiler Form, wechselt mit
dem Kielbogen (S. 56), sogar dem Rund- und Flachbogen; im Fenster-
maßwerk treten die Fischblase u. a. willkürliche, d. h. geometrisch nicht
darstellbare Formen auf, als Zierde der äußeren Wandflächen ein
Gewirre von Laubzügen oder knorrigem Geäst; die schräg aufsteigenden
Bauglieder werden nicht gerade, sondern nach innen geschweift gebildet,
die Bogen gleichsam mit einem Spitzenrand von Stein eingefasst.

d. In der Verfallzeit seit 1450 gehen die gotischen Formen
mehr und mehr in Spielerei und Künstelei unter und vermischen sich
endlich mit der Renaissance, der aus Italien eindringenden Weiterbildung
der römischen Bauweise; doch wird noch weit ins 17. Jahrh. hinein
in gotischer Weise gebaut.

§. 71. Die Geburtsstätte der gotischen Bauweise ist Paris und
seine Umgebung, die Wiege das nordöstliche Frankreich, das früheste
Werk derselben der 1144 geweihte Chor der Kathedrale von S. Denis.
Die gotische Bauweise der Franzosen macht dieselben Wandlungen durch
wie die deutsche, nur daß sie der letzteren etwa um ein halbes Jahrh.
vorausgeht. Die frühgotischen französischen Kirchen zeigen in der schweren
Bildung der Innenpfeiler, den breiten gedrückten Portalen, den mächtigen
Nabfenstern, den wagerecht durchlaufenden Säulengalerieen der Stirn-
seite, der stark ausgesprochenen Horizontallinie noch ein etwas schwer-
fälliges, an den romanischen Bau erinnerndes Gepräge; die Türme

endigen gemeiniglich stumpf in gleicher Höhe. Im 13. Jahrhundert entwickelt sich die französische Gotik zu voller Schönheit. Seit Beginn des 15. Jahrh. entsteht der sog. Flamboyant, d. h. der flammende, blizende Stil, bezeichnet durch sehr leicht aufstrebende Verhältnisse, reichsten Schmuck, häufigen Gebrauch des Kielbogens und der Fischblase, äußerst glänzende Wirkung trotz einbrechender Willkür.

England erhält sehr früh von dem benachbarten Frankreich die gotische Bauweise, manches beibehaltend, wie die starke Betonung der Horizontallinie, die Stumpftürme, anderes nicht zum Besseren ändernd. Das verhältnismäßig niedrige Langhaus ist nur dreischiffig, der Chor von gleicher Länge mit demselben, dabei geradlinig abgeschlossen; über der Vierung ein gewaltiger Stumpfturm, so daß diese langgestreckten schweren Gebäude durchaus nicht den kühnen aufstrebenden Eindruck der französischen und deutschen Kirchen machen.

In den Niederlanden treffen französische und deutsche Einflüsse zusammen, so daß die großen kirchlichen Bauwerke nach der einen oder anderen Seite hin Ähnlichkeit haben. Ganz besonders aber ist ausgebildet der gotische Palastbau, gemeiniglich verbunden mit einer großartigen Turmanlage (Belfried, beffroi), in den Rat- und Gildenhäusern der mächtigen und reichen niederländischen Städte.

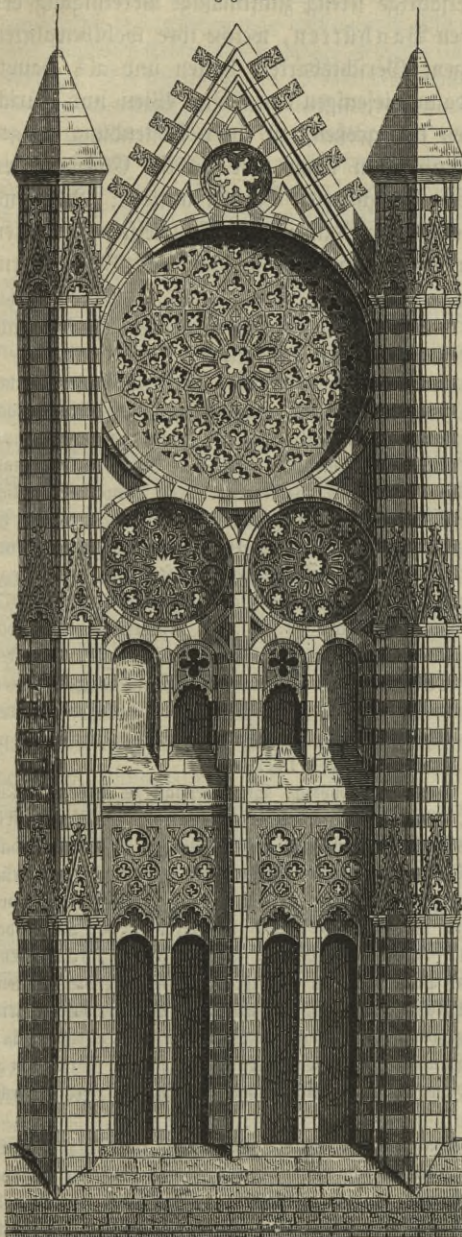
Frankreich besitzt eine große Zahl mächtiger und prachtvoller Kathedralen. Dem strengen Stil gehört an die Notre-dame zu Paris, 1163 bis c. 1220; Laon gleichzeitig; Noyon, seit 1150; aus der Zeit des schönen Stils Bourges, 12. Jahrh.; Chartres, 1195—1260; Rouen, 1200—1280; Rheims, seit 1212; Amiens (Vorbild von Köln), 1220—1288; Beauvais, 1225—1272; Ste. Chapelle zu Paris, 1245 bis 1248, mit Unterkirche; ferner die Kathedralen von Chalons, Troyes, le Mans, Tours u.; sehr schön die frühgotische Kathedrale zu Lausanne, 1235—75.

Hauptwerke der englischen Gotik die Kathedrale von Canterbury, seit 1174 durch Wilhelm von Sens; Westminster zu London, seit 1245; Salisbury, 1220 bis 1258; Lincoln und Richfeld, 13. Jahrh.; dem geschmückten (decorated) Stil angehörig Exeter, 1327—1369; York, 14. Jahrh. Die englische Gotik des 15. Jahrhunderts ist bezeichnet durch den sog. Perpendicularstil, die Auflösung des Fenstermaßwerks in eine seltsame gitterartige Zusammenstellung senkrechter Linien. Die spätgotische Kunst der Engländer gefällt sich in einem Spiel mit höchst willkürlichen Formen, wovon ein glänzendes Beispiel die Kapelle Heinrichs VII. an der Westminsterabtei, 1502—20, bilbet. Mitte des 15. Jahrhunderts kommt für Palastbauten der Tudorbogen auf, ein in einen sehr gedrückten Spitzbogen auslaufender Flachbogen.

Hauptwerke des niederländischen Kirchenbaues S. Gubula zu Brüssel mit zwei Stumpftürmen, die sieben-schiffige Kathedrale von Antwerpen, seit 1352, mit hohem, 1518 vollendetem Spitzturm, zahlreiche Kirchen zu Gent, Brügge, Lüttich u., in Holland die Kathedrale von Utrecht. Prachtwerke weltlicher Baukunst die meist spätgotischen Rathäuser von Ypern, Brügge, Brüssel, Löwen, Gent, Dubenarde u.

Die nordischen Reiche, Dänemark und Schweden, schließen sich in ihren Bauten an Deutschland an. (Drontheim, Upsala.)

Fig. 83.



Brandenburg, Backsteingiebel.

S. 72. Eine genaue Scheidung der gotischen Bauwerke in Deutschland nach dem Stil ist wegen der vielfach lange dauernden Bauzeit kaum möglich. Auch örtlich finden wir Mannigfaltigkeiten. Der norddeutschen Hallenkirchen ist bereits Erwähnung gethan; einige Dome Südwestdeutschlands zeigen nur einen Hauptturm über dem Eingange im Westen; im Gegensatz zu den Franzosen und Engländern, welche gewöhnlich beide Türme zu gleicher Höhe führen und stumpf abschließen, liebt der Deutsche wenigstens einen auszubauen, wenn auch der andere unfertig bleibt. Auch das Material giebt dem Bau sein Gepräge. Während Oberdeutschland im Steinbau glänzenden Reichtum entfaltet, gewinnt in der steinarmen norddeutschen Ebene die Gotik durch den Backsteinbau ein eigentümliches, strenges und schlichtes, aber kräftiges Gepräge, welches indes oft durch den Gebrauch verschiedenfarbiger Ziegel belebt wird. Eine tüchtige und gleichmäßige Übung der Kunst

war begünstigt durch die vieljährige streng junftmäßige Vereinigung der Künstler und Werkleute in den Bauhütten, welche ihre wohlbewahrten Rechte und Gesetze, ihre eigene Gerichtsbarkeit hatten und als Haupt- hütten die von Straßburg, dann diejenigen von Köln, Wien und Zürich anerkannten. Die Bauhütten der großen, zu ihrer Vollendung langer Zeit bedürftenden Münster entwickeln dann eine gewisse Eigenart des Baustils, welche sich auch den benachbarten Bauten mittheilt. Während im 13. und 14. Jahrh. uns wenige Namen von Baumeistern erhalten sind, finden wir im 15. zahlreiche berühmte Geschlechter von Baumeistern.

a. Frühgotische Gebäude: Der Dom zu Magdeburg, 1208—1363; die Liebfrauenkirche zu Trier, 1227—1239, einem Centralbau ähnlich; die Elisabeth- kirche zu Marburg, 1235—1283, zweitürmige Hallenkirche.

b. Gebäude des schönen gotischen Stils: Der Kölner Dom, gegründet 1248, der Chor 1322 geweiht, Langschiff und Türme unausgebaut; nach vieljähriger, 1842 wieder aufgenommenen Arbeit ward der Dom, das edelste und zugleich größte Werk deutscher Gotik, 1880 vollendet. Für den Erfinder hält man Meister Gerhard von Kile, welcher 1257 als Werkmeister des Doms urkundlich erscheint, aber Palmsonntag 1279 bereits gestorben war; — der Dom zu Meß, zweite Hälfte des 13. Jahrh., spätgotisch beendet; die Katharinenkirche zu Dppenheim, 1262—1317, mit spätgotischem 1439 geweihtem Westchor; das Münster zu Straßburg, begonnen 1179, das Schiff vollendet 1275, die französisch gedachte Stirnseite 1277 begonnen durch Meister Erwin von Steinbach († 1318), der Spitzthurm durch Joh. Hülz von Köln kühn aber in willkürlichen Formen vollendet 1439; das Münster zu Freiburg i. Br., 13. und 14. Jahrhundert, mit wunderschönem durchbrochenen Turm; der Dom von Regensburg, gegründet 1275, nunmehr ausgebaut; der Dom zu Halberstadt, 13. bis Ende des 15. Jahrhunderts; der Dom zu Meissen, um 1270—1342; der Dom zu Erfurt, 1349—1472.

c. Der Spätblüte der Gotik angehörig: St. Stephan zu Wien, 1339 bis 1433; der Dom zu Prag, 1344—1385, Baumeister Matthias v. Arras, seit 1356 Peter Arler von Gemünd; die Frauenkirche zu Nürnberg, 1355—61; das Münster zu Ulm, gegründet 1377, mit mächtigem spätgotischen unvollendeten Turm, dessen Ausbau 1890 vollendet ward; S. Lorenz zu Nürnberg, Schiff 14., Chor 15. Jahrhundert, mit prächtigem Portal (1332) und Fensterrose; der Turm der Pfarrkirche zu Frankfurt 1415—1512; S. Martin zu Landshut, 15. Jahrh., mit hohem Spitzthurm; Peter und Paulskirche zu Görlitz, 1423—1497; die Marien- kirche zu Mühlhausen, mehrere Kirchen zu Soest, Münster etc. Meist derselben Zeit, 14. und 15. Jahrhundert, angehörig: die Backstein-Bauwerke des norddeutschen Tief- und des Ostseelandes, die Hauptkirchen zu Lübeck, Stralsund, Stargard, Brandenburg, Stendal, Danzig etc., ähnlich bayerische Bauten, Frauenkirche zu München, 1468—94, etc.

Ebenso rief der steigende Reichtum der Städte glänzende, im Spitzbogenstil, wohl auch mit Flachbogen oder wagerechtem Abschluß der Fenster, erbaute Privat- und öffentliche Gebäude hervor, so zu Nürnberg, Frankfurt, Greifswald (Wohnhäuser), zu Aachen, Lübeck, Münster, Braunschweig, Tangermünde, Stargard, Stendal (MATHÄUSER), Köln (MATHÄUS und GÜRZENICH), Danzig (MATHÄUS und ARTUSHOF),

Prag u. Durch eine Fülle zierlichen Steinstabwerkes, geschmackvoller Bizeraten, vornehmlich des treppenförmig aufsteigenden Giebels, gewannen diese Bauten mit ihren traulichen Erkern und prächtigen Festsälen ein äußerst stattliches und gebiegenes Aussehen. Die Thortürme des nordöstlichen Deutschlands sind teilweise sehr schön. Ein herrliches Werk gotischen Palaststiles ist das gewaltige Ordenshaus der deutschen Ritter zu Marienburg, ein Prachtbau des 13. und 14. Jahrhunderts; die seit 1471 errichtete Albrechtsburg zu Meissen ist ein herrlicher spätgotischer Prachtbau. Höchst zierlich der „schöne Brunnen“ zu Nürnberg, in der Weise eines gotischen Turmes mit reichem bildnerischen Schmuck, 1385–96 von Heinr. Veheim ausgeführt.

§. 73. In Italien fand die gotische Bauweise, je weiter sie sich von den Alpen entfernt, einen um so weniger günstigen Boden, überall aber wird sie in nationaler Weise umgebildet. Der Italiener baut meist mächtige Kirchen mit weiter Säulenstellung, kleinen Fenstern, flachgeneigtem Dach, so daß das Innere nicht den aufstrebenden leichten Eindruck der französischen und deutschen Dome macht. Das Äußere zeigt eine starke Betonung der Horizontallinie, folgt in Anordnung und stufenweise aufsteigender Stirnseite, öfter auch im Wechsel verschiedenfarbigen Marmors dem Vorbild der romanischen Kunst; mehrfach erscheint über der Vierung eine gewaltige vieleckige Kuppel oder ein mächtiger gotischer Turm, jedoch ohne die Schlankheit der deutschen; sonst weiß die italienische Gotik den Turm noch immer nicht frei mit der Kirche zu verbinden; er steht getrennt zur Seite oder angelehnt an befremdlicher Stelle. Dennoch verbindet sich das gotische Innere, die romanische Kuppel und die basilikaartige, aber zugleich gotisch gezierte Außenseite zu einem Ganzen von stolzer reicher Wirkung. Mehrfach begegnen wir deutschen Baumeistern oder dem Einholen des Rates deutscher Bauhütten. Eine sehr prächtige Entwicklung fand in den mächtigen Städten Oberitaliens der gotische Palastbau, schwer, ernst und burgartig zu Florenz, grazios, leicht und offen in dem heiteren Venedig.

Auch nach Spanien drang die Gotik aus dem benachbarten Frankreich, dessen Vorbild folgend, wenn auch bisweilen deutsche Meister genannt werden. Die Spitzbogenbaukunst findet hier eine glänzende und eigenartige Entwicklung, doch bisweilen mit Beimischung maurischer Elemente.

Ältestes Beispiel der Gotik in Italien die Doppelkirche S. Francesco in Assisi, 1228–1253 durch einen deutschen Meister Jakob. Großartig der Dom zu Florenz, 1294 durch den Baumeister und Bildhauer Arnolfo di Cambio aus Colle di Val d'Elza im Florentinischen (1232–1300, Schüler des Nic. Pisano) begonnen, mit herrlichem Glockenturm, campanile, von Giotto (§. 76), seit 1357 durch Francesco Talenti vergrößert und völlig umgebaut, worauf seit 1420 Fil. Brunellesco (§. 79) die Kiesenkuppel beifügte; S. Croce, 1294 vom Dombaumeister Arnolfo di Cambio begonnen. In Venedig S. Maria bei Frari, um 1240–80, und S. Giovanni e Paolo, 1234–1430. Der Dom von Siena, seit 1229, von Orvieto begonnen 1290; der 1278–1283

ausgeführte Campo Santo zu Pisa, von Giovanni Pisano. Aus der Spätzeit der 1386 begonnene Dom von Mailand, noch am meisten in deutscher Art gedacht, 5 schiffig, ganz aus weißem Marmor, mit massigem Spitzthurm über der Bierung und unendlich reichem Schmuck von Bildnerei; S. Petronio zu Bologna, begonnen 1390, unvollendet; die Certosa bei Pavia, seit 1396, nach außen reicher Renaissancebau. Unter den Palastbauten Palazzo Vecchio seit 1298, Bargello seit 1255, Orsanmichele seit 1337, Loggia dei Lanzi (seit 1376 durch Benzo di Gione) zu Florenz, anders in Siena und Bologna; der Außenbau des Dogenpalastes, erste Hälfte des 15. Jahrh., und eine Anzahl herrlicher Paläste (Ca' d'oro, Foscarini, das sog. Fondaco dei Turchi (11. Jahrh.?) u. c. zu Venedig. Scaligergräber zu Verona, Mitte und Ende des 14. Jahrhunderts, schon übergehend zur Renaissance.

Hauptwerk der Frühgotik in Spanien die Kathedrale von Burgos, gegründet 1221, Stirnseite und Thürme 1442—1456 durch Johann von Köln gebaut. Kathedralen von Toledo, seit 1227, von Leon, 13. Jahrhundert, Valencia, Barcelona, Palma, Sevilla. In Portugal Kloster Batalha, seit 1383.

§. 74. Die Bildnerei des gotischen Zeitalters entwickelt sich in ganz allmählichem Übergang aus der romanischen. Es blieb derselbe Kreis des Dargestellten, d. h. ausschließlich kirchliche Vorgänge und Vorstellungen, aber nach und nach freier behandelt, mit einer Neigung zur Darstellung der Schwärmerei und holdseliger Anmuth statt des starren Ernstes früherer Kunstwerke. Aber die bildende Kunst bleibt auch jetzt noch gebannt an das Gebäude, zu dessen Zierde sie dient, der Kirche nämlich. Die Gotik lud zu reichstem bildnerischen Schmucke der Bauwerke ein, vornehmlich an Portalen, Thürbögen, Säulengalerieen, Lettern, Pfeilern, Sakramentsgehäusen; in solcher Weise haben die hauptsächlichsten gotischen Kirchen von Frankreich und Deutschland einen glänzend reichen, teilweise ungemein schönen Schmuck, welcher eine stets zunehmende künstlerische Freiheit zeigt. Der Erzguß wird nicht bloß in allerlei kirchlichen Geräten geübt, sondern vielfach auch in Grabmalern, liegenden Grabplatten mit Umrißzeichnung, halb erhaben bei aufrechter Stellung, nicht selten auch Lumben, d. h. der Tote aufgebahrt liegend. Häufig wird auch die Holzschneiderei geübt, an Altarschreinen, Grablegungen, Christophorusbildern und andern Gestalten in buntem Farbenschmuck oder an meisterlich gearbeiteten Chorstühlen, die Feinschmiedekunst in Reliquienschreinen, Kirchengefäßen, Altartafeln, Kreuzen, Kelchen u. c. aus Edelmetall, in reicher gotischer Bildung, nicht selten mit köstlichem Schmuck von Edelsteinen, Perlen und Schmelzfarben. Auch bei Bildwerken nicht geistlichen Stoffes, wie dem Reiterstandbild Konrads III. im Bamberger Dom (um 1252), demjenigen Ottos des Großen auf dem Altmarkt zu Magdeburg, Ende des 13. Jahrhunderts, dem frühesten wirklichen deutschen Denkmal, weiß sich der Künstler nicht von der Gebundenheit des gleichzeitigen Kirchenstils zu lösen.

Italien besitzt in diesem Zeitraum eine Anzahl hochbegabter Künstler, welche die Stirnseiten, Altäre, Kanzeln, Erzhüren der mittelitalischen Prachtkirchen in reichster Weise mit Bildwerken schmücken und in ihren besten Werken bereits als Vorläufer der Renaissance zu betrachten sind. So Giovanni Pisano, des großen Nicola (S. 65) Sohn, Baumeister und Bildhauer, geb. um 1250, † um 1320, Ende des 13. Jahrhunderts Dombaumeister zu Siena (von einer seiner Richtung nahestehenden Künstlergruppe die herrlichen Reliefs an den Portalspesseln des Domes zu Orvieto); in Florenz Giotto (um 1266—1337), der große Baumeister und Maler (S. 76), welcher auch den bildnerischen Schmuck des Campanile entwarf; Andrea Nini aus Pontedera, genannt Andrea Pisano, 1305 Giovanni Pisanos Schüler, † 1349, vollendete 1330 die älteste Erzhür des Baptisteriums zu Florenz; Andrea di Cione, bekannter unter dem aus Arcagnolo verderbten Namen Orcagna, geb. um 1308, † 1368, war auch Baumeister und Maler. Diese Künstler stellen zwar noch ausschließlich kirchliche Stoffe dar, aber doch bereits mit einer an die Antike erinnernden Freiheit und Schönheit.

Triomphe de la mort

§. 75. Die Malerei der gotischen Zeit bezweckt, wenigstens nördlich der Alpen, nicht mehr den künstlerischen Schmuck der Wände, sondern der Fenster, welche an deren Stelle traten, und der Altäre; doch finden sich auch einige Überreste von kirchlichen Wandmalereien aus der Zeit der Gotik. Die Glasmalerei, eine notwendige Ergänzung der gotischen Bauweise, wird in der bisherigen Weise geübt, einfarbige in Blei gefasste Tafeln von tiefer leuchtender Farbe. Seit Mitte des 14. Jahrhunderts kam die Überfang- oder Schmelzmalerei auf, bei welcher die Farben auf der einen Seite eingeschmolzen, durch Schaben und Weitermalen verschiedene Töne hervorgebracht werden, eine wesentliche Erweiterung und Belebung der edeln Kunst. Die Auffassung der Fensterdekoration als Teppichmuster, von welchem die Gestalten sich abheben, wird beibehalten, schwindet aber nach und nach. In der Miniaturmalerei bieten die Handschriften des 13. Jahrhunderts Vortreffliches weniger in Geschick der Zeichnung als in Frische der Empfindung dar. Älteste Beispiele der Tafelmalerei sind die Flügel der Altarschreine, a tempera gemalt, d. h. die Farben mit Eiweiß, Eigelb, Feigenmilch, Honig u. gebunden, auf gemustertem Goldgrund. Als die älteste Malerschule der Art erscheint unter Karl IV. die böhmische um 1360, als deren Meister Nicolaus Wurmser von Straßburg und zwei Prager Künstler, Kunze und Theodorich, genannt werden. Edler in Farbe und Zeichnung die um 1380 blühende ältere Nürnberger

Schule. Die bedeutendste indes ist die Schule von Köln, eigentümlich durch die fromme Einfalt, den weichen Liebreiz und die ernste Innigkeit ihrer farbenreichen Gemälde, welche reichlich entschädigen für das Steife der Zeichnung. Die wichtigsten Kölner Künstler sind der anmutige Meister Wilhelm, wohl der in Kölner Urkunden von 1358—78 vielfach genannte, 1378 gestorbene Meister Wilhelm von Herle (Dorf unfern Aachen), sodann Stephan Lochner aus Meersburg bei Constanz, † 1451, der Maler des berühmten Dombildes, zwischen 1440 und 1450, welches in frischer Lebenswahrheit einen entschiedenen Fortschritt gegen früher zeigt. Auch Westfalen besaß damals namhafte Künstler. Alle diese Schulen behandeln ausschließlich kirchliche Stoffe.

S. 76. Während die deutsche Malerei sich langsam und spät von der Herrschaft der kirchlichen Überlieferung befreit und in kleinräumiger Darstellung befangen bleibt, tritt in Italien diese Befreiung weit früher ein, obgleich auch dort bis tief ins 13. Jahrh. die altchristliche Kunstform der Mosaik in Übung blieb. Der Ruhm, dieses neue Zeitalter der Malerei begonnen zu haben, gebührt dem Florentiner Giovanni Cimabue, geb. 1240, gest. um 1302, mit seinen noch in byzantinischer Weise altertümlichen, aber schön und großartig gedachten Gemälden zu Florenz, Assisi u., an welchen sich mit ähnlicher Richtung der sienesische Meister Duccio di Buoninsegna schließt. Derselbe wirkte, soweit nachweisbar, 1282—1320 ?. Für die italienische Malerei war es von größtem Vorteil, daß dieselbe sich nicht auf Tafel- und Glasgemälde beschränkte, sondern daß ihr die umfangreichen Wände und Gewölbe der Kirchen Gelegenheit zu breiter Entwicklung, zu lebensgroßen Reihenfolgen aus dem Leben Christi, Marias und der Heiligen darboten, und ihr so die Möglichkeit zur Gewinnung eines großartigen Kunststiles geboten war; ebenso war es für die Entwicklung der Kunst sehr förderlich, daß seit Giotto an Stelle der Temperamalerei auf die trockene Wand (a secco) die Malerei auf den nassen Bewurf (affresco) trat. Hauptstätte dieser Kunst war Toscana, vornehmlich Florenz, Pisa, Siena; Hauptmeister dieser Zeit ist der alle Künste umfassende Schüler Cimabue's, der große Meister Ambrogio di Bondone aus dem florentinischen Dorfe Vespignano, kurz Giotto genannt (um 1266 bis 1337), welcher mit seinen Wandgemälden zu Padua, Assisi, Florenz u. und seinen Tafelbildern die Befreiung der Kunst eigentlich bezeichnet, indem er trotz des Mangels an Mannigfaltigkeit und Schönheit durch die geschickte Anordnung der Gruppen, die treue Wiedergabe der Seelenstimmung seinen Gemälden Wahrheit und Leben zu verleihen weiß; seit 1334

Dombaumeister, baute und schmückte er den herrlichen Glockenturm von Florenz. An ihn schließt sich der §. 74 erwähnte Andrea Orcagna mit seinen umfangreichen Wandgemälden zu Florenz, Werken von gewaltiger Kraft des Gedankens und der Darstellung; ihm wurde lange das großartige Bild im Campo Santo zu Pisa, der Triumph des Todes, das Werk eines noch zweifelhaften Meisters, zugeschrieben. Stillter und inniger die etwas spätere Schule von Siena, als deren Hauptmeister Simone di Martino, gemeiniglich Simone Memmi genannt (um 1284 bis 1344) erscheint; neben ihm die Brüder Pietro und Ambrogio Lorenzetti, c. 1280 bis c. 1348; Pietro wird von einigen für den Meister des großen Pisaner Camposanto-Bildes gehalten. Die vollendete Blüte mittelalterlicher Malerei sind die Werke des Frà Giovanni Angelico da Fiesole (1387—1455), aus dem florentinischen Dorfe Vicchio, 1407 Dominikanermönch in Fiesole, 1436 Bruder zu S. Marco in Florenz. Fiesole ist ein Künstler, dessen Wandgemälde und Tafelbilder die tiefste Frömmigkeit und feierlichste Würde mit holdseliger Anmut zu hinreißend schöner Gesamtwirkung vereinigen. Er starb zu Rom, wo er seit 1447 geweiht.

Dritter Hauptteil.

Die bildende Kunst der neueren Zeit.

Erster Abschnitt.

Die bildende Kunst im 15. und 16. Jahrhundert.

§. 77. Gegen die Mitte des 15. Jahrhunderts beginnt eine bedeutende Wandelung in dem gesamten geistigen Leben Europas, zunächst Italiens; es beginnt die Zeit des Humanismus, des neuerblühten Studiums des klassischen Altertums, vornehmlich der Griechen, und damit die Zeit einer geistigen Erneuerung, welche auch auf die Kunstthätigkeit lebhafteste Einwirkung übte. In Deutschland, welches in künstlerischer Hinsicht noch lange unter der Nachwirkung der überkommenen Kunstweise verblieb, war die Frucht dieser Befreiung der Geister von den Banden des Mittelalters die Reformation, in dem auf eine Neugestaltung des Glaubenslebens verzichtenden Italien eine wunderbare Neublüte der bildenden Kunst, die Renaissance. Sie erwächst aus einer zwiefachen Wurzel, dem Studium der Bau- und Bildwerke des Altertums, vornehmlich der römischen Kaiserzeit, sodann der Rückkehr zu der im Mittelalter fast vernachlässigten, ewig untrüglichen Lehrmeisterin, der Natur.

Die bildende Kunst, welche durch die ganze Dauer des Mittelalters so gut wie ausschließlich im Dienste der Kirche gestanden, befreit sich von dieser Beschränkung. War mit Beginn der Gotik an die Stelle des geistlichen Bauführers und Künstlers der Laienmeister und Handwerker getreten, so entwickelt sich mit dem Auftreten der Renaissance aus dem Handwerker der Künstler, wenn auch, vor allem in Deutschland, anfangs noch teilweise in handwerklicher Enge festgehalten. Neben die kirchliche Baukunst tritt in weit höherem Maße als im Mittelalter eine reich entwickelte weltliche Baukunst. In der Plastik war mit wenigen Ausnahmen das Mittelalter den Anschauungen der frühchristlichen Kunst gefolgt, indem es auf die Darstellung der vergänglichen Kraft und Schönheit des Menschen keinen Wert legte, denselben bloß als die

Fülle religiöser Ideen darstellte; die Renaissance kehrt zurück zur freudigen Darstellung menschlicher Kraft und Schönheit. Die Malerei giebt die überlieferten kirchlichen Stoffe keineswegs auf, aber sie wählt dieselben nicht mehr, weil sie kirchlich sind, sondern sofern sie Gelegenheit zur Darstellung des Schönen, des Reinmenschlichen darbieten, sie scheut sich nicht, das Heilige in menschlicher und weltlicher Weise darzustellen.

Die Darstellung des Schönen ist erstes Gesetz. Dazu ist ein genaues, von den Überlieferungen des Mittelalters gelöstes Studium der Natur erstes Erfordernis; die gleichzeitig beginnende wissenschaftliche Erforschung des menschlichen Körperbaues, der Proportionslehre, wie der Gesetze der Perspektive war dabei sehr förderlich. Zugleich eröffnet das erneute Studium der alten Dichter, die Ausbeute der eifrig betriebenen Ausgrabungen dem Künstler einen bisher unbekanntem Reichthum von Stoffen aus der antiken Götterlehre, und damit ein unendlich reiches Gebiet bildnerischer und malerischer Thätigkeit. Die Rückkehr zur Natur eröffnet der Kunst Gebiete, welche sie im Mittelalter nicht gekannt, jedenfalls so gut wie nicht geübt hatte, die Darstellung geschichtlicher Vorgänge, das Bildnis, die Landschaft.

Wie die gotische Kunst von der Stätte ihrer Entstehung und höchsten Entwicklung, Frankreich und Deutschland, südwärts über die Alpen vorgedrungen war, so erwuchs und fand ihre schönste Ausbildung die Renaissance auf dem Boden Italiens und drang von da aus nach dem Norden vor. Daher ist die Kunst Italiens zunächst zu betrachten, welches auch in bezug auf die Fülle und Schönheit der künstlerischen Leistungen weitab alle übrigen Länder Europas übertrifft. Mancherlei Gründe bewirkten diesen Aufschwung der italienischen Kunst. Voll und fröhlich erblühte hier der Humanismus und mit ihm eine von der bisherigen Befangenheit streng kirchlicher Lebensanschauungen gelöste Lebensfreudigkeit; ein alter ungeheurer Reichthum war aufgespeichert in den Händen einer allmächtigen Geistlichkeit, volkreicher Stadtgemeinden, kunst- und prachtliebender Fürsten, eines hochgebildeten Adels, angesehener Bürgergilden, welche alle, und in verschiedenster Weise, wetteiferten in freudiger Pflege der Kunst. Diesen wunderbar günstigen äußeren Bedingungen entsprach zugleich das Auftreten einer wahrhaft staunenswerten Zahl von Künstlern, nicht wenige derselben Meister ersten Ranges, aber auch die schwächeren hochbegabt, durch das Vorbild herrlicher Meister, durch das gemeinsame Streben mit zahlreichen Genossen, durch die Fülle der Aufträge, die Überlieferung einer voll ausgebildeten Technik nicht bloß im Handwerklichen der Kunst vollkommen sicher, sondern zu stets

höherer Vollendung emporgeführt. So begegnen wir in Italien einer ganzen Menge von Mittelpunkten der mannigfaltigsten künstlerischen Thätigkeit, vornehmlich Florenz, Venedig und Rom, in zweiter Reihe Mailand, Brescia, Verona, Mantua, Padua, Ferrara, Parma, Bologna, Siena, Genua, Neapel u., Städte, deren jede in ihrer Weise Neues und Vortreffliches hervorbringt; es erwächst so eine zwei Jahrhunderte hindurch währende Blüte der Kunst, die in ihren Hervorbringungen nicht nur unglaublich reich, sondern auch unglaublich schön und mannigfaltig ist. Wunderlich ist, daß bei den italienischen Künstlern so häufig der Familienname durch einen Kose- oder Spottnamen, den Namen des Geburts- oder Wohnortes, des Lehrers u. ersetzt ward. Man bezeichnet vielfach im Anschluß an die Ausdrucksweise der Italiener die Kunst des 14. Jahrh. als Trecento, diejenige des fünfzehnten als Quattrocento, die Kunst des 16. Jahrhunderts als Cinquecento.

Burchardt, die Kultur der Renaissance in Italien. 3. Aufl. 1877. Burchardt, Geschichte der Renaissance in Italien. 2. Aufl. 1878. Lübke, Geschichte der Renaissance in Deutschland. 2. Aufl. II. 1881. Lübke, Geschichte der Renaissance in Frankreich. 2. Aufl. 1885. Lübke, Geschichte der ital. Malerei vom 4.—16. Jahrhundert. 1878 f. Crowe und Cavalcafelte, Gesch. der italien. Malerei. Deutsche Ausgabe. 6 Bde. 1869 f. Crowe und Cavalcafelte, Gesch. der altniederländischen Malerei. Deutsche Ausg. 1875. Dohme, Kunst und Künstler. Biographien und Charakteristiken. 6 Bde. 1876 ff. (I. 1. Abt. Die Deutschen und Südniederländer von Einhard bis v. Dyd. I. 2. Abt. Die Holländer und die deutschen Bildhauer der Renaissance. II. 1. Abt. Die Frühitaliener bis Bramante. II. 2. Abt. Springer, Rafael und Michelangelo. II. 3. Abt. Die übrigen Italiener der Renaissance von Fra Bartolommeo bis Batoni. III. Spanier, Franzosen und Engländer.)

A. Die Baukunst der Renaissance.

§. 78. Italien hatte die Gotik zwar aufgenommen, aber nur in unvollkommener Weise geübt, in der freien Entwicklung derselben gestört durch den niemals ganz unterbrochenen Zusammenhang mit der altchristlichen und durch diese mit der römischen Bauweise; sind ja doch das Baptisterium und S. Miniato zu Florenz fast Vorbilder des Renaissancebaues im vollen Mittelalter. Die Kunst der Renaissance greift nun mit bewußter Absicht zurück auf die Bauformen der römischen Kaiserzeit, indem sie dieselben den Forderungen kirchlichen und weltlichen Baues entsprechend umwandelt.

Der Kirchenbau wählt nach Belieben die lateinische oder griechische Kreuzform oder den viereckigen Centralbau; er giebt das Kreuzgewölbe auf, an dessen Stelle die mit Farbe und Vergoldung gezierte flache Holzdecke oder das kassettierte Tonnengewölbe tritt, ein erheblicher Rückschritt; über der Vierung, gewöhnlich auf stattlichem, mit einem

Säulenkranz umgebenen Trommelunterbau, eine Rundkuppel mit Laterne. Der Turm ist mit dieser Form der Kirche ebensowenig organisch zu vereinigen, wie man dieses früher verstanden, und schrumpft zu kläglicher Armseligkeit zusammen. An Stelle des jederzeit ungeschickt behandelten gotischen Säulenbündels tritt wieder die antike Säule oder der zum Tragen gewaltiger Massen erforderliche schwere viereckige Pfeiler. So ist die Renaissancekirche bei allem Prunk ein Abfall gegen die edeln gotischen Bauten des Mittelalters.

Der Palastbau der Renaissance dagegen bringt in Italiens Hauptkunststädten, Florenz, Venedig, Padua, Vicenza, Mailand, Genua, Bologna, Rom u., vorzüglich schöne stattliche Bauten hervor, öffentliche und Privatgebäude mit reichen Stirnseiten, stolzen Säulenhöfen, Treppenhäusern und Sälen, Bauten, bei welchen die antiken Formen den Bedürfnissen des modernen Lebens aufs beste angepaßt sind. Man benutzte dabei je nach den örtlichen Verhältnissen derben Hausstein, weißen oder bunten Marmor, Backstein, welche wieder dem Bau ihr Gesetz geben. Die Baukunst der Frührenaissance wirkt, wie das Mittelalter, bisweilen noch durch die verschiedene Farbe des Materials; die Baukunst der Hochrenaissance verzichtet völlig auf diese wirksame Unterstüzung der Baukunst durch die Farbenwirkung. Überzog man das Mauerwerk mit Stuck, so liebte man die Stirnseiten zu bemalen oder mit dem Sgraffito zu schmücken, eingegrabenen schwarzen Zeichnungen auf hellem Grund.

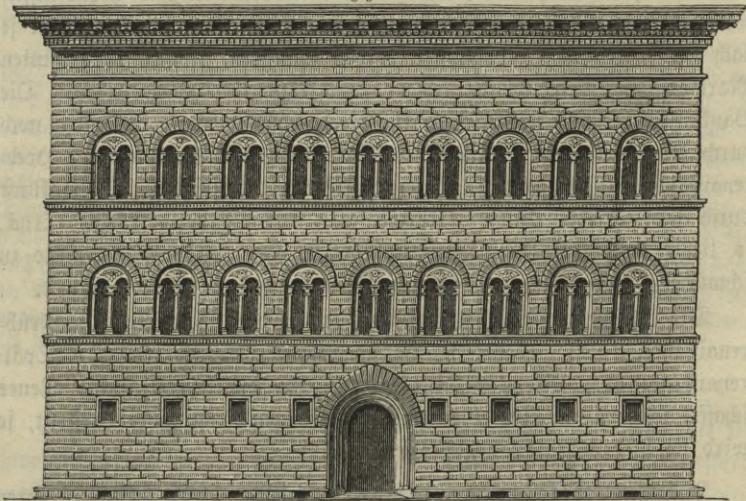
Die Baukunst der Renaissance zerfällt in drei Zeiträume: a. Frührenaissance, 1420—1500; b. Hochrenaissance, 1500—1580; c. Spätrenaissance oder Barockstil, seit 1580. Da die letztere nichts Neues schafft, sondern nur eine Ausartung der schönen Renaissance darstellt, so wird sie hier alsbald angeschlossen.

§. 79. a. Die Frührenaissance, 1420—1500, besitzt in ihren Werken eine gewisse herbe Jugendfrische, gewinnt durch die Neigung zum Rund-, sogar Spitzbogen, durch die Fülle der geistreich erfundenen Zierglieder vielfach eine anmutige malerische Wirkung. Eine Hauptstätte derselben ist Florenz, wo der große Filippo Brunellesco, 1377—1446, erst Goldschmied und Erzbildner, dann Baumeister, seit 1420 die mächtige Domkuppel wölbte. Er war zugleich der erste Begründer der neuen Wissenschaft der Perspektive. Der Florentiner Palastbau bewahrt auch beim Aufgeben der gotischen Formen das Gepräge burgartiger Festigkeit durch den Gebrauch mächtiger, nach außen fast roh gelassener Quader, Rustica. Venedig übt weiter die bisherige Form der freundigen, Luft und Licht einlassenden Säulenlauben (Loggien),

des Baues aus weißem oder buntem Marmor, und verband damit die freie Benutzung antiker Zierglieder, wodurch Palastbauten von hinreißender Schönheit entstehen.

Florentiner Palastbauten: der von Brunellesco 1440 entworfene Palast Pitti, der von Benvenuto da Majano, 1442—1497, 1489 begonnene Palast Strozzi, Palast Riccardi von Michelozzo Michelozzi, 1391—1472, die Werke von Leon Battista Alberti aus Genua, 1404—72, u. a. — Meisterwerke venezianischen Palastbaues: Palast Vendramin-Calergis, 1481 von Pietro Lombardo, gleichzeitig der herrliche Hof des Dogenpalastes mit der Riesentreppe, die alten Procuratien, Scuola di S. Marco &c. Auch der Backsteinbau fand in dem Großen Hospital zu Mailand, seit 1456, in stolzen Palästen zu Bologna, Ferrara &c. glänzende Anwendung. Die 1473 begonnene, ganz mit weißem Marmor bekleidete Stirnseite der Certosa bei Pavia von Giov. Antonio Amadeo (1447—1522) gehört zu den schönsten Werken der Frührenaissance.

Fig. 84.

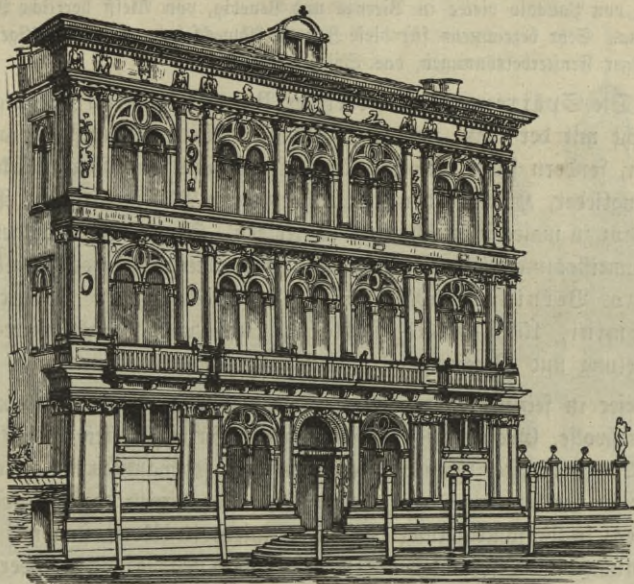


Florenz, Palazzo Strozzi.

b. Die Hochrenaissance, 1500—1580, findet ihre glänzende Entwicklung vornehmlich in Rom; aber auch in dem übrigen Italien bezeichnen treffliche Werke besonders des Palastbaues diesen Zeitraum der Kunst. Die Nachwirkungen der Gotik sind gänzlich überwunden; eingehendes Studium der antiken Bauwerke führt zu einer vollendeteren gesetzmäßigeren Nachbildung derselben; es wird eine Fülle des Schönen und Großartigen geschaffen, aber es fehlt demselben der phantastische Reiz der Frührenaissance, manches wird schlechtweg nüchtern und kahl. Der große Begründer der römischen Schule ist Donato d'Angelo aus Urbino, genannt Bramante, 1444—1514. Derselbe weilte und wirkte

lange Jahre in Mailand, etwa seit 1500 in Rom, wo er starb. Hauptwerk jener Zeit die Peterskirche zu Rom, begonnen 1506, der Reihe nach geleitet durch Bramante bis 1514, Rafael Santi bis 1520. Vierzehn Jahre ruhte der Bau, 1534 ward er durch Antonio da Sangallo (1482—1546) wieder aufgenommen, welchem Bald. Peruzzi aus Accajano bei Siena (1481—1537) als Gehülfe zur Seite stand. 1546 übernahm der greise Michelangelo Buonarroti die Leitung des Werkes, der Schöpfer der großartigen und zugleich wunderschönen Kuppel, welche folgende Meister

Fig. 85.



Venedig, Palazzo Vendramin.

nach Michelangelos Plänen bis 1574 vollendeten. Leider ward die Wirkung derselben durch das 1606—26 von Carlo Maderna, 1556—1629, hinzugefügte Langschiff mit der stolzen aber nüchternen Vorhalle schwer benachteiligt, dagegen erhöhte Lorenzo Bernini durch den Bau der den Petersplatz umrahmenden mächtigen Säulenhallen wieder die malerische Wirkung des Gebäudes. — In Oberitalien wirkten die trefflichen Meister Jacopo Tatti aus Florenz, nach seinem Lehrer (S. 83) genannt Sansovino, 1477—1570, seit 1529 Staatsbaumeister in Venedig. Giacomo Barozzi, nach seinem Geburtsorte genannt Vignola, 1507—73, nach Michelangelos Tode Baumeister von S. Peter, der zugleich als Maler und

Kunstgeschichtlicher Schriftsteller bedeutende Giorgio Vasari aus Arezzo, 1512—74, Andrea Palladio aus Vicenza, 1508—80, Galeazzo Alessi aus Perugia, 1500—72, u. a.

Von Bramante die Cancelleria zu Rom mit ihrem schönen Säulenhof, der Damastushof im Vatikan. Auch der große Maler Rafael Santi von Urbino, 1483—1520, der Erbauer und Maler der anmutigen Villa Farnesina, und dessen Schüler Giulio de' Gianuzzi, genannt Romano, 1492—1546, haben Treffliches geschaffen; von Michelangelo noch die schönen Bauwerke des Kapitols. — In Oberitalien: Hauptwerke Sansovinos zu Venedig die Bibliothek und Münze, beide seit 1535, und Palazzo Corner, seit 1532, von Vasari seit 1560 die Uffizien zu Florenz, von Palladio vieles in Vicenza und Venedig, von Alessi herrliche Paläste in Genua. Sehr bezeichnend für diese Zeit die Abwechslung stumpfwinkliger und flachbogiger Fensterbekrönungen, das Spiegelgewölbe.

c. Die Spätrenaissance oder der Barockstil, seit 1580, begnügt sich nicht mit der maß- und geschmackvollen Weiterbildung der antiken Formen, sondern sucht dieselben durch Mißbrauch und Verschönerung der Bauglieder, Häufung der Zierglieder, durch Massenhaftigkeit, Prunk und Glanz zu malerischer Wirkung zu steigern. Hauptmeister der geniale, als Baumeister und Bildhauer in gleiche Übertreibung fallende Neapolitaner Lorenzo Bernini, 1598—1680; sein Nebenbuhler Francesco Borromini, 1599—1667, suchte ihn durch noch gewaltzamere Verschönerung und Brechung aller Linien zu überbieten.

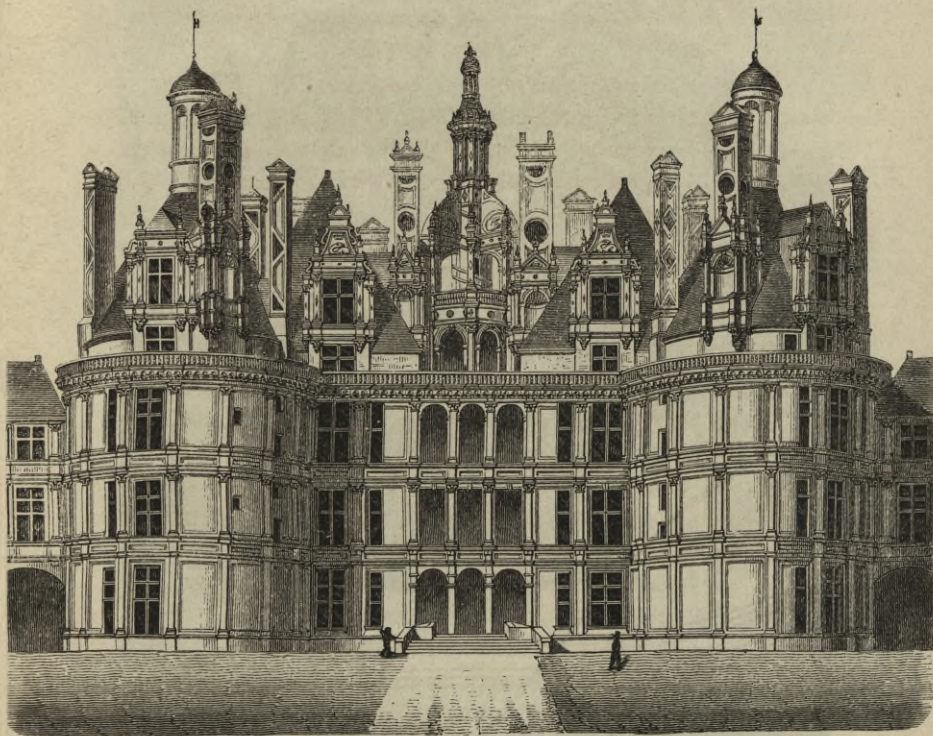
Dieser in seinen besseren Werken zwar willkürliche, aber immerhin noch maßvolle, Großartiges hervorbringende Barockstil steigert sich etwa seit 1720 zu höchster Abenteuerlichkeit in dem sogenannten Rococostil, welcher in der Brechung oder Schweifung aller Linien des Grund- und Aufrisses, in Verschönerung der Giebellinien, in Überladung mit einer aus Blumen- und Fruchtgewinden, Schnecken und Muscheln, oder auch ganz sinnlosen Gebilden zusammengesetzten Fülle von Ziergliedern die organische Entstehung und tragende Bedeutung aller Bauglieder völlig mißachtet. Jedoch findet sich neben dieser prunkenden und nichtigen, auf glänzende und malerische Wirkung hinausstrebenden Baukunst der Popszeit auch im 18. Jahrhundert manches Werk, welches die einfachen maßvollen Formen der guten Renaissance bewahrt, wie denn seit etwa der Mitte des 18. Jahrhunderts sich die Rückkehr zu natürlicherer Formenbildung und erneuter Nachahmung der Antike vorbereitet.

Bernini war seit 1629 Leiter des Baues der Peterskirche, welcher er den malerischen Säulenrundgang des Petersplatzes, den barocken Erzbalдахin unter der Kuppel beifügte. In Venedig Hauptmuster der Spätrenaissance, wenn auch noch mit maßvoller Formenbildung, S. Maria della Salute, seit 1631, und Palazzo Pesaro, beide von Bald. Longhena, 1604—75. Baroque, barocco, schiefmund,

verschoben, dann seltsam, launenhaft. Rococo, Spottwort vom Ende des 18. Jahrh., verwandt mit rocaille, décoration faite avec des coquillages et des pierres irrégulières et brutes ou des cailloux incrustés. Dict. de l'Académie.

S. 80. Auch in die übrigen Länder Europas bringt von Italien aus die Renaissance ein, obwohl anderwärts, vornehmlich in Deutschland, den Niederlanden und England, die eingewurzelte Gotik sich noch lange erhielt und nicht selten mit den klassischen Formen die wunderbarlichsten Verbindungen einging; ähnlich mischen sich in Spanien maurische und gotische Elemente bei. Besonders Frankreich besitzt eine Anzahl sehr

Fig. 86.

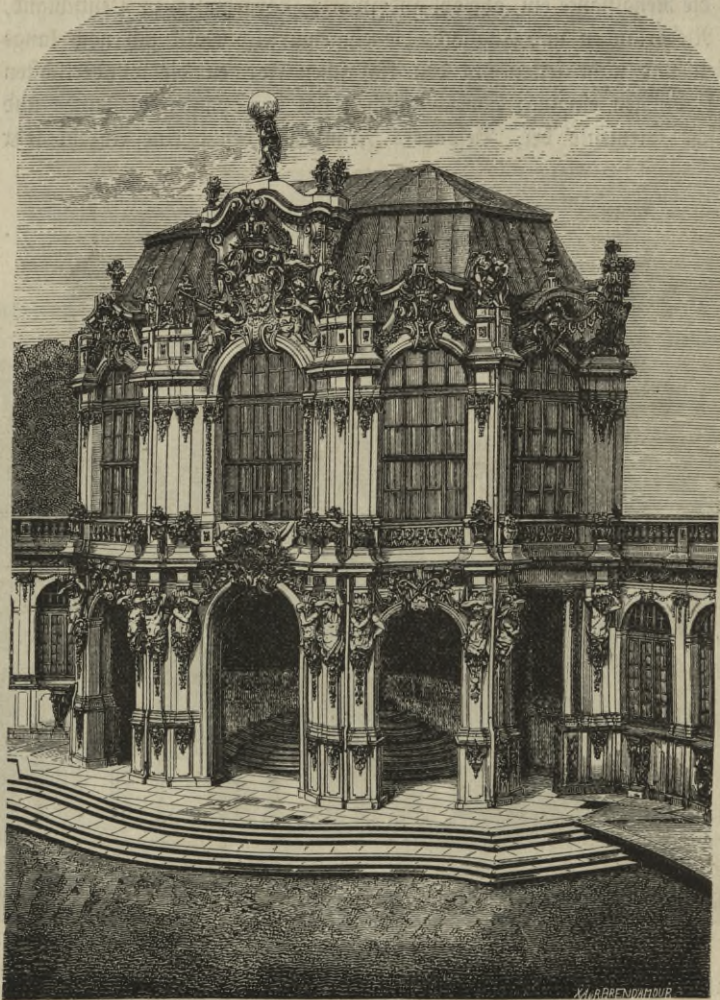


Schloß Chambord.

stattlicher Schloßbauten von glänzendster und reichster Gliederung der Fronten, mit hohen Stumpfdächern, massigen Kaminen, die einen, wie Schloß Chambord, noch an den früheren Burgenbau erinnernd, die andern bei aller Gediegenheit sich bequemlich in den Städten ausbreitend. Deutschland besitzt verhältnismäßig wenig Renaissance-Prachtgebäude, weil die Gotik noch lange nachwirkt, der Reichthum und die Kunstfreude Italiens

nicht vorhanden war, weil erst der Glaubensstreit die Geister gefangen nahm und dann die Jammerzeit des 30 jährigen Krieges einbrach; erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts regte sich frische Baulust.

Fig. 87.



Dresden, Zwinger.

In Frankreich stattliche Renaissancebauten: die Schlösser von Chambord, seit 1523, von Blois und Fontainebleau; der Louvre zu Paris, seit 1541, von Pierre Lescot (1510—71) und Claude Perrault (1613—88); das Pariser Stadthaus seit 1538; die Tuileries, seit 1564, durch Philibert Delorme, 1518—1570, 1871 verbrannt, 1883 abgetragen; das Luxembourg, seit 1615; Palais Royal, seit 1636; Schloß zu

Versailles, seit 1660, von Jules Hardouin-Mansart (1646—1708), auch Erbauer des 1706 vollendeten Invalidentoms; das Pantheon, von Jacques Germain Soufflot, 1713—80, seit 1764.

In Spanien Hauptwerk der strengen, ersten Renaissance das Escorial, seit 1563; in den Niederlanden das Rathhaus von Antwerpen, seit 1560, in England S. Paul zu London, von Christopher Wren (1632—1723), seit 1675.

Deutschland besitzet ein treffliches Werk der besten Renaissance im ausgebrannten Otto-Heinrichsbau des Heidelberger Schlosses, 1556—63; schwerer der 1601—1607 erbaute Friedrichsbau. Andere gute Werke: das Belvedere zu Prag 1536, das Schloß zu Brieg, seit 1544, die Vorhalle des Kölner Rathhauses, 1569—73; das Rathhaus zu Nürnberg, seit 1616, und zahlreiche andere Fürstenschlösser, Rathhäuser und Privatbauten. Im 16. und 17. Jahrh. begegnen wir auf deutschem Boden vielfach italienischen oder niederländischen, im 18. französischen Baumeistern. Bei stattlicheren Häusern der süddeutschen größeren Städte wurden gern die Stirnseiten mit Gemälden geschmückt. Auch der alte Holzbau fand in der Renaissancezeit reiche Entwicklung vornehmlich in Norddeutschland, Halberstadt, Hildesheim, Braunschweig u. Eine stolze Nachblüte der Renaissance zeigen die Berliner Bauten aus dem Schlusse des 17. Jahrhunderts, das 1695 von Joh. Arnold Nering, welcher noch im selben Jahre starb, begonnene Zeughaus (bestritten), sowie das Schloß, 1697—1706, ein Werk des als Baumeister und Bildhauer gleich bedeutsamen Andreas Schlüter, geboren 1664 zu Hamburg, 1694—1713 in Berlin thätig, gestorben 1714 zu Petersburg. Muster des Barockbaues der Dresdener Zwinger, 1711—22, ein Werk von Matthäus Daniel Pöppelmann, 1662—1736; ferner die Schloßbauten zu München, Würzburg, Brühl, Potsdam u.

B. Die Bildnerei der Renaissance.

§. 81. Die Bildnerei der Frührenaissance schließt sich insofern an diejenige des Zeitraumes der Gotik an, als sie in ihren Anfängen noch durchgängig der Kirche dient; ihre fast einzige Aufgabe besteht in der Ausschmückung der Grabmäler, Altäre, Kanzeln, Taufsteine, Orgel- und Sängerbühnen, Kirchenthüren u. durch bildnerischen Schmuck in halberhabener Arbeit. Die Grabmäler erstreben größere Lebenswahrheit, erhalten reichen architektonischen Aufbau; es treten jetzt auch die ersten öffentlichen Standbilder auf; die Reliefs sind im Gegensatz zu den unbeholfenen Arbeiten des Mittelalters oft von wunderbarer Schönheit des Gedankens, der Anordnung und Zeichnung; besonders beliebt ist der Erzguß, aber auch zahlreiche Werke in Marmor, welcher im Mißverständnis der verblaßten Antike ungefärbt bleibt, oder gebranntem Thon (Terracotta) mit lebensstreuer Bemalung werden gefertigt. Besonders Oberitalien und Toscana, Florenz, Venedig und die Nachbarstädte, aber auch Rom und Neapel sind unendlich reich an solchen edeln Werken der Frührenaissance, welche ernste Kirchlichkeit mit griechischer Formenschönheit vereinigen. Auch Kirchen- und Hausgeräte zeigen oft reichsten und schönsten Schmuck in Renaissanceformen. Vgl. Bode, die italienischen Bildhauer der Renaissance, 1889.

Der bedeutendste toscanische Künstler dieser Zeit ist Lorenzo Ghiberti, 1378—1455; seine Hauptwerke sind die beiden von 1403—47, mit dem wunderbar reichen Thürrahmen — 1452 gearbeiteten ehernen Prachthüren der Florentiner Taufkirche, überaus schön und reich, wenn auch die spätere zu malerisch behandelt; außerdem andere Skulpturen zu Florenz, Siena u. Dann Luca della Robbia, 1399—1482, welcher die Kirchen Toscanas mit höchst anmutigen Reliefs von glasiertem Thon, meist weiß auf blauem Grunde, zierte. Auch sein Neffe Andrea della Robbia, 1437—1528, hat in ähnlicher Weise Vorzügliches geschaffen. Endlich Brunellescos Freund und Ghibertis Schüler Donato di Betto Bardi, kurz Donatello genannt, 1386—1466, dessen zahlreiche Darstellungen in Marmor und Erz ein lebendiges, bisweilen leidenschaftliches Gepräge haben.

Andere bedeutende Künstler: Jacöpo della Quercia aus Siena, 1371—1438, und Donatellos Schüler, der Florentiner Andrea del Verrocchio, 1435—88; auch die §. 79 erwähnten Baumeister Brunellesco und Ben. da Majano leisteten Treffliches als Bildhauer. In Venedig hat die Künstlerfamilie der Lombardi, der Vater Pietro, auch Baumeister (§. 79) seit 1480, die Söhne Tullio und Antonio, um 1510, Kirchen und Paläste mit zahlreichen edlen Werken geschmückt; der Reichtum jener Zeit an prächtigen Grabmälern in Florenz, Venedig, Rom, Neapel u., an Heiligenstatuen und andern Werken vorzüglichster Art ist unendlich, die Zahl der Künstler außerordentlich groß.

§. 82. Bereits im 15. Jahrhundert hatte die italienische Bildnerei eine hohe Vollendung erreicht, im ganzen aber war sie im Dienste der Kirche geblieben, hatte sich nur ausnahmsweise befreit von der Aufgabe, zum Schmuck der Architektur zu dienen. Diese Befreiung von doppelter Dienstbarkeit tritt jetzt ein. Eine Frucht des Humanismus ist das bewußte Studium der Antike, die Darstellung des Nackten, von Gestalten und Vorgängen aus der heidnischen Götterlehre. Die Bildnerei befreit sich so von dem kirchlichen Stil der Frührenaissance, allerdings meist auf Kosten der herrlichen Kindlichkeit und holdseligen Anmut der früheren Werke; sie gewinnt eine freiere, großartigere Auffassung, eine breite, kühne Behandlung der Formen, welche aber alsbald wieder zum Gezierten oder Übertriebenen hinneigt. Florenz, Venedig und Rom sind die Hauptstätten der Plastik dieses Zeitraumes. Auch in Prachtgeräten aus getriebenem Silber, Prachtwaffen u. hat die Renaissance Vorzügliches hervorgebracht; mehrere der bedeutendsten Künstler der Zeit waren ursprünglich Goldschmiede.

§. 83. Den Übergang in den Zeitraum der Vollendung bildet Andrea Contucci, nach seinem toscanischen Geburtsort San Savino mit leiser Veränderung Sansovino genannt, 1460—1529, „der Rafael

der Plastik“, an Schönheit der Formenbildung, Adel und Anmut der Empfindung in seinen florentinischen und römischen Werken unübertrefflich. Hauptmeister der Hochrenaissance aber ist

Michelangelo, oder nach seiner eigenen Schreibweise Michelagnuolo Buonarroti, geboren 6. März 1475 zu Caprese im obern Arnothale, Sohn eines Richters und später Zöllschreibers; er war Baumeister (§. 79), Bildhauer, Maler (§. 89) und Dichter, in allem ein Geist erster Größe. Seine Hauptstärke ist dennoch die Bildhauerei; seine Gemälde sind durchaus plastisch gedacht. Alle seine Werke tragen das Gepräge einer großartigen Kraft, einer gewaltsam beherrschten, alsbald allmächtig losbrechenden Leidenschaft; diesem inneren Gehalte entspricht auch die übergewaltige Formenbildung, welche im Streben nach voller Darstellung eines ungeheuren Gedankengehaltes auch das Gezwungene und Unschöne nicht scheut. Die Jugendjahre verbrachte Michelangelo in Florenz, in der Malerei seit 1488 Schüler des Dom. Ghirlandajo (§. 86), in der Bildhauerei des Bertoldo, eines Schülers des leidenschaftlichen Donatello. Vor den bürgerlichen Kämpfen in der Vaterstadt entwich er Sommer 1496 nach Rom, wo er bis 1501 blieb; von 1501—5 war er wieder in Florenz. Hauptwerke dieser Zeit: eine wunderschöne Mutter Gottes mit dem Leichnam Christi (Pietà) von 1499, in S. Peter zu Rom, der David zu Florenz, 1501—3, die Madonna zu Brügge, um 1503. März 1505 ward er durch Papst Julius II. nach Rom berufen, um dessen Grabmal zu fertigen, welches viele Jahre darnach, 1545, nur in dürftiger Gestalt vollendet ward, daran aber ein Meisterwerk des Künstlers, der kolossale zürnende Moses, beg. um 1515. Michelangelo erhielt dann von Papst Leo X. den Auftrag, für dessen Bruder Giuliano und Neffen Lorenzo Medici Grabdenkmäler in S. Lorenzo zu Florenz zu fertigen, eine Arbeit, die ihn wieder von 1516—34 in Florenz festhielt. Er bildete die zwei sitzenden Fürsten und die Gestalten des Tages und der Nacht, des Morgens und Abends, Werke von mächtiger Kraft der Charakteristik, aber auch Zeugnis für des Künstlers Unbekümmertheit, dem Großartigen und Übergewaltigen den Reiz des Schönen zu opfern. 1514—1521 entstand der herrliche aufgestandene Christus zu Rom. 1534 kehrte Michelangelo nach Rom zurück, um in der sixtinischen Kapelle sein jüngstes Gericht zu malen; 1535 ward er oberster Baumeister, Bildhauer und Maler des apostolischen Palastes, 1546 Leiter des Baues der Peterskirche. Michelangelo starb 18. Febr. 1564 hochbetagt zu Rom und ward zu S. Croce in Florenz bestattet.

Der in §. 79 als Baumeister erwähnte Jacopo Tatti, nach seinem Lehrer Andrea gleichfalls Sansovino genannt, ist zugleich der beste

Bildner von Venedig im 16. Jahrhundert, ein Künstler reich an Gedanken, von edler, maßvoller Schönheit.

Lionardo da Vincis bewundertes, 1493 im Modell vollendetes Reiterstandbild des Francesco Sforza ward nicht ausgeführt, die von Michelangelo 1507 geschaffene kolossale Erzstatue Julius' II. zu Bologna schon 1511 spurlos vernichtet. Michelangelos Zeitgenossen und Nachfolger erlagen der Versuchung, dessen Vorbild im Gewaltigen und Wirkungsvollen nachzuahmen. Die bedeutendsten Künstler jener Zeit außer Michelangelo sind dessen Nebenbuhler Baccio (d. i. Bartolommeo) Bandinelli, 1493—1560, vornehmlich thätig in seiner Vaterstadt Florenz, und der als Erzgießer (Perseus), Gold- und Silberschmied gefeierte Florentiner Benvenuto Cellini, 1500—1572, eine Zeit lang auch in Frankreich thätig. Seine merkwürdige selbstverfaßte Lebensgeschichte verdeutscht von Goethe. Ein tüchtiger Schüler Michelangelos ist der Niederländer Jean de Bousslogne aus Douay, genannt Giovanni da Bologna, 1524—1608, dessen Hauptwerke (Raub der Sabinerinnen, Merkur, Neptun) sich zu Florenz und Bologna finden.

Die Bildnerei des 17. Jahrhunderts nimmt teil an dem Bestreben der Baukunst und Malerei, auf möglichst glänzende Wirkung hinauszuarbeiten; an Stelle der edeln Einfachheit und Ruhe, der reinen Schönheit der früheren Schöpfungen tritt das Bemühen nach malerischer Wirkung, nach leidenschaftlicher Bewegung; Bildung und Bewegung der Gestalten erscheinen übertrieben oder geziert, die Gewandung flatternd und hauchig. Hauptmeister dieser ungesundeten Plastik ist der als Baumeister in gleicher Richtung thätige Lorenzo Bernini (s. S. 79).

§. 84. Mit dem Beginn des 15. Jahrhunderts regt sich auch im Norden das Streben, die Plastik von den Banden des mittelalterlichen Kirchenstils zu lösen, Gestalten, Gesichter, Gewandungen mit voller Lebenswahrheit zu bilden. Jedoch erreicht die nordische Bildnerei nicht die Höhe der italienischen, weil ihr die Anschauung der Antike fehlt, und weil die deutsche Kunst mit ihrem Streben nach Darstellung des Phantastischen und Leidenschaftlichen der ruhigen Würde der Plastik widerstrebt; erst mit dem Vordringen der italienischen Renaissance, Anfang des 16. Jahrh., und der Nachahmung italienischer Vorbilder zeigt sich, besonders in Grabdenkmalen, eine Vereinigung frischer Lebenswahrheit und maßvoller Schönheit. Aber auch jetzt bleibt die Plastik im wesentlichen an die Kirche gefesselt und steht an Reichthum der Entwicklung außerordentlich zurück hinter der italienischen Kunst. Es wirken dabei mit der Mangel des Marmors und die Ungunst des nordischen Klimas; der Humanismus mit seiner heiteren Sinnlichkeit hatte in Deutschland viel geringeren Eingang in den höheren Kreisen gefunden als in Italien; bei Fürsten, Adel und Stadtgemeinden herrschte vielfach ein kleinlich karger, gegen die Kunst gleichgültiger Sinn, und wenn kunstliebende Fürsten seit der Mitte des 16. Jahrh. Prachtbauten oder plastische Werke herstellen ließen, beriefen sie mit Vorliebe niederländische Meister. Der Kirchenstreit hielt alle Gemüther befangen, die

Reformation entzog der Kunst eine große Menge von Lieblingsgegenständen der Darstellung, trat ihr im Gegensatz zu dem kunstfreudigen Katholizismus gleichgültig, sogar bisweilen feindlich gegenüber. So welkt die deutsche Renaissance, nachdem sie sich kaum und mit Mühe von der Gotik losgerungen, rasch wieder ab.

Die plastischen Kunstwerke dieses Zeitraumes bestehen in einer Fülle schöngechnitzter Altarschreine mit Gestalten Marias und der Heiligen in der älteren Weise, Chorgestühlen, aus Stein gebildeten gotischen Sacramentsgehäusen, Kanzeln, Leidensstationen, Letztern, Grabmälern u. Tüchtige Meister dieser älteren noch ausschließlich kirchlichen Kunstform waren zwei aus Nürnberg gebürtige und daselbst thätige Künstler, Adam Krafft und Veit Stoß, in deren Werken ein lebendiger befreiender Realismus sich geltend macht, wenn auch noch ohne die verklärende Formenschönheit der gleichzeitigen italienischen Kunst. Adam Krafft ist geb. um 1455, † 1507; Veit Stoß, geb. um 1440 zu Nürnberg, arbeitete von 1477—96 mehrere große Altarwerke und Grabmäler zu Krakau, war dann wieder bis zu seinem Tode 1533 in der Vaterstadt als Bildschnitzer thätig. Dagegen zeigt der große Nürnberger Erzgießer Peter Vischer (geb. um 1455, † 1529), welchem seine Söhne helfen und in würdiger Weise nacheifern, die edelste Vereinigung deutschen frommen Ernstes mit dem Reichtum und der Formvollendung der aus Italien herübergewanderten Renaissance. Als eine edle Nachblüte derselben erscheinen die plastischen Arbeiten des schon S. 80 als Baumeister erwähnten Andreas Schlüter, die Köpfe sterbender Krieger am Berliner Zeughaus, vornehmlich das 1697—1703 gefertigte Reiterstandbild des Großen Kurfürsten zu Berlin.

Von Adam Krafft Passionsgeschichte an S. Sebald 1492, Sacramentsgehäuse in S. Lorenz 1493—1500, Stationsbilder u., von V. Stoß, außer zahlreichen anderen Schnitarbeiten, Verkündigung Mariae in S. Lorenz u. a.; P. Vischers Hauptwerk, das 1508—19 gearbeitete sog. Sebaldusgrab, ein in der Anordnung einer dreitürmigen gotischen Kapelle gedachtes Gehäuse für den Sarg des Heiligen, mit meisterhaften, im besten Renaissancestil gearbeiteten Statuen der Apostel, des Künstlers selbst, Leuchter tragenden Sirenen u.; der architektonische Aufbau eine wunderliche Vermengung gotischer und antiker Glieder. Außerdem gingen mehrere vorzügliche Reliefs kirchlichen Inhalts und Fürstengrabmäler in Erzguß aus der Werkstatt Vischers und seiner fünf Söhne hervor; auch ist seine Mitarbeit (Arthur und Theodorich) an dem seit 1508 von einer ganzen Reihe meist deutscher Künstler gearbeiteten großartigen Grabenmal Kaiser Maximilians I. zu Innsbruck nicht zu bezweifeln. Überhaupt hat die deutsche Renaissance in Grabdenkmälern ihr Bestes hervorgebracht; doch besitzen Nürnberg, Augsburg u. auch vorzügliche Brunnenstandbilder in Erzguß.

In Frankreich finden wir dieselbe Pflege der Renaissancekunst in einer Reihe glänzender Fürstengrabmäler, zugleich aber, unterstützt durch die wiederholte Berufung italienischer Künstler (Lionardo da Vinci, B. Cellini) an den französischen Hof, eine

besonders auch durch die zahlreichen Schloßbauten geförderte eifrige Weiterbildung der weltlichen Renaissanceplastik. Unter den Künstlern dieser Zeit sind hervorzuheben Jean Goujon, † zwischen 1563 und 68, wahrscheinlich in Bologna, als Baumeister und Bildhauer besonders am Louvre thätig, Germain Pilon, † 1590. Die Hauptmeister des 17. Jahrhunderts, Pierre Puget aus Marseille, 1622—1694, und François Girardon, 1630—1715, schließen sich an Berninis Weise an.

In den Niederlanden ist kein bedeutender Bildhauer aufgetreten, in England der Florentiner Pietro Torrigiano, 1472—1522, welcher das Grabmal Heinrichs VII. in Westminster schuf. In Spanien ebenfalls nur Kirchenbilder und Grabdenkmäler.

C. Die Malerei der Renaissance.

§. 85. Auf kein Gebiet der Kunst wirkt die Renaissance reicher und mannigfacher ein als auf die Malerei. Ihr kommt nicht bloß das erwachte Studium der Antike zu gute, sondern vor allem die Rückkehr zu der Lehrmeisterin Natur, die Befreiung von dem auch bei reichster Entfaltung beschränkten Gestaltenkreise der kirchlichen Darstellungen. Die Gestalten werden schöner und freier; an die Stelle des Goldgrundes tritt die farbige Landschaft oder schön angeordnete bauliche Hintergründe. Die Lehre von der Perspektive erfährt wissenschaftliche Darstellung; die Bestimmung der Maßverhältnisse des schönen menschlichen Körpers (S. 31) wird wieder versucht. Auch die Technik gewinnt größere Mannigfaltigkeit. Schon seit Giotto ward für Wandbilder die dauerhafte Fresko- oder Frischmalerei auf den nassen Mauerbewurf üblich; für Tafelbilder benutzte man lange die Tempera; der Sicilianer Antonello von Messina (um 1444 bis um 1493) lernte als junger Mann in den Niederlanden die langsam trocknende und dadurch die sorgsamste Untermalung und Ausführung gestattende Ölmalerei und übertrug dieselbe um 1473 nach seinem letzten Wohnorte Venedig, von wo aus dieselbe rasch in den anderen Kunststädten Eingang fand; sie trug sehr dazu bei, dieser Kunstübung größeres Leben, Frische und Dauerbarkeit zu geben.

Ebenso erweitert sich der Darstellungskreis der Malerei. Da die große Geisterbewegung der Reformation an Italien fast wirkungslos vorüberging, so bleiben Darstellungen aus dem kirchlichen Kreise bis zum Abwelken dieser Kunstblüte die herrschenden; aber während sie im Anfang fast allein auftreten, in der früheren streng kirchlichen Weise aufgefaßt, ergreift die Glanzzeit der Renaissance dieselben nicht sowohl um ihres religiösen Gehaltes willen, als um allbekannte Stoffe mit allem Kunstreiz der Schönheit, als edelste Verklärung der reinen

Menschlichkeit, bisweilen sogar recht weltlich darzustellen; das kirchliche wird zum schönen Kunstwerk, und daher für alle Zeiten und Bekenntnisse verständlich und herzerfreuend. Daneben aber bieten, vornehmlich seit dem Beginn der Hochrenaissance, die Götter- und Helden Sage des Altertums, und zwar mit Vorliebe die heitere und anmutige Seite derselben, sodann die Geschichte völlig neue Stoffe malerischer Darstellung; das Bildnis und die Landschaft, zwei im Mittelalter so gut wie ganz vernachlässigte Vorwürfe, treten ein, wenn auch die letztere gerade im schönen Süden geraume Zeit nur dürftige, fast ausschließlich auf den Hintergrund kirchlicher und historischer Gemälde beschränkte Darstellung findet. Nach dem Vorbild der Antike wird die Arabeske in reichster und schönster Weise geübt. Die seit Anfang des 14. Jahrhunderts geübte Überlieferung einer ausgebildeten Technik, die Fülle der edelsten Vorbilder, die Gelegenheit, in großen Wand- oder Tafelgemälden eine Sicherheit der Zeichnung und Komposition, eine Kraft der Färbung sich anzueignen, wozu die engen Verhältnisse des Nordens gar nicht die Möglichkeit boten, ist Anlaß, daß sogar mäßiger begabte Geister in ihrer Weise ganz Vortreffliches leisten. Dazu kommt, daß Italien in jener Zeit eine ganz unglaubliche Zahl hochbegabter Künstler hervorbrachte, darunter eine ganze Reihe von Künstlern erster Größe, jeder in seiner Weise eigenartig; daß eine ganze Anzahl von Kunststätten entstanden, deren jede ihre bedeutenden Meister, ihr besonderes Gepräge hat, kirchlich oder weltlich, ernst oder anmutig, die eine vornehmlich durch die Zeichnung, die andere wieder durch die Farbe wirkend. Diese verschiedenen Kunstübungen ergänzen sich gegenseitig; jeder gefeierte Meister bildet zahlreiche Schüler; manche Künstler gehen von einer Schule zur andern über, sich auch deren Vorzüge anzueignen; jeder rechte Künstler hat reichlich zu thun, um dem unersättlichen Bedürfnis der Zeit nach Kunstwerken zu genügen, keiner braucht sich mit der Wahl des Stoffes den Kopf zu zerbrechen, keiner wird durch eine ungesunde Zeitströmung auf Abwege geführt. So ist in den zahllosen Werken des Renaissancezeitalters eine unerschöpfliche Fülle von Schönheit in Zeichnung, Anordnung und Färbung, eine wahrhaft wunderbare Tiefe des Gedanken- und Gemüthsgehaltes niedergelegt; diese Werke entfließen so völlig dem Geist ihrer Zeit und sind zugleich so sehr für alle Zeiten mustergültig, daß eine glänzendere schönere Entwicklung der Malerei nie und nirgends dagewesen ist.

Noch in anderer Weise erweitert sich das Gebiet der Kunst. Während die übrigens in Italien nie mit nennenswertem Erfolge gepflegte Glasmalerei auch im Norden abwelkt und sich in stilwidrige Kleinmalerei verwandelt, erwachen neue, auch von bedeutenden Meistern mit Liebe

gepflegte Kunstweisen, welche, obwohl ohne den Reiz der Farbe, das Verdienst haben, die Liebe zur Kunst in die weitesten Kreise des Volks zu tragen, Holzschnitt, Kupferstich und Radierung. Auch das Kunsthandwerk zieht Nutzen von der Blüte der Malerei, indem man die sogenannten Majoliken, Prunkgeschirre, Schüsseln, Kannen, Vasen u. von Thon mit eingebrannten Gemälden ziert.

Der Holzschnitt, bei welchem die erhabenen gelassenen und gefärbten Teile des Holzstockes die schwarze Zeichnung ergeben, entsteht Ende des 14. und Anfang des 15. Jahrhunderts in Deutschland und den Niederlanden durch die Anfertigung von Spielfarten und Heiligenbildern, bleibt indes lange roh und nur Umrißzeichnung; ältester datierter Holzschnitt von 1423, deutsch. Vornehmlich durch die häufige Anwendung zur Zierde von Druckwerken hat er schon mit Beginn des 16. Jahrhunderts hohe Vollkommenheit erreicht; Deutschland und die Niederlande bleiben die Hauptstätten derselben, und die besten Künstler zeichnen Reihen von Blättern für die Ausführung durch die Formschneider. Seit dem 30jährigen Krieg wieder zur Unbedeutendheit herabgesunken, ist der Holzschnitt mit Beginn des 19. Jahrhunderts in trefflichster Weise erneuert worden.

Der Kupferstich hat sich angeblich in Italien aus dem Niello (nigellum) entwickelt, Ziergeräten aus Silber, in welches man Zeichnungen einschneidete und mit schwarzer Schmelzmasse ausfüllte. Man schrieb die Erfindung des Kupferstichs dem Florentiner Goldschmied Maso Finiguerra zu, von welchem ein Niello-Abdruck von 1452 vorhanden ist; doch spricht die Vollendung deutscher Kupferstiche aus derselben Zeit für einen früheren deutschen Ursprung auch dieser Kunstgattung. Erster datierter Kupferstich von 1446, deutsch. Beim Kupferstich wird die Zeichnung mit dem Grabstichel in die Platte gegraben, die Druckerschwärze in diese vertiefte Zeichnung eingeführt. Auch diese Kunst ist nunmehr zu hoher Vollendung gelangt.

Die Radierung ist eine Nebengattung des Kupferstichs, deren Erfindung früher A. Dürer zugeschrieben wurde; jedoch finden sich bereits 1480 holländische Radierungen. Die Platte wird mit einem Ätzgrund aus Wachs überzogen, in diesen die Zeichnung eingerissen; über die Platte gegossenes Scheidewasser ätzt die radierten Stellen in das Kupfer ein. Obgleich diese Kunstweise zu Werken in großem Stil nicht geeignet erscheint, hat die bequeme freie Technik eine große Zahl der besten Künstler, besonders der Niederlande, veranlaßt, nebenher auch Radierungen zu liefern.

Die Majoliken haben ihren Namen nach der Insel Majorca, welche ein Hauptsitz spanisch-maurischer Kunsttöpferei gewesen zu sein scheint; von hier aus verbreitet sich im 13. Jahrh. diese Liebhaberei nach Italien. Sie wurden am schönsten hergestellt in der ersten Hälfte des 16. Jahrh. und zwar auf dem Boden Umbriens, in Faenza, Urbino, Pesaro u. c.; aber auch Ferrara und Toscana besaßen gefeierte Werkstätten. Obgleich diese Majoliken in ihrer einfachen und lichten Färbung nur dekorative Wirkung erstreben, so lassen sie doch in der Zeichnung und der Wahl mythologischer Stoffe die volle Einwirkung der Renaissance-Malerei erkennen.

S. 86. Die italienische Malerei in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zeigt eine stets gesteigerte Vollendung, wobei ihr die Vorliebe der Zeit für die Ausführung ausgedehnter Reihen von Freskobildern ganz besonders zu gute kam. Die dargestellten Stoffe sind

noch zum allergrößten Teil kirchlicher Art, die Behandlung streng und ernst, mit einer Neigung zu symmetrischer und pyramidalen Anordnung der Gruppen, sehr häufig sogenannte heilige Konversationen, die thronende Madonna mit dem Kind, von Heiligen umgeben; doch erscheint auch das kirchliche Gemälde nicht selten mit allem Schmuck weltlicher Anmut und Lebensfreude. Auch das Geschichtsbild tritt ein, selten und dabei noch ungeschickt in der Bildung des Nackten das mythologische Bild. Die Tafelmalerei tritt neben die Freske und wird bald überwiegend; seit 1477 etwa trägt die Ölmalerei über die ältere Tempera rasch den Sieg davon. Mehrere Schulen lassen sich unterscheiden.

a. Die toscanische Schule, deren Hauptmeister in Florenz, Pisa und Orvieto, aber auch in Rom wirkten; sie stellten in lebensvollen Wandgemälden Vorgänge der heiligen Geschichte bald mächtig und großartig, bald mit weltlicher Heiterkeit dar. Hauptmeister dieser jüngeren Florentiner Schule, welche aus dem Himmel Fiesoles zur Erde niedersteigt, ist Tommaso Guidi, genannt Masaccio, „der unbeholfene täppische Thomas“, geb. 1401 zu Castel San Giovanni, † 1428 zu Rom, welcher zuerst mit hohem Glück die nackte Menschengestalt zu bilden wagte. An ihn schließen sich Frà Filippo Lippi, um 1406—69, und dessen Sohn Filippino Lippi, um 1458—1504, des Letzteren Lehrer Alessandro Filipepi, bekannter als Sandro Botticelli, wie er sich nach seinem Paten und Lehrmeister nannte, 1446—1510, der in seinen Wandgemälden im Campo Santo zu Pisa so lebenswürdige und lebensfrische Benozzo di Lese, genannt Benozzo Gozzoli, 1420—98. Von edler Schönheit, zugleich treue Nachbildung gleichzeitigen Florentiner Lebens, sind die Wandgemälde des Florentiners Domenico di Tommaso Bigordi, genannt Ghirlandajo, der Guirlandenmacher, weil er in jungen Jahren Goldschmied war, 1449—94; von großartiger Kraft die des Luca Signorelli von Cortona, 1441—1523. Auch Andrea Verrocchio (§. 81) war Maler, Lehrer Lionardos und des anmutigen Lorenzo di Credi, 1459—1537.

b. In Oberitalien sind zwei Schulen hervorzuheben. Die Schule von Padua schließt sich an den großen Meister Andrea Mantegna, 1431 bis 1506, welcher nicht bloß mit Meisterschaft Kirchliches darstellt, sondern auch mit seinem Triumphzug des Cäsar die Reihe der Geschichtsmaler eröffnet; auch wichtig als Kupferstecher. In Venedig steht an der Spitze einer nachmals hochbedeutenden zahlreichen Schule Giovanni Bellini (Gianbellin), um 1428—1516, ein Maler ernster, würdiger und schöner Kirchenbilder; gleich den übrigen Venezianern so

gut wie ausschließlich Tafelmaler, wußte er seine Gemälde mit jener der ganzen Schule fortan eigentümlichen leuchtenden Farbglut zu schmücken, welche erst möglich wird, seitdem Antonello um 1473 die Kenntniß der Ölmalerei aus den Niederlanden nach Venedig gebracht hatte (S. 85). Schwächer Giovanni's älterer Bruder Gentile Bellini, † 1507.

c. In dem ernsten Umbrien gewann die Malerei ein besonderes Gepräge des Frommen, Schwärmerischen, Entzückten; auch diese Meister malen lediglich Kirchliches, Vorgänge der heiligen Geschichte, besonders gern thronende Madonnen mit Heiligen und Engeln zu Füßen u. a. Hauptmeister der umbrischen Schule ist Pietro Vanucci aus Città della Pieve, nach seinem Wohnorte Perugia genannt Perugino, 1446—1524, Verrocchio's Schüler, Rafaels Lehrer, ein Meister von süßer stiller Frömmigkeit. Ihm in vieler Hinsicht verwandt der Bologneser Goldschmied und Maler Francesco Raibolini, genannt Francia, 1450—1517.

Zur umbrischen Schule gehören noch Bernardino di Betto, bekannter unter dem Namen Pintoricchio, „das Malerchen“, 1455—1513, und Giovanni Santi aus Urbino, gestorben 1494, der als Künstler nicht besonders hervorragende Vater des großen Rafael, ihm Vorbild in der Neigung zum Goldseligen und Graziösen.

S. 87. Die italienische Malerei des 16. Jahrhunderts findet eine unglaublich reiche und mannigfaltige Entwicklung. Die Hauptschulen dieses Zeitraums sind: a. die lombardische Schule, sich anschließend an ihren großen Meister Lionardo da Vinci; b. die florentinische Schule, welche in Michelangelo Buonarroti ihren größten Vertreter, zugleich in Frä Bartolommeo und Andrea del Sarto ganz vorzügliche Meister besitzt; c. Rafael Santi und seine Schüler, welche man etwa unter dem Namen der römischen Schule zusammenfassen kann; d. Correggio und die Schule von Parma; e. die venezianische Schule, Tizian, seine Zeitgenossen und Nachfolger. Mehrere Schulen geringerer Bedeutung zweigen sich von diesen großen ab; manche Meister gehören abwechselnd der einen und der anderen an.

S. 88. Die lombardische Schule hat ihren Begründer und glänzendsten Vertreter in Lionardo da Vinci, geb. 1452 auf Schloß Vinci bei Florenz. Er war etwa bis 1477 Schüler des Verrocchio, den er bald überbot; verweilte dann als Baumeister in Diensten des Sultans von Agypten einige Jahre in diesem Lande und dem südlichen Kleinasien; um 1485 ward er nach Mailand an den Hof des Lodovico Sforza berufen, zunächst als Musiker und Stegreifdichter; aber er bot demselben gleichzeitig seine Dienste als Kriegsbaumeister, Architekt, Bildhauer und Maler an; er ward hier Leiter einer Malerschule, aus welcher treffliche Künstler hervorgingen. In die Mailänder Zeit fällt das nachmals zerstörte Reiterstandbild (S. 83), vornehmlich aber das

berühmte, leider arg verwüstete Abendmahl, um 1497. Nachdem die Franzosen 1499 Mailand besetzt, kehrte Lionardo nach Florenz zurück, wo er mehrere Jahre verweilte; vom Hauptwerk dieser Zeit, dem 1504 entstandenen Entwurf eines großen Bildes der Schlacht von Anghiari, ist nur ein Teil in einer späteren Nachzeichnung erhalten. 1513 ging Lionardo nach Rom, 1516 zu Franz I. nach Frankreich; er starb 1519 auf Schloß Cloux bei Amboise.

Lionardo da Vinci war gleich Michelangelo von unglaublicher Vielseitigkeit, Bildhauer, Maler, Baumeister, Musiker und Dichter, er forschte und schrieb über Perspektive, Anatomie, Malerei, beschäftigte sich mit Geometrie, Mechanik, Physik, Chemie. Seine Werke zeigen das emsigste Studium nach der Natur, eine wunderbare Gabe der Charakteristik, Schönheit und Großartigkeit des Gedankens wie der Zeichnung, vereinigt mit dem anmutigsten Reiz der Farbe.

Lionardo hat außer den erwähnten größeren Werken, unter welchen das Abendmahl ein Gemälde von unvergleichlicher Schönheit der Anordnung, Kraft und Mannigfaltigkeit der Gedankendarstellung ist, eine Anzahl kirchlicher Bilder in Fresko und Öl geschaffen, auch treffliche Bildnisse. An ihn schließt sich eine große Zahl von Schülern; gemeinsamer Grundzug der lombardischen Schule ist eine stille Anmut und Holdseligkeit, zugleich eine vorzügliche Behandlung der Farbe und des Hellbunkels. Hauptschüler Bernardino Luini, geb. um 1470, nachweisbar bis 1533, ausgezeichnet durch die Innigkeit und Anmut, die Süßigkeit in der Gesichtsbildung seiner Gestalten, die tiefe Schönheit seiner Farbe. Andere Lombarden Cesare da Sesto, später Rafaels Schüler, Gaudenzio Ferrari, um 1481 bis um 1546, in seinen zahlreichen Werken, die Oberitalien besitz, unter Lionardos Einwirkung stehend; Giovannantonio de' Bazzi aus Vercelli, gen. Sodoma, um 1477—1549, welcher in Rom und Siena ganz vortreffliche Gemälde geschichtlichen und kirchlichen Inhaltes schuf, die eine vereinigte Einwirkung Lionardos und Rafaels zeigen.

S. 89. Michelangelo Buonarroti (S. 79 und 83) steht neben Lionardo in der Malerei als Mitbegründer der neuen Zeit da, zugleich als einer der ersten und höchsten unter allen Meistern dieser Kunst; im Erhabenen, Gewaltigen, Gedankentiefen, in kühner Bewegung und großartiger Formenbildung, in der Beherrschung des menschlichen Körpers in seinen verschiedensten Stellungen ist ihm kein Künstler jemals gleichgekommen; freilich verraten seine Gemälde, daß er vor allem Bildhauer war. Zu Staffeleibildern fehlte ihm die Lust und der holdselige Farbenreiz; sein Gebiet war die Freske, die er mit unerreichter Kraft und Fülle des Gedankens ausführte.

In Jugendjahren zu Florenz Domenico Ghirlandajos Schüler, fertigte er 1505 für den Rathausaal, im Wettstreit mit Lionardo, den Entwurf eines großen Bildes der beim Baden durch den Ruf zur Schlacht über-

raschten Krieger; es ist nur teilweise in Nachbildungen erhalten. Nach Rom berufen, malte er daselbst Mai 1508 bis Oktober 1512 die Decke der sixtinischen Kapelle im Vatikan, „das gewaltigste Denkmal der Malerei aller Zeiten“.

Schon betagt (1534—41) schuf er an der Altarwand der Kapelle ein berühmtes jüngstes Gericht, ebenfalls ein Gemälde gleich mächtig im Gedanken, reich an Gestalten, wie riesig in seinen Verhältnissen; Leider schlimm beschädigt.

Die Mittelfläche des Spiegelgewölbes der sixtinischen Kapelle zeigt 9 Bilder aus der Genesis, unter welchen die Darstellungen der Schöpfungsgeschichte von unerreichter Großartigkeit sind; über den Fensterfeilern die mächtigen, wundervoll gedachten und ausgeführten Darstellungen von 7 Propheten, 5 Sibyllen, über den Fenstern die der Vorfahren Christi, und sonst zahlreiche Gestalten, alles in gewaltigen Verhältnissen, von unerschöpflichem Reichtum des Gedankengehaltes. Merkwürdig und für den Meister bezeichnend ist beim jüngsten Gericht die nackte Bildung der Gestalten. Vergl. H. Grimm, Michelangelo. 5. Aufl. 1890. Springer, Raffael und Michelangelo. 1878. 2. Aufl. II. 1883.

Von Michelangelos Nachfolgern ist vornehmlich zu nennen Frà Sebastiano Luciani, als päpstlicher Siegelbewahrer (seit 1531), gewöhnlich *Sebastiano del Piombo* genannt, aus Venedig, um 1485—1547, zuerst Schüler des Gianbellin und Giorgione, dann zu Rom sich der Weise Michelangelos annähernd, dessen großartige Zeichnung er in vortrefflicher Weise mit der Farbenpracht der Venezianer zu vereinigen verstand. (Fornarina 1512, Florenz; Auferweckung des Lazarus 1519, London.) Daniele Ricciarelli, gemeinlich nach seinem Geburtsort *Daniele da Volterra* genannt, 1509—66. Die späteren Nachfolger Michelangelos verfallen in eine gedankenarme Nachahmung seiner Mängel, mit gewaltigen Bildern, übertriebenen Gestalten und Bewegungen; Hauptvertreter dieser Richtung der als Baumeister (S. 79) verdiente *Giorgio Vasari*; sein „Leben berühmter Maler“ ist Hauptquelle für die Kunstgeschichte jener Zeit.

§. 90. Außer Lionardo und Michelangelo besaß Florenz damals noch zwei andere vortreffliche Meister von selbständiger Bedeutung.

Frà Bartolommeo, eigentlich Bart. Pagolo oder Vaccio della Porta, 1475—1517, aus Suffignano bei Florenz, 1500, bald nach des von ihm glühend verehrten Savonaröla Tod, Dominikaner zu S. Marco in Florenz, Rafaels Lehrer daselbst; in seinen Andachtsbildern, welche Lionardos Farbe und Michelangelos Zeichnung vereinigen, ist er einer der größten Meister, voll ergreifenden Ernstes und heiliger Schönheit. Er malte meist Tafelbilder.

Andrea d'Agnolo aus Gualfondo, gemeinlich *Andrea del Sarto*, d. h. des Schneiders Sohn, genannt, 1486—1531, ebenfalls ausschließlich geistlicher Maler, aber vielfach darin von fast weltlicher Anmut, erstaunlich fruchtbar, vorzüglich in der Zeichnung, noch mehr in schöner weicher leuchtender Farbengebung. Hauptsächlich herrliche Madonnen.

§. 91. Rafael Santi aus Urbino, geb. 6. April 1483, gest. zu Rom 6. April 1520, der größte Meister dieser an großen Künstlern überreichen Zeit, einer jener wenigen Großen des Geistes und der Kunst, welche gleich Fürsten nur einen Vornamen haben, Rafael, welcher in einem kurzen Leben eine fast unbegreifliche Fülle der edelsten Kunstwerke geschaffen hat, ist darin eigentümlich, daß er aus der Schule seiner umbrischen Heimat die tiefe Frömmigkeit des Gemütsausdruckes gewann, aus der florentinischen die süße Anmut, daß er dann zu Rom im Wettstreit mit Michelangelo, ohne als kirchlicher Maler seine Eigenart einzubüßen, zu mächtiger Entfaltung seines Genius auch für die Darstellung geschichtlicher und mythologischer Stoffe weiterschritt. Rafael's hochbegnadetes, ganz einzig geartetes Wesen aber besteht in der Vereinigung einer wunderbaren Gedankentiefe, ernsten sittlichen Geistes, tiefreligiöser Empfindung, einer Kraft vollendeter Charakteristik mit der Gabe zur Darstellung der holdseligsten himmlischen und irdischen Anmut, der vollendeten Schönheit. Er besaß dabei nicht nur die vollkommene Kenntnis des schönen menschlichen Körpers, das Vermögen der edelsten Zeichnung und Komposition, sondern beherrschte auch mit völliger Meisterschaft alle Mittel einer hochausgebildeten Technik der Farbengebung. Dieser wunderfame Einklang der mannigfaltigsten und glänzendsten Gaben erhebt Rafael zu dem ersten Maler aller Zeiten.

Rafael's Vater, Giovanni Santi (§. 86), starb so früh, daß er dem Sohne nur die ersten Anleitungen zum Zeichnen und Malen gegeben haben kann; als den eigentlichen Lehrer Rafael's in Urbino nimmt man dessen älteren Landsmann Timoteo della Vite aus Ferrara (um 1469 bis 1523) an; dann den S. 124 erwähnten Pintoricchio. Der Jüngling kam etwa Eingang 1500 zu Perugino in die Lehre, er empfing dadurch von vornherein die Richtung auf die Darstellung inniger Gemütsvorgänge; seine ersten Bilder sind noch ganz in der durchaus kirchlichen Empfindungsweise Peruginos befangen, wenngleich schon in ihnen bereits eine eigentümliche kindlich-unbeholzene und doch herzwinnende Anmut hervorbricht.

Im Herbst 1504 ging Rafael Santi nach Florenz, wo er bis Sommer 1508 blieb, besonders nach Masaccio, Pionardo und Michelangelo studierte und mit Frä Bartolommeo lernenden und lehrenden Verkehr hatte. Die Bilder dieser florentinischen Zeit sind zwar noch ausschließlich kirchlichen Stoffes, vornehmlich Madonnen und heilige Familien, aber doch bereits frei von der schwärmerischen Empfindsamkeit der Schule Peruginos, durchtränkt von der heiteren Weltfreude der florentinischen Künstler, lebendiger und anmutiger in der Gruppenbildung, von lichter durchsichtiger Färbung; es ist die Zeit der holdseligen blonden Madonnen.

1508 ward Rafael durch Pappst Julius II. († 1513) nach Rom berufen, um die malerische Ausschmückung des Vaticanus zu übernehmen. Es beginnt unter der Einwirkung der Wettarbeit mit Michelangelo, des eifrigen Studiums nach der Antike, der Beschäftigung mit ausgedehnten monumentalen Arbeiten die Zeit der höchsten Meisterschaft, dabei eines unglaublich reichen und mannigfaltigen Schaffens. Hatte er bisher sich auf das Andachtsbild beschränkt, so gesellte sich diesem in Rom zu das geschichtliche und mythologische Gemälde, die Allegorie, das Bildnis, wie er neben der bisher ausschließlich gepflegten Tafelmalerei in Öl auch das Fresko in umfangreichen Wandbildern übt; alles gestaltet sich ihm zu gleicher Vollendung, ohne alle Manier, stets wahr, schön und rein, dabei in denjenigen Bildern, welche nicht durch die Mitarbeiterschaft zahlreicher Schüler härter ausfallen, von einer außerordentlichen Weichheit, Tiefe und Schönheit der Färbung. So besonders in jener Reihenfolge herrlicher Madonnen, welche das Göttliche in der Gestalt des schönsten Menschlichen zeigen; sie sind kenntlich am römischen Gesichtsschnitt, der bräunlichen Gesichtsfarbe und dem dunkeln Haar. Außerdem eine Reihe großer Andachtsbilder für den Altar, Vorgänge aus der heiligen Geschichte.

Gemischt geistlichen und weltlichen Stoffes sind die Reihen großer Fresken, welche Rafael in Rom für den Vatican oder die Prachtträume der Großen ausführte. So seit 1508 die sogenannten camere oder Stenzen, die Prachtzimmer des Vaticanus, von ihm selbst mit starker Beteiligung von Schülern ausgeführt. Er zeichnete ferner für Julius II. Nachfolger Leo X. († 1521) die Ausgang 1516 vollendeten Entwürfe zu zehn in den Niederlanden gewebten Tapeten (Arazzi), die Hauptereignisse der Apostelgeschichte darstellend und zur Wandbekleidung der sixtinischen Kapelle dienend; für Bramantes Säulenumgang im Vatican, seit 1515, die sogenannten Loggien, eine nach Rafael's Zeichnungen durch die Schüler ausgeführte Reihe von 52 kleineren Deckenbildern, 48 aus dem alten, 4 aus dem neuen Testament, bei aller Einfachheit äußerst schön. In der Villa Farnesina malte er selbst um 1514 als Wandbild den Triumph der Galatea, seine Schüler um 1518 nach Rafael's überaus anmutigen Zeichnungen die Geschichte der Psyche auf dem Spiegelgewölbe des Hauptsaales. Daß Rafael zugleich seit 1514 Baumeister von S. Peter war, ist schon S. 79 erwähnt; ebenso war er seit 1515 Oberaufseher über alle Ausgrabungen in und um Rom. Aufgerieben durch die unsägliche Geistesarbeit seit Bramantes Tod, starb Rafael nach einem trotz seiner Kürze überreichen Leben am 6. April 1520 und ward in der Rotonda (Pantheon) bestattet.

Bekannteste Staffeleibilder der verschiedenen Zeiträume: a. Aus der Zeit von Perugia: die Krönung Mariä, Vatikan, etwa 1502; das berühmte Sposalizio (Vermählung der Maria), 1504, zu Mailand. b. Aus der florentinischen Zeit: Mad. Ansidei 1506, London, Madonna mit dem Stieglitz, del granduca, mit dem Balbadin (?), Florenz; Colonna, Berlin; M. im Grünen, Wien; M. casa Tempi und Canigiani, München; Belle jardinière, Paris; Grablegung, Rom 1507. c. Aus der römischen Zeit: Zahlreiche Madonnen, darunter als wichtigste M. au diadème, Paris; del divino amore, Neapel; del passeggio, London; M. v. Fuligno, 1512, im Vatikan; mit dem Fisch, gleichzeitig, Madrid; della sedia, Florenz; di S. Sisto, welche um 1515 gesetzt wird, Dresden; große hl. Familie, Louvre, 1518. Ferner die Vision des Ezechiel, Florenz; die heilige Cäcilia, 1516, Bologna; die Kreuztragung (spasimo di Sicilia), 1516, Madrid; Johannes in der Wüste, Louvre; St. Michael, 1518, Louvre; letztes unvollendetes Werk: die Verkündigung, Vatikan; unterer Teil durch Giulio Romano ausgeführt. — Unter den Bildnissen: Rafaels angebliches Selbstporträt, Louvre; Julius II. und Leo X., Florenz; Johanna v. Aragonien, Louvre; der Geigenspieler.

In den Stenzen Hauptgemälde: Stanza della segnatura, 1508—11; von Rafael selbst: Disputa, Schule von Athen, Parnass. In den drei anderen, später ausgeführten Stenzen: Brand des Borgo; Vertreibung des Heliodor, Messe von Bolsena, Attila und Leo der Große, Befreiung Petri; Brunkbilder aus dem Leben Karls des Großen und Constantins, nach Rafaels Entwürfen durch die Schüler ausgeführt; die Constantinschlacht malte Giulio Romano nach Rafaels großartiger Zeichnung. — Der Wand Schmuck der Loggien aus Blumen und Fruchtgewinden, unter Rafaels Einwirkung mit freier Benutzung antiker Motive durch Giovanni von Udine, 1487—1564, ausgeführt, ist unübertrefflich an Reichtum und Schönheit.

Vgl. Springer, Raffael und Michelangelo. 1878. 2. Aufl. II. 1883. Lübke, Rafaels Leben und Werke. 1882. Crowe und Cavalcaselle, Raphael, sein Leben und Werke, übers. v. Albenhoven. 1884. G. Grimm, Das Leben Rafaels. 2. Aufl. 1886.

Rafael hatte zahlreiche Schüler, welche mit schwächeren Leistungen seiner Bahn folgten. Der bedeutendste derselben ist Giulio de' Gianuzzi aus Rom, bekannter als Giulio Romano, 1492—1546. Mitarbeiter an Rafaels Fresken und Bildern, etwas hart in der Farbe, hat er zwar auch Andachtsbilder gemalt, seine Hauptbedeutung aber beruht in den Bildern mythologischen Stoffes, welche er zu Rom und seit 1524 in Mantua ausführte, von reicher Erfindungskraft und kräftiger Zeichnung, aber ohne des Meisters reine Schönheit.

Andere Schüler und Gehülfen Rafaels von geringerer Bedeutung sind Francesco Penni aus Florenz, genannt il Fattore, d. h. der Geschäftsführer, 1488—1528, Pierino Buonaccorsi aus Florenz, genannt Perin del Vaga, 1499—1547, Andrea Sabbatini aus Salerno, 1480—1545, der Lombarde Polidoro Calbara, nach seinem Geburtsorte genannt Polidoro da Caravaggio, gegen 1495—1543. Andere Künstler folgten selbständiger Rafaels Vorbild, wie Bartolommeo Ramenghi, nach seinem Geburtsort genannt Vagnacavallo, 1484—1542, mit edlen ersten Kirchenbildern; der anmutige Venvenuto Tisi, genannt Garofalo, 1481—1559.

Als gleichzeitiger Kupferstecher nach Rafael und gleichaltriger Freund desselben ist hervorzuheben der Bologneser Marcantonio Raimondi, † 1546, ursprünglich als Goldschmied Francias Schüler.

S. 92. Ganz eigenartig steht in seiner Zeit Antonio Allegri, nach seinem Geburtsort genannt Correggio, 1494—1534. Über seinen Lehrgang ist wenig bekannt; wahrscheinlich bildete er sich nach Lorenzo Costa, 1460—1535, dem besten Meister der benachbarten, besonders durch den Schmelz der Farbe wirkenden Schule von Ferrara, außerdem bildete er sich besonders an Lionardo und Mantegna. Er lebte seit 1518 in Parma, seit 1530 wieder in der Geburtsstadt, wo er auch starb. Correggio malte in jungen Jahren eine Reihe kirchlicher Räume in Parma mit Fresken aus, welche bereits in ihrer weltlichen Haltung, in den gewagten Verkürzungen, den lebendigen Bewegungen, dem flatternden Wurf der Gewänder des Künstlers Eigenart zeigen. Seine Hauptkraft aber hat er in Ölbildern entwickelt, welche theils kirchliche, theils mythologische Stoffe behandeln. Dieselben zeigen die gemeinsamen Eigenschaften einer reizenden Anmut, einer zuweilen bis ins Schwärmerische und Verzückte gesteigerten Darstellung der Gemütsregungen, die unverhüllte Vorführung körperlicher Schönheit, ein süßes Lächeln, selten ruhige Beschaulichkeit, vielfach leidenschaftliche Bewegung, unruhige Anordnung; allezeit aber eine unglaubliche Weiche und Fülle malerischer Kunst, eine zauberhafte Beherrschung von Farbe und Licht, ein höchst eigentümliches, bis in die tiefsten Schatten durchsichtiges Hellbunzel, so daß trotz der Mängel in Zeichnung und Anordnung diese Bilder in glänzendster Weise wirken.

Treffliche Bilder von Correggio in Dresden (Mad. des hl. Franciscus, 1515, Mad. des hl. Sebastian, bestellt 1525, heilige Nacht, 1530, Mad. des hl. Georg, 1532, Magdalena (?); So in Wien; Treffliches in Parma, Paris u. Correggio war in anderer Weise als Michelangelo ein bedenklicher Lehrmeister. Des Letzteren Schüler suchten durch Gewaltthatigkeit der Gestalten und der Zeichnung dem Meister nachzueifern, Correggio verlockte jedes schwächere Talent, in gesuchten Lichteffecten, unruhig aufgeregten oder süßlich gezierten Gebärden und Formen den Meister zu überbieten. So verfallen Correggios Schüler, unter welchen Francesco Mazzola, genannt Parmegianino, 1504—1540, der bedeutendste ist, alsbald in eine ungenießbare Manier.

S. 93. Die venezianische Malerei befreit sich weit später als diejenige des kunstfreundigen Florenz, aber dann um so gründlicher, von den Banden der mittelalterlichen Überlieferung; sie hält sich frei von den Einflüssen der gleichzeitigen übrigen Schulen Italiens; sie geht nicht aus von der Freske, sondern ist fast ausschließlich Ölmalerei, welche hier durch Antonello von Messina (S. 85) zuerst festen Fuß faßte und bereits durch Gianbellin (S. 86) zu höchster Vollendung ausgebildet

ward. Haupteigenschaft der Schule bleibt die tiefe leuchtende Farbe, nicht gerade verbunden mit einem besonders idealen Sinn, besonderer Tiefe des Gedankens oder der religiösen Empfindung, aber mit klarer maßvoller Zeichnung und Gruppierung, lebendiger freudiger Schönheit, reicher Fülle der Poesie, einer aus der steten Rückkehr zur Lehrerin Natur hervorgehenden kräftigen Gesundheit der Hervorbringungen. So haben die Venezianer das Andachtsbild, die mythologische Darstellung und das Bildnis mit gleicher Meisterschaft behandelt, sogar zuerst sich mit Erfolg in der Landschaft versucht; diese natürliche Gesundheit der venezianischen Malerei ist auch die Veranlassung, daß sie nicht, gleich den anderen Malerschulen, nach kurzer Blüte in Dürftigkeit und Manier verfiel, sondern ein Jahrhundert lang, von einer Fülle hochbegabter, mehrfach sehr lange lebender Meister gepflegt, eine unglaubliche Menge edler Kunstwerke hervorbrachte.

§. 94. Die bedeutendsten Meister der venezianischen Schule sind: Giorgio Barbarelli, genannt Giorgione, geb. wahrscheinlich zu Veduggio bei Castelfranco 1478, † 1511, Gianbellins Schüler. Die Bilder des frühgestorbenen Meisters sind nicht zahlreich, zeichnen sich aber durch außerordentliche Kraft der Charakteristik und der Farbe aus, noch mit einer gewissen an die ältere Zeit erinnernden Herbe.

Tiziano Vecelli, kurz Tizian genannt, geb. 1477 zu Pieve di Cadore; sein Vater Gregorio war Kriegsmann, Staats- und städtischer Beamter. T. kam schon als Knabe nach Venedig, ward Schüler Gentile und Giov. Bellinis, Mitschüler von Palma und Giorgione, und besonders vom Letzteren lernend, schließlich der größte venezianische Meister, dessen fast zahllose Bilder alle Vorzüge der Schule vereinigen. Er verweilte meist zu Venedig, ward nach Gianbellins Tod 1516 Maler der Republik, 1533 kaiserlicher Pfalzgraf und Hofmaler Karls V.; er besuchte wiederholt die benachbarten Höfe von Ferrara und Mantua, 1545 Rom, allezeit mit hohen Ehren aufgenommen; 1548 und nochmals 1550—51 berief ihn Karl V. nach Augsburg. Bis in sein hohes Alter unermüdlich thätig, starb er, 99 Jahre alt, zu Venedig an der Pest, 27. August 1576. Seine Andachtsbilder zeigen meist eine holdselige Schönheit, stille Frömmigkeit bei freudigster Lebensfülle der Gestalten, seltener großartige Kraft und Leidenschaft; ebenso meisterhaft aber ist er als Maler der weiblichen Schönheit, wie als Bildnismaler der vornehmen Welt seiner Zeit. Die Gesundheit und Reinheit seiner Auffassung, das edle Maß seiner Zeichnung, die leuchtende Pracht seiner Farbe erhebt Tizian zu einem der ersten Maler aller Zeiten.

Jacôpo Palma, gemeinhin Palma vecchio, der Ältere genannt, geb. zu Serinalta bei Bergamo um 1480, gest. 1528, schließt sich, etwas schwächer, aber immer ein vortrefflicher Künstler, an Giorgione und Tizian, mit schönen anmutigen Andachtsbildern, wie als Maler herrlicher Frauengestalten.

Hauptbilder von Tizian: a. aus der Frühzeit: Erdische und himmlische Liebe, Rom; Zinsgroschen, Dresden, mit Dürer verwandt; b. aus der Höhezeit: Himmelfahrt Mariä, Venedig, 1518; Grablegung 1523, und Mad. mit d. Kaninchen, 1530, Louvre; Madonna Pesaro, Venedig 1526; Petrus Martyr 1530, verbrannt; Darstellung im Tempel, Venedig, um 1539; Lavinia, Berlin 1550. Außerdem zahlreiche Madonnen, Andachtsbilder, Mythologien, ruhende Venusbilder, Bildnisse vornehmer Männer und schöner Frauen. Crowe & Cavalaselle, Titian. His life and Times. II. 1877.

An die drei größten Meister der ausgereiften venezianischen Schule schließen sich eine große Zahl anderer noch immer ganz vortrefflicher Künstler, welche das Gepräge der Schule bewahren. Seb. del Piombo, Giorgiones sehr bedeutender Schüler, und Rafaels Mitarbeiter Giovanni da Udine sind S. 89 und 91 erwähnt. Ferner die beiden Brüder Bonifacio aus Verona, † 1540 und 1553 zu Venedig; der nach seinem Geburtsorte Pordenone genannte Giov. Antonio Licinio (1483—1539); der Brescianer Alessandro Buonvicino, genannt Moretto, um 1498 bis 1555; Lorenzo Lotto, um 1480 bis um 1555, alle vorzügliche Heiligenmaler; als Bildnismaler ausgezeichnet Paris Bordone aus Treviso, um 1500—1571, u. a.

Während die übrigen Schulen Italiens gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts abwelken, erfährt die venezianische Malerei eine zweite Blütezeit, deren Werke wohl an Hoheit und kirchlichem Ernste, aber nicht an Schöpferkraft und glänzender Wirkung hinter den früheren zurückstehen. Die Hauptmeister dieser venezianischen Spätzeit sind: Jacôpo Robusti, eines Färbers Sohn und daher Tintoretto genannt, 1519—1594, Tizians Schüler, ein unglaublich fruchtbarer Maler von Heiligen- und Geschichtsbildern, teilweise von mächtiger Ausdehnung, von kühner Kraft, gewaltig gedacht und gezeichnet, leidenschaftlich bewegt, scharf beleuchtet aber ohne die gemessene Anmut, die gewinnende Farbenschönheit der früheren Venezianer; sodann vor allem Paolo Caliari aus Verona, genannt Paolo Veronese, 1528—88, seit 1555 in Venedig, welcher in seinen zahlreichen großen Gemälden kirchlichen Stoffes bei vielfach stark weltlicher Haltung eine großartige Schöpferkraft mit prächtiger Fülle und Schönheit der Färbung vereint zeigt, ebenso in seinen mythologischen Bildern und Allegorien.

Den Übergang zur Sittenmalerei bilden bereits Jacôpo da Ponte, nach seiner Vaterstadt genannt Bassano, 1510—1592, und seine vier Söhne mit ihren Bauernszenen und Tierstücken.

§. 95. Auch im Norden, zunächst in den Niederlanden, wo die glänzende Blüte des Handels zu Brügge, der Hofhalt der pracht- und kunstliebenden burgundischen Herzöge, der Reichtum der Städte höchst förderlich waren, zeigt sich mit Beginn des 15. Jahrhunderts das Bestreben, die Kunst von den überlieferten Formen der Kirche zu lösen, doch in anderer Weise. Die nordische Gotik bot der Malerei nicht die großen Wandflächen dar und entzog ihr damit die Möglichkeit zur Darstellung ausgedehnter Bilderreihen lebensgroßer, lebendig bewegter Gestalten; es blieb ihr nur die Glasmalerei der Fenster und der Schmuck der Altäre übrig; der engbegrenzte Raum gab der Malerei das Gesetz. Eine Anschauung der Antike war gar nicht vorhanden; die Wiedergeburt der nordischen Malerei besteht in einer Rückkehr zur Beobachtung der Natur, welche in der wahrhaftigen und belebten Bildung des Gesichtes, in der getreuen Wiedergabe der zeitgenössischen Tracht, in der zierlichen und fast kleinlichen Darstellung des hier zuerst erscheinenden baulichen und landschaftlichen Hintergrundes, in der farbenfreudigen Darstellung der Schönheit der Welt auch in diesen tiefemsten Bildern sich zeigt. Die Gestalten freilich bleiben vielfach noch in der Unbehüllichkeit des Mittelalters befangen, die Gewandung hart und eckig, die Zeichnung der Gliedmaßen mager und unschön; dafür entschädigt die Innigkeit der Empfindung, die einfache Wahrheit und Natürlichkeit der Auffassung, die sorgsame, in ihrer Weise unübertreffliche künstlerische Ausführung.

Ihre schönste Blüte fand die nordische Malerei des 15. Jahrhunderts in den Brüdern Hubert van Eyck, geb. um 1366 vermutlich zu Maaseyck, im Mannesalter zu Brügge, etwa seit 1420 zu Gent verweilend, gest. 1426, und dem etwa 20 Jahre jüngeren, meist in Brügge wohnenden Johann van Eyck, gest. 1440, seit 1425 Hofmaler und Kammerdiener Philipps des Guten von Burgund. Hubert van Eyck behandelt in seinen Tafelgemälden ausschließlich religiöse Stoffe, aber bei großartigem Ernst und gedankenvoller Tiefe zugleich mit hoher Kraft der Charakteristik, erstaunlicher Mannigfaltigkeit und Lebendigkeit der Darstellung auch der umgebenden Natur. Durch Anwendung der glänzend vervollkommeneten Ölfarbe, welche bisher fast nur zum Anstreichen von plastischen Werken, nur bisweilen und in mangelhafter Weise zum Malen gedient hatte, erreicht er bisher unbekannte herrliche Farbenwirkung. Johann van Eyck hat mehr das Gepräge der Innigkeit und Zartheit, oder auch der Weltfreudigkeit, geht in der liebevollen zierlichen Darstellung des Hintergrundes noch weiter als Hubert, den er indes an geistiger Größe nicht erreicht.

*Christuskopf
im pnyl-gall
2. von jünl.
Haupt jünl.
The baut Joeth*

Ein dritter großer Meister dieses Jahrhunderts ist Hans Memling, geb. zu Mainz vor 1430, Rog. v. d. Weydens Schüler, etwa seit 1470 in Brügge ansässig, wo er Ende 1495 starb, ein Künstler, dessen Gemälde durch religiöse Tiefe, anmutige Innigkeit, Lebenswahrheit und zugleich hohen Farbenreiz sich auszeichnen. Mit dem Aussterben der burgundischen Herzogslinie, dem Sinken des Handels von Brügge sinkt auch die Kunst. Den Übergang zu der neueren Kunst bildet Quintin Matsys (Massys, Masys, Messys, Metsys), geb. gegen 1460 wahrscheinlich zu Antwerpen. Er trat 1491 in die Malergilde zu Antwerpen, wo er 1530 starb; bei ihm tritt neben dem Andachtsbild schon das Sittenbild auf; sowie Lucas Jacobsz aus Leyden, genannt Lucas v. Leyden, 1494—1533. Er lebte zu Antwerpen und war auch als Kupferstecher bedeutend.

Hauptwerk Huberts die Anbetung des Lammes zu Gent und Berlin, nach Huberts Tode von Johann 1432 vollendet, eine zahlreiche Gemäldereihe von wunderbarem Reichtum. Hier ist die Einrichtung dieser Flügel-Altäre zu erläutern. Von Johann mehrere Madonnen und treffliche Bildnisse. Auch eine Schwester Margaretha v. Eyck wird als Malerin genannt. An die beiden Brüder reiht sich eine Anzahl Künstler, welche, ohne in einem Verhältnis der Abhängigkeit von ihnen zu stehen, im wesentlichen der gleichen Richtung folgten; Hauptmeister dieser flandrischen Schule ist Hugo van der Goes, wahrscheinlich aus Gent, wo er 1465 das Meisterrecht empfing und lebte. Er starb 1482. Zur Schule von Brabant gehört Rogier van der Weyden, geb. um 1400 zu Tournai, 1436 Stadtmaler zu Brüssel, wo er 1464 starb, ein strenger, ernster Meister, welcher mit Vorliebe leidenschaftliche und tragische Vorgänge der heiligen Geschichte darstellt. Von Memling der berühmte Ursulaschrein u. a. zu Brügge, das jüngste Gericht zu Danzig, Flügelaltar zu Lübeck, die beiden letzteren nicht völlig sicher. Hieher gehört noch Dieric Bouts aus Haarlem, wohl Rogiers Schüler, Stadtmaler von Löwen, gest. 1475. Vgl. Crowe u. Cavalaselle, Geschichte der niederländischen Malerei, 1875.

Seit dem vollen Erblühen der italienischen Malerei suchten eine Reihe niederländischer Künstler durch den Besuch Italiens und das Studium der großen Meister die Vorzüge der beiden Schulen, die naturalistische Richtung, scharfe Charakteristik, die feine Durchführung des Einzelnen, welche der Norden besaß, mit dem Gedankenschwung, der großen idealen Linienführung der italienischen Kunst zu vereinigen. Diese Verschmelzung grundverschiedener nationaler Eigentümlichkeiten war aber erst der genialen Kraft eines Rubens vorbehalten. So ist das 16. Jahrhundert für die niederländische Kunst eine Zeit des Überganges, ihre Werke daher nur ausnahmsweise erfreulich. Meister dieser Zeit sind Jan Gossaert von Maubeuge, gemeinlich Jean Mabuse genannt, geb. um 1470, gest. 1541; Bernard van Orley aus Brüssel, zu Rom Rafaels Schüler, nach der Heimkehr 1518 Hofmaler Karls V., um 1490—1542; Jan van Scoreel (Dorf bei Alkmaar), 1495—1562; Michael von Coxie (Coxie, Coxchen) aus Mecheln, 1499—1592; Lambert Lombard aus Lüttich, 1505—1566; Frans de Briendt aus Antwerpen, genannt Frans Floris, um 1518—70; Otto van Een, gen. Otto Venius, aus Leyden,

1559—1629, Hofmaler zu Brüssel, Lehrer des Rubens; als Bildnismaler Franz Pourbus, Vater und Sohn u.

§. 96. Auch in Deutschland gewinnt unter der Einwirkung des Vorbildes der flandrischen Künstler die Malerei größere Freiheit, wenn auch die Formen noch oft unschön, die Bewegungen übertrieben sind. Im allgemeinen findet trotz des Auftretens glänzend begabter Meister die Malerei in Deutschland nicht die herrliche Entwicklung, wie in Italien. Die Flächenscheu der gotischen Baukunst ließ großräumige Bilderreihen ebensowenig aufkommen, wie in den engen Häuslichkeiten auch des reichen Bürgerstandes die Wand- und Deckenmalerei gedieh; der bisweilen erscheinende malerische Schmuck der Außenwände ist sehr vergänglich. Die Pflege der Kunst ist nicht Bedürfnis des ganzen Volkes, wie sie es dem Italien der Renaissance war; an größeren Aufgaben gebracht es der deutschen Malerei durchweg. Kaiser Maximilian I. hatte kunstliebenden Sinn, aber nie Geld, Karl V. unterstützte italienische und spanische Künstler, z. B. Tizian; nur wenige Fürsten, wie die sächsischen, waren Kunstfreunde; der Adel war in Noth und Unbildung versunken; auch mächtige städtische Gemeinwesen bestellten gar nichts oder krämerten mit dem Künstler; derselbe ist auf die meist beschränkten und kümmerlich bezahlten Aufträge des reichen Bürgers angewiesen. Das Andachtsbild bleibt die fast ausschließliche Kunstübung, aber mehr und mehr beschränkt auf die Darstellung rein biblischer Vorgänge, daneben tritt das Bildnis auf; das Geschichts- und mythologische Bild fehlen so gut wie ganz; Versuche einer Darstellung der nackten Menschengestalt sind bei dem Mangel der Anschauung der Antike selten und meist ungeschickt. So bleibt der deutsche Maler, großer Ziele entbehrend, in der Enge des Handwerks befangen, handelt mit seinen Kupferstichen, zeichnet für den Holzschnitt; wie Dürer in Venedig ausruft: Hier bin ich ein Edelmann, daheim ein Schmaroger!

Wir finden gegen Ende des 15. Jahrhunderts einige gute Meister zu Köln und Calcar; ein bedeutender oberrheinischer Künstler dieser Zeit ist Martin Schongauer, auch Martin Schön oder Hübsch-Martin genannt, zu Colmar, gegen 1450—1491, Maler und Kupferstecher; in Ulm Barthol. Zeitblom, nachweisbar bis 1518, in Augsburg H. Holbein der Ältere (gest. 1524) und der tüchtige Zeichner für den Holzschnitt Hans Burgkmair oder Burdmair (geb. um 1473, gest. 1531), in Nürnberg Michael Wohlgemuth, 1434—1519, in Bern der Dichter, Maler und Holzschneider Nicol. Manuel, 1484—1530. Über diese früheren Künstler erheben sich vornehmlich zwei treffliche Meister, Dürer und Holbein, welchen sich mit schwächerer Kraft, aber doch recht guten Leistungen L. Cranach anschließt.

Albrecht Dürer, geb. zu Nürnberg 21. Mai 1471, eines Goldschmieds Sohn, war Wohlgemuths Schüler, ging einige Jahre auf die

Wanderschaft, alten Nachrichten zufolge nach Colmar, Straßburg und Basel, machte wahrscheinlich auch einen kurzen Besuch in Venedig; 1494 ließ er sich in der Vaterstadt zu dauerndem Aufenthalte nieder; 1506 verweilte er nochmals ein Jahr in Venedig, 1520—21 ebensolang in den Niederlanden, mehr in der Fremde, als in der Vaterstadt geschäft. Maximilian I. gab ihm 1515 einen Gehalt von hundert Gulden, welchen Karl V. bestätigte. Dürer starb 6. April 1528 zu Nürnberg. Er war ein höchst vielseitiger Künstler, als Maler, Kupferstecher, Zeichner für den Holzschnitt gleich groß; er dachte und schrieb über Befestigungskunst, Perspektive, Fechtkunst, Malerei, die Verhältnisse des menschlichen Körpers u. Fromme Innigkeit, ergreifende Kraft des Gedankens, scharfe Charakteristik, unvergleichliche Erfindungsgabe, eine bald liebenswürdig kindliche, bald erhaben großartige Auffassung sind seinen Gemälden und zahlreichen Holzschnitten und Kupferstichen eigen, die religiöse Stoffe behandeln; auch vortreffliche Bildnisse, alles unendlich liebevoll ausgeführt, von leuchtender Farbe, wohlgerundeter Anordnung, sicherer Zeichnung; keine Spur von Unwahrheit und Manier; das Eßige der Zeichnung, Geknickte der Gewandung, Derbwahre der Gesichtsbildung ist Eigenart der Zeit und Deutschlands. Es fehlten ihm zu voller Entfaltung seiner einzigen Kraft die Anschauung der Antike, die großen Verhältnisse Italiens; aber Dürer ist nach Goethes Wort ein Künstler, „der, wenn man ihn recht im Innersten erkennen lernt, an Wahrheit, Erhabenheit und selbst an Grazie nur die ersten Italiener zu seines gleichen hat.“

Erhaltene Hauptgemälde Dürers: Anbetung der Könige, 1504, Florenz; Rosenkranzfest 1506, Prag; Adam und Eva 1507, Florenz; Marter der Behtausend 1508, Wien; Himmelfahrt Mariä 1509, Frankfurt, nur noch Kopie vorhanden; Anbetung der Dreieinigkeit 1511, Wien; vier Apostel 1526, München; mehrere Bildnisse (Selbstbildnis 1500, München). Holzschnittzeichnungen: Offenbarung Johannis, 16 Bl., 1498; Marienleben, 20 Bl., seit 1504; Kleine Passion, 37 Bl., seit 1509; Große Passion, 12 Bl., 1511; Triumphwagen und Ehrenpforte, seit 1515. Kupferstiche: Passion, 16 Bl., seit 1507; Ritter, Tod und Teufel 1513, Melancholie 1514 u. Bildnisse berühmter Zeitgenossen in Öl, Kupferstich und Holzschnitt, zahlreiche Handzeichnungen. Unterweisung der Messung mit Zirkel und Richtscheit, 1525; Unterricht zur Befestigung der Städte u., 1527; Vier Bücher von menschlicher Proportion, 1528. Werke über Dürer von v. Eye, 2. Ausg., 1869, von Thausing 1876, 2. Aufl. 1884, von Springer 1892.

Hans Holbein der Jüngere, geb. zu Augsburg 1497, Sohn des Malers gleichen Namens, lernte des Vaters Kunst und wanderte 1515 nach Basel, verweilte wahrscheinlich um 1518 etwa zwei Jahre lang in Oberitalien, trat 1519 in die Baseler Malerzunft, ging 1526 mit einer Empfehlung des Erasmus zum erstenmal, nach einem erneuten

vierjährigen Aufenthalt in Basel 1532 zum zweitenmal nach England, wo er als Hofmaler Heinrichs VIII. eine hochangesehene Stellung erhielt und der Bildnismaler des hohen englischen Adels ward. Er starb 1543 zu London an der Pest. Holbein ist ein ungemein geistreicher und vielseitiger Künstler, welcher sich in überraschender Weise von der Unbehüllichkeit und Kleinlichkeit der gleichzeitigen deutschen Malerei zu einer an die Italiener erinnernden Freiheit und gesunden Fülle der Schöpfung emporschwingt. Aus der Baseler Zeit besitzen wir vornehmlich einige vortreffliche Madonnen; Holbeins große geschichtliche Wandgemälde sind zerstört. In England malte er mit besonderem Glück Bildnisse, in welchen er sich durch die geistvolle Auffassung, den Glanz und die Schönheit der Ausführung als einen der ersten Meister bewährt. Kecke Erfindung und kräftiger Humor ist Holbeins satirischen Zeichnungen für den Holzschnitt eigen, sowie dem berühmten Totentanz, entstanden 1525, erschienen 1538, einer zu jener Zeit sehr beliebten Darstellung der Vergänglichkeit alles Irdischen. Auch für das Kunsthandwerk seiner Zeit hat Holbein vorzügliche Zeichnungen geliefert; gleich ihm mehrere der nachbenannten Nürnberger Meister.

Lucas Cranach der Ältere war geb. 1472 zu Cranach oder Cronach in Franken; wahrscheinlich hieß er ursprünglich Lucas Müller. Nachdem er sich in der Unterweisung des Vaters ausgebildet, ward er 1504 Hofmaler Friedrichs des Weisen von Sachsen und ließ sich zu Wittenberg nieder, nachmals mit den Reformatoren aufs engste befreundet. Er theilte hochbetagt freiwillig 1550—52 die Gefangenschaft des Kurfürsten Johann Friedrich, wobei er 1550 Tizian in Augsburg kennen lernte, und starb 1553 zu Weimar. Cranach steht den Vorgenannten nicht gleich, aber seine Tafelbilder kirchlichen Inhalts zeigen bald Kraft und Würde, bald eine kindliche Anmut, allezeit eine herzerfreuende Frömmigkeit und schöne Farbenwirkung; ebenso sind manche seiner Bildnisse von trefflicher Ausführung, sehr viele freilich nur massenhaft bestellte Gesellenarbeiten. Auch in mythologischer und humoristischer Darstellung versuchte er sich.

Mehrere jüngere Zeitgenossen und Landsleute Dürers sind mit Achtung zu nennen, wie der treffliche Bildnismaler Georg Pencz, † 1550, die Brüder Hans Sebald (1500—50) und Bartholomäus (1502—40) Beham u. a. Andere tüchtige Künstler der Zeit Hans Balbung mit dem Beinamen Grün oder Orien — nach der Farbe seiner Kleidung — zu Straßburg, geb. um 1476 zu Gmünd, † 1545, Albrecht Altdorfer, geb. um 1480, † zu Regensburg 1538, Matthias Grünewald aus Schaffenburg, Heinrich Aldegrever aus Soest, geb. um 1502, nachweisbar bis 1555, u. a. Die Vorgenannten waren vielfach auch Kupferstecher oder Zeichner

für den Holzschnitt; da ihre Werke meist geringen Umfanges sind, so hat man sie auch die deutschen Kleinmeister des 16. Jahrh. genannt.

Berühmtestes Gemälde von Holbein die Madonna des Baseler Bürgermeisters Meyer 1526, zu Darmstadt, spätere gute Kopie zu Dresden, Bildnisse von Morett, Dresden, von Gisz, Berlin. Baseler Sammlung. Voltmann, Holbein und seine Zeit, 2 Bände, 2. Aufl., 1873. Schuchardt, L. Cranachs Leben und Werke, 1851. Lindau, L. Cranach, 1883. Auch L. Cranach der Jüngere, 1515—86, war ein guter Maler.

In der Zeit der Renaissance verliert die Glasmalerei den früheren großartigen architektonischen Charakter; indem sie die kleinen Fensterscheiben der Rath- und Kunsthäuser zieren muß, sinkt sie zu einer Kabinettsmalerei in Glas herab; doch ist mit dieser Stilwidrigkeit hohe technische Vollendung verbunden. Besonders in der Schweiz wurde diese Glaskleinmalerei des 16. Jahrh. trefflich geübt, und gefeierte Meister, wie Holbein, lieferten Zeichnungen dazu. Eine stilgerechte Erneuerung der Glasmalerei tritt erst im 19. Jahrh. ein.

S. 96a. Einen besonderen Aufschwung nimmt in dem Zeitalter der Renaissance das Kunstgewerbe, vornehmlich auch dadurch, daß bedeutende Künstler, wie Holbein und die Kleinmeister, es nicht unter ihrer Würde erachteten, für handwerkliche Leistungen Zeichnungen zu liefern. Was die mit der Plastik verwandten Kunstgewerbe betrifft, so besaß Italien im 16. Jahrh. vorzügliche Steinschneider; in Gold- und Silberschmiedearbeit, Medaillenschnitt u. ward nicht bloß in Italien (B. Cellini) Treffliches geleistet, sondern auch Deutschland besaß vorzügliche Meister, wie den in Wien 1508 geborenen, in Nürnberg thätigen Wenzel Jamniger oder Jamiger, † 1585, und seine Familie. Der Erzguß der Italiener schuf die reichsten Kandelaber u.; die Platernerei (Waffenschmiedekunst) von Augsburg u. lieferte weithin die schönsten, mit geätzten Zeichnungen geschmückten, mit Gold und Silber eingelegten (tauschierten) Helme, Harnische u.; die Feinschlosserei war hochentwickelt. Der Plastik und Malerei zugleich gehört an die Feintöpferei, vertreten vornehmlich durch die bereits früher erwähnte Majolika; gleichzeitig besitz Frankreich auf diesem Felde vorzügliche Künstler, wie Bernard Palissy, † 1589, welcher die Majoliken mit plastischem Bildwerk zierte; in Deutschland und den Niederlanden werden an verschiedenen Orten kunstreiche Kannen und Krüge von Steingut gefertigt; Venedig liefert die schönsten Glaswaren in mannigfachen Formen. Ebenso hat die Holzschnitzerei und eingelegte Holzarbeit (Intarsia) besonders in Italien an Brunsthüren, Schränken u. Vollendetes geschaffen. Wertvollere Bücher werden mit Silbern und geistreich erfundenen Randleisten in Holzschnitt geziert, die Büchereinbände in gepreßtem Leder bisweilen mit geschmackvollster Pracht ausgestattet; die Niederlande brachten in großen Bilderteppichen (Arazzi) Meisterwerke der Feinweberei. Alle diese mannigfachen Kunstleistungen zeigen in Geschmack und Stil mehr oder minder vollkommen die lebendige Einwirkung der Renaissance auf das Kunstgewerbe; die im 16. Jahrh. beginnende Liebhaberei der Fürsten zur Sammlung von Kunststammern ist dabei förderlich.

Zweiter Abschnitt.

Die bildende Kunst im 17. und 18. Jahrhundert.

§. 97. Während Baukunst und Bildnerei mit dem Ende des 16. Jahrhunderts rasch in prunkende Leere verfielen, zeigt das 17. Jahrh. einen ganz überraschenden Aufschwung der Malerei, eine neue glänzende Blüte, weniger in Italien als in den nordischen Ländern. Indes die römische Kirche im Kampfe gegen den Protestantismus ihre Kräfte zu lebendigerem Glaubensleben sammelte und dadurch die italienische und spanische Malerei neue Anregung empfing, suchte die nordische Kunst eines Rubens, soweit sie kirchlich blieb, ihre Aufgabe mit einer gesunden Weltfreudigkeit zu lösen; in dem protestantischen Holland dagegen entwickelte sich ein unglaublich reiches und mannigfaltiges Kunstleben, eine Pflege der Tafel- und Kleinmalerei, welche völlig Neuartiges und dabei höchst Vorzügliches hervorbrachte. Gemeinsame Eigenschaft dieser Kunst des 17. Jahrh. ist der Naturalismus, d. h. der völlige Bruch mit jeder Überlieferung, das Streben nach voller Lebenswahrheit. Gegen Ende des 17. Jahrh. hört diese freudige lebensvolle Nachblüte der Renaissance auf; auch später noch haben begabte Künstler Schönes geleistet, aber nur als geschickte Nachahmer und Weiterbildner früherer Leistungen; einen großen Maler von durchschlagender Wirkung, umgestaltenden neuen Gedanken besitzt das 18. Jahrh. nicht.

§. 98. Die kirchliche Malerei Italiens in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts war eine durchaus naive gewesen; gläubig oder freigeistig gesinnt, hatten die Maler ihre Bilder aus dem Kreise der kirchlichen Vorstellungen zunächst mit dem Zwecke geschaffen, Schönes darzustellen; sie beschränken sich auf die heilige Geschichte, Madonnen und heilige Familien und andere Bilder von einfacher, durchsichtiger Anordnung, gemessener Bewegung, tiefer und leuchtender Färbung. Der Katholizismus der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. hat eine andere Richtung, er nimmt eine schwärmerische, düstere, leidenschaftliche Stimmung an, welcher die stille ruhige Gedankenschönheit der früheren Werke ebensowenig genügt, wie deren bei aller Wirkung einfache Kunstmittel; es wird weniger das Menschlich-Schöne als das Aufgeregte und Aufregende gemalt, Verzückungen, Visionen, Henkerscenen u., auch das Kirchliche gern mit leidenschaftlicher Erregung, schwärmerischer Entzückung, oder mit einem das Unschöne und Gräßliche auffuchenden Realismus dargestellt, durchaus entfernt von der einfachen Schönheit, der holdseligen Weltfreude und dem gesammelten Ernste der Werke der guten Renaissancezeit. Auch

hinsichtlich der künstlerischen Wache ist die frühere Naivetät dahin; die Komposition giebt die frühere Durchsichtigkeit und Abrundung auf. Zwei Hauptrichtungen lassen sich unterscheiden: die einen, die sogenannten Eklektiker oder Auswählenden, suchen die Vorzüge der besten früheren Meister zu vereinigen; die anderen, die sogenannten Naturalisten, erstreben durch rücksichtslose Nachbildung der Natur auch in ihrer Häßlichkeit, durch grellen Abstich von Licht und Schatten, durch übermächtige Gestalten und Bewegungen eine packende Wirkung zu erreichen. Im Malen sind alle diese Meister vortrefflich.

Die Eklektiker haben ihren Stammsitz in der bolognesischen Schule, wie die meisten derselben aus Bologna gebürtig sind. Als Begründer erscheint Lodovico Carracci, 1555—1619, welcher in jungen Jahren in der Vaterstadt, in Florenz, Parma und Venedig studierte, und so die verschiedensten Eindrücke erfuhr. Ihm schließen sich seine beiden Vettern Agostino, 1557—1602, und als besonders begabt Annibale Carracci, geb. 1560, gest. zu Rom 1609, als Schüler an; sie arbeiteten gemeinsam und begründeten 1582 eine Akademie zum wissenschaftlichen Unterricht junger Maler. Annibale hat das heilige und mythologische Bild mit trefflicher Zeichnung und Farbenwirkung, mit einem Nachklang des früheren schönen Maßes geübt. In beiden Richtungen hat Domenico Zampieri, genannt Domenichino, 1581 bis 1641, sehr Tüchtiges geleistet. Guido Reni, 1575—1642, war gleichfalls ein höchst fruchtbarer und vielseitiger Künstler, welcher aber von der anfänglichen gefunden Kraft der Zeichnung und Färbung zuletzt in eine süße Weichlichkeit verfiel, wie er auch im Gegensatz zu den übrigen Künstlern der Schule so gut wie allein der Zeitrichtung des Empfindsamen und Schwärmerischen huldigt. Berühmtes Bild Aurora, Rom. Gesund in Gedanken, Zeichnung und Farbe ist Francesco Barbieri aus Cento, genannt Guercino, d. i. der Schielende, 1590—1666. Francesco Albani, 1578—1660, malte fast ausschließlich anmutige mythologische Bilder.

Andere gute Meister der Zeit, welche den Bolognesen zwar fern stehen, aber im Streben mit denselben zusammentreffen, sind der in Rom lebende Giovanni Battista Salvi, nach seinem Geburtsort genannt Sassoferrato, 1605—85, mit seinen dem Rafael nachempfundenen Andachtsbildern und Madonnen, der Florentiner Cristofano Allori, 1577—1621. Bei Carlo Dolci aus Florenz, 1616—86, wird die Andacht nicht selten zu weicher Süßlichkeit. Hauptvertreter des handfertigen Manierismus der Folgezeit sind Pietro Verrettini, nach seiner Geburtsstadt genannt Cortona, 1596—1669, und dessen Schüler, der Neapolitaner Luca Giordano, 1632—1705, genannt Fa presto (mach geschwind!). Ein guter Spätling dieser Richtung ist Pompeo Girolamo Batoni aus Lucca, 1708—87, zu Rom.

Das Haupt der naturalistischen Richtung ist Michelangelo Merisi (Amerigi, Amerighi), nach seinem Geburtsort im Mailändischen Caravaggio genannt, 1569—1609; er studierte in Mailand und Venedig, verweilte dann in Rom und Neapel. Wüst und leidenschaftlich in seinem Leben, ist er es auch in seinen Gemälden; von großartiger Kraft der Auffassung und Zeichnung, meisterhaft in der Farbenbehandlung, haben seine großräumigen Darstellungen aus der heiligen Geschichte nichts Süßliches und Schwärmerisches, aber auch nichts Ideales und Gewinnendes, sondern steigen nicht selten ins Rohe und Gemeine herab. Das Gleiche gilt von seinen unheimliche, abstoßende Vorgänge darstellenden Sittenbildern. Noch weiter steigert sich diese Richtung in Caravaggios Schüler, dem Spanier Jusepe de Ribera, genannt Spagnoletto, aus Jativa bei Valencia, 1588—1656, welcher in seinen kühn gedachten, meisterlich in schärfster Licht- und Schattenwirkung ausgeführten Gemälden mit Vorliebe Henkerscenen wählt. Ein tüchtiger Schüler des Spagnoletto ist der Neapolitaner Salvatore Rosa, 1615—73, weniger bedeutend in Andachtsbildern als in lebendigen Schlachtgemälden und Räuberscenen, sowie düsteren Gebirgs-Landschaften. Auch als Radierer und Dichter leistete er Hervorragendes.

Der Richtung der Schule von Neapel folgt der in Rom und dann Neapel bei Caravaggio ausgebildete, später in England und dem Haag thätige Niederländer Gerard van Honthorst aus Utrecht, 1590—1656, von den Italienern Gherardo dalle notti genannt, mit seinen grell beleuchteten Nachtbildern.

§. 99. Sehr nahe berühren sich mit den Künstlern der Schulen von Bologna und Neapel einige gleichzeitige französische Maler. Schon früher waren mehrere italienische Künstler nach Frankreich berufen worden, Lionardo, Benvenuto Cellini, A. del Sarto, Paris Bordone, der Bolognese Primaticcio (1504—70) zc.; nunmehr geht eine Anzahl junger französischer Künstler nach Italien, dort Studien zu machen. Nicolas Poussin, geboren zu Villers bei Andelys in der Normandie 1594, seit 1624 in Rom, wo er mit Ausnahme eines kurzen Aufenthaltes als Hofmaler in Paris, 1640 bis 1642, bis zu seinem Tode, 1665, verweilte. Seine großen religiösen und mythologischen Bilder zeigen in der Weise der Bolognesen schöne Zeichnung und Anordnung, entbehren aber der Farbenwirkung, kräftigen inneren Lebens. Er ist zugleich der Schöpfer der historischen Landschaft mit großen und ruhigen Formen; noch Besseres leistete darin sein Schüler und Schwager Caspar Dughet aus Rom, genannt Caspar Poussin, 1613—75. Claude Gellée (Gellée), genannt Claude Lorrain, geboren zu Chamagne in Lothringen, 1600—82, welcher den größten Teil seines Lebens in

Rom verweilte, ist unübertrefflich in der herrlichen Anordnung, der freien Behandlung der Bäume, den duftigen Fernen, dem goldenen Sonnenschein seiner stets mit antiker Architektur und mythologischen Gruppen ausgestatteten Landschaften.

Hervorragende französische Maler jener Zeit waren noch Simon Vouet, 1590—1649, nach Studien in Italien Hofmaler Ludwigs XIII., Gustache Lesueur, 1616—55, Philippe de Champaigne aus Brüssel, 1602—74, Pierre Mignard, 1612—1695, alle vornehmlich Maler von Andachtsbildern und Bildnissen, während Charles Lebrun, 1619—90, wegen seiner ausgehenden aber unerfreulichen Geschichtsbilder zu nennen ist. Ganz eigentümlich erscheint der vornehmlich als Kupferstecher thätige Jacques Callot aus Nancy, 1592—1635, mit seinen phantastisch-humoristischen Darstellungen.

Aus der Folgezeit sind zu nennen als trefflicher Bildnismaler Hyacinthe Rigaud, 1659—1743, dann der süßliche Manierist François Boucher, 1703—70, die Maler zierlicher Sittenbilder Antoine Watteau aus Valenciennes, 1684—1721, und Jean Bapt. Greuze, 1725—1805.

§. 100. Unsere Anschauung und folgeweise unsere Kenntniß der früheren spanischen Malerei ist höchst dürftig. Als berühmte Meister des 16. Jahrh. werden hervorgehoben Luis Morales, genannt el divino, um 1509—86, Luis de Vargas, † 1568, u. Die Blütezeit der spanischen Kunst fällt in das 17. Jahrhundert und zwar vornehmlich durch die Meister der Schule von Sevilla. Es sind hauptsächlich Andachtsbilder, welche vielfach jenen früher erwähnten Zug leidenschaftlicher religiöser Schwärmerei an sich tragen; dabei findet das Bildniß und sogar das Sittenbild eifrige Pflege. Die spanischen Meister dieser Zeit treffen zusammen in einer meisterhaften Behandlung der Farbe.

Francisco de Zurbaran, 1598—1662, der älteste der drei großen Meister der Schule von Sevilla, wird bezeichnet durch den Namen des spanischen Caravaggio, ist aber ernster und würdiger als dieser; Diego Velazquez, 1599—1660, seit 1623 Hofmaler zu Madrid, ist besonders als Bildnismaler der vornehmen Welt seiner Zeit gefeiert, hat aber auch vorzügliche großräumige Bilder aus dem spanischen Volksleben, der Mythologie, der heiligen und Zeitgeschichte gemalt. Der bedeutendste von allen, ein Meister von höchster Fruchtbarkeit und zugleich Vielseitigkeit, ist Bartolomé Estéban Murillo aus Sevilla, getauft 1. Januar 1618. Nach dürftiger Jugend, schülerhaft vorgebildet, entwickelte er sich durch dreijährigen Aufenthalt zu Madrid (1642—45), wo er Velazquez zum Lehrer hatte und mit Feuereifer an Rubens und von Dyck, Tizian und Ribera sich bildete. Die Folgezeit bis zum Tode 1682 verbrachte er wieder zu Sevilla. Unter seinen Andachtsbildern sind diejenigen, welche den Triumph Mariä, die schwärmerische Verückung der Heiligen zeigen, von besonderer Schönheit, während ihm

die Darstellung der einfachen mütterlichen Madonna weniger gelingt. Murillo hat auch Sittenbilder vom frischesten Humor, von einer köstlichen Meisterschaft in der künstlerischen Verklärung des Alltäglichen und Häßlichen geschaffen. Allen seinen Werken eignet eine prachtvolle Farbewirkung vorzüglich durch eine unvergleichliche Beherrschung des Hell dunkels.

Als Maler, auch als Baumeister und Bildhauer hervorzuheben Alonso Cano aus Granada, 1601—67. Auch die Schulen von Madrid und Valencia besaßen gute Künstler. E. Justi, D. Velazquez und sein Jahrhundert, II. 1888. Justi, Murillo, 1892.

§. 101. Auch in den Niederlanden ersteht im 17. Jahrhundert eine außerordentliche Blüte der Malerei; es lassen sich dabei scheiden die auf dem Boden der spanisch gebliebenen Süd-Niederlande heimische Schule von Brabant und die von Holland; bei manchen Unterschieden fließen sie in anderer Hinsicht ineinander, begegnen sich in dem gemeinsamen Ausgang vom vollen Naturalismus. Der große Meister der Schule von Brabant ist

Peter Paul Rubens, geb. 28. Juni 1577 zu Siegen. Mit den wegen politischer Verfolgungen aus den Niederlanden entwichenen Eltern verlebte Rubens seine Knabenjahre in Köln, kehrte 1588 mit der Mutter nach Antwerpen zurück, ward Schüler u. a. des Otto v. Veer, und begab sich 1600 nach Italien, wo er besonders nach Lizian und Paul Veronese studierte, in Mantua, Rom und Genua arbeitete, auch bereits als Hofjunker des Herzogs von Mantua eine Gesandtschaftsreise nach Madrid machte. Seit 1608 verweilte er in Antwerpen, hochangesehen, in glänzendem Reichthum, das gefeierte Haupt der Künstler, auch wiederholt von der Statthalterin Isabella zu wichtigen staatsmännischen Geschäften in Madrid, London u. c. gebraucht. Er starb 30. Mai 1640 zu Antwerpen. Rubens war ein Meister von unglaublicher Leichtigkeit des Schaffens, uner schöpflicher Erfindungsgabe; seine Werke sind voll sprühender Lebenskraft, voll Bewegung und Handlung, zeigen eine geniale Vereinigung der Vorzüge italienischer und niederländischer Malerei. Rubens beweist in seinen zahllosen, meist sehr großräumigen Bildern die höchste Mannigfaltigkeit; das Andachts- und Geschichtsbild, die mythologische und allegorische Darstellung, das Bildnis, das Tierbild und die Landschaft, alles behandelt er mit derselben tüchtigen Gesundheit der Auffassung, Leidenschaftlichkeit der Bewegung, Fülle der Form, Glut und nicht selten Dreistigkeit der Farbe; freilich fehlt die stille gemessene Schönheit der großen italienischen Meister. Der bedeutendste von Rubens' Schülern ist

Anton van Dyck, geb. zu Antwerpen 1599. Er studierte bei Rubens, bereiste 1623—28 Italien, wo er vornehmlich zu Venedig

Genua und Rom in eifrigster Thätigkeit verweilte, kehrte dann für einige Jahre als selbständiger Meister nach Antwerpen zurück. 1632 begab er sich nach England, wo er am Hofe Karls I. glänzende Aufnahme fand. Hofmaler des Königs, Genosse und Darsteller des höchsten Adels von England, starb er zu London Ende 1641. Van Dyck's Andachtsbilder haben eine Hinneigung zum Weichen und Empfindsamen; als Bildnismaler der vornehmen Welt weiß er das Wesen des Dargestellten in geistreichster Weise, mit unübertrefflicher Wahrheit und zugleich Gemessenheit der Farbe wiederzugeben.

Hauptbilder von Rubens: Adelfonso-Altar 1609, Wien; Kreuzaufrichtung 1610, Kreuzigung und Kreuzabnahme 1611, Antwerpen; Kreuzigung Petri 1638, Köln; Löwenjagd, Amazoneusenschlacht, Jüngstes Gericht, München, 2c. Bei vielen seiner weiträumigen Bilder ließ er sich von seinen Schülern unterstützen.

Unter Rubens' Zeitgenossen und Mitarbeitern sind zu nennen Jakob Jordaens aus Antwerpen, 1593—1678, welcher hauptsächlich Gelage und heitere Mythologien malte, große gestaltenreiche Bilder von fecker Derbheit und gesundem Humor; der gefeierte Maler von Tier- und Fruchtstücken Frans Snyders aus Antwerpen, 1579—1657, u. a.

§. 102. Die Malerei der Holländer hat eine von derjenigen der anderen Kunstvölker jener Zeit durchaus verschiedene Entwicklung. Kein Zusammenhang mit den Anschauungen der Antike, mit der maßvollen Formenschönheit der edeln Renaissance. Ein republikanisches, reiches und mächtiges Staatswesen, durch einen langen, siegreichen Freiheitskampf gestählt; Selbstverwaltung der Provinzen, Städte, Gilden, Bruderschaften; jeder Bürger ein ganzer voller Mensch, seiner Kraft und seines Lebens froh. Eifrige Protestanten, geben sie darum die künstlerische Darstellung der heiligen Geschichte nicht auf, aber dieselbe ist nicht mehr Kirchenbild, erscheint nicht in der idealen Formenbildung der italienischen Kunst, sondern in der Gestalt von Vorgängen aus dem täglichen Leben oder einer phantastisch dargestellten Märchenwelt. Hauptgegenstand der Kunst wird der Mensch, das Einzel- und das Gruppenbild, mit unendlicher Lebenswahrheit, mit wahrhaft geschichtlicher Bedeutung aufgefaßt; wird das Hauswesen der feinen und niederen Gesellschaft, Puzzimmer und Schenke, Kirmes und Markt; wird die Landschaft, welche nicht, wie in Italien, große Formen bietet, dafür andere eigentümliche Reize im Leben des Meeres und Kanals, des Waldes und der Heide, des Wolkenspieles bei hellem und düsterem Wetter; wird das Vieh auf der Weide, der Hühnerhof, die Jagdbeute, der Blumenstrauß, der Frühstückstisch. Nirgends die regelrechte, aber auch, wenigstens in der Spätzeit, nicht selten inhaltsleere Formenschönheit der italienischen Malerei; die holländische Kunst erstrebt vor allem Wahrheit: sogar vor

dem Häßlichen und Niedrigen scheut sie nicht zurück, wenn es nur bezeichnend ist. Die Gemälde haben nur bisweilen, besonders in den Genossenschaftsbildern, den „Doelen- (Doele = Gildehaus) und Regentenstücken“, wohl auch in Darstellungen biblischer Stoffe die gewaltige Ausdehnung der italienischen Kunst, sie sind meist kleineren und kleinsten Umfangs, aber durchgeführt mit einer Kunst der Malerei, mit einem Verständnis für Farben-, Licht und Schattenwirkung, einer Bewältigung des Hell dunkels, einer Naturtreue, mit einer so gesunden, frischen, geistreichen und nicht selten poetischen Auffassung, daß diese Spiegelbilder des alltäglichen Lebens in ihrer Weise ebenso vollendete Kunstwerke sind, wie die idealschönen Arbeiten der Italiener. Nur muß man beide nicht neben einander genießen wollen. Die Fülle der holländischen Meister und Malerschulen auf engstem Raume, in Haarlem, Leyden, Delft, Amsterdam, dem Haag, Utrecht, Dordrecht, Deventer u., entspricht ganz derjenigen Italiens; die Zahl ihrer Schöpfungen ist unendlich, eine Trennung nach örtlichen Schulen aber nicht wohl durchführbar. Nicht selten vereinigten sich zwei Künstler, deren einer die Landschaft, der andere die Figuren malte. Es entspricht ganz dem Wesen dieser Kunstübung aus dem Volk und für dasselbe, daß diese Meister vielfach auch radirten.

§. 103. Der berühmteste der holländischen Meister ist Rembrandt van Rijn, geboren zu Leyden 15. Juli 1606. Er verweilte etwa seit 1630 und starb 8. Oktober 1669 zu Amsterdam. Rembrandt war ein überaus fruchtbarer und vielseitiger Künstler. Seine mit Vorliebe aus dem Alten Testament entnommenen biblischen Bilder erscheinen zwar dem, welcher nur die Auffassungsweise der Italiener für berechtigt hält, in den Gesichtern gewöhnlich, in der Gewandung phantastisch; aber sie wirken doch in hohem Maße durch die einfache, die Hauptsache hervorhebende Darstellung des Gedankens, durch die Schönheit der Anordnung, die Wahrheit der Empfindung. Gleicher Art sind die Vorzüge seiner zahlreichen Bildnisse und Gruppenbilder; sie sind voll gesunden Lebens, auch bei der Darstellung des Häßlichen durch die Fülle von Wahrheit und Geist anziehend. Das Wirksamste bei Rembrandt ist aber die Farbe, welche mit ihren tiefen durchsichtigen Schatten, ihrem zauberhaften Hell dunkel unnachahmlich ist. Rembrandts Landschaften zeigen denselben Charakter des Ernsten, des leidenschaftlichen Kampfes zwischen Schatten und Licht. Rembrandt hat zahlreiche, zum Teil sehr schöne Radierungen geschaffen.

Hauptbilder von Rembrandt: Anatomie 1632, Haag; zahlreiche Selbstbildnisse; R. mit seiner Frau Saskia, um 1638, Dresden; Simson 1637, Berlin; Simsons Buchner, Kunstgeschichte. 5. Aufl. 70

Die Kunst des Sittenbildes

Hochzeit, Dresden 1638; Manoahs Opfer 1641, Dresden; Nachtwache 1642, Amsterdam; Jakob, Josephs Sohn segnend, 1656, Kassel; Staatsmeesters 1661, Amsterdam; Geißelung 1668, Darmstadt. Genialer Vorläufer Rembrandts ist Frans Hals, geb. zu Antwerpen um 1581, seit 1611 bis zu seinem Tode 1666 in Haarlem, mit seinen vortrefflichen Bildnissen, Sitten- und Genossenschaftsbildern, ein gefeierter Zeitgenosß Bartholom. van der Helst aus Haarlem, um 1613—70 (Friedensmahl 1648, Amsterdam), beide vorzüglich in Bildnis und Gruppenbild. Gute Schüler Rembrandts: Gerbrandt van den Eckhout aus Amsterdam, 1621—74, Ferdinand Bol aus Dordrecht, 1611—80, Govert Flinck aus Cleve, 1615—60, der Kleinmaler Gerhard Dou u. a.

S. 104. Die Neigung zu einer künstlerischen Verherrlichung des Kleinlebens, der Häuslichkeit war allezeit mehr Eigenthum des Nordens als des Südens. Der glänzende Aufschwung der Malerei in der Renaissance erschuf auch das Sittenbild; aber während die Künstler des Südens, Bassano, Murillo u., in großräumigen Bildern Vorgänge aus Dorf und Gasse darstellen, kehrt die holländische Sittenmalerei mit ihren zierlichen Kabinettbildern in die Häuslichkeit ein, welche durch den Ausdruck einer herb fröhlichen oder feinen Geselligkeit, immer aber gesunden Behagens, belebt ist. Darnach unterscheiden sich zwei Arten des Sittenbildes; das niedere faßt die Zustände des täglichen Lebens der unteren Volksschichten mit einer Neigung zum Derbpaßhaften auf; das höhere Sittenbild schildert die gebildete Gesellschaft mit einer Neigung zum Gemüthlichen oder zur Darstellung novellistischer Vorgänge, zugleich auch meist mit sorgfamerer künstlerischer Ausführung.

Die niedere Sittenmalerei der Holländer wird auf dem Boden von Brabant eröffnet durch Peter Brueghel (Bruegel, Breugel, Breugel) den Älteren aus Brueghel bei Breda, geb. um 1525, † 1569 zu Brüssel, den „Bauernbrueghel“, welcher seit 1551 der Antwerpener Malergilde angehörte, und durch seinen gleichnamigen Sohn, den lebenslang in Antwerpen ansässigen „Höllnbrueghel“, um 1565 bis um 1637. Ihnen folgen David Teniers der Ältere aus Antwerpen, 1582—1649, und dessen gleichnamiger bedeutenderer Sohn, 1610—90, ein vortrefflicher Maler von Gelagen und Tänzen der Bauern; er war seit 1650 Hofmaler und Kammerherr in Brüssel, wo er starb. Adrian van Ostade aus Haarlem, wo er lebenslang verweilte, 1610—85, Schüler von F. Hals, ist in gleichen Darstellungen Meister des gemüthlichen Bauernkneipenlebens und zugleich eines schönen bräunlichen Helldunkels; ebenso sind Adrian Brouwer aus Dordrecht, um 1606—38, wahrscheinlich zu Haarlem Schüler von Frans Hals, und der Maler, Brauer und Schenkwirt Jan Steen von Leyden, um 1626—79, durch ihre höchst lebenswahren und ergößlichen Gruppen zechender, rauchender, spielender, sich raufender Bauern u. a. berühmt.

Das höhere Sittenbild, indem es die gebildeten Stände in ihrer Häuslichkeit darstellt, wird dadurch von selbst auf eine feinere Charakteristik, gemessene Bewegung, besonders auch auf eine sorgfältige Wiedergabe von Stoffen, Hausgerät zc. hingewiesen; die Vorgänge sind ruhig, wenig Figuren, die malerische Wirkung die Hauptsache. Treffliche Meister dieser Richtung sind: Gerhard Dou (Dov) aus Leyden, 1613—75, Rembrandts Schüler, welcher in nach Farbe und Hell Dunkel unübertrefflichen kleinen Bildern mit Poesie und Behagen das häusliche Leben des Bürgerstandes darstellt; an den letzteren lehnt sich sein Schüler Gottfried Schalcken aus Dordrecht, 1643—1706, besonders Maler von Bildern mit Kerzenbeleuchtung. Dann die Maler der eleganten Welt, des Samtes und Atlasses: Gerhard Terborch aus Zwolle, nach 1613—81, zugleich Bürgermeister seines Wohnortes Deventer; Gabriel Metsu, geb. zu Leyden um 1630, lebte zu Amsterdam, wo er 1667 starb; Frans van Mieris aus Leyden, Dous Schüler, 1635—81, und dessen Sohn Wilhelm, 1662—1747; einfacher Terborchs Schüler Caspar Netscher aus Heidelberg, 1639—84, auch gefeierter Bildnismaler. Pieter de Hooch (Hooge, Hooghe), um 1632 bis um 1675, ist ausgezeichnet in der Darstellung ruhiger häuslicher Vorgänge mit heller zwiefacher Beleuchtung; ihm ähnlich Jan van der Meer (Vermeer), 1632—1675. Adrian van der Werff, geb. 1659 zu Krallingen bei Rotterdam, wohnte in Rotterdam, wo er 1722 hochgefeiert als kurpfälzischer Hofmaler starb. Er verstand es, diese peinlichste Sorgfalt in der Darstellung von Äußerlichkeiten für seine Bilder religiösen und mythologischen Stoffes zu verwenden, in Stoff, Anordnung und Zeichnung den herrschenden französischen Geschmack mit der eleganten Färbung eines Mieris zu verbinden.

§. 105. Mit dem Beginn der Renaissance tritt auch die Landschaft in ihr Recht ein, zwar zunächst nur als der malerische Hintergrund kirchlicher Gemälde; nach und nach schrumpft der biblische oder mythologische Vorgrund zusammen, wird die Natur selbst in ihrer wechselnden Erscheinung Gegenstand der Darstellung. Zunächst einige südniederländische Künstler, welche entweder mit Vorliebe die italienische Natur darstellen, wie Paul Bril aus Antwerpen, 1554—1626, und der Schüler des Claude Lorraine Hermann van Swanevelt, geb. um 1600 zu Woerden, † um 1656 zu Paris, oder eine bunte Menge verschiedenartigen Getieres in landschaftlichem Rahmen vereinigen, wie Peter Brueghels d. A. zweiter Sohn Jan Brueghel, nach seiner Lieblingskleidung „Samtbrueghel“ genannt, geb. zu Brüssel 1568, gest. zu Antwerpen 1625, und Roland

Savery aus Courtrai, 1576—1639. Nicht zahlreich, aber von großer Schönheit sind die Landschaften von Rubens.

Zu voller Entfaltung gelangt die Landschaft bei den Holländern; auch ohne Gestalten im Vorgrund, bisweilen anscheinend fast ohne Inhalt, wirkt sie durch die Pracht der Baumformen, das Spiel des Wassers und der Luft, die meisterliche Stimmung in wahrhaft poetischer Weise. So Jan van Goyen, geb. zu Leyden 1596, gest. im Haag 1656, der Maler der belebten holländischen Flüsse und Kanäle, Jakob van Ruysdael, geb. zu Haarlem um 1625, † im Haarlemer Armenhause 1682, mit seinen Wald- und Wasserbildern von düsterer Großartigkeit, Aart van Overdingen aus Alkmaar, 1621—1675, mit seinen norwegischen Wasserfällen und Tannenwäldern, der treffliche Maler der Nacht und des Mondscheins Aart van der Neer aus Amsterdam, 1603—1677. Ferner in den Waldbildern des Anton Waterloo aus Utrecht, 1618—1662, und des Meyndert Hobbema aus Amsterdam, 1638—1709; den Seebildern von Rudolf Bakhuizen aus Emden, 1633—1708, und Wilhelm van de Velde d. J. aus Amsterdam, geb. 1633, Hofmaler Karls II. und seiner Nachfolger, gest. zu Greenwich 1707. In jeder dieser Richtungen gefellen sich den Hauptmeistern zahlreiche geringere zu.

Bei manchen Malern ist mit dem landschaftlichen Hintergrund ein belebter Vorgrund zu gleicher Berechtigung verbunden, wie bei Philipp Bouwerman (Bouwermans) aus Haarlem, 1619—1668, dessen höchst sorgsam ausgeführte Bilder uns das Ackerpferd bei der Arbeit und auf dem Markt, das edle Roß der vornehmen Welt auf dem Ausritt und der Jagd, des Kriegers in der Schlacht zeigen. Andere wie Albert Cuyp, 1620—91, welcher in seiner Vaterstadt Dordrecht lebte und starb, Wilhelms d. J. Bruder Adriaan van de Velde aus Amsterdam, um 1635—72, Nicolaus Berchem aus Haarlem, 1620—83, und dessen Schüler Carl Dujardin aus Amsterdam, 1622—78, zieren ihre sonnigen vielfach italienischen Berg- und Flußlandschaften mit einem Vorgrund von Hirten und Herden, sowie in ähnlicher Weise Joh. Heinrich Noos aus Otterberg bei Kaiserslautern, 1631—85, und sein Sohn Philipp, nach seinem Wohnort genannt Rosa di Tivoli, geb. zu Frankfurt 1651, gest. zu Tivoli 1705.

Auch das Tierleben findet vorzügliche Darstellung in den Viehstücken des Paulus Potter aus Enkhuizen, 1625—54, den schon §. 101 erwähnten Jagdszenen von Frans Snyders; unübertreffliche Geflügelmaler sind Melchior d'Hondecoeter aus Utrecht, 1636—95,

und Jan Weenix, geb. zu Amsterdam um 1640, gest. daselbst 1719. Ebenso besitzt die Blumenmalerei vorzügliche Meister im Schüler des Samtbreughel Daniel Segers (Seghers) aus Antwerpen, 1590 bis 1661, in dem Utrechter Jan Davidssze de Heem, geb. 1606, gest. zu Antwerpen um Neujahr 1684, in Rachel Ruysch aus Amsterdam, 1664—1750, und Jan van Huysum aus Amsterdam, 1682—1749. Auch das Stillleben und die Architekturmalerei sind durch vorzügliche Meister vertreten.

§. 106. Die deutsche Malerei sank nach dem Tode der großen Meister der Reformationszeit, während in den Niederlanden ein junges herrliches Kunstleben erblüht, wieder für Jahrhunderte in traurige Ohnmacht. Der den größten Teil von Deutschland beherrschende Protestantismus begehrte keine Kirchenbilder; das eigentümliche Leben der Städte war erstorben; bei der allgemeinen Verarmung gab es anderthalb Jahrhunderte lang nur eine Hofkunst, und die Fürsten riefen fremde Künstler, vornehmlich Niederländer und Franzosen, an ihre Höfe; die deutschen Maler suchten ihre Vorbilder in Italien- und Holland; manche verbrachten dort ihr Leben. Das entsetzliche Kriegselend des 17. Jahrhunderts, die darauf folgende lange Zeit völliger Entkräftung, die Versumpfung des gesamten nationalen Lebens hemmten jeden Aufschwung der Kunst. Auch das 18. Jahrhundert brachte wenig bessere Zustände; die Modekunst von Versailles bemächtigte sich der deutschen Höfe; nur etwa die Bildnismalerei ward mit Geschick geübt; auch die besten Künstler erheben sich nicht über eine dürftige Nachahmung der späteren italienischen Meister: die gefeiertsten Hofkünstler waren Franzosen oder Italiener. Als bedeutender Maler des 18. Jahrhunderts ist höchstens A. R. Mengs zu nennen. Seine beiden großen Zeitgenossen sind Joh. Joachim Winckelmann, 1717—68, und Gotth. Ephraim Lessing, 1729—81, von welchen jener mit begeistertsten Worten auf die unvergängliche Schönheit der Antike hinwies, dieser die Grenzen der bildenden Kunst feststellte.

Ein deutscher Vorläufer der holländischen Meister des Sittenbildes ist bei in Rom lebende Frankfurter Adam Elsheimer, 1578—1620. Unter den deutschen Künstlern des 17. Jahrhunderts verdienen Erwähnung der Frankfurter Joachim v. Sandrart, 1606—88, Schüler des Honthorst, berühmt als Kunstschriftsteller, Geschichts- und Bildnismaler; der Augsburger Georg Philipp Rugendas, 1666—1742, als Schlachtenmaler; der als Bildnismaler in England hochgefeierte Lübecker Gottfried Kneller, 1648—1723. Ganz eigenartig erscheint der Hamburger Balthasar Denner, 1685—1749, mit seinen unsäglich fein ausgearbeiteten Bildnissen, besonders Greisenköpfen. Der seinerzeit hochgepriesene Christian Wilh. Ernst Dietrich (Dietrich) aus Weimar, 1712—74, meist

zu und für Dresden thätig, brachte es nicht über eine pinselfertige, aber jeder Eigentümlichkeit bare Nachahmung älterer Meister hinaus. Als Meister deutscher Geburt, welche in Holland oder Italien Ausbildung und Brot fanden, sind S. 104, 105 erwähnt G. Netscher, beide Noos. Als Hofkünstler wirkten in Deutschland Antoine Pesne aus Paris, 1683—1757, gefeierter Bildnismaler zu Berlin, in Würzburg der Venezianer Giambattista Tiepolo, 1696—1770, Freskomaler, in Dresden als Landschaftler Bernardo Belotto (Bellotto), genannt Canaletto, aus Venedig, 1720—1780, der Nefte und Schüler des bedeutenderen Antonio Canale oder Canaletto, 1697—1768, dessen Ansichten aus Venedig hochgefeiert waren.

So arm an wahrhaft bedeutenden und selbständigen Kräften auch die deutsche Kunst fast durch das ganze 18. Jahrhundert erscheint, so treten doch nach der Mitte desselben eine Anzahl von Künstlern hervor, welche den Übergang zum Besseren bezeichnen.

Anton Rafael Mengs, geb. zu Auffig 1728, studierte in Italien, ward 1749 kursächsischer Hofmaler. Fortan lebte er fast stets in Rom, als kgl. spanischer Hofmaler seit 1761 auch mehrfach jahrelang zu Madrid. Er starb 1779 zu Rom. Mengs suchte in der Weise der Eklektiker in seinen großen Kirchenbildern die Vorzüge der besten Meister zu vereinigen, besaß Einfachheit und Würde, gute Zeichnung und Farbe, aber nicht Kraft und Geist eines wahrhaft großen Künstlers.

Unter den Zeitgenossen sind zu nennen: Adam Friedrich Deser aus Presburg, 1717—99, als Direktor der Leipziger Akademie Goethes Lehrer; Joh. Heinr. Wilh. Tischbein aus Hayna, 1751—1829, Goethes Freund, 1790—99 Direktor der Maler-Akademie zu Neapel, durch Bildnisse und mythologische Gemälde bekannt; Anton Graff aus Winterthur, 1736—1813, seit 1766 Hofmaler in Dresden, trefflicher Bildnismaler; der als Landschaftler berühmte, auch von Goethe gefeierte Philipp Hackert aus Prenzlau, 1737—1807, welcher den größten Teil seines Lebens in Italien zubrachte; Angelika Kauffmann, geb. zu Chur 1741, gest. zu Rom 1807, dort von Goethe und Herder hochverehrt, in ihren Bildnissen und Gesichtsbildern eine milde, anmutige Künstlerin; Friedrich Heinrich Füger aus Heilbronn, 1751—1818, Direktor der Wiener Akademie, Historienmaler. Durch seine zierlichen und geistreichen geätzten Blätter gewann ausgebehnten Ruf Daniel Nikolaus Chodowiecki, geb. zu Danzig 1726, † 1801 als Direktor der Berliner Akademie der Künste.

Die englische Malerei hat keinen Meister von hervorragender Bedeutung. Als gute Maler dieser Zeit sind zu nennen: Joshua Reynolds, 1723—92, vornehmlich Bildnismaler, und der Gesichtsmaler Benjamin West, 1738—1820; als geistreicher Zeichner von Sittenbildern William Hogarth, 1697—1764. Als Mitarbeiter an der Reinigung der Kunst ist hervorzuheben John Flaxman aus York, 1755—1826, 1787 in Rom, seit 1794 in London, Professor der Bildhauerkunst an der Akademie. Bildhauer und Zeichner, ist er gefeiert besonders wegen seiner vortrefflichen Zeichnungen zu Homer (seit 1793), welche in der anmutigen Einfachheit der Anordnung und Zeichnung eine Erneuerung des edlen griechischen Reliefstils erstreben.

Dritter Abschnitt.

Die bildende Kunst des 19. Jahrhunderts.

§. 107. Das 18. Jahrhundert war die Zeit einer fast völligen Erschlaffung oder Verwilderung der bildenden Kunst. Fast ausschließlich im Dienste der verwelkenden Höfe oder der verbildeten vornehmen Gesellschaft jener Tage stehend, hatte sie das Streben nach Wahrheit, Einfachheit, geistiger Bedeutung fast ganz eingebüßt, strebte vornehmlich durch sinnlichen Reiz zu wirken. Die Baukunst, wo sie nicht in die Willkürlichkeit und Formlosigkeit des Popsstils verfiel, begnügte sich mit einer nüchternen Weiterbenutzung der Renaissanceformen; die Plastik, jedes Zusammenhanges mit der Antike bar, suchte durch gewagte Stellungen, Übertreibung des Ausdrucks, gezierte Gesichtsbildung, flatternde gebauschte Gewänder malerisch oder reizend zu wirken und gefiel sich in einer gespreizten Süßlichkeit; die mit Vorliebe als höfische Kunst gepflegte, auch in Deutschland vielfach von Franzosen geübte Malerei entbehrte in ihren Hervorbringungen jedes tieferen Gehaltes, ging ganz in Prunk, hohler Geziertheit auf; das allegorische Gemälde ward mit besonderer Vorliebe gepflegt; die Kunstakademien waren Schulen einer geistlosen Mache. Wohl gab es (s. S. 106) Künstler, die sich von dem Fluche der glänzenden Nichtigkeit, welcher jener Asterkunst anhaftete, zu befreien strebten, aber mit unzureichender Kraft und ohne sicher leitende Grundsätze; einen Künstler von durchschlagender Bedeutung besaß jenes Zeitalter nicht.

Vgl. zum Folgenden: Neber, Geschichte der neueren deutschen Kunst, 2. Aufl. III. 1884. Miegel, Geschichte der deutschen Kunst seit Carstens, 1876 f. Rosenberg, Geschichte der modernen Kunst, II. 1882 f. Dohme, Kunst und Künstler des 19. Jahrh., 1882 f.

A. Die Malerei der neueren Zeit.

§. 108. Gleichzeitig mit dem Höhepunkte des deutschen Schriftlebens und dem Beginn der französischen Staatsumwälzung, um 1790 etwa, beginnt die Kunst diese Herrschaft der französischen Mode und der geistlosen akademischen Steifheit abzuschütteln, und zwar geht diese Erneuerung ausschließlich von Meistern germanischen Blutes und zugleich von dem Boden Roms, der ewigen Stadt der Kunst, aus. Indem Winckelmann (S. 106) in seiner Geschichte der Kunst des Altertums, 1764, die Herrlichkeit der Antike mit begeisterten Worten pries und als den einzigen Weg zur Erreichung einer neuen großen Kunst die Nachahmung der Alten bezeichnete, indem Lessing in seinem Laokoon, 1766, anknüpfend an ein antikes Kunstwerk, die Grenzen zwischen

Malerei und Dichtung feststellte, traten beide der gezierten Modedunst ihrer Tage entschieden entgegen. Die Wiederauffindung von Pompeji, 1748, die fortan erscheinenden zahlreichen Kupferwerke über die bildenden Künste der Alten, die nun auch in Deutschland entstehenden Sammlungen von Antiken oder Abgüssen derselben, die in der Litteratur etwa seit 1772 sich aussprechende Befreiung der deutschen Poesie von vorwiegend moralischen Zwecken, die gesamte hochgesteigerte geistige Thätigkeit der Nation, all dieses wirkte zu der Befreiung auch des Kunstgeistes mit. Während in Deutschland Winkelmanns Freund Mengs im Streben nach Formenreinheit und tieferem Gehalt vorangeht, suchen jüngere hochbegabte Künstler anderer Nationen, der Engländer Flaxmann (§. 106), der Italiener Canova (§. 121), der Franzose David (§. 109) sich von der Herrschaft der akademischen Kunst zu befreien, ohne jedoch es vollständig zu vermögen. Diese Befreiung durch die Rückkehr zu den ewigen Vorbildern der Antike geschah durch den Deutschen Carstens und die Anregung, welche er den Zeitgenossen gab.

Adam Jacob Carstens, geb. 1754 zu St. Jürgen bei Schleswig, eines Müllers Sohn, Kaufmannslehrling, widmete sich seit 1776 zu Kopenhagen fast ohne Lehrer der Kunst. 1783 brach er auf nach Rom, gelangte aber nur bis Mantua; heimgekehrt, verweilte er in Lübeck, seit 1788 in Berlin, wo er Lehrer an der Akademie ward. Erst 1792 ging er nach Rom, wo er 1795 durch die Ausstellung seiner Arbeiten allgemeine Bewunderung erregte. Allezeit kränklich und von Sorgen bedrängt, starb er daselbst 1798. Carstens war bloß Zeichner, seine Stoffe fast ausschließlich der griechischen Götter- oder Helden Sage entnommen; aber diese äußerlich unscheinbaren Werke sind im Geiste der antiken Kunst geschaffen, ausgeführt mit einer Tiefe des Gedankeninhalts, einer schlichten ernstern Schönheit der Anordnung und Zeichnung, welche ihn als einen durchaus eigentümlichen, ohne seinen kurzen und wirren Lebensgang für die höchsten Leistungen befähigten Künstler erscheinen lassen.

Carstens' Leben und Werke, von Fernow, 1806, herausgegeben und ergänzt von Kiegel 1867. Die bedeutendste Anregung empfang von den plastisch gedachten Zeichnungen Carstens' sein dänischer Landsmann Thorvaldsen; doch auch eine Anzahl deutscher Maler, welche um 1798 und später in Rom verweilten, wie die Geschichtsmaler Eberhard von Wächter aus Balingen, 1762—1852, seit 1798 in Wien, seit 1809 in Stuttgart, und dessen bedeutenderer Landsmann Gottlieb Schick aus Stuttgart, 1779—1812; ferner der Geschichts- und Landschaftsmaler Joseph Anton Koch, geb. 1768 zu Obergiebeln im Tiroler Lechthale, Karlschüler, 1791 entflohen, seit 1796 in Rom, wo er 1839 starb, der erste große Meister der neueren Zeit in der sogenannten historischen Landschaft, und sein Mitstrebenber als Landschaftler Johann Christian Reinhart, geboren zu Hof 1761, gestorben zu Rom 1847. Baisch, Reinhart und seine Kreise, 1882.

S. 109. Zu derselben Zeit, als durch Carstens der Anstoß geschah zu einer Befreiung der deutschen und nordischen Kunst von den Fesseln der Barockzeit, geschah ein Ähnliches, wenngleich in minder durchgreifender Weise, in der französischen Malerei. Zwar mehrere Meister des 18. Jahrhunderts, wie Watteau und Greuze (S. 99), hatten sich eine anmutige Natürlichkeit und frische Charakteristik bewahrt, aber sie waren nicht hervorragend genug, die gewählten Stoffe zu unbedeutend, um den Modegeschmack zu überwältigen; dies vermögen nur Werke, die großartige Stoffe christlich-religiösen, mythologischen oder geschichtlichen Inhalts behandeln.

Die Erneuerung der französischen Malerei geschah durch Jacques Louis David, geb. zu Paris 1748. Er verweilte 1775—80 zu Rom und errang 1785 mit seinen Horatiern, dann seinem Brutus einen glänzenden Erfolg; denselben folgten später die Sabinerinnen, der Leonidas, und andere Darstellungen aus der griechischen und römischen Geschichte; es waren große Stoffe in glänzender malerischer Durchführung, wenn auch nicht frei von einer Kälte, die sich hinter theatralischem Pathos birgt. Erst Hofmaler Ludwigs XVI., dann als eifriger Jakobiner den Schwur im Ballhause und Marats Tod feiernd, schließlich Bewunderer Napoleons, dessen Thaten er in mehreren großen Bildern verherrlicht hat, ward David 1816 aus Frankreich verbannt; er starb 1825 zu Brüssel.

Unter den zahlreichen Schülern und jüngeren Zeitgenossen von David, welche sich außer den Darstellungen aus Geschichte und Sage des Altertums vielfach durch großräumige Bilder aus der Geschichte Napoleons einen Namen gemacht haben, sind zu nennen: François Pascal Gérard, geb. 1770 zu Rom, † zu Paris 1833; Antoine Jean Gros, geb. 1771 zu Toulouse, † 1835; Anne Louis Girodet, 1767—1824; Pierre Narcisse Guérin, geb. zu Paris 1774, † 1833. Jean Auguste Dominique Ingres aus Montauban, 1780—1867, lehrte nach diesen Künstlern, welche bei trefflicher Begabung vielfach durch leeren Pomp oder die Darstellung des Gräßlichen abstoßen, wieder zu strengerm Maß in Form und Farbe zurück.

S. 110. Etwa seit Beginn des 19. Jahrhunderts war in der Dichtung mehr und mehr die romantische Schule hervorgetreten, welche in einem schrankenlosen Waltenlassen der Phantasie, einer schwärmerischen Religiosität, einer Vorliebe für Kunst und Dichtung des Mittelalters die Mittel fand, wenn auch nicht Goethe und Schiller zu übertreffen, doch andere Pfade der Poesie einzuschlagen. Diese die gesamte Nation beherrschende romantische Richtung mußte sich auch in der Kunst offenbaren; das Zeitalter der Romantik hat das hohe Verdienst, zwei neue Elemente in die deutsche bildende Kunst einzuführen, das religiöse und das nationale. Der Beginn dieser Neugestaltung, die

Begründung der romantischen Malerei, erfolgte zu Rom. Dorthin kamen 1810 Friedrich Overbeck und Wilhelm Schadow, 1811 Peter Cornelius; außer ihnen mehrere junge Künstler geringerer Bedeutung. Ein Teil derselben hauste gemeinsam in dem aufgehobenen Kloster Sant Isidoro; sie hießen davon die Klosterbrüder; beseelt von einer schwärmerischen Frömmigkeit, welche zahlreiche Künstler in jenen Jahrzehnten der römischen Kirche zuführte, studierten sie mit besonderem Eifer die frühitalienischen Meister Giesole, Masaccio u. und gewannen das Bewußtsein, daß, um Großes zu leisten, vor allem eine Erneuerung der Freskomalerei nötig sei. Als sich 1813 der Kreis der Klosterbrüder auflöste, blieben die beiden größten, Cornelius und Overbeck, zurück. Nach Beendigung der Freiheitskriege, 1815, kam neuer Zuzug deutscher Künstler, welchen, wie vorher Wilh. vom Humboldt, so jetzt der preußische Gesandte Niebuhr emsig förderlich war; der Generalkonsul Bartholdy ließ einen Saal seines Hauses durch Cornelius und Overbeck, Schadow und Phil. Veit mit Fresken aus der Geschichte Josephs zieren; es war der ersehnte Anfang einer monumentalen Malerei. 1818 trat in den römischen Künstlerkreis der Kronprinz Ludwig von Bayern, ein Ereignis von höchster Bedeutung für die gesamte fernere Entwicklung der Kunst; denn er faßte hier den Plan, seine Hauptstadt mit einer Reihe großartiger Bauten und diese mit Fresken zu zieren; zu dem Ende berief er 1819 Cornelius nach München. Nach und nach kehrte der größere Teil der Künstler nach Deutschland zurück; es beginnt mit jener römischen Werbezeit, 1810—20, die junge Blüte der deutschen Malerei, deren Hauptmeister alle in Rom die Anregung empfangen haben. Sie befreien sich völlig von der steifen inhaltslosen Formgerechtigkeit der früheren akademischen Kunst, von der ausschließlichen Verehrung der Antike; mit religiöser Innerlichkeit, mit durchaus idealem Streben treten sie ihrer Aufgabe gegenüber, wählen sie nur große Stoffe aus der biblischen Geschichte, der griechischen Götter- und Helden sage, der deutschen und italienischen Dichtung. Erscheinen die Werke dieser Meister, wenigstens im Beginn, nicht selten altertümlich und sogar unschön, vernachlässigen sie im Streben nach geistigem Inhalt oder gläubiger Vertiefung öfter den sinnlichen Reiz einer belebten Zeichnung und reichen Farbenpracht, so wirken sie dafür nachhaltig durch die Größe ihres Strebens, die Fülle der Gedanken und der Erfindung. Sie befreien die deutsche Malerei nicht nur von der knechtischen Nachahmung der alten Kunst, welche vorwiegend eine plastische war, sie machten dieselbe auch unabhängig von der französischen Modeschule eines David, deren Werke wohl formgerecht, aber kalt, pathetisch und entschieden undeutsch erscheinen; sie

haben zugleich das große Verdienst, schon mit ihren ersten Arbeiten die in Deutschland fast vergessene Freskomalerei wieder ins Leben zu rufen und damit den Drang nach dem Großartigen, kirchlich oder national Volkstümlichen zu erwecken, einen neuen strengen Kunststil zu begründen, welcher in seinen edelsten Hervorbringungen christliches Gemüt, deutschen Geist und antike Schönheit vereinigt.

§. 111. Peter von Cornelius, der größte Meister der neueren deutschen Kunst, ward geboren 23. September 1783 zu Düsseldorf. Vorgebildet auf der Akademie der Vaterstadt, wandte er sich in seiner ersten größeren Arbeit, den Zeichnungen zu Goethes Faust, der freien Nachbildung vornehmlich Dürers zu. 1811 trat er in Rom in den Kreis der Klosterbrüder, ohne doch an der krankhaften Schwärmerei derselben teilzunehmen; er arbeitete an seinen Zeichnungen zum Faust und zu den Nibelungen; Studien nach Masaccio und Giotto, aber auch nach Michelangelo und Rafael, nach der Natur und Antike, reiften ihn zu jener Größe des Stils, jener hohen Einfachheit, Wahrheit und Schönheit, durch welche er in seinen beiden Josephsbildern der Casa Bartholdy an die Spitze der deutschen Künstlerchaft trat. Die Entwürfe zu Dante für Villa Massimo kamen nicht zur Ausführung, weil Cornelius 1819 nach München berufen ward, dort die neuen Bauten mit Fresken zu schmücken; 1820 übernahm er dazu, abwechselnd hier und dort hausend, die Leitung der Düsseldorfer Akademie, bis er Frühling 1825 als Direktor der Münchener Akademie dorthin übersiedelte und seitdem ständig in München verweilte. Nachdem er daselbst Großartiges geschaffen und auf einen zahlreichen Schülerkreis höchst anregend zur Pflege monumentaler Malerei gewirkt, ward er 1841 nach Berlin berufen, wo er am 6. März 1867 starb.

Cornelius ist ein mächtiger Geist von überwältigender Kraft des Gestaltens; nicht befriedigt durch die Darstellung eines einzelnen Vorgangs, bringt er stets ganze Reihenfolgen von Kunstwerken hervor. So hat er in jüngeren Jahren die mächtigen Dichtungen Faust, Nibelungen und Dante in großartigen Zeichnungen verherrlicht, welche seinen Ausgang von der altdeutschen Kunst und von der Romantik noch deutlich erkennen lassen. Werke seiner glänzendsten, durch das Studium der Antike geläuterten Zeit, der Münchener Jahre, sind die Freskogemälde der Glyptothek aus der griechischen Götterlehre und Heldensage (1820—30), die Darstellungen aus dem Kreise der christlichen Offenbarung in der Ludwigskirche, vor allem das großartigste seiner Werke, das Weltgericht, in dem er mit Michelangelo wetteifert, sowie die Zeichnungen

zu den Deckenmalereien der Loggien der Pinakothek, welche die Geschichte der neueren Kunst darstellen. Noch reicher und gedankengewaltiger sind die Zeichnungen biblischen Inhalts, welche Cornelius für den unvollendeten Campo santo zu Berlin ausgeführt hat. Die schöpferische, an Gedanken und Poesie überreiche Phantasie des Künstlers, die Kraft und Lebensfülle seiner Gestalten, die strenge Schönheit, das sichere Maß auch in der leidenschaftlichsten Bewegung vereinigen sich zu jener einzigartigen Größe des Stils, durch welche Cornelius alle Meister der Neuzeit überwältigt. So mächtig als Zeichner, ist er freilich in der Farbe weniger glücklich; die meisten dieser monumentalen Werke sind durch seine Schüler ausgeführt. Kiegel, B. Cornelius, 1883.

§. 112. Die hervorragendsten Mitstrebernden von Cornelius sind Dverbeck, Schadow und Schnorr.

Friedrich Dverbeck, geb. 1789 zu Lübeck, war seit 1806 Schüler der von dem greisen Füger (§. 106) geleiteten Wiener Akademie. Bei durchaus christlich-romantischer Richtung unbefriedigt durch den poesielosen Geist derselben, ging Dverbeck 1810 nach Rom, wo er, das Haupt der Klosterbrüder, an den Fresken der Casa Bartholdy und Villa Massimi, in welcher letzteren um 1820 durch deutsche Künstler Fresken nach Dante, Ariost und Tasso gemalt wurden, eifrig beteiligt, sich ganz in die Gefühls- und Darstellungsweise der alten Florentiner Giotto, Pissole u. einlebte, deren Frömmigkeit, Milde und liebliche Würde, Kindlichkeit und Formeinfalt er in seinen fast durchaus der heiligen Geschichte entnommenen Gemälden in deutschem Geiste erneuerte, ein herrlicher Künstler, wenn er auch mit seiner Schule dem Streben nach Reinigung und Vertiefung allzusehr den frischen Lebensreiz und die gesunde Farbengebung opferte. Er starb 1869 zu Rom.

An Dverbeck schließt sich in gleicher Richtung auf streng kirchliche Malerei eine Anzahl von Freunden oder Schülern, die sogenannten Nazarener; so Philipp Veit, geb. 1793 zu Berlin, seit 1815 in Rom, Mitarbeiter in Casa Bartholdy und Villa Massimi, 1830—43 Direktor des Frankfurter Kunstinstitutes, 1853 Direktor des Museums zu Mainz, wo er 1877 starb; der Böhme Joseph Führich, geb. 1800 zu Pragau, 1827 zu Rom, Mitarbeiter in Villa Massimi, Prof. an der Akademie zu Wien, gest. 1876. Ein jüngerer Nachfahr dieser Richtung ist Eduard Steinle, geb. 1810 zu Wien, Direktor des Frankfurter Kunstinstitutes, gest. daselbst 1886.

Friedrich Wilhelm Schadow, Sohn des Bildhauers (§. 123), geb. zu Berlin 1789, ging 1810 nach Italien, mit Dverbeck und Cornelius befreundet und gleichstrebend, Mitarbeiter an den Fresken der Casa Bartholdy, Professor an der Berliner Akademie, seit 1826 Direktor der Akademie zu Düsseldorf, wo er, seit 1859 augenkrank und

in Ruhestand versetzt, 1862 starb. Von geringerer Schöpferkraft als Cornelius und Overbeck, hat W. Schadow weniger Bedeutung durch seine eigenen ausschließlich religiöse Stoffe behandelnden Leistungen, als durch langjährige Leitung einer Malerschule, welche gegenüber der idealistischen Richtung das Studium der Natur, den Wert einer gesunden malerischen Technik in den Vordergrund stellte.

Julius Schnorr von Carolsfeld, geb. 1794 zu Leipzig, ward 1811 Schüler der Wiener Akademie, deren Dürftigkeit ihn, wie vormalig Overbeck und verwandte Geister, zur neuen Richtung trieb. 1817 ging Schnorr nach Rom, wo er durch seine Ariostbilder in Villa Massimo sich glänzend hervorthat. Er ward 1827 Professor zu München, 1846 Direktor der Gemäldegalerie und Professor an der Akademie zu Dresden; er starb 1872. Weniger streng als die Kunstgenossen der römischen Jugendjahre, wandte Schnorr sich mehr der romantischen Darstellung in großen Freskogemälden zu, reich, lebendig, kräftig und geistvoll, dabei zugleich durch Schönheit in Zeichnung und Farbe ansprechend, wie seine trefflichen Kompositionen zum Nibelungenlied und aus der deutschen Kaisergeschichte erweisen, welche den Münchener Königsbau zieren. Seine Bibel in Bildern, 1852, ist durch tiefe und milde Auffassung und schöne Ausführung gleich bedeutsam.

S. 113. Mochte auch die Befreiung und Wiedergeburt der deutschen Kunst vornehmlich von dem Zusammentreffen mehrerer hochbegabten Meister zu Rom ihren Ausgang nehmen, so bedurfte es zu nachhaltiger Pflege derselben auch günstiger Bedingungen in Deutschland selbst. Mit Napoleons Besiegung war der lastende Druck der Noth, welcher bisher auch die Kunst nicht zu fröhlicher Blüthe gedeihen ließ, hinweggenommen und ein frischer nationaler Geist erwacht. Cornelius, Schadow, Schnorr u. c. kehrten nach Deutschland heim, um in München, Düsseldorf oder Berlin sich anzusiedeln; diese Städte werden damit Kernpunkte der neuen Kunstentwicklung. Das höchste Verdienst um die Neubelebung der deutschen Kunst hat König Ludwig von Bayern, welcher schon als Kronprinz, vornehmlich aber seit seiner Thronbesteigung, 1825, München mit großartigen Bauten, diese selbst mit reichem bildnerischen und malerischen Schmuck ausstattete, und damit den Meistern eine Menge der würdigsten Aufgaben in großem Maßstabe bot; schon daß die Münchener Kunst von der religiösen oder geschichtlichen Freskomalerei ausging, gab ihrem Streben Ernst und Tiefe. Gleichzeitig entwickelte sich durch Cornelius und vornehmlich durch Schadow die Düsseldorfer Schule zu blühendem Leben, besonders in der Ölmalerei; in Berlin ward weniger die Malerei,

als Baukunst und Bildnerei durch treffliche Meister in glänzender Weise entwickelt. Dadurch daß die Kunst, frei von der bisherigen Herrschaft der Antike, christliche, geschichtliche und romantische Stoffe mit Vorliebe ergriff, ward sie volkstümlich; es bildeten sich zahlreiche Kunstvereine, als erster der zu München, 1824, besonders wirksam der Düsseldorfer, seit 1829; der neu erweckte Holzschnitt, die steigende Vervollkommnung des um 1795 erfundenen Steindruckes trugen dazu bei, die Kunst allem Volke zuzuführen. So zeigt sich etwa seit 1825 eine ungemein lebhaftere Kunstthätigkeit, welche in kirchlicher und geschichtlicher, in Bildnis-, Sitten- und Landschaftsmalerei sehr Mannigfaltiges und Schönes hervorbringt.

§. 114. Zwei Kunstschulen treten fortan besonders hervor, die Münchener und die Düsseldorfer; von hier gehen die Anregungen aus, welche in der Folgezeit auch zu Berlin, Dresden, Wien, Frankfurt u. ein reges Kunstleben hervorrufen. Wenn auch jede dieser Hauptkunststätten ursprünglich ein eigentümliches Gebiet der Thätigkeit besitzt, so gleichen sich doch die Unterschiede mehr und mehr aus, wie ja gerade die bedeutendsten der neueren Meister, Cornelius und Kaulbach, ebensowohl Düsseldorf, als München und Berlin angehören. Aus dem überwältigenden Reichthum der modernen deutschen Malerei kann selbstverständlich nur das Bedeutksamste herausgehoben werden.

§. 115. Die Münchener Kunstschule, gestiftet 1808, erhielt kräftiges Leben erst seit der Wirksamkeit von Cornelius 1819; daß er berufen ward und die großartigsten Aufträge erhielt, daß überhaupt München in Baukunst, Bildnerei und Malerei die vielseitigste und anregendste Thätigkeit übte, war ein Werk König Ludwig I. von Bayern, welcher 1825—48 regierte. Auf sein Gebot ward München durch zahlreiche, wohl sehr verschiedenartige, doch höchst glänzende Bauwerke geziert, wie die Glyptothek, alte und neue Pinakothek, Königsbau, Feldherrn- und Ruhmeshalle, Basilika, Allerheiligenkapelle, Ludwigs- und Vorstadt-Lu.-Kirche u. Sie boten Gelegenheit zu einer Fülle kirchlicher und geschichtlicher Malereien; die Aufstellung zahlreicher Denkmäler gab Anlaß zu einer Neu belebung des Erzgusses, welcher in München mit feltener Meisterschaft geübt wird; ebenso ging von München eine neue, glänzende Blüte der Glasmalerei aus. Aus ihrer vorwiegenden Beschäftigung mit der Freskomalerei gestaltete sich auch das Gepräge dieser älteren Münchener Kunstschule, ihre Richtung auf monumentale Bedeutung und Würde, auf das Ernste, Kirchliche und Geschichtliche, die Großartigkeit, Kühnheit und Strenge ihrer Schöpfungen. Als

Baumeister der Münchener Schule sind vor allen Klenze und Gärtner, als Bildhauer Schwanthaler mit seinen zahlreichen Schülern zu nennen; als Maler sind bereits Cornelius und Schnorr erwähnt, zu welchen sich Wilhelm v. Kaulbach, Heinrich Heß, Rottmann, Genelli, M. v. Schwind u. a. gesellen. Die jüngeren Münchener Maler, an ihrer Spitze als bedeutendster K. v. Piloty, suchen in weit höherem Maße, als dieses früher geschehen, durch Kraft und Reichthum der Farbe zu wirken; auch ist neuerdings die Freske hinter der Malerei zurückgetreten.

Wilhelm von Kaulbach, der bedeutendste der Schüler von Cornelius, ward 15. Oktober 1805 zu Arolsen geboren. In trüben und dürftigen Verhältnissen erwachsen, siebzehnjährig Schüler der Düsseldorfer Akademie, ging er 1825 mit Cornelius nach München, wo er eine Reihe von Fresken noch im Stile des Meisters ausführte. Seine ganze Kraft brach 1837 in dem großartigen Entwurf der Hunnenschlacht hervor, welcher 1838 die Zerstörung Jerusalems folgte. Gleichzeitig entstanden seine geistreichen humoristischen Zeichnungen zu Goethes *Reineke Fuchs*. Nach Cornelius' Weggang Direktor der Münchener Akademie, erhielt Kaulbach 1845 den Auftrag, das Treppenhause des Berliner Neuen Museums mit Fresken zu schmücken, ein gewaltiges, erst 1863 vollendetes Werk. Er starb zu München 7. April 1874. — Kaulbach ist ein höchst vielseitiger Künstler, welcher mit dem großartigen Erfassen gewaltiger weltgeschichtlicher Vorgänge eine geistvolle, reiche Darstellung des Einzelnen zu verbinden weiß. Die hehre und strenge Größe des Cornelius ist ihm versagt; die kirchliche Malerei hat er gar nicht versucht, dagegen besitzt er die Gabe lebendiger Charakteristik, anmutiger Formenschönheit, gedankenreicher, symbolischer Geschichtsauffassung und ist damit ein durchaus moderner Künstler.

Die Bilder des Berliner Treppenhauses: Turmbau zu Babel, Homer, Zerstörung Jerusalems, Hunnenschlacht, Kreuzfahrer, Reformation, mit dem nedisch-anmutigen Kindersries; dagegen monumentaler Würde nicht entsprechend die Fresken der Münchener Neuen Pinakothek, welche die Geschichte der neueren deutschen Kunst in humoristischer Weise darstellen. Unter den bekannten Zeichnungen zu Goethe ist einiges schön, anderes nicht glücklich; ein unheimliches Meisterwerk gräßlicher Charakteristik das Narrenhaus, 1829. H. Müller, Kaulbach, 1893.

Unter den Münchener Meistern kirchlicher Richtung sind zu nennen: Heinrich v. Heß, geboren 1798 zu Düsseldorf, gestorben 1863, unter dessen Arbeiten die Fresken der Basilika und Allerheiligenskapelle, die Entwürfe zu den Glasfenstern der Vorstadt-Au-Kirche, des Regensburger und Kölner Domes hervorzuheben sind. Der Aufschwung der Glasmalerei in Bayern zu schönster und dabei stilgerechter Wirkung ist vornehmlich Heß' Verdienst, welchem der Münchener Max Emanuel Ammler, 1807—70, Direktor der königlichen Anstalt für Glasmalerei, würdig zur Seite

stand. Ein anderer trefflicher Künstler dieser Richtung ist Johann Schraudolph, geboren 1808 im Allgäu, † 1879, welcher seit 1845 die schönen Fresken des Speierer Domes schuf.

Unter den Geschichtsmalern ist Hauptvertreter der klassischen Richtung der Berliner Bonaventura Genelli, geboren 1798, nach langem Aufenthalt in Italien seit 1836 in München, 1859 zu Weimar, wo er 1868 starb. Mehr Zeichner als Maler hat Genelli vornehmlich Stoffe der griechischen Götter- und Helden Sage (Raub der Europa, Bacchuskampf u.) oder phantastische Bilderkreise (Leben einer Heze, eines Wüstlings u.) geschaffen, von großartiger Kraft des Gebankens und der Darstellung. Meister des Romantischen, der Sage und des Märchens, geistreich und anmutig, ist Moriz von Schwind, geboren 1804 zu Wien, seit 1828 Cornelius' Schüler und Gehülfe, nach wechselndem Aufenthalt 1847 Professor zu München, gestorben 1871. (Hl. Elisabeth und Werke der Barmherzigkeit auf der Wartburg, Aschenbrödel, sieben Raben u.) Mehr der eigentlichen Geschichtsmalerei zugewandt die Schlachtenmaler Albr. Adam aus Nördlingen, 1786—1862; Peter von Hess aus Düsseldorf, 1792—1871; Christian Ruben aus Trier, geboren 1805, seit 1852 Direktor der Wiener Akademie, † 1875; Bernhard Meher aus Biberach, geboren 1806, als Direktor der Stuttgarter Kunstschule † daselbst 1886. Die Verjüngung der Münchener Malerei ging aus von Karl von Piloty, geboren 1826 zu München, gestorben daselbst 1886, in umfangreichen Geschichtsbildern Meister glänzender Farbengebung, zugleich das Haupt der glänzend entwickelten jüngeren Münchener Schule, aus welcher hervorgehoben werden mögen Anselm Feuerbach aus Speier, 1829—1880, ein erster gedankenreicher Meister, der schwermütige Gabriel Max, geb. zu Prag 1840, der phantastische Arnold Böcklin, geb. zu Basel 1827, der gefeierte Bildnismaler Franz Lenbach, geb. 1836 zu Schrobenhausen in Bayern, und der Hauptmeister der Freilichtmalerei Friß v. Uhde, geb. 1844 zu Wolkensburg in Sachsen, mit seinen religiösen Bildern.

Als vorzügliche Sittenmaler der Münchener Schule sind zu nennen: Karl Enhuber aus Hof, 1811—67, unter den Jüngern der Tiroler Franz Defregger, geb. 1835 zu Stronach im Pusterthal. Auch die Landschaft besitzt treffliche Meister, vor allem Karl Kottmann, geb. 1798 zu Handschuchsheim bei Heidelberg, seit 1822 in München, wo er 1850 starb; seine Landschaften aus Italien und Griechenland sind großartig, wahrhaft historisch gebacht.

§. 116. Die 1767 gegründete Düsseldorfser Kunstschule gewann erst seit der 1820 beginnenden Wirksamkeit von Cornelius wirkliche Bedeutung. Durch dessen Weggang 1825 erlosch alsbald wieder der von ihm begünstigte Eifer für die Freskomalerei im Rheinland; Schadow pflegte vornehmlich die Ölmalerei, erdrückte nicht, wie Cornelius, die Schüler durch die Macht seiner Persönlichkeit und gab dadurch Anlaß zu einer höchst mannigfachen Kunstthätigkeit der Düsseldorfser Schule, welche mehr der Richtung der Zeit auf die Darstellung des Romantischen folgte, das Volkstümliche, Gemüthvolle, Anmutige, die wirkungsvolle, aber im engen Rahmen beschränkte Ölmalerei suchte im Gegensatz zu der Monumentales schaffenden Münchener Freske. Jedoch ist in späteren Jahrzehnten die milde Beschaulichkeit der ersten Düsseldorfser Zeit einer

vielseitigeren, lebendigeren Kunstweise gewichen. Unter den zahlreichen Düsseldorfer Künstlern sind vornehmlich Lessing und Bendemann, sodann J. und K. Hübner, E. Deger, K. Sohn, A. Kethel u. a. hervorzuheben; auch das Sittenbild und die Landschaft haben in Düsseldorf vortreffliche Vertreter gefunden.

Karl Friedrich Lessing, geboren 1808 zu Breslau, Schüler der Berliner, nach Schadows Überzug der Düsseldorfer Kunstschule, seit 1858 Galeriedirektor in Karlsruhe, gest. daselbst 1880. Ausgehend von Werken romantischen Stoffes, ist Lessing später in großen Geschichtsbildern (Hussitenpredigt 1836, Ezzein 1838, Gefangennehmung Paschalis' II. durch Heinrich V. 1840, veränderte Wiederholung 1858, Fuß im Verhör 1842, Fuß am Scheiterhaufen 1849, Luther verbrennt die Bannbülle 1853 zc.) glänzender Vertreter einer nationalen, in Gedanke, Formengebung und Färbung kräftigen und gesunden Historienmalerei; auch seine Landschaften sind durch die ernste stimmungsvolle Darstellung rheinischer Gebirgs- und Waldnatur vorzüglich.

Eduard Bendemann, geboren zu Berlin 1811, Schadows Schüler, 1838 Professor an der Kunstakademie zu Dresden, 1859—67 Direktor der Kunstschule zu Düsseldorf, † 1889. Seinen Ölbildern (die trauernden Juden, Jeremias zc.) ist eine schöne, nachsinnende, gemüthvolle Ruhe eigen; seine Fresken im Schlosse zu Dresden gehören zu den wertvollsten Schöpfungen der neueren Kunst.

An diese Meister reiht sich eine Menge zum Theil bedeutender Künstler, welche die Richtungen des Religiösen, Geschichtlichen, Romantischen aufs mannigfaltigste in ihren Werken vertreten. Zunächst die Meister vorwiegend kirchlicher Malerei: Julius Hübner aus Dels, geb. 1806, seit 1839 Professor zu Dresden, gest. 1882; der milde Madonnenmaler Professor Ernst Deger aus Bockenem bei Hildesheim, geboren 1809 (Apolinariskirche bei Remagen, das beste Werk rheinischer Freskomalerei), † 1885. Zögling der Düsseldorfer Schule ist auch Eduard Steinle (S. 112). Als durchaus eigenartiger Darsteller von Vorgängen aus der heiligen Geschichte ist hervorzuheben Eduard v. Gebhardt, geb. in Esthland 1838, seit 1873 Professor in Düsseldorf.

Als Geschichtsmaler ausgezeichnet: der geist- und kraftvolle Alfred Kethel, geboren 1816 bei Aachen, in Geistesumnachtung gestorben 1859 (Leben Karls des Großen im Aachener Rathhausaal); Theodor Hildebrandt aus Stettin, 1804 bis 1874; Karl Sohn aus Berlin, 1805—67; die beiden letzteren mit etwas romantischer Richtung. Vertreter eines kräftigen Realismus sind Emanuel Leuze aus Schwäbisch-Gemünd, geboren 1816, als Kind nach Amerika ausgewandert, 1841—63 zu Düsseldorf, gestorben 1868 zu Washington; der Schlachtenmaler Wilhelm Camphausen, geboren 1818 zu Düsseldorf, gestorben daselbst 1885.

Auch das höhere Sittenbild ist würdig vertreten durch Rudolf Jordan, geboren 1810 zu Berlin, † 1887, den Maler des Schifferlebens am Nordseestrand, und Jakob Becker, geboren 1810 bei Worms, seit 1840 Professor zu Frankfurt a. M.,

gest. daselbst 1872, mit seinen durch Kraft und Poesie ausgezeichneten Bildern aus dem Bauernleben; mit wirkungsvollen Bildern aus den gesellschaftlichen Wirren der Zeit Karl Hübner, geboren 1814 in Königsberg, gest. 1879. Der älteren Zeit angehörig: Adolf Schrödter aus Schwedt, 1805—75, seit 1859 Professor zu Karlsruhe, mit köstlich humoristisch-phantastischen Bildern; von jüngeren Meistern Ludwig Knaut, geboren 1829 zu Wiesbaden, nun zu Berlin, ein höchst geist- und gemütvoller Künstler, sowie der ihm gleichaltrige und geistesverwandte Benjamin Vautier, geboren 1829 zu Morges am Genfersee.

Unter den Landschaftern sind besonders bedeutend: Joh. Wilh. Schirmer aus Jülich, 1807—63, 1854 Direktor der Karlsruher Kunstschule, ein Meister der historischen Landschaft; der besonders als Seemaler ausgezeichnete Andreas Achenbach, geboren 1815 zu Kassel, und sein Bruder Oswald Achenbach, geboren 1827 zu Düsseldorf, der vorzügliche Darsteller der italienischen Landschaft, u. a.

§. 117. Die schon 1699 gestiftete Berliner Akademie der Künste teilte im 18. Jahrhundert die Unselbständigkeit und Bedeutungslosigkeit der deutschen Kunst. Carstens (§. 108) verließ Berlin nach wenigen Jahren; Gottfried Schadow (§. 123) gab besonders der Bildhauerei und dem Erzguß kräftige Anregung; durch ihn und Rauch erwuchs in Berlin eine hochbedeutende Bildhauerschule. Gottfrieds Sohn, Wilhelm Schadow (§. 112), entführte der aufblühenden Malerschule die besten jungen Kräfte, doch findet allezeit ein lebendiger Austausch zwischen Berlin und Düsseldorf statt, wie der Lebensgang von Cornelius, Kaulbach, Knaut u. beweist. Als bezeichnende Eigenschaft der Berliner Malerei möchte ein gewisses realistisches, d. h. auf lebendige Naturwahrheit gerichtetes Streben zu betrachten sein. Durch Schinkel (§. 127) ist Berlin ein Hauptausgangspunkt der modernen deutschen Baukunst geworden.

Unter den älteren Malern dieses Kreises sind hervorzuheben Wilhelm Bach aus Berlin, 1787—1845, und Karl Begas aus Heinsberg, 1794—1854, beide mit Gemälden kirchlicher und romantischer Richtung. Als Geschichtsmaler Julius Schrader, geb. 1815 zu Berlin; der Meister lebenswahrer Bilder aus dem Zeitalter Friedrichs des Großen, Adolf Menzel, geb. 1815 zu Breslau; unter den Jüngern Anton von Werner, geb. 1843 zu Frankfurt a. D., jetzt Direktor der Akademie. Als Sittenmaler der liebenswürdige Eduard Meyerheim aus Danzig, 1808—1879; mit vorzüglichen Bildnissen Gustav Richter, 1823—1884. Unter den zahlreichen Landschaftern ist der Weltreisende Eduard Hildebrandt aus Danzig, 1818—1868, mit seinen farbenglühenden Darstellungen tropischer Gegenden hervorzuheben.

§. 118. Außer diesen drei Hauptstätten der Kunstthätigkeit besitzt Deutschland in der Gegenwart noch mehrere andere geringerer Bedeutung, die hervorragendsten diejenigen von Dresden und Wien, welchen mit bescheideneren Leistungen andere wie Frankfurt a. M., Karlsruhe und Weimar nahefeiern.

Der Dresdener Kunstschule, welche nach langem Scheinleben erst seit Rietschels (§. 124) Wirksamkeit 1832 höhere Bedeutung gewann, gehören von den früher erwähnten Künstlern an Jul. Schnorr, Bendemann und Jul. Hübner. Wegen seiner lebenswürdigen gemüthvollen Zeichnungen für den Holzschnitt ist zu nennen Ludwig Richter, geb. 1803 zu Dresden, auch Landschaftler, seit 1836 Professor an der Akademie, † zu Loschwitz 1884. Lebenserinnerungen. 7. Aufl. 1890. Als Bildhauer gehörten Rietschel, Hähnel und Donndorf Dresden an, wirkt noch dort Schilling (§. 124); als Baumeister war von 1834—1848 der geistvolle Semper (§. 127) in Dresden thätig.

Die Ende des 17. Jahrh. gegründete Wiener Akademie erhob sich unter Fügers (§. 106) Leitung nicht über die alte akademische Glätte und Kälte; freiere Geister, wie Dverbeck und Schnorr, sagten sich von ihr los. Durch jüngere Mitstreben des römischen Künstlerkreises ward dann regeres Leben erweckt, Führich und Ruben haben lange in Wien gewirkt; Wiener waren Schwind und Steinle. Trefflicher Meister geschichtlicher Malerei war Karl Rahl, geb. 1812 zu Wien, gest. 1865. Unter den jüngeren Meistern der Wiener Malerei ist hervorzuheben Hans Makart, geb. 1840 zu Salzburg, Schüler von Piloty, ein Künstler von wunderbarer Beherrschung der Farbe, † 1884. Michael Munkacsy, geb. in Munkacs 1846, erst Tischlerlehrling, dann Schüler der Kunstschulen zu Wien, München und Düsseldorf, seit 1872 zu Paris.

Als Kunstschulen und Vereinigungspunkte von Künstlern sind noch einige deutsche Städte rühmlich zu erwähnen. An dem Kunstinstitut zu Frankfurt a. M., gestiftet 1815 von dem Bankier Städel, wirkten Philipp Veit, Jac. Becker, Steinle u. Die 1854 begründete Karlsruher Kunstschule besaß in Lessing, Schirmer und Schrödter treffliche Kräfte; mit der 1860 eröffneten Weimarer Kunstschule standen übrigens die bedeutendsten Weimarer Künstler, Genelli (§. 115) und der ausgezeichnete Landschaftsmaler Friedrich Preller aus Eisenach (1804—78) (Dyffleelandschaften) nicht in Beziehung.

§. 119. Die französische Malerei erfuhr gleichzeitig mit der deutschen eine Umwandlung und Befreiung. Hatten David und seine Schüler geschichtliche Stoffe aus dem Altertum oder der Kaiserzeit mit gezwungenem Pathos und kalter Eleganz behandelt, so folgte ihnen seit 1819 ein jüngeres Künstlergeschlecht, welches durch völlige Abkehr von einer inhaltsleeren, der Antike nachgeahmten Formenreinheit, durch die Wahl leidenschaftlich bewegter Stoffe mehr aus Mittelalter und Neuzeit, durch rücksichtslose Darstellung des Wirklichen und Packenden, auch wenn es gräßlich war, durch ein Streben nach Lebenswahrheit und scharfer Charakteristik, auch nicht selten durch große Dreistigkeit der malerischen Ausführung, die älteren Meister überflügelte. Man hat sie, im Anschluß an gleichzeitige Strebungen der französischen Litteratur, die romantische Schule genannt. Hauptmeister derselben waren der frühverstorbene Géricault, J. Vernet, E. Delacroix, denen sich maßvoller Schrey, Steuben, Scheffer, Delaroche und der Schweizer L. Robert anschließen. Im Festhalten an der Formenschönheit und Ruhe der Antike und der alten Italiener steht ihnen Ingres (§. 109) gegenüber.

Unter den Künstlern anderer Richtung sind auch in Deutschland bekannt geworden der geistvolle Sittenmaler Meissonier und die Tiermalerin Rosa Bonheur. Übrigens ist die französische Malerei dieses Jahrhunderts so reich, daß kaum die Hauptmeister hervorgehoben werden können.

Theodore Géricault, geb. 1790 zu Rouen, gest. 1824, gab mit seinem Schiffbruch der Medusa 1819 den Anstoß; Horace Vernet, geb. 1789 zu Paris, 1828—40 Direktor der französischen Akademie zu Rom, gest. 1863, ein Maler von außerordentlicher Gestaltungsraft und Lebensfrische, besonders in seinen Gemälden orientalischer Vorgänge, der napoleonischen und algerischen Kämpfe; Eugène Delacroix, geb. bei Paris 1799, gest. daselbst 1863, ein höchst vielseitiger Künstler, welcher in dem Reichtum der Erfindung, dem Feuer der Darstellung, der Kraft der Färbung als der bedeutendste Meister der romant. Malerei erscheint, freilich auch als stärkster Vertreter ihrer Mängel und Verwogenheiten. Charles Steuben, geb. zu Mannheim 1788, gest. 1856, vornehmlich um seiner Schlachtenbilder willen zu nennen; Jean Victor Schneß, geb. 1787 zu Versailles, 1840 Direktor der französischen Akademie zu Rom, gest. 1870, gehört vornehmlich mit Gemälden aus dem Volksleben Italiens dieser Richtung an; Ary Scheffer, geb. 1795 im Haag, gest. 1858, ist uns besonders bekannt durch seine etwas sentimentalen Bilder religiösen oder Goethes Dichtungen entnommenen Inhalts; Paul Delaroche, geb. zu Paris 1797, gest. 1856, besonders geist- und poesievoll in der Darstellung einfacher tragischer Vorgänge aus der Geschichte, gemessen und geschmackvoll in Zeichnung und Farbe; Leopold Robert, geb. 1794 zu La Chaux-de-Fonds, durch Selbstmord gest. zu Venedig 1835, ist in einigen herrlichen Gemälden aus dem italienischen Volksleben ein vorzüglicher Meister des höheren, im geschichtlichen Stil gehaltenen Sittenbildes. Unter den jüngeren Meistern des Geschichtsbildes sind Thomas Couture, geb. 1815 zu Senlis, † 1879, und der Meister des zügellosen Realismus, Gustave Courbet, geb. 1819 zu Ornans, gest. 1877, hervorzuheben.

Als Maler des kirchlichen Stiles haben besonders Hippolyte Flandrin aus Lyon, 1815—64, und Abel de Pujol, geb. 1785 zu Valenciennes, gest. 1861, als Meister des feinen Sittenbildes der geistvolle Darsteller des 18. Jahrhunderts, Ernest Meissonier aus Lyon, 1815—1891; als vorzügliche Tiermaler haben Constant Troyon aus Evreux, 1810—65, und Rosa Bonheur, geb. 1822 zu Bordeaux, Ruhm erworben. Von den Werken der zahlreichen talentvollen französischen Landschaftler ist in Deutschland wenig bekannt; ihnen anzuschließen ist Alexandre Calame aus Vevey, meist zu Genf, 1810—64, mit seinen vorzüglichen Alpenlandschaften.

In den Niederlanden steht besonders Belgien unter dem Einflusse der französischen Kunst. Die belgische Historienmalerei der Gegenwart zeichnet sich durch kräftige Charakteristik und meisterliche Behandlung der Farbe aus. Hauptvertreter dieser Richtung ist Louis Gallait, geb. 1810 zu Tournay, † 1887 zu Brüssel, besonders bekannt durch seine vorzüglichen Bilder aus den Freiheitskämpfen des 16. Jahrhunderts; ihm schließen sich mit schwächeren, doch immer hervorragenden Leistungen in der geschichtlichen Malerei an Eduard de Bieffe, geb. 1809 zu Brüssel, † 1882; Gustav Wappers, geb. 1803 in Antwerpen, † 1874; Ricaise de Keyser, geb. 1813 zu Sandblijet, † 1887 zu Antwerpen; Hendrik Leyss, 1815—69, u. a. Ganz eigenartig Anton Wierix zu Brüssel, 1806—65. Vor-

züglicher Tiermaler der Belgier Eugen Verboeckhoven, 1798—1881. Der Frieser Lourens Alma Tadema, geb. 1836 zu Dronrijp bei Franeker, ein Schüler von Leys, seit 1870 in London, ist als geistvoller Maler antiken Lebens zu nennen.

Unter den englischen Malern des 19. Jahrhunderts sind vornehmlich hervorzuheben der geistvolle Darsteller englischen Volkslebens David Wilkie, 1785—1841, der Landschaftler Joseph William Turner, 1775—1851, und der vortreffliche Tiermaler Edwin Landseer, geb. zu London 1802, gest. 1873. Vorzüglich ausgebildet ist in England die Malerei mit Wasserfarben.

§. 120. Auch die vervielfältigenden Künste haben in der neueren Zeit reiche Förderung erfahren. Wie im 15. Jahrhundert Holzschnitt und Kupferstich erwachsen und trefflich dazu beitrugen, auch den Mittellosen die Anschauungen der Kunst zuzuführen, ist §. 85 erwähnt, ebenso daß der bedeutendste deutsche Künstler des 16. Jahrhunderts, A. Dürer (S. 96) selbst, nebst seinen Zeitgenossen zahlreiche Stiche ausgeben ließ, wie Marcantonio Raimondi (S. 91) die Werke seines Freundes Rafael allem Volke bekannt machte. Auch die Spätitaliener, Agostino Carracci u., haben Erfreuliches geleistet; fast jeder der niederländischen Künstler (S. 101—105) hat die Radirnadel geführt, besonders meisterhaft Rembrandt. Im 18. und 19. Jahrhundert ist mehr der regelrechte Kupferstich an Stelle der Radierung getreten und zu einer durchaus selbständigen Kunstgattung erwachsen, welche bei allen Hauptvölkern Europas Vortreffliches hervorgebracht hat. Als Hauptkünstler der älteren Zeit lassen sich etwa hervorheben die Deutschen Georg Friedrich Schmidt, 1712—75, Joh. Georg Wille, 1717—1808, Christ. Friedrich Müller, 1783—1816; die Italiener Giovanni Volpato, 1738—1803, Rafael Morghen, 1758—1833, Pietro Anderloni, 1784—1849. Die zahlreichen teilweise ganz vorzüglichen Meister anderer Nationen, sowie die der neueren Zeit überhaupt müssen hier übergangen werden; die hohe Vollendung und vielfache Übung des Kupferstichs hat jedenfalls sehr dazu beigetragen, die Kenntniss der ausgezeichnetsten Werke der Malerei weitesten Kreisen zuzuführen; mit ihm vereint der durch Aloys Senefelder aus Prag, 1771—1834, im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts erfundene Steindruck. Auch Radierung und Holzschnidekunst haben neuerdings Vorzügliches hervorgebracht.

B. Die Bildnerei der neueren Zeit.

§. 121. Eine ähnliche Neugestaltung wie die Malerei erfuhr die Plastik an der Scheide der Jahrhunderte. Allerdings waren auch hier einige Künstler vorausgegangen, welche zwar mit bedeutendem Talente begabt eine Neuerweckung der Kunst im Geiste der Antike erstrebten, aber sich dennoch von dem Bann der akademischen Kunst nicht gänzlich frei zu machen wußten. Solche vorbereitende Künstler waren vornehmlich der Italiener Canova, sodann der Deutsche Dannecker, welchen sich als älterer Zeitgenosse der Schweizer Trippel gesellt.

Antonio Canova ist geboren 1757 zu Possagno im Venezianischen. Er besuchte die Akademie zu Venedig, ging 1779 nach Rom, wo er

fortan mit wenigen kurzen Unterbrechungen in rastloser Thätigkeit und hochgeehrt fast bis zu seinem Ende lebte. Er starb 1822 zu Venedig. Canova war ein glänzendes Talent, doch bei allem Bemühen nicht ganz frei von den Fesseln der Barockzeit, mit besonderer Begabung für die Darstellung des Anmutigen, vornehmlich in jugendlichen Frauengestalten (die drei Grazien, Hebe, verschiedene Venusstatuen zc.), aber auch nicht selten ins Süße und Sentimentale fallend, schwächer und daher zur Übertreibung geneigt in der Bildung männlicher Kraft (Theseus, Hercules und Lichas, Perseus, die beiden Jechter zc.); außerdem eine Reihe von Grabdenkmälern. In der Neigung zum Anmutigen oder Pathetischen wie in der glatten und weichen Behandlung des Marmors folgt die italienische Plastik der Gegenwart den Spuren Canovas noch immer.

Johann Heinrich von Dannecker, geb. 1758 zu Stuttgart, als Karlschüler Schillers Freund, 1780 Hofbildhauer, seit 1785 in Rom, 1790 Professor an der Karlschule, gest. 1841 zu Stuttgart. In seinen Bildwerken aus der griechischen Mythologie (Ariadne) schließt er sich an Canova, wie in den späteren christlichen Skulpturen an Thorwaldsen, ohne jedoch dessen einfache Größe zu erreichen. Unbekannt seine vortreffliche Schillerbüste.

Als tüchtiger Künstler der Vorbereitungszeit ist noch zu nennen Alexander Trippel, geb. zu Schaffhausen 1744, nach langjährigem Aufenthalt in Rom gest. daselbst 1793, Meister einer vortrefflichen Büste Goethes. Unter den französischen Nachseheren Canovas ist zu nennen Anton Dionys Chaudet, 1763—1810.

S. 122. Die völlige Befreiung und Erneuerung der Plastik erfolgte auf zwiefache Weise, beides durch nordische Meister. Der Däne Albert Thorwaldsen ward durch die großen Anschauungen Roms dazu geführt, im Geiste der Antike weiter zu schaffen, in seiner Einfachheit, ernsten Größe und keuschen Schönheit der edle Künstler des Idealismus; der Deutsche Gottfried Schadow ist in der bewußten Rückkehr zum Studium der Natur der Meister eines gesunden Realismus, wie ja diese beiden, einander ergänzenden Gegensätze sich auch in der vorhergehenden Erneuerung der Kunst durch die Renaissance vereinigt finden.

Albert Thorwaldsen, geb. 19. Nov. 1770 zu Kopenhagen, war eines Bildschnitzers Sohn. Er half dem Vater; wissenschaftlich bescheiden vorgebildet, besuchte er die Kunstschule der Vaterstadt und ging mit einer Reiseunterstützung derselben 1797 nach Rom. Hier erwachte seine Künstlerseele im Anschauen der Antike und vornehmlich auch der Zeichnungen von Carstens. Sein Erstlingswerk, der Jason, 1802, gewann ihm glänzenden Ruhm und zahlreiche Aufträge; selbst Canova erkannte „den neuen und großartigen Stil“ des überlegenen Nebenbuhlers neidlos an. Thorwaldsen ist damit der wahre Erneuerer der Plastik; frei von jeder Erinnerung an die Geziertheit oder das hohle

Pathos der Barockzeit, hielt er sich ebenso frei von dürftiger Nachahmung der Antike, deren große einfache keusche Schönheit in seinen Werken wiedergeboren ist. Er blieb fortan mit geringer Unterbrechung in Rom, allgefeiert, mit den deutschen Künstlern in herzlichster Freundschaft verbunden. Ein Greis, kehrte er 1838 in die Vaterstadt zurück, wo er am 24. März 1844 durch einen raschen Tod hinweggenommen ward.

Thorwaldsen hat in vierzigjähriger Arbeit eine Fülle der edelsten Schönheit hervorgebracht, eine große Anzahl mythologischer Vorwürfe behandelt, dann die Darstellung Christi und der Apostel, eine Reihe von Standbildern besonders in Deutschland, eine Menge der schönsten Werke in halberhabener Arbeit, mit welchen er der lange Zeit üblichen malerischen Darstellung entsagt und wieder zu dem edeln Maß griechischer Kunst zurückkehrt. In allen Werken Thorwaldsens erfreut der Adel künstlerischer Formengebung, die herrliche ernste Einfachheit und Absichtslosigkeit, eine Darstellung der schönsten Natur, übergossen von dem süßesten Zauber des Idealen. Ein Künstler erster Größe, reicht er über zwei Jahrtausende Phidias und Praxiteles die Hand.

Hauptwerke: Ganymed, Amor und Psyche, Venus, Hebe, die Grazien, die Hoffnung, Jason, Merkur als Argustöter, der sterbende Löwe zu Luzern; Standbilder: Maximilian I. zu München, Gutenberg zu Mainz, Schiller in Stuttgart, Copernicus zu Warschau; Reliefs: der Alexanderzug, die Rundbilder Nacht und Tag, die vier Jahreszeiten u. Mustergültige Herstellung der Ägineten (S. 28), zahlreiche Büsten u.

An Thorwaldsen schließt sich außer dem Deutschen Rauch (S. 124) u. a. der Italiener Pietro Tenerani aus Torano bei Carrara, 1798—1869, erst Canova's, dann Thorwaldsens Schüler, und der vornehmlich für Dänemark thätige Schleswiger Hermann Wilhelm Bissen, 1798—1868.

S. 123. Dem Meister des Idealismus tritt gleichzeitig der Meister des Realismus gegenüber, der bewußten Rückkehr zum Studium der Natur, der wahren, frischen Auffassung des Lebens, der dreisten, scharfen Hervorhebung des Charakteristischen: Johann Gottfried Schadow, geboren 1764 zu Berlin, eines Schneiders Sohn. Er ward des Popfbildhauers Tassaert, seit 1785 in Italien Trippels Schüler. 1787 kehrte er heim, ward 1788 Hofbildhauer und Rektor, 1816 Direktor der Berliner Akademie; er starb 1850. Als Bildner der vollen Lebenswahrheit zeigt sich Schadow vornehmlich in seinen Standbildern; in den Idealstatuen ist er weit weniger glücklich. Er hat ein hohes Verdienst als Begründer und vieljähriges Haupt der Berliner Schule der Bildhauerei und des Ergusses, sowie als Forscher und Schriftsteller über die Verhältnisse des menschlichen Körpers.

Standbilder: Friedrich der Große zu Stettin 1793, Bieten zu Berlin 1794, Leopold von Anhalt daselbst 1800, Luther zu Wittenberg 1821; mißlungene Idealstatue Blüchers zu Rostock 1819; Siegesgöttin auf dem Brandenburger Thor 1794. Schriften: Polyklet, oder von den Maßen des Menschen nach dem Geschlecht und Alter, 1834; Nationalphysiognomien, oder Beobachtungen über den Unterschied der Gesichtszüge und die äußere Gestaltung des menschlichen Kopfes, 1835.

§. 124. Der deutschen Bildnerei war der gewaltige Aufschwung der Freiheitskriege, in den folgenden Jahrzehnten das gesteigerte nationale Bewußtsein sehr förderlich. Hatte die bisherige Bildnerei im Geiste der Antike mit ihren besten Schöpfungen Werke hervorgebracht, welche nur dem Gebildeten verständlich waren, so wird fortan ein Gebiet der Plastik, welches bisher nur fürstliche Dankbarkeit, dabei spärlich und in einseitiger Richtung auf die Anerkennung kriegerischer Leistungen gepflegt, mit besonderer Vorliebe und unter Teilnahme ausgedehnter Kreise des Volkes weitergebildet, das Denkmal, nicht unserer Kriegerleute allein, sondern auch unserer großen Gelehrten und Denker, Dichter und Künstler. Diese reiche und volkstümliche Entwicklung der Bildhauerei gehört zu den erfreulichsten Ereignissen in der Geschichte der neueren deutschen Kunst; die Plastik ward dadurch genötigt, den idealen Stil mit voller Lebenswahrheit zu verbinden. Zunächst in Berlin, wo der bedeutendste Meister dieser Richtung, Chr. Rauch, lange Jahre wirkte und zahlreiche Schüler bildete, unter denen G. Rietschel der hervorragendste ist; etwas später entfaltete sich auch in München eine reiche Blüte bildnerischer Thätigkeit; an beiden Orten ward auch der für den Norden vorzugsweise geeignete Erzguß erneuert und zu hoher Vollendung gebracht. Auch die Schulen von Wien und Dresden haben Treffliches geleistet.

Christian Daniel Rauch, geboren zu Arolsen am 2. Januar 1777, ward 1797 königlicher Kammerdiener und arbeitete gleichzeitig auf der Akademie, Schadows Schüler. Er verweilte 1804—18 mit kurzen Unterbrechungen in Italien, durch die Freundschaft mit Thorwaldsen zu jener idealen Höhe geführt, die sich in Rauchs Erstlingswerk, dem Grabdenkmal der Königin Luise, offenbart. Nach Berlin zurückgekehrt, Professor der Bildhauerkunst, war er fortan rastlos thätig als Schöpfer trefflicher Standbilder, wie als Lehrer ausgezeichneten Schüler. Er starb bei einem Besuche zu Dresden, 3. Dezember 1857.

Rauch vereinigt in seinen Werken die Eigentümlichkeiten seiner beiden älteren Freunde, Schadow und Thorwaldsen. Geist- und geschmackvoll, in seinem Gefühl das Schöne und Eigentümliche treffend, unfreier Nachahmung der antiken Kunst durchaus entsagend, ist er vor allem als Bildner zahlreicher Denkmale hervorzuheben, in welchen er die volle

schöne Lebenswahrheit darstellt, der würdige Bildhauer des preussischen Ruhmes. An ihn schließt sich eine reiche Schule vorzüglicher Künstler, welche vornehmlich um die Denkmalbildnerei der Gegenwart hohes Verdienst haben.

Hauptwerke: Königin Luise zu Charlottenburg, gearbeitet 1811—14; Scharnhorst und Bülow, 1816—22, Blücher, vollendet 1826, York und Gneisenau, vollendet 1853, Thier, 1857, vor allen das großartige Denkmal Friedrichs II., 1839—49, alle in Berlin; außerdem Franke in Halle, 1827, Dürer in Nürnberg, 1836, Kant in Königsberg, 1857, u. a. Als Idealbilder seine herrlichen Viktorien. Eggers, Rauch. II. 1873 f.

Anderer bedeutende Meister der Berliner Schule sind: Friedrich Tietz, 1776—1851, Schadows Schüler, dann lange in Italien Rauchs Mitarbeiter, seit 1819 Mitglied der Akademie und Direktor der Skulpturengalerie, meist in Idealgestalten und Büsten thätig; Ludwig Wichmann, 1785—1859, schuf das Windkemannsdenkmal zu Stendal; August Riß, geb. 1802 bei Pleß in Oberschlesien, † 1865 (Amazone zu Berlin, Friedrich der Große zu Breslau, Friedrich Wilhelm III. zu Königsberg); Friedrich Diale, geb. 1805 zu Pyrmont, gest. 1882 (Friedrich Wilhelm III. im Tiergarten, Möser in Osnabrück, Johann Friedrich in Jena etc.); Hermann Heidel aus Bonn, 1813—65 (Händel zu Halle); Gustav Bläser aus Köln, 1813—1874; Albert Wolff, geb. 1814 zu Neustrelitz; Karl Steinhäuser, geb. 1813 zu Bremen, 1863 Professor der Plastik zu Karlsruhe, gest. 1879; Friedrich Hermann Schiewelbein, 1817—67. Unter den jüngeren Meistern vornehmlich Reinhold Vögels, geb. 1831 zu Berlin (Schillerdenkmal daselbst), Rudolf Siemering, geb. 1835 zu Berlin, und Frig Schaper, geb. 1841 zu Altleben im Mansfeldischen, Bildner trefflicher Standbilder. Vorzügliche Idealarbeit mehrerer der genannten Künstler die acht Kriegergruppen auf der Berliner Schloßbrücke.

Als vorzüglicher Bildner kirchlicher Gruppen Wilhelm Achtermann, geboren 1799 bei Münster, Rauchs Schüler, seit 1839 in Rom, wo er 1884 starb.

Ernst Friedrich August Rietschel, geboren 14. Dezember 1804 zu Pulsnitz in der Lausitz, eines armen Handschuhmachers Sohn. Nach einer überaus kümmerlichen Jugend gebildet auf der Dresdener Akademie, war er seit 1826 Rauchs trefflichster Schüler und geistiger Erbe. 1832 an die Akademie zu Dresden berufen, starb er daselbst 1861. Ein tiefdenkender, feinführender Künstler, hat er die Befreiung der deutschen Bildnerei von der Herrschaft der Antike durch die Beseitigung des „Lügenmantels“ vollendet.

Pietà in Potsdam. Standbilder: Lessing zu Braunschweig, 1849, Goethe-Schiller zu Weimar, gearbeitet 1852—57; das großartige Lutherdenkmal zu Worms ward, nach Rietschels Entwurf durch seine Schüler vollendet, 1868 aufgestellt.

Ihm schließt sich an Ernst Julius Hähnel, geboren 1811 zu Dresden, seit 1848 Professor, † daselbst 1891, der Schöpfer des Verthoven zu Bonn, Karl IV. zu Prag, Schwarzenberg in Wien, Kasael zu Dresden. Unter den jüngeren Dresdener Meistern sind besonders zu nennen Johann Schilling, geb. 1828 zu Wittweida,

mit seinen prächtigen Idealgruppen der Tageszeiten und dem Niederwalb-Denkmal, und Karl Adolf Donndorf aus Weimar, geb. 1835 (Karl August zu Weimar, Cornelius zu Düsseldorf), seit 1877 Professor an der Stuttgarter Kunstschule.

§. 125. König Ludwig I. von Bayern (§. 115) war nicht bloß bemüht, seine Hauptstadt durch bedeutende Bauten und diese durch Werke monumentaler Malerei zu schmücken, sondern er suchte auch die Bildnerei durch zahlreiche Aufträge, welche die Zierde der Münchener Neubauten, die Verherrlichung des bayerischen Ruhmes oder in der Walhalla bei Regensburg die Feier deutscher Größe bezweckten, eifrig zu befördern. Sind auch die Leistungen der Münchener Künstler minder vollendet als diejenigen Rauchs und seiner Schüler, so sind sie immerhin von weittragender Bedeutung für München und das damit vielfach in Beziehung stehende Wien. Der hervorragendste der Münchener Künstler, der Bildner einer zahlreichen Schar von Schülern, war Ludwig Schwanthaler, geboren 1802 zu München, Schüler der Akademie, dann Thorwaldsens zu Rom. Nach der Heimkehr 1834 Professor in der Vaterstadt, starb er daselbst 1848. Schwanthaler war ein erfindungsreicher, geschmackvoller und überaus fruchtbarer Künstler, wenn auch weniger frei und eigentümlich als Rauch und Rietschel.

Von Schwanthaler u. a. das Riesenstandbild der Bavaria zu München, Jean Paul zu Baireuth, 1841, Mozart zu Salzburg, 1841, Goethe in Frankfurt, 1841, Rudolf von Habsburg in Speier, 1843 ic. Außerdem der bildnerische Schmuck der Walhalla und mehrerer Münchener Gebäude.

Der bedeutendste der älteren bayerischen Bildhauer ist der Würzburger Johann Martin Wagner, 1778—1858, seit 1804 in Rom, Maler und Bildhauer, einer der hauptsächlichsten Mitarbeiter an der Walhalla. Ernst von Bandel, geboren 1800 zu Ansbach, 1820 Schüler der Münchener Akademie, seit 1834 in Berlin, gestorben 1876, der Meister des nach vieljähriger Bemühung 1875 vollendeten riesigen Hermanns-Denkmals bei Detmold. Als die bedeutendsten Münchener Bildhauer sind zu nennen: Friedrich Brugger, geboren daselbst 1815, gestorben 1870 (Gluck in München); Johann Halbig, geb. 1814 zu Donnerzdorf in Franken, † 1882. Ebenso schließen sich als Schwanthalers Schüler den Münchenern an der Wiener Ludwig Schaller, 1804—1865 (Herder zu Weimar); der Erfurter Anton Fernkorn, geboren 1813, seit 1866 geisteskrank (Erzherzog Karl und Prinz Eugen zu Wien); der Westfale Caspar Zumbusch, geboren 1830, nun zu Wien, ic.

Als Künstler, welche den Erzguß zu schönster Vollkommenheit ausbildeten, verdienen Erwähnung: Johann Baptist Stiglmaier aus Fürstenseelbruck bei München, 1791—1844, und dessen Nachfolger Ferdinand von Miller, geb. 1813, † 1887. Ebenso sind in Norddeutschland Berlin, Braunschweig und Lauchhammer Stätten einer ausgedehnten und vollendeten Gießfertigkeit.

§. 126. Auch bei den übrigen Völkern Europas erscheint im 19. Jahrhundert die Denkmalbildnerei als Hauptgebiet plastischer Thätigkeit, neben welchem die an die Antike angelehnte Idealbildnerei zurücksteht. Als die bedeutendsten französischen Künstler dieses Jahrhunderts sind Bosio, Pradier, David und Barre hervorzuheben, in

Italien neben dem §. 122 erwähnten Tenerani die Toskaner Lorenzo Bartolini, 1777—1850, und der zu Florenz wirkende Giovanni Dupré, geb. 1817 zu Siena, gest. 1882; jedoch gefällt sich die italienische Bildnerei vielfach in einer inhaltsleeren Geschicklichkeit der Mache. Als Vertreter einer edeln klassischen Richtung ist der seit 1817 in Rom lebende Engländer John Gibson, 1791—1866, hervorzuheben.

François Joseph Bosio aus Monaco, zuletzt Direktor der Pariser Akademie, 1769—1845, Ideal- und Porträtbildner; James Pradier, geboren zu Genf 1792, gestorben zu Paris 1852, dessen zahlreiche mythologische Statuen die weibliche Schönheit in etwas koketter Anmut auffassen; Pierre Jean David d'Angers, 1793—1856, ein Künstler von größter Leichtigkeit des Schaffens und dreiftem Naturalismus, von bedeutender Kraft der Charakteristik in seinen zahlreichen Porträtbüsten; François Rude aus Dijon, 1784—1855; Francisque Duret aus Paris, 1805—1865. Wegen seiner herrlichen Tiergruppen ist zu nennen Antoine Louis Barye, 1795—1875.

C. Die Baukunst der neueren Zeit.

§. 127. Die Baukunst der Gegenwart hat die Eigentümlichkeit, daß sie einen eigenen, durch allmähliche Weiterbildung entstandenen Stil gar nicht besitzt, sondern sich in einer mehr oder minder gelungenen, freieren oder beschränkteren, geistvollen oder inhaltsarmen Nachbildung der früheren Bauweisen, soweit solche unserem Bedürfnisse entsprechen, gefällt; es wird je nach dem Zweck des Gebäudes, nach dem Wunsche des Auftraggebers oder der Lieblingsrichtung des Baumeisters, griechisch oder römisch, altchristlich oder romanisch, maurisch oder gotisch, in Früh- oder Spätrenaissance gebaut, vielfach sehr geschmackvoll und schön, wohl auch mit einer gewissen weiterbildenden Selbständigkeit der Formenbehandlung, aber diese Hervorbringungen erscheinen nicht naturnotwendig erwachsen, sondern als das Werk geschickter Benutzung geschichtlicher Studien. Die in langen Friedensjahren eifrig betriebene, liebevolle und stilgerechte Wiederherstellung vieler Gebäude des Mittelalters, die gründliche Pflege kunstgeschichtlicher Forschungen in der Neuzeit hat dazu ganz besonders beigetragen. Auch diese Neubelebung der deutschen Baukunst, etwa seit 1820, geht vornehmlich aus von Berlin und München, angeknüpft dort an den genialen Schinkel, hier an König Ludwig I. und seine in verschiedenster Richtung hin wirksamen Bestrebungen.

Karl Friedrich Schinkel, 1781—1841, geb. zu Neuruppin, Oberbaudirektor und Professor an der Akademie der Künste zu Berlin. Durch eine Reise nach Italien gebildet, auch als Landschafts- und Geschichtsmaler sehr begabt, ein Mann von feinem Geschmack und Schönheitssinn, von wahrhaft genialer Schöpferkraft, erfaßte er die Formen der durch das 1762 erschienene Werk von Stuart und Revett

gleichsam neuentdeckten griechischen Baukunst, benutzte dieselben mit reichster Erfindungsgabe zu modernen Bauten, welche durch Ebenmaß und Großartigkeit der Gesamtverhältnisse, wie durch reine und reiche Durchbildung des Einzelnen ausgezeichnet sind, wengleich die dürftigen Anschauungen der Zeit wahrhaft monumentale Gediegenheit nicht gestatteten. Auch die Neubelebung des Backsteinbaues geht von Schinkel aus, wie er diejenige der gotischen Bauweise durch sein Vorbild bedeutend gefördert hat.

Hauptwerke: In griechischen Formen Museum und Schauspielhaus, in Backstein Bau- und Werdersche Kirche zu Berlin, gotisch Schloß Babelsberg und das Denkmal auf dem Kreuzberg. Schinkels genialste Entwürfe blieben unausgeführt. Von den zahlreichen trefflichen Meistern der Berliner Schule sei erwähnt als Weiterführer der klassischen Richtung August Stüler aus Berlin, 1800—65 (Neues Museum und Schloßkuppel zu Berlin, mit Georg Adolf Demmler [1804—86] das Schloß zu Schwerin in den Formen der französischen Renaissance), als Haupterneuerer gotischer Kunst der Schlesier Ernst Friedrich Zwirner, 1802—61, seit 1833 Dombaumeister in Köln. Die Anregung zu einem geschmackvollen Privatbau in Norddeutschland, in Renaissance- oder gotischen Formen, ist wesentlich von Berlin oder Köln ausgegangen.

Durch den kunstliebenden König Ludwig ward München seit 1816 mit einer Reihe von Prachtbauten geschmückt, bei welchen sich indes in weit höherem Maße als in den Werken der Berliner Baumeister das Bemühen zeigt, sich in den verschiedensten Stilen zu versuchen. Hauptvertreter der Münchener Baukunst, von welcher zugleich zur Erneuerung und Vollenbung zahlreicher edler Werke des Mittelalters in Bayern, zum baulichen Schmuck der anderen Landesteile, wie zur Entwicklung einer glänzenden Bauhätigkeit in Wien die Anregung ausging, sind Menze und Gärtner.

Leo von Menze, geb. 1784 bei Hildesheim, 1815 Hof-Bauinspektor, 1819 Oberbaurat, gest. 1864, ist der eigentliche Begründer des Emporblühens der Baukunst in München. Im Auftrage König Ludwigs schmückte er es mit den Prachtbauten der Glypto- und Pinakothek, 1816, des Königsbaues, der Allerheiligenskapelle, 1826, der Ruhmeshalle, 1843, baute die Walhalla, seit 1830, und die Befreiungshalle bei Regensburg u. Minder schöpferisch und selbständig als Schinkel, hat er sich an verschiedene Bauweisen angeschlossen, doch mit Vorliebe an die Vorbilder der Griechen.

An Menze reiht sich mit besonderer Neigung zur Nachbildung romanischer und verwandter Bauformen Friedrich von Gärtner aus Koblenz, 1792—1847, 1820 Professor der Baukunst zu München, nach Cornelius' Scheiden Direktor der Akademie, der Erbauer der Ludwigskirche, 1829, Bibliothek, 1832, Feldherrnhalle, 1847, des Siegesthores, 1843, u. Als hervorragende Münchener Baumeister sind noch zu

nennen Georg Friedrich Ziebland aus Regensburg, 1800—73 (Basilika, 1835), Jos. Dan. Ohlmüller aus Bamberg, 1791—1839 (Vorstadt-Kirche, 1831). Zu München ward gebildet der Hamburger Gottfried Semper, geboren 1803, 1834—49 Professor zu Dresden (Schauspielhaus, Neues Museum), polit. Flüchtling in London, 1865 Professor zu Zürich, seit 1871 in Wien thätig, † 1879 zu Rom.

Auch Wien besaß neuerdings in Eduard van der Nüll, 1812—68, August v. Siccardsburg, 1813—68, Heinrich Ferstel, 1828—1883, alle drei Wiener, in Theophil Hansen, geb. 1813 in Kopenhagen, Friedrich Schmidt, geb. 1825 in Württemberg, beide † 1891, hochbegabte Meister.

In Frankreich begegnen wir denselben Wandelungen des Geschmacks. Während das erste Kaiserreich in einer Reihe glänzender Bauten (Triumphbogen und Madeleine zu Paris) sich an die Antike anlehnt, lehrten die Romantiker zur Nachahmung der Gotik zurück, findet anderseits die Renaissance, besonders die glänzende französische, ihre begeistertsten Nachbildner. England dagegen bildet mit Vorliebe den spätgotischen Palaststil der Tudorzeit nach; zu nennen Charles Barry, 1795—1860, der Erbauer des Parlamentshauses.

§. 128. Werfen wir zum Schlusse noch einen überschauenden Blick auf das Kunstleben der Gegenwart, besonders in Deutschland, so finden wir Anlaß, manches zu bedauern, an anderem wieder uns lebhaft zu erfreuen.

Bedauern dürfen wir es, daß die wie aus dem Naturboden der Nation und des nationalen Glaubens erwachsende, ohne unsicheres Tasten gleichsam das Notwendige schaffende Kunstübung der früheren Jahrhunderte seit der Renaissancezeit mehr und mehr verloren ging, nummehr völlig verloren ist. Der Künstler, auf welchem Gebiete er auch thätig sei, schafft nicht mehr, was er muß, wie ein Phidias und Piesole, sondern er ist durch den Rückblick auf eine Jahrtausende währende Kunstentwicklung, die unendlich Reiches, Mannigfaltiges und Schönes geschaffen, durch die Forderungen der grübelnden und wählenden modernen Subjektivität wie des in der Irre umhertastenden Zeitgeschmacks in jener sicheren instinktiven Thätigkeit gestört, welche das glückliche Besitzthum des Altertums und Mittelalters war und heutzutage nur noch wenigen bevorzugten Naturen eigen ist. Unsere Kunst ist mehr die Hervorbringung reicher Kenntniss, erwägenden Verstandes, philosophischen Nachdenkens, als einer vollen hingebenden Begeisterung, einer wahllosen Darstellung des Schönen. Die Religion hat die Kraft verloren, wie früher Herrscherin und Vereinergerin aller Künste zu sein, ein herber Verlust; denn eine wahrhaft große und eigenartige Kunst entwickelt sich nur aus einem ungebrochenen Glaubensleben. Eine solche Kunst aber, welche wie die unsere ihren Naturboden verloren hat, wird in stets gesteigerter Weise verschiedene Bahnen einschlagen, von dem Schwanken des Zeitgeschmacks, von der eigenartigen Geistesrichtung des Künstlers abhängig sein.

Andererseits hat der vermehrte Wohlstand, die höhere Gemeinbildung, das freudigere Nationalbewußtsein unserer Zeit auch das Bedürfnis nach einer Verschönerung des alltäglichen Lebens durch die Kunst in sehr sichtbarer Weise gesteigert; die Kunst ist nicht mehr ein Luxus des Vornehmen, ein Genuß des Gebildeten, sondern in ihrer mannigfaltigen Übung und öffentlichen Darstellung wirkt sie auch weithin auf das Volk; von der Fülle und Gediegenheit der Leistungen früherer Zeiten sind wir freilich noch weit entfernt. Ist die Baukunst von ihrer herrschenden Höhe als Meisterin aller Künste herabgestiegen, wählt sie sich abwechselnd die Kunstwerke der verschiedensten Zeiten zum Vorbild, so schafft sie doch viel des Glänzenden, Geschmackvollen, Schönen auch im Privatbau; die Bildnerei ziert unsere freien Plätze mit würdigen Standbildern; die Malerei vor allem erfreut sich einer erstaunlichen Fülle und Mannigfaltigkeit der Leistungen; ist die religiöse Malerei zurückgetreten, so finden Geschichts- und Sittenbild und Landschaft eine Pflege, welche bisweilen ganz Vorzügliches, den besten Leistungen der Vergangenheit Ebenbürtiges hervorbringt. Eine gediegene kunstgeschichtliche Forschung, eine reiche Entwicklung der vervielfältigenden Künste, die bequeme Anschauung zahlreicher Sammlungen gehen der schöpferischen Thätigkeit zur Seite und machen die Kunst zum Gemeingut der Gebildeten; ebenso hat, gefördert durch die verschiedenen Welt- und Landes-Ausstellungen, durch liebevolle Vertiefung in den Formenschatz früherer Jahrhunderte und des Ostens, durch das steigende Bedürfnis der Gebildeten und Vermögenden, in harmonischer, künstlerisch veredelter Umgebung zu leben, auch das Kunsthandwerk in den letzten Jahrzehnten einen bedeutenden Aufschwung erfahren. So mögen wir der Zukunft unserer bildenden Künste getrost entgegensehen.

Alphabetisches Verzeichniss.

- Achenbach, Andreas** 162.
 —, Dswalb 162.
Achtermann, Wilh. 169.
Adam, Albrecht 160.
Agasias 43.
Ageladas 38.
Agelandro 42.
Agnolo, Andrea d' 126.
Ainmiller, Mag Eman. 159.
Albani, Francesco 140.
Alberti, Leon Battista 110.
Aldegrewer, Heinrich 137.
Alessi, Galeazzo 112.
Alkamenes 40.
Allegrì, Antonio 130.
Allori, Cristofano 140.
Alma Tadema, Lourens 165.
Altdorfer, Albr. 137.
Amadeo, Antonio 110.
Amerigi, Michelangelo 141.
Anderloni, Pietro 165.
Andrea Pisano 103.
 — del Sarto 126.
Anthemios 68.
Antonello von Messina 120.
Apelles 45.
Apollodoros, Maler 45.
 —, Baumeister 55.
Apollonios d. Ältere 42.
 — d. Jüngere 42, 57.
Aristeas 57.
Aristides 45.
Arkesilaos 57.
Arler, Peter 100.
Athenodoros 42.

Bathuizen, Rudolf 148.
Bagnacavallo 129.
- Balbung, Hans** 137.
Bandel, Ernst v. 170.
Bandinelli, Vaccio 118.
Barbarelli, Giorgio 131.
Barbieri, Francesco 140.
Barbi, Donato di Betto 116.
Barozzi, Giacomo 111.
Barry, Charles 173.
Bartolini, Lorenzo 171.
Bartolommeo, Frà 126, 127.
Barthe, Antoine Louis 171.
Bassano 132.
Batoni, Pompeo 140.
Bazzi, Gio. Antonio de' 125.
Becker, Jacob 161.
Begas, Karl 162.
 —, Reinhold 169.
Beham, Gebr. 137.
Beheim, Heinr. 101.
Bellini, Gentile 124.
 —, Giovanni 123.
Belotto, Bernardo 150.
Bendemann, Eduard 161.
Benedetto da Majano 110, 116.
Benozzo di Lese 123.
Berchem, Nicolaus 148.
Berrettini, Pietro 140.
Bernini, Lorenzo 111, 112, 118.
Bernward 86.
Betto, Bernardino di 124, 127.
Biefse, Eduard de 164.
Bigordi, Domenico 123.
Bissen, Herm. Wilh. 167.
Bläser, Gustav 169.
Boecklin, Arnold 160.
- Bol, Ferdinand** 146.
Bonannus 85.
Bondone, Ambrogio 101, 103, 104.
Bonheur, Rosa 164.
Bonifazio 132.
Bordone, Paris 132.
Borromini, Francesco 112.
Bosio, François Joseph 171.
Botticelli, Sandro 123.
Boucher, François 142.
Boullogne, Jean de 118.
Bouts, Dierick 134.
Bramante 110, 111, 112.
Bril, Paul 147.
Brouwer, Adrian 146.
Brueghel, Peter d. Ältere 146.
 — Peter d. J. 146.
 —, Jan 147.
Brugger, Friedrich 170.
Brunellesco 101, 109, 110, 116.
Bryaxis 41.
Buonaccorsi, Pierino 129.
Buonarroti, Michelangelo 111, 112, 117, 118, 125.
Buoninfegna, Duccio di 104.
Buonvicino, Alessandro 132.
Burgkmair, Hans 135.

Calame, Alexander 164.
Calbara, Polidoro 129.
Calliari, Paolo 132.
Callot, Jacques 142.
Cambio, Arnolfo di 101.
Camphausen, Wilhelm 161.
Canale, Antonio 150.
Canaletto 150.

- Cano, Monzo de 143.
 Canova, Antonio 165.
 Caravaggio, Michelangelo ba
 141.
 —, Poliboro da 129.
 Carracci, Lod. Agost. Anni-
 bale 140.
 Carstens, Aſmus Jacob 152.
 Cellini, Benvenuto 118.
 Champaigne, Philippe de
 142.
 Chares 42.
 Chaudet, Ant. Dion. 166.
 Chobowiecki, Dan. Nic. 150.
 Cimabue, Giovanni 104.
 Cione, Andrea di 103.
 —, Benzo di 102.
 Claude Lorrain 141.
 Contucci, Andrea 116.
 Cornelius, Peter von 155.
 Correggio 130.
 Cortona 140.
 Costa, Lorenzo 130.
 Courbet, Gustav 164.
 Couture, Thomas 164.
 Cozie, Michael van 134.
 Cranach, Lucas d. Ält. 137.
 —, d. J. 137.
 Crebi, Lorenzo di 123.
 Cuypp, Albert 148.
D
 Dabalos 21, 37.
 Dannerker, J. H. v. 166.
 David, Jacques Louis 153.
 —, Pierre Jean, d'Angers
 171.
 Defregger, Franz 160.
 Deger, Ernst 161.
 Deinokrates 34.
 Delacroix, Eugen 164.
 Delaroche, Paul 164.
 Deforme, Philibert 112.
 Demmler, G. A. 172.
 Demokritos 33.
 Denner, Balthasar 149.
 Dietrich, Christ. 149.
 Dioscorides 57.
 Dipocnos 38.
 Dolci, Carlo 140.
 Domenichino 140.
 Donatello 116.
 Donato d'Angelo 110, 111,
 112.
 Donndorf, Karl Adolf 170.
 Dou, Gerhard 146, 147.
 Drake, Friedr. 169.
 Duccio di Buoninsegna 104.
 Dughet, Caspar 141.
 Dujardin, Carl 148.
 Dupré, Giovanni 171.
 Dürer, Albrecht 135.
 Duret, Francisque 171.
 Dyck, Anton van 143.
E
 Gedhout, Gerbrandt v. d.
 146.
 Einhard 69.
 Elsheimer, Adam 149.
 Enhuber, Karl 160.
 Erwin v. Steinbach 100.
 Euphranor 41, 45.
 Euthykrates 42.
 Euthyides 42.
 Everdingen, Alart van 148.
 Eyck, Hubert, Jan, Marg. van
 133, 134.
F
 Fabius 58.
 Fernkorn, Anton 170.
 Ferrari, Gaudentio 125.
 Ferstel, Heinr. 173.
 Feuerbach, Anselm 160.
 Fiesole 105.
 Filipepi, Alessandro 123.
 Finiguerra, Maso 122.
 Flandrin, Hippolyte 164.
 Flagman, John 150.
 Flind, Gouvert 146.
 Floris, Frans 134.
 Francia 124.
 Fügler, Fr. Heinr. 150.
 Führich, Joseph 156.
G
 Gallait, Louis 164.
 Garofalo 129.
 Gärtner, Friedr. v. 172.
 Gebhardt, Eduard v. 161.
 Gellée, Claude 140.
 Genelli, Bonaventura 160.
 Gérard, Fr. P. 153.
 Gerhard v. Nile 100.
 Géricault, Theodor 164.
 Ghiberti, Lorenzo 116.
 Ghirlandajo, Domenico 123.
 Gianbellin 123.
 Giannuzzi, Giulio de' 112,
 129.
 Gibson, John 171.
 Giordano, Luca 140.
 Giorgione 131.
 Giotto 101, 103, 104.
 Giovanni da Bologna 118.
 — da Fiesole 105.
 — Pisano 102, 103.
 — da Udine 129, 132.
 Girardon, François 120.
 Girodet, Anne Louis 153.
 Giulio Romano 112, 129.
 Glaukos 38.
 Glykon 41, 57.
 Goeß, Hugo van der 134.
 Goffaert, Jan 134.
 Goujon, Jean 120.
 Goyen, Jan van 148.
 Gozzoli, Benozzo 123.
 Graff, Anton 150.
 Greuze, Jean 142.
 Gros, Ant. Jean 153.
 Grünewald, Matth. 137.
 Guercino 140.
 Guérin, Pierre Narcisse 153.
 Guidi, Tommaso 123.
H
 Hackert, Philipp 150.
 Hähnel, Ernst Julius 169.
 Halbig, Johann 170.
 Hals, Frans 146.
 Hansen, Theophil 173.
 Heem, Jan de 149.
 Heibel, Herm. 169.
 Helena 58.
 Helft, Barthol. v. d. 146.
 Herle, Wilh. v. 104.

- Heß, Heinrich v. 159.
 —, Peter v. 160.
 Hilbrandt, Eduard 162.
 —, Theodor 161.
 Hiram 15.
 Hobbema, Meyndert 148.
 Hogarth, William 150.
 Holbein, Hans, d. Ält. 135.
 Holbein, Hans, d. J. 136.
 Hondcoeter, Melchior 148.
 Honthorst, Gerhard 141.
 Hooch, Pieter de 147.
 Hübner, Julius 161.
 —, Karl 162.
 Hülß, Johann 100.
 Huysum, Jan v. 149.

J
 Jacob, Meister 101.
 Jamniger, Benzel 138.
 Jktinos 33.
 Jngres, S. A. Dom. 153.
 Johann v. Köln 102.
 Jordaens, Jacob 144.
 Jordan, Rudolf 161.
 Jfiboros 68.

K
 Kalamis 38.
 Kallikrates 33.
 Kallon 38.
 Kanachos 38.
 Kauffmann, Angelica 150.
 Kaulbach, Wilh. v. 159.
 Kephifodotos 41.
 Keyser, Nicaise de 164.
 Kieß, August 169.
 Klenze, Leo v. 172.
 Kleomenes 57.
 Knaus, Ludwig 162.
 Kneller, Gottfried 149.
 Koch, Jof. Ant. 152.
 Krafft, Adam 119.
 Kunze, Meister 103.

L
 Laia 58.
 Landseer, Edwin 165.
 Lebrun, Charles 142.
 Lenbach, Franz 160.
 Leochares 41.
 Lescot, Pierre 114.
 Lessing, Karl Friedrich 161.
 Lesueur, Eustache 142.
 Leuße, Emanuel 161.
 Leyden, Lucas van 134.
 Leys, Hendrik 164.
 Licinio, Giov. Ant. 132.
 Lippi, Filippo u. Filippino 123.
 Lochner, Meister Stephan 104.
 Lombard, Lambert 134.
 Lombardo, Antonio 116.
 —, Pietro 110, 116.
 —, Tullio 116.
 Longhena, Valb. 112.
 Lorenzetti, Ambrogio 105.
 —, Pietro 105.
 Lotto, Lorenzo 132.
 Luca della Robbia 116.
 Lucas v. Leyden 134.
 Luciani, Sebastiano 126.
 Ludwig I. v. Bayern 157.
 Luini, Bernardino 125.
 Lysippos 41.

M
 Mabase, Jean 134.
 Maderna, Carlo 111.
 Majano, Benedetto da 110, 116.
 Makart, Hans 163.
 Mansart, J. S. 115.
 Mantegna, Andrea 123.
 Manuel, Nicolaus 135.
 Masaccio 123.
 Mathys, Quintin 134.
 Matthias v. Arras 100.
 Max, Gabriel 160.
 Mazzola, Francesco 130.
 Meer, Jan v. d. 147.
 Meissonier, Ernest 164.
 Melanthios 45.
 Memling, Hans 134.
 Memmi, Simone 105.
 Mengs, Anton Rafael 150.
 Menzel, Adolf 162.
 Merisi, Michelangelo 140.
 Messina, Antonello da 120.
 Metfu, Gabriel 147.
 Meyerheim, Eduard 162.
 Michelangelo 111, 112, 117, 118, 125.
 Michelozzi 110.
 Mieris, Frans v. 147.
 —, Wilhelm v. 147.
 Mignard, Pierre 142.
 Mikon 45.
 Miller, Ferdinand v. 170.
 Mnesifles 33.
 Morales, Luis 142.
 Moretto 132.
 Morggen, Rafael 165.
 Müller, Christ. Friedr. 165.
 Munkachy 163.
 Murillo, Bart. Esteban 142.
 Myron 38.

N
 Neer, Art v. d. 148
 Neber, Bernhard 160.
 Nering, Joh. Arnold 115.
 Netscher, Caspar 147.
 Niccola Pisano 86.
 Nikias 45.
 Nini, Andrea 103.
 Nüll, Eduard v. d. 173.

O
 Oeser, Friedrich 150.
 Ohlmüller, Jof. Dan. 173.
 Onatas 38.
 Oragna 103, 105.
 Orley, Bernard van 134.
 Ostade, Adrian van 146.
 Overbeck, Friedrich 156.

P
 Pacuvius 58.
 Paevnios 40.
 Pagolo, Bartolommeo 126.
 Palissy, Bernard 138.
 Palladio, Andrea 112.
 Palma, Jacopo 132.
 Pamphilos 45.
 Panaenos 45.
 Paolo Veronese 132.
 Papias 57.
 Parmeggianino 130.

- Parrhasios 45.
 Pasiteles 57.
 Pausias 45.
 Pencz, Georg 137.
 Penni, Francesco 129.
 Perrault, Claude 114.
 Perugino, Pietro 124, 127.
 Peruzzi, Baldass. 111.
 Pesne, Antoine 150.
 Phidias 39.
 Phromachos 42.
 Pierin del Vaga 129.
 Pilon, Germain 120.
 Piloty, Karl von 160.
 Pinturicchio 124, 127.
 Pisano, Andrea 103.
 —, Giovanni 102, 103.
 —, Niccola 86.
 Pöppelmann, M. D. 115.
 Polyboros 42.
 Polygnotos 45.
 Polykles 41.
 Polyklet 40.
 Ponte, Jacopo da 132.
 Pordenone 132.
 Porta, Vaccio della 126.
 Potter, Paul 148.
 Pourbus, Franz 135.
 Poussin, Caspar 141.
 —, Nicolas 141.
 Pradier, James 171.
 Praxiteles 41.
 Preller, Friedrich 163.
 Primiticcio 141.
 Protogenes 45.
 Puget, Pierre 120.
 Pujol, Abel de 164.
 Pyrgoteles 43.
 Pythagoras 38.
Q
 Quercia, Jacopo della 116.
R
 Rahl, Karl 163.
 Raibolini, Francesco 124.
 Raimondi, Marcantonio 130.
 Ramenghi, Bartolommeo 129.
 Rauch, Christian 168.
 Reinhart, Joh. Christ. 152.
 Rembrandt 145.
 Reni, Guido 140.
 Retzel, Alfred 161.
 Reynolds, Joshua 150.
 Rhoetos 38.
 Ribera, Giuseppe 141.
 Ricciarelli, Daniele 126.
 Richter, Gustav 162.
 —, Ludwig 163.
 Rietschel, Ernst 169.
 Rigaud, Hyacinthe 142.
 Rijn, Rembrandt van 145.
 Robbia, Andrea della 116.
 —, Luca della 116.
 Robert, Leopold 164.
 Robusti, Jacopo 132.
 Roos, Joh. Heinr. 148.
 —, Philipp 148.
 Rosa, Salvatore 141.
 Rosa di Livoli 148.
 Rottmann, Karl 160.
 Ruben, Christian 160.
 Rubens, Peter Paul 143, 148.
 Rude, François 171.
 Rugendas, G. Ph. 149.
 Ruissbael, Jacob v. 148.
 Ruyfch, Rachel 149.
S
 Sabbatini, Andrea 129.
 Salvi, Giambattista 140.
 Sandrart, Joachim v. 149.
 Sangallo, Antonio da 111.
 Sansovino, Andrea 116.
 —, Jacopo 111, 112, 117.
 Santi, Giovanni 124.
 —, Rafael 111, 112, 127.
 Sassoferrato 140.
 Savery, Roland 148.
 Schadow, Gottfried 167.
 —, Wilhelm 156.
 Schalcken, Gottfried 147.
 Schaller, Ludwig 170.
 Schaper, Friz 169.
 Scheffer, Ary 164.
 Schick, Gottlieb 152.
 Schiesselbein, Fr. S. 169.
 Schilling, Johann 169.
 Schinkel, Karl Friedr. 171.
 Schirmer, Joh. Wilh. 162.
 Schlüter, Andreas 115, 119.
 Schmidt, Georg Friedr. 165.
 —, Friedrich 173.
 Schnez, Jean Victor 164.
 Schnorr, Julius 157.
 Schön, Martin 135.
 Schongauer, Martin 135.
 Schoreel, Jan v. 134.
 Schrader, Julius 162.
 Schraudolph, Johann 160.
 Schröbter, Adolf 162.
 Schwanthaler, Ludwig 170.
 Schwind, Moriz von 160.
 Sebastian del Piombo 126, 132.
 Segers, Daniel 149.
 Semper, Gottfr. 173.
 Senefeldter, Moys 165.
 Sesto, Cesare da 125.
 Siccardsburg, Aug. v. 173.
 Siemerling, Rudolf 169.
 Signorelli, Luca 123.
 Silanion 41.
 Simone di Martino 105.
 Skopas 41.
 Skyllis 38.
 Snyder, Frans 144, 148.
 Sodoma 125.
 Sohn, Karl 161.
 Sofratos 34.
 Soufflot, Jacques Germain 115.
 Spagnoletto 141.
 Steen, Jan 146.
 Steinhäuser, Karl 169.
 Steinle, Eduard 156.
 Stephan, Meister 104.
 Steuben, Carl 164.
 Stiglmaier, Joh. Bapt. 170.
 Stof, Veit 119.
 Strüser, August 172.
 Swanevelt, Hermann 147.
T
 Tadema, Alma 165.
 Talenti, Francesco 101.

- Tatti, Jacopo 111, 112, 117.
 Tauristos 42.
 Tenerani, Pietro 167.
 Teniers, David, der Ältere 146.
 —, d. J. 146.
 Terborch, Gerhard 147.
 Theodorich, Meister 103.
 Theodoros 38.
 Thorswaldsen, Albert 166.
 Tiep, Friedrich 169.
 Tiepolo, Giamb. 150.
 Timanthes 45, 58.
 Timomachos 58.
 Timotheos 41.
 Tintoretto 132.
 Tischbein, J. G. W. 150.
 Tisi, Benvenuto 129.
 Tizian 131.
 Torrigiano, Pietro 120.
 Trippel, Alexander 166.
 Trohon, Constant 164.
 Turner, Jos. William 165.
Udine, Giovanni da 129, 132.
 Uhde, Friß v. 160.
Valerius 53.
 Vanucci, Pietro 124 127.
 Vargas, Luis de 142.
 Vasari, Giorgio 112, 126.
 Vautier, Benjamin 162.
 Vecelli, Tiziano 131.
 Veer, Otto van 134.
 Veit, Philipp 156.
 Velazquez, Diego 142.
 Velde, Adrian v. d. 148.
 —, Wilh. v. de 148.
 Venius, Otto 134.
 Verboeckhoven, Eugen 165.
 Vernet, Horace 164.
 Verrocchio, Andrea 116, 123.
 Vignola 111.
 Vinci, Lionardo da 118, 124.
 Vischer, Peter 119.
 Vite, Timoteo della 127.
 Volpato, Giov. 165.
 Volterra, Daniele da 126.
 Vouet, Simon 142.
 Vriendt, Frans de 134.
Wach, Wilhelm 162.
 Wächter, Eberhard v. 152.
 Wagner, Joh. Mart. 170.
 Wappers, Gustav 164.
 Waterloo, Anton 148.
 Watteau, Antoine 142.
 Weenix, Jan 149.
 Werff, Adrian v. d. 147.
 Werner, Anton von 162.
 West, Benj. 150.
 Weyden, Rogier v. d. 134.
 Wichmann, Ludwig 169.
 Wierx, Anton 164.
 Wilhelm v. Innsbruck 85.
 Wilhelm v. Sens 98.
 —, Meister 104.
 Wilkie, David 165.
 Wille, Joh. Gg. 165.
 Wohlgemuth, Michael 135.
 Wolff, Albert 169.
 Wouwerman, Philipp 148.
 Wren, Christopher 115.
 Wurmsler, Nicolaus 103.
 Zampieri, Domenico 140.
 Zeitblom, Bartholomäus 135.
 Zenodoros 57.
 Zeugis 45.
 Ziebland, Georg Friedr. 173.
 Zumbusch, Caspar 170.
 Zurbaran, Francisco 142.
 Zwirner, Ernst Friedr. 172.

Berichtigung.

Zu Seite 134, oben. Nach neuesten Ermittlungen ist H. Memling nicht geboren zu Mainz, sondern in dem damals kurmainzischen Dorfe Memlingen, jetzt Mümlingen, am obenwälbischen Mümlingbache, der bei Obernburg in den Main fließt.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
 KRAKÓW

Travitz, Dr. zu Breslau - Lehrbuch der Kunstgeschichte
2. Aufl., 2. Aufl., 350 Bl. - 11 U. geb. 9 U.

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000294381