

WYDZIAŁY POLITECHNICZNE KRAKÓW


BIBLIOTEKA GŁÓWNA



4216

L. inw.

Handbuch
der
Kunstgeschichte
von
H. Berger



Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000294523

28.

Grundriß der Kunstgeschichte

von

Heinrich Bergner

Zweite verbesserte Auflage

Mit 463 Abbildungen und 4 Farbentafeln



Leipzig

Verlag von C. A. Seemann

1913

Copyright 1913
by E. A. Seemann, Leipzig.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW
II 4216

Vorwort.



ieses Buch ist aus dem dringenden Bedürfnis hervorgegangen, für Schule und Haus eine brauchbare Einführung in die Kunstgeschichte zu schaffen. Es ist versucht worden, das Kunstschaffen der Völker in eine kurze, lebendige und verständliche Geschichtserzählung zu fassen, welche überall die Bedingungen, die Grundzüge der Entwicklung, die völkischen Eigenheiten, die Leistungen der Großen und die Fortschritte, die neuen Ziele der einzelnen Epochen erkennen läßt. Es ist nicht leicht, aus der gewaltigen Fülle der Erscheinungen immer das Wesentliche und Notwendige herauszuheben, ohne in den Ton trockner Aufzählung und fachmännischer Lehrhaftigkeit zu verfallen. Und es ist besonders für den Lehrer der Jugend eine schwere Aufgabe, den Lehrstoff so zu durchdringen, abzurunden und anschaulich zu machen, daß der Schüler eine richtige Vorstellung der jeweiligen Kunstaufgaben, der Gedankenwelt, der wechselnden Formensprache, der führenden Geister und der großen Meisterwerke erhält, ohne durch Namen, Zahlen, Fachausdrücke und leere Schlagworte belastet zu werden. Andererseits ist es ebenso gefährlich, die heilsame Geistesübung, die Schulung des Auges, das Sehenlernen und die notwendige Gedächtnisarbeit durch anmutige Geschwägigkeit oder tönende Begeisterung zu umgehen. Möchten doch alle Lehrer, denen die Unterweisung der Jugend in diesem schönsten und dankbarsten Lehrfach anvertraut ist, sich klar machen, daß die Kunstgeschichte eine Wissenschaft ist, welcher man sehr viel Hingabe, Vernfreudigkeit und vor allem Anschauung, Selbstsehen und Nachdenken widmen muß, um sie anderen vermitteln zu können.

Aus diesen Gründen darf ein Grundriß der Kunstgeschichte nicht zu kurz, inhaltlos und einseitig sein. Nach den Erfahrungen, die ich an großen und kleinen Schülern gemacht habe, ist es gerade der wertvollste Lebensgewinn, welchen jugendliche Gemüter aus der Kunstbelehrung schöpfen können, wenn der Blick geweitet und das Urteil, das Augenmaß für wirkliche Großtaten aller Zeiten und Völker geschärft wird. In der Weltgeschichte mag man das Altertum und Ausland auf ein Mindestmaß beschränken. Kunstwerke sind aber nicht tot und abgetan. Die ältesten und fernsten Schöpfungen wirken lebendig bis auf den heutigen Tag. Es kann nur zu Ungerechtigkeit und Verwirrung führen, wenn dem Schulbetrieb, dem Lehrplan zuliebe der Stoff in Fetzen gerissen, zum größeren Ruhm der Gegenwart oder des eigenen Volkes zurechtgeschnitten wird.

Gewiß erfordern die Bedürfnisse des ersten Unterrichts eine strenge Auswahl des Stoffes. Und der Lehrer wird noch mehr als es hier geschehen ist, die Besprechung auf die großen Künstler und Meisterwerke beschränken. Er mag auch die deutsche Kunstentwicklung und die Gegenwart eingehender behandeln. Wenn keine Zeit mit pädagogischen Spielereien verloren wird, muß es durchaus möglich sein, den Überblick in vierzig Lehrstunden eines Schuljahres zu bewältigen. Aber dem Schüler muß doch auch der Aufbau des Ganzen, es müssen ihm die Verbindungs-

fäden, die Anfänge und Ausklänge, die vollen Reichtümer einer Kunstperiode oder eines Meisterlebens entgegentreten. Um diese Eigenschaft eines nach allen Seiten zureichenden Lesebuches — auch für den Selbstunterricht und die weitere Fortbildung — zu erreichen, ist die äußerste Sorgfalt auf den verständlichen, anschaulichen, farbenreichen Vortrag verwandt worden. Man wird viel toten Ballast, viele hergebrachte Fach- und Fremdworte vermissen. Aber man wird, hoffe ich, in jedem Satz ein lebendiges Urteil und in jedem Abschnitt den treuen Niederschlag unserer gegenwärtigen Kunsterkenntnis finden.

Die Abbildungen sind so zahlreich, daß sie den Gebrauch eines Bilderatlasses entbehrlich machen. Und sie sind so gewählt, daß sie die Erzählung fortlaufend erläutern, dem Auge eine Reihe Erinnerungsbilder einprägen, im übrigen aber reichlichen Raum für größere und bessere Anschauungsmittel lassen, welche im Unterricht gezeigt und besprochen werden können. Seemanns kunsthistorische Wandbilder und — für die Malerei — eine Auswahl seiner farbigen Nachbildungen werden den Unterrichtszwecken genügen. Bei reicheren Mitteln wird man auch das Skioptikon mit Nutzen verwenden. Vor allem aber möge das Kunstsehen an den Werken selbst geübt werden. Die Kunstwerke der Heimat oder Führungen durch das nächste Museum sind das beste Mittel, um Urteil und Geschmack zu bilden. Jedenfalls ist es aller Mühe und Anstrengung wert, der Jugend ein ganzes, richtiges, eindrucksvolles und begeisterndes Bild vom Kunstschaffen der Menschheit zu geben.

Im Dezember 1910.

Dr. H. Bergner.

Vorwort zur zweiten Auflage.

Der rasche Absatz des ersten Zehntausends und die überaus günstigen Urteile, welche Männer des Unterrichts und der Wissenschaft über dies Büchlein abgegeben haben, bestärkten mich in der Ansicht, für ein Schul- und Hausbuch das richtige Mittelmaß getroffen zu haben. Die erhaltenen Verbesserungsvorschläge, Winke und Wünsche habe ich im Verein mit eigenen Unterrichtserfahrungen benutzt, um den Text noch einmal gründlich durchzuarbeiten, zu kürzen, wo es irgend möglich war, zu erweitern und auszubauen, wo die erste Fassung nicht genügte. Die Abschnitte über die spätere griechische Plastik, über die Baukunst und Bildnerei der Römer und über die neuesten Kunstbewegungen sind ganz neu geschrieben. Der Verlag hat seinerseits das Menschenmögliche getan, um durch Verbesserung und Vermehrung der Abbildungen die Brauchbarkeit zu erhöhen, außerdem für Unterrichtszwecke eine Lichtbilderreihe zusammengestellt, welche sich eng an den Vortrag des Buches anschließt und die Ergänzung der Anschauung nach allen Seiten gestattet.

Im November 1912.

Dr. H. Bergner.

Inhalt.

1. Kapitel: Die Anfänge der Kunst.

Spieltrieb, Naturnachahmung S. 1. Künstlerische Begabung S. 2.
1. Älteste Steinzeit S. 2. 2. Jüngere Steinzeit S. 3. 3. Metallzeit S. 3.

Seite

2. Kapitel: Aegypten.

1. Das alte Reich	6
1. Gräberkunst S. 8. 2. Bildnerei S. 9. 3. Malerei S. 10.	
2. Das mittlere Reich	11
1. Baukunst S. 11. 2. Bildnerei S. 12.	
3. Das neue Reich	13
1. Baukunst S. 14. 2. Bildnerei und Malerei S. 17.	
4. Die Nachblüte	18

3. Kapitel: Asien.

1. Das Flußland	20
1. Babylon S. 20. 2. Assur S. 21. 3. Neubabylon S. 23.	
2. Persien	24
3. Kleinasien	26
4. Mykene	28

4. Kapitel: Die Griechen.

1. Die Baukunst	32
1. Der Tempel S. 32. 2. Die Denkmäler S. 35. 3. Die bürgerliche Baukunst S. 39.	
2. Die Bildnerei	43
1. Die Anfänge S. 43. 2. Die erste Blüte S. 47. 3. Die zweite Blüte S. 50. 4. Die Nachblüte S. 54.	

5. Kapitel: Die Römer.

1. Die Etrusker S. 58. 2. Die Provinzen und Rom S. 59. 3. Die
Formensprache S. 60. 4. Die Baudenkmäler S. 61. 5. Die Malerei
S. 64. 6. Die Bildnerei S. 66.

6. Kapitel: Die altchristliche Kunst.

1. Die Katakomben S. 70. 2. Die Sarkophage S. 71. 3. Kirchen-
bau, Basilika S. 72. 4. Der Osten, Zentralbauten S. 73. 5. Mosaik-
malerei S. 75. 6. Kleinkünfte S. 77.

Anhang: Die Kunst des Islam	78
1. Die Baukunst, Moschee S. 78. 2. Flächenverzierung, Arabeske S. 80. 3. Maurische Paläste in Spanien S. 81.	

7. Kapitel: Die Baukunst im Mittelalter.

1. Die romanische Kunst	85
1. Germanische Eigenheiten S. 85. 2. Longobarden, Goten und Franken S. 86. 3. Sächsishe Kunst S. 88. 4. Hirsauer und Zisterzienser S. 90. 5. Die gewölbte Basilika. Der Übergangsstil S. 91. 6. Italien S. 94. 7. Frankreich S. 94. 8. Klöster und Burgen S. 95.	
2. Die Gotik	97
1. Wesen und System S. 97. 2. Die Gotik in Frankreich S. 102. 3. Die Gotik in Deutschland S. 102. 4. Die deutsche Spätgotik S. 104. 5. Die Gotik in England S. 106. 6. Die Gotik in Spanien S. 107. 7. Die Gotik in Italien S. 110. 8. Die bürgerliche Gotik S. 111.	

8. Kapitel: Bildnerei und Malerei im Mittelalter.

1. Die Plastik	115
1. Die Anfänge in Deutschland S. 115. 2. Oberitalien S. 116. 3. Südfrankreich S. 117. 4. Nordfrankreich. Die Hochblüte S. 119. 5. Deutschland. Die sächsische Schule S. 121. 6. Süddeutschland S. 124.	
2. Die Malerei	127
1. Die Buch- und Wandmalerei S. 127. 2. Die Tafelmalerei S. 130. 3. Die Glasmalerei S. 132.	

9. Kapitel: Die Frührenaissance in Italien.

1. Die Vorrenaissance. Trecento	135
1. Die Bildnerei der Pisaner S. 135. 2. Die Wandmalerei. Giotto S. 136.	
2. Die Frührenaissance. Quattrocento	139
1. Die Baukunst. Kirchen und Paläste S. 139. 2. Die Bildnerei S. 142. 3. Die Malerei S. 147. a) Die Florentiner S. 147. b) Die Umbrier S. 150. c) Oberitalien S. 154.	

10. Kapitel: Die Hochrenaissance. Cinquecento.

1. Lionardo S. 157. 2. Michelangelo S. 160. 3. Raffael S. 165. 4. Die Venezianer S. 172. 5. Die Baukunst S. 181.
--

11. Kapitel: Die Renaissance im Norden.

1. Die Niederländer S. 187. 2. Die deutsche Malerei des 15. Jahrhunderts S. 191. 3. Die Bildnerei S. 196. 4. Die Malerei des 16. Jahrhunderts S. 202. 5. Die Baukunst S. 216.

12. Kapitel: Barock und Rokoko.

1. Die Baukunst	222
2. Die Bildnerei	230
3. Die Malerei	233
1. In Italien S. 234. 2. Die Franzosen S. 236. 3. Die Spanier S. 238. 4. Rubens und die Flamländer S. 241. 5. Rembrandt und die Holländer S. 245. 6. Französische Malerei des 18. Jahrhunderts S. 257. 7. Die Nachzügler S. 259.	

13. Kapitel: Das 19. Jahrhundert.

	Seite
1. Die Baukunst	264
1. Der Klassizismus S. 264. 2. Die Neugotik S. 265. 3. Die Neu- renaissance S. 268. 4. Die heutige Baukunst S. 269.	
2. Die Bildnerei	270
1. Die Klassizisten S. 270. 2. Übergänge S. 273. 3. Neue Ziele S. 274.	
3. Die Malerei	276
1. Die Romantik in Deutschland S. 277. 2. Klassizisten in Frankreich S. 282. 3. Turner und die Präraffaeliten S. 283. 4. Die Schule von Barbizon S. 285. 5. Courbet und der französische Realismus S. 287. 6. Der französische Impressionismus S. 288. 7. Das Erwachen der Farbe in Deutschland S. 291. 8. Adolph Menzel S. 295. 9. Von Böcklin bis Leibl S. 297. 10. Der Impressionismus in Deutschland S. 299. 11. Die Pointillisten S. 303.	

Farbige Tafeln.

	Zu Seite
Wandmalerei aus der Casa di Apollo in Pompeji. Nach einem Aqua- rell von Paul Schuster	64
Melozzo da Forlì, Violinspielender Engel. Rom, Sakristei von St. Peter	152
Matthias Grünewald, Maria in der Glorie. Vom Isenheimer Altar in Colmar	210
Paul Signac, Beslaggte Segelboote im Hafen. Elberfeld, Museum .	304



A. Feuerbach, Mutterglück.



1. Schwedische Dolmen aus der Steinzeit.

Erstes Kapitel.

Die Anfänge der Kunst.

Im Fleiß kann dich die Biene meistern,
In der Geschicklichkeit ein Wurm dein Meister sein,
Dein Wissen theilst du mit vorgezognen Geistern,
Die Kunst, o Mensch, hast du allein. Schiller.



Die Kunst ist eine natürliche, eingeborne Mitgift des Menschengeschlechts. Soweit wir die Geschichte des Menschen rückwärts verfolgen oder die niedrigsten heutigen wilden Völker beobachten, überall finden wir dieselben Triebe, zu tanzen, zu singen, zu musizieren, den eigenen Leib, Waffen, Kleidung, Geräte zu schmücken, die Natur mit zeichnerischen Mitteln nachzubilden und das Haus, die Wohnung der Toten oder den Sitz der Gottheit irgendwie ebenmäßig, gefällig, nach dunklen Begriffen von Schönheit zu gestalten. Grundlegend ist der Spieltrieb, ein Uberschuß von Kraft, Behagen und guter Laune, der sich einstellt, wenn die nächsten, leiblichen Bedürfnisse befriedigt sind. So ist auch im Völkerleben eine bewußte und nachhaltige Kunstpflege erst zu erwarten, wenn der Bestand des Staates gesichert, die allgemeine Lebenskultur gereift und ein gewisser überflüssiger Reichtum zu den nötigen Opfern bereit ist. Wir dürfen die künstlerische Arbeit eines Volkes immer für die feinste Blüte seines geschichtlichen Daseins ansehen, so des griechischen im Zeitalter des Perikles, des französischen während der Kreuzzüge, des niederländischen nach dem Freiheitskampfe. Umgekehrt: inter arma silent Musae. Der Krieg macht die Künste brotlos.

Richtung und Ziel erhält der Kunsttrieb aber durch die Nachahmung der Natur. Die Schöpfung selbst ist voll von Schönheit und Kunstformen. In der Tier- und Pflanzenwelt, ja selbst in toten Steinen und Metallen sind Farben, Formen und bildnerische Kräfte von unendlichem Reichtum als Muster und Vorbilder ausgebreitet, die zur Nachahmung reizen. Zuletzt pflegt sich der Mensch selbst als Krone der Schöpfung, als Maß aller Dinge zu begreifen. Und ein dunkler Drang befiehlt ihm, die sichtbare Welt nachschaffend zu gestalten, aus seiner Einbildungskraft heraus eine Welt von Gedanken, Vorstellungen, Träumen und Seh-



2. Bison, Grotte de Font-de-Gaume.

süchten, Helden und Gottheiten zu entwerfen und sie der Natur bis zur Täuschung nahezubringen. Die größten Meister haben je und je die Natur als ewige Lehrmeisterin gepriesen. Aus Zeiten der Erschlaffung und Verirrung hat sich die Kunst durch „Rückkehr zur Natur“ erfrischt, und die Höhepunkte, die wir als klassisch bezeichnen, sind Zeiten glänzender Entdeckungen und Eroberungen im Reich der Natur, der Wahrheit und des Lebens. Leicht

genug kann die Kunst in ihren eigenen Gebilden auf halbem Wege erstarren und verknochern wie die ägyptische und byzantinische, ebenso leicht durch Überspannung und Übertreibung des Wirklichen scheitern wie im Barock und in der Spätgotik.

Indes um den Gang der Kunstgeschichte zu begreifen, muß man noch ein drittes in Betracht ziehen, die künstlerische Begabung. Die künstlerische Arbeit ist nicht eine Sache der breiten Masse, an der jeder mitschafft wie beim Zellenbau des Bienenstaates. Sie ist im Gegenteil ein Erzeugnis bevorzugter Geister, in denen ein höheres Maß von Handfertigkeit, Geschicklichkeit und Schaffensdrang mit Gedankentiefe, Reichtum des Seelenlebens und der Einbildungskraft gepaart ist, um der Menschheit jeweils ihr eigenes Bild oder den besten Kern ihres Strebens in verkörperter und gehobener Gestalt vorzuhalten. Einzelne Völker, wie die Griechen, ja einzelne Jahrhunderte, wie in Italien das Quattrocento, sind daran überreich, andere trotz aller äußeren Bedingungen arm und unfruchtbar, wie die römische Kaiserzeit. Und nur ganz selten ereignet es sich, daß eine höchste Begabung, ein künstlerischer Genius gerade in die Vollreife einer Kultur, in die Spannung würdigster Aufgabe hineingesetzt wird, wie Phidias in Athen, Raffael und Michelangelo in Rom. Sehr oft sehen wir die besten Künstler in der Engherzigkeit ihrer Zeit und Umgebung verkümmern, wie Dürer und Holbein in Deutschland. Es ist die reizvolle Aufgabe der Kunstgeschichte, die mühsamen Anfänge, den langsamen Aufstieg, die Stillstände und Rückfälle, die seltenen Höhepunkte des Kunstschaffens zu erkennen und zu erklären, Auge und Herz für den Genuß des Schönen zu erwärmen und zu bilden. Denn neben den Wissenschaften und Erfindungen des Geistes, auf welche unsere Zeit besonders stolz ist, bleibt doch die Kunst die süßeste und genußreichste Gabe unseres Geschlechts. „Die Kunst, o Mensch, hast du allein.“

1. Älteste Steinzeit. Die Anfänge der Kunst führen uns in jene graue Vorzeit zurück, die man nach Zehntausenden von Jahren berechnet. Als der Urmensch, der sogenannte „Neandertaler“, noch mit dem Mammut und dem Renntier zusammenlebte, noch nicht Haus, Kleidung, Getreide, Gefäße, Metalle kannte und als einziges Instrument roh zugeschlagene Feuersteinsplitter benutzte, da war er schon Künstler, und zwar in erstaunlichem Maße. In den Höhlen Südfrankreichs (Périgord, Dordogne) und der Pyrenäen sind Wand- und Deckenbilder gefunden worden, umrißt und mit Ocker ausgemalt, worin die damalige Tierwelt mit größter Naturtreue dargestellt ist, das zottelhaarige Mammut, der gewaltige Bison (Abb. 2, 3),

Wildpferd, Wildesel, Renntiere in ganzen Reihen und Rudeln mit lebhaften Bewegungen. Gleich vollendet sind die Ritzzeichnungen auf Renntierstangen (sog. Kommandostäben), darunter z. B. eine weidende Renntierkuh, deren Echtheit den Forschern gerade wegen ihrer Vollendung verdächtig war. Diese scharfsägigen Jäger sahen schon Einzelformen und Bewegungen so gut, wie wir es heut erst durch Momentaufnahmen gelernt haben, und die



3. Mammut aus der Grotte des Combarelles.

Sicherheit der Zeichnung setzt eine lange, man möchte sagen schulmäßige Übung voraus, begründet auf der Vorstellung vom Tierzauber: Was der Jäger im Bild zu bannen versteht, das beherrscht er auch in Wirklichkeit. Zu den ältesten rundplastischen Schöpfungen gehören kleine Frauenfiguren aus Elfenbein von üppig runden Formen. Die eine hat man als „Venus von Brassempouy“ gefeiert. Aber andere sind auch steif und klapperdürr ausgefallen, während wieder Tierköpfe oder liegende, gestreckte Tiere als Dolchgriffe mit viel Geschick aus dem spröden Bein gebosselt sind.

2. Jüngere Steinzeit. Jahrtausende sind vergangen, und die Urblüte der Kunst ist spurlos versunken. Die Menschen der jüngeren Steinzeit waren anderer Art, Erfinder, Entdecker, Techniker, vor allem Baumeister. Die Pfahldörfer der Schweizer Seen, auf Kosten weit hinaus in das Wasser gestellt, zeigen eine vollendete Holzbaukunst. Der Fußboden aus doppelter Balkenlage, die Wände aus gut gefügten Bohlen oder Ständern mit Lehmstakung, das Sparrendach mit Stroh und Schilf gedeckt, besser haben die Germanen des Tacitus sicher nicht gewohnt. Anderwärts geben uns gewaltige Steinbauten zu staunen, Hünengräber in Hausform aus drei und mehr Pfeilern mit einer riesigen Deckplatte (sog. Dolmen, Abb. 1), deren Transport doch keine Kleinigkeit war, oder einzeln aufgerichtete Steinsäulen (Menhirs), die auch in Gruppen und Reihen stehen, so ein ganzes Heer von 11 000 wohl ausgerichtet bei Carnac in der Bretagne, oder tempelartig einen Kreis schließen (Cromlechs). Das merkwürdigste Denkmal dieser Art sind die „Stonehenge“ bei Salisbury in Südengland (Abb. 4), ein Ring von 30 Pfeilern und 29 Deckplatten, darin in Hufeisenform gestellt fünf Tore, 5 m hohe irische Granitpfeiler, kantig behauen und mit Zapfen für die Sturzsteine, in der Mitte ein Altar, der Eingang genau nach Sonnenaufgang am Sommwendtage gerichtet. Also ein Sonnentempel.

Daneben gehen die großen handwerklichen Erfindungen her, die Weberei und Flechtereie, in denen sich sogleich einfache Linien-, Kreuz-, Pfeil- und Zickzackmuster bilden, die Steinschleiferei, der wir schöngeformte Beile, Äxte, Lanzenspitzen, Dolche verdanken, die Töpferei mit ihren vielgestaltigen Gefäßformen, die so recht anschaulich die freibildende, kunstfrohe Hand des Töpfers verraten und alsbald durch eingetupfte, gestochene oder geritzte Ziermuster belebt werden.

3. Metallzeit. Ein neues Zeitalter wird durch die Erfindung der Metalle, zunächst des Kupfers, dann der Bronze eingeleitet (in Europa um 1600). Ein rechtes Heldenzeitalter, wenn man sich die Recken im Glanz ihrer dicken, gewun-

denen Arm- und Halsringe, ihrer Brustplatten, Helme und Schilde denkt, in der Faust das lange zweischneidige, zungenförmige Schwert, im Gürtel den kurzen breiten Dolch und die Streitaxt. Und aus goldschimmernder Bronze waren auch die Beschläge der Pferdezügel, der Streit- und Opferwagen, die Schalen und Urnen, die Armspannen, Fibeln und Gürtelbeschläge der Frauen. Die Zierformen darauf sind noch immer rein linear, aber ganz reizend und geschmackvoll durch die genaue Reihung der gleichen Buckel, Kreise, Wellen und Zickzacks, besonders der Spirale, die förmlich das Leitmotiv der Bronzezeit bildet (Abb. 5). Wie hierin das Pflanzenleben ganz fehlt, so ist auch die Menschendarstellung gering. Wir finden nur kleine, eckige Tonfiguren (Idole), auf schwedischen Bildsteinen jedoch auch Schilderungen des Kriegs- und Friedenslebens, Herden von Rindern und Pferden, vielrudrige Schiffe mit zahlreicher Mannschaft, Reiter und Pflüger,



4. Stonehenge.

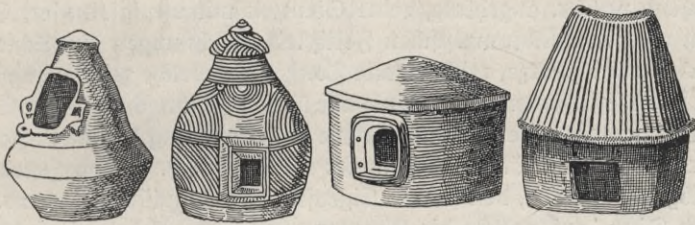
Seefschlachten, Reitergefechte und Weideszenen, die formlosen Figuren in ganzer Fläche ausgehoben, mehr nur eine Bilderschrift. In der Töpferei sind die Gesichtsurnen etwas Neues, auch diese ganz roh, nur durch Augen, Nase und Ohren betont. Über das damalige Haus geben uns die norddeutschen Hausurnen Aufschluß (Abb. 6). Wir können daran die Entwicklung von der halb im Boden steckenden Grubenhütte über das geflochtene Zelt zur runden Lehmjurte und zum rechteckigen Haus mit Steildach verfolgen.

Die Erfindung des Eisens, wirtschaftlich so bedeutend, ist für die Kunstentwicklung fast ohne Eindruck geblieben. Vielmehr herrschen vom ersten sparsamen Auftreten desselben in der Hallstattkultur (700—300) bis zum Ende der La-Tène-Zeit (300—100) die Bronzeformen vor, höchstens daß in den Ziermitteln nun auch die Tierwelt Eingang findet, doch auch nur mit Köpfen (Fisch, Vogel, Pferd, Rind), die dann wunderbarlich und phantastisch in Flechtwerk, Geriemsel und Bandschleifen auslaufen. Diesem Stil sind die Germanen mit merkwürdiger Zähigkeit trotz der Römerherrschaft und der Völkerwanderung treu geblieben. Die irischen Buch-



5. Nordische Bronzegeräte mit Ornamenten.

maler des 7. und 8. Jahrhunderts umspannen die christlichen Gestalten mit ihrem Band- und Flechtwerk. Der Heiland auf nordischen Runensteinen der Befehrungszeit ist wie ein Schlangenmensch von diesem Geriemsel umgarnt. Und die Zier der romanischen Kirchenkunst hat ihre besten und eigenartigsten Motive noch diesem Schatz entnommen. Inzwischen waren aber die Mittelmeervölker schon weit über diese ruhig schlummernden Vorstufen hinausgewachsen.



6. Entwicklungsstufen der Hausurnen.



7. Die Pyramiden bei Giseh.

Zweites Kapitel.

Ägypten.



Das „Wunderland der Pyramiden“ verdient diese Bezeichnung mit Recht, denn zu den alten und bekannten gibt der unererschöpfliche Boden jährlich neue Wunder her. Erst jüngst sind die Denkmäler einer vorgeschichtlichen Kultur, Königsgräber bei Abydos erschlossen worden, dem 4. Jahrtausend v. Chr. angehörig, reine Steinzeit mit wenig Kupfer, Stein- und Tonfiguren von jener südfranzösischen Fettigkeit, Zeichnungen auf Schiefer (Tiere und Milbarke) und schwarze, reichbemalte Tongefäße, welche zeigen, daß hier Kunst und Leben schon feste Formen hatten, als alle übrige Welt noch in tiefem Schlummer lag. Und von da gehen die Denkmäler ohne Unterbrechung bis ins 2. Jahrhundert n. Chr. herab, bei allem Stilwandel immer echt ägyptisch. Schon Herodot staunte über die Abgeschlossenheit, den starren Eigensinn des ägyptischen Lebens. Er zählt eine Menge Dinge auf, welche die Ägypter gerade umgekehrt wie andere Völker betrieben, und mit Ehrfurcht spricht er von dem hohen Alter und Geheimnis dieser Kultur.

In der Tat ist schon das Land ein Stück Wunder, eine große Oase inmitten der Wüste, frisches Grün, üppige Felder und Wiesen, Palmenhaine, Granaten und Feigen, soweit die Überschwemmung des heiligen Nil reicht, dicht daneben die öden Sanddünen Libyens und die kahlen gelben Kalkberge. In dieser Talau, wo Millionen fast mühelos ihr Brot fanden, war die Naturheimat des festgegliederten Feudalstaates: der König unbeschränkter Selbstherrscher, Priester und Gott zugleich, um ihn ein Hofstaat von Würden, Ämtern und Titeln, worunter der „Oberperückenmacher“ nicht der geringste war, eine Priesterschaft, welche den uralten Ahnen- und Seelenkult doch weit geistvoller lehrten als jemals Juden und Griechen. Gewaltige Umstürze sind über das Niltal hingebraust. Die Menschheit hat auf diesem Boden schon einmal ihre ganze Geschichte durchlebt. Ritterzeit und Lehnherrschaft, Papsttum und Revolution, Fremdherrschaft, Befreiungskriege und Welt-eroberung bis tief nach Asien und Afrika hinein, sogar eine Reformation unter dem „Ketzerkönig“ Echnaton (1375—1358) und eine wirkliche „Renaissance“ unter den Saïten, alles ist dagewesen. Und Ägypten ist Ägypten geblieben.

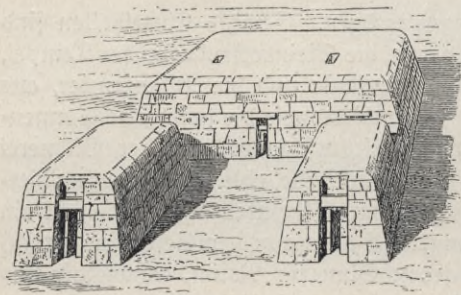
Auch die Kunst zeigt dies Beharrungsvermögen. Gewisse Einzelheiten sind unverwüßlich: die Böschungseige aller Mauern, die Steinbalkendecken der Tempel, die Bilderschrift auf allen Flächen, die Pflanzensäule und die Pflanzenzier, aus Lotos, Papyrus und Iris zusammengesetzt, Sinnbilder wie die geflügelte Sonnenscheibe, der heilige Käfer *Starabäus* und die Uräuschlange. In der Bildnerei hält sich durch die Jahrtausende die gleiche gemessene Ruhe, eine Art Photographierstellung, Kopf hoch und strenge Richtung geradeaus (Frontalität), im Gesicht ein erstarrtes Lächeln. In der Malerei ist umgekehrt alles von der Seite (im Profil) gesehen, neben- und übereinander ohne jeden Sinn für Raum, Landschaft und Verhältnisse: der König ist riesengroß, seine Leute nach ihrer Würde klein und kleiner. Die Farbe ist bunt, in ihrer Leuchtkraft unverwüßlich, aber nur Mittel zum Ausdrücken. Unbelehrbar und unheilbar kleben die Maler an ihrem Schulstil. Und die Kunst bleibt bis zuletzt das „streng, keusch und sittsam erzogene K i n d“ (Lepsius).

Und doch ist sie schöpferische Großkunst wie kaum eine andere. Bedenkt man, daß für den Wohnbau in dem regenlosen Lande der Luftziegel aus Rilschlamm genügt (noch heute), so wird man erst die gewaltigen Steinbauten ganz würdigen, diese Quaderarbeit zum Teil in härtestem Rosengranit, den man oben am Nil, bei Assuan, brach. Dort liegt u. a. noch ein gesprengter Block von 28 m Länge, offenbar zu einem Obeliskten bestimmt. Welche Kraft und Hilfsmittel gehörten dazu, solche Kolosse zu bewegen oder Steinmassen wie die der Pyramiden zu türmen. Und das Quaderwerk ist so genau zusammengeschliffen, daß die feinste Messer Klinge nicht in den Fugenschnitt zu dringen vermag. Ebenso erstaunlich sind die Leistungen in den Kleinkünsten. Glas und Gold, Ton und Holz, Elfenbein und edle Steine haben die Ägypter mit höchstem Geschmaek verarbeitet und sind in diesen Künsten wie in der Buchmalerei andern Völkern fast ein Jahrtausend voraus. Schließlich sind einige ihrer Großwerke doch auch rein künstlerisch unantastbar. Schöpfungen, wie die Pyramide, der Sphinx, der Obelisk, die Pylonen, sind in ihrer Art klassisch und in die Weltkunst übergegangen. Und im Tempelbau sind sie doch auch nur von den Griechen übertroffen worden.

Die Blüte der Künste fällt mit der des Staatswesens jeweils zusammen. Danach scheidet man: Das alte Reich. 4. bis 6. Dynastie, 3000—2500 v. Chr. Hauptstadt Memphis (Abb. 8). Pyramiden. Mastabas. Naturtreue Plastik. — Das mittlere Reich. 11. bis 15. Dynastie, 2100—1700 v. Chr. Fajum. Felsengräber. Riesenstatuen, Obelisk und Sphinx. — Das neue Reich, 18. bis 20. Dynastie. 1600—1100. Theben. Totenstadt links, Tempelstadt rechts des Nils (Lufhor, Karnak). Grottentempel. Massenkunst. — Saitisches Reich, 26. Dynastie, 645 bis 525 v. Chr. Saïs im Delta. Renaissance des mittleren Reichs. Unter den Ptolemäern Altertümelei, Tempel in Edfu, Dendrah, Philä.



8. Karte des alten Ägypten.



9. Mastaba.



10. Pyramiden und Umgebung.

1. Das alte Reich.

✓ **1. Gräberkunst.** Die Kunst des alten Reichs ist in der Hauptsache noch dem Kult der Toten und Gräber gewidmet. Nach der Priesterlehre und dem Volksglauben ist das jenseitige Leben der Seele (des Schattens = Ra) vom ungestörten Fortbestand des (einbalsamierten) Leibes und der leiblichen Lebensbedingungen, fortgereicherter Nahrung und Bedienung abhängig. Daher die Bergung der Leiche in unfindbaren Gräften, in dichtgeschlossenen Stein- oder Holzsärgen, doch davor eine Opferkammer und in der Umgebung die Gräber der Diener, wo von Hinterbliebenen Speisen niedergesetzt werden. Aber diese ganze Anstalt kann auch durch bloße Bilder ersetzt, verstärkt, verdoppelt werden, nämlich das Bild des Toten, seiner Diener und Nahrung, endlich seiner irdischen Taten, Genüsse, Besitztümer und Wohlgerüche.

Am einfachsten ist der Gedanke in den gewöhnlichen Gräbern des Adels, den Mastabas, verkörpert (Abb. 9). Es sind dies rechteckige Steinkästen ohne Dach und ohne Gliederung, nur eine Tür in der Ostseite, welche ins Innere führt. Ihr gegenüber in der inneren Westmauer findet sich eine Scheintür, durch welche die Seele in das Schattenland, das man im Westen suchte, gegangen ist und zeitweise zurückkehrt. Die Scheintür verschließt den engen Stollen, welcher senkrecht oder schräg abwärts in die eigentliche Gruft mit der Mumie führt, 3—30 m tief in den Felsen. Und zu größerer Sicherheit der Mumie ist der Schacht oft mit Steinen und Kalk gefüllt und förmlich zugeworfen. Auf der Scheintür oder deren Pfosten ist der Verstorbene (und seine Familie), auf den Wänden der Kammer das ganze Tun und Treiben dargestellt, welches seinem Fortleben dient. Und in kleinen Nebenkammern fanden sich versteckt die Bildsäulen, welche nochmals den Toten und die Seinen darstellen.

✓ Für die Königsgräber ward aber in der 4. Dynastie die höhere Form gefunden, die Pyramide. Sie hat sich fraglos aus der Mastaba entwickelt. Nicht nur sind die inneren Räume, Kammern und Schächte ähnlich angelegt, es gibt auch Zwischenglieder, die Stufenpyramiden des Königs Djeser (3. Dynastie), des Königs Snefru (4. Dynastie) bei Medum, welche als übereinandergesetzte Mastabas erscheinen. Herodot erzählt glaublich, daß die Pyramide beim Regierungsantritt eines Königs in mäßigem Umfang begonnen wurde und solange er lebte nach Art der Jahresringe in die Breite und Höhe wuchs. Nach dem Tode wurde von oben nach

unten ein Mantel von Quadern umgelegt und die Eingänge geschlossen. So sind die drei Pyramiden bei Giseh aus der 4. Dynastie, des Cheops, Chephren und Menkere die größten geworden (Abb. 7). Voran die Cheopspyramide (Abb. 11). Sie hatte ursprünglich 233 m Seitenlänge, 145 m Höhe, war also bis in die Neuzeit das höchste Bauwerk der Erde (der Straßburger Münsterturm nur 142 m). Die Peterskirche in Rom könnte bequem darin stehen. Ursprünglich mit weißen Kalksteinquadern bekleidet und bemalt, muß sie einen zauberhaften, festlich großen Anblick gewährt haben. Jetzt ist der Mantel längst abgebröckelt, und die Schichten der fast 2 m hohen zerklüfteten Quadern bilden Riesentrepfen, auf denen die Reisenden von behenden Fellachen hinaufbefördert werden. Die des Chephren war 135, die des Menkere 66 m hoch. Der Eindruck des Dreigestirns ist noch jetzt gewaltig. Man fühlt, daß mit der einfachen, massigen Größe die Ewigkeit gemeint ist. Auf den Pyramidenfeldern von Nuri und Meroe stehen noch 192 kleinere Nachahmungen. Aber die Zahl und Vielfältigung kann den Riesengedanken nur schwächen.

Zur Umgebung der Pyramide gehörte außer den Mastabas noch ein Grabtempel. Und von diesem führte ein gedeckter Weg hernieder zu dem Taltempel, welcher an der Grenze des Überschwemmungsgebietes das Land der heiligen Barken gestattete (Abb. 10). Die Pyramiden waren also gar nicht so wie heute zusammenhanglos in die Ede der Wüste hinausgestellt, sondern in dauernder Verbindung mit der Verehrung der Nachlebenden gedacht. So ist bei der Cheopspyramide noch der Sphinxtempel erhalten, zwei T-förmig aneinandergesetzte Hallen mit Viereckpfeilern und Steinbalkendecke, schlichte Steinmehlkunst wie die Stonehenge.

2. Bildnerci. Die Bildnerci des alten Reichs hat gleich im ersten Anlauf das Höchste erreicht. An Naturtreue, Haltung und Würde, was die Gelehrten „monu-



11. Pyramide des Cheops und Sphinx bei Giseh.



12. Prinzessin Nofrat
aus Medum.

mentalen Ausdruck“ nennen, sind ihre Leistungen schlechthin mustergültig. Dabei ist es höchst merkwürdig und für die Folgezeit verhängnisvoll, daß diese köstlichen Sachen gar nicht für den Kunstgenuß der Mit- und Nachwelt gemacht waren, sondern gleich aus der Werkstatt in das Versteck der Grabkammern wanderten. Sie sind aus Kalkstein oder Holz, ursprünglich bemalt, die Augen oft aus farbigen Steinen eingesetzt. Königsbilder sind noch selten. Häufiger ist der hohe Adel und die Beamtenwelt vertreten. Und was da trotz aller Würde und Feierlichkeit an Bildnistreue geleistet wurde, zeigt das Prinzenpaar aus der 4. Dynastie (Abb. 12). Die steife Haltung der Arme, der geschlossenen Füße ist offenbar gute Erziehung, Hoßton. Knöchel, Finger und Zehen sind noch etwas unfein, die Gesichter aber voll Ähnlichkeit, das fühlen wir ohne weiteres heraus, nicht im geringsten geschmeichelt. Denn der religiöse Wert der Bilder beruht ausschließlich auf der Treue und Wahrheit der Züge. Darin liegt das Fortleben des Schattens. Es finden sich Familiengruppen, Eltern und Kinder mit allerhand Abwechslung des Stehens, Sitzens und Kniens, genau so „gestellt“, wie uns heute der Photograph bei feierlichen Aufnahmen zurechtrückt. Das Entzücken aller Kunstfreunde bildet der Schreiber im Pariser Museum. Er sitzt morgenländisch mit untergeschlagenen Beinen, schreibfertig die Papyrusrolle auf dem Schoß, das Rohr in der Rechten, den feinen Kopf aufmerksam gehoben, um das Wort seines Vorgesetzten richtig zu fassen. Nicht minder vollendet ist der „Dorfschulze“ (Abb. 13), so genannt, weil bei der Ausgrabung die Fellachen jubelnd darin ihren Scheich zu erkennen glaubten. In Wahrheit war er ein Geheimrat, aber ein guter Mann, behäbig und freundlich. Und er hat viele Genossen. Auch seine „Frau“ hat sich (in Bulak) gefunden.

Weiter herunter auf der Stufenleiter werden die Leute noch bewegter und drohlicher, die Arbeiter bei ihrer Beschäftigung, Gepäckträger, Schlächter, Brauer, Bierabfüller, Müllerinnen, Bäckerinnen, Köchinnen, der Zwerg Chnemhotep und der Knabe mit dem Saß. Das ist alles frisch aus dem Leben gegriffen und künstlerisch bewältigt. Man meint, der nächste Schritt müsse zur Vollendung der Griechen führen. Aber dieser Schritt blieb aus.

3. Malerei. Die Malerei des alten Reichs rollt schon den ganzen Umkreis des Volkslebens auf und hat ihre Blüte in der 5. Dynastie in den Gräbern von Sakkara. Neben dem Verstorbenen, seinen Dienern und Besitzümern, seinen Gärten, Herden, Geflügel (Abb. 14), Teichen und Bäumen sehen wir den ganzen Betrieb, Pflüger und Jäger, Fischer auf Nilbarken, Schiffbau, Weinernte, Vogelfang, Musiker und Tänzerinnen und natürlich die üblichen Speiseopfer, von denen der Schatten lebt. Hier haben wir eine neue Seite, den Bewegungsausdruck, zu bewundern. Wie sich

Ringkämpfer fassen und herumwerfen, wie Tänzerinnen die Arme emporwerfen, Knechte den Pflug führen und die Stiere antreiben, wie Soldaten angreifen, schießen, fallen, das Schreiten, Greifen, Sichumwenden, Bücken und Anien, das ist alles blickartig scharf gefaßt und in die schulmäßige Seitenansicht gerückt. Zu größerer Deutlichkeit ist hierbei der Kunstgriff angewandt, die Brust (und das Auge) gerade von vorn zu nehmen, um beiden Armen Platz und Bewegungsfreiheit zu schaffen, wie auch stets der hintere Arm und das hintere Bein vorgestreckt werden. Ferner sieht man bei den Füßen nur die große Zehe und oft auch eine Hand verkehrt. Aber diese Hilfsmittel und Unfertigkeiten haben sich aller Zukunft vererbt, wie überhaupt ein Vorgang, einmal muster-gültig gefaßt, gern unverändert nachgeahmt wurde.

Eine weitere Schranke dieser hoffnungsvollen Malerei ist ihre Vermählung mit dem Relief. Ja, die Übergänge sind sogar ganz fließend. Der in Schwarz gemalte Umriß wird gern eingeritzt, schließlich so tief, daß die Glieder sich etwas runden können; das ist das sogenannte „versenkte Relief“. Und wenn der Grund bis zum Bildrand ausgehoben wird, so haben wir das Flachrelief, das für vornehme Sachen die Regel wird (Abb. 15). Für die Malerei blieb dabei immer nur die Zeichnung und das Austuscheln. Alle weiteren Fähigkeiten der Farbe und des Pinsels waren grundsätzlich ausgeschlossen.



13. Der „Dorfschulze“. Holz. Kairo.

2. Das mittlere Reich.

1. **Baukunst.** Das mittlere Reich hat am meisten durch die nachfolgenden Stürme eingebüßt. Das sagenumwobene Labyrinth, von dem Herodot Wunderdinge erzählt, ist ganz verschwunden. Von den Tempeln in Bubastis kennt man nur Säulen mit zwei Hathorköpfen, in Abydos Pfeiler mit angelehnten Granitkolossen (sog. Osiris-pfeiler). Von dem Ra-Tempel zu Heliopolis zeugt nur noch der Obelisk Usertesens I. Er ist der älteste seiner Art, 20 m hoch, mit Hieroglyphen beschrieben, eine der eigenartigsten ägyptischen Erfindungen. Wie in den Pyramiden das Hünengrab, so hat im Obelisk der Denkstein (Menhir, oben S. 3) seine künstlerisch reife und bleibende Form gefunden.

Für das Grabmal dauern die Pyramiden und Mastabas weiter. Etwas Neues sind die Felsengräber in Mittelägypten, besonders in Benihasan. Es sind Grabkammern, Grotten mit einer Vorhalle in den Berg eingegraben, merkwürdig durch die Schaufseite. Hier sind Steingebälke ausgehauen, getragen von 8- oder 16-eckigen Pfeilern, mit quadratischer Deckplatte. Zuweilen sind die schmalen Ab-



14. Gänse, Malerei aus einem Grabe zu Medum.
4. Dynastie.



15. Leitung eines Stieres. Flachrelief aus Sakkara.



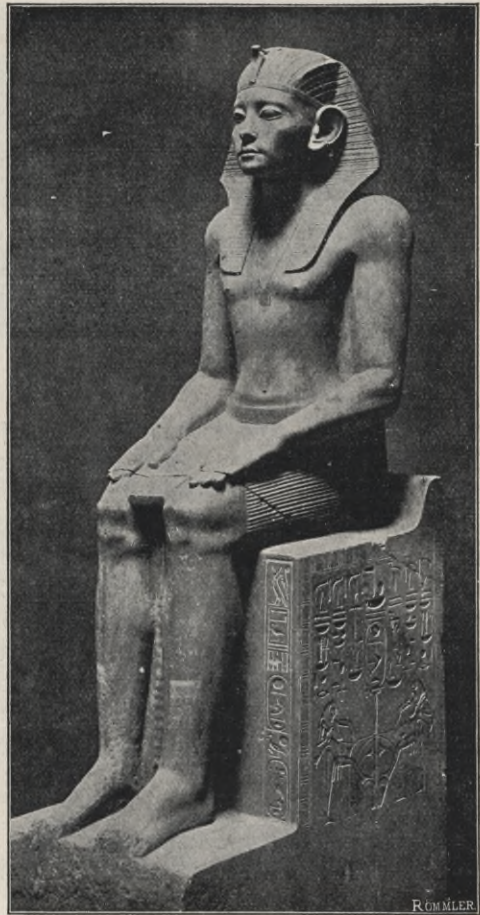
16. Felsengrab in Benihasan. (Mariette.)

kantungen schon gefehlt (kanneliert), und wir haben die genaue Vorbildung der dorischen Säule (Abb. 16). Aber eine Frühgeburt. Die Ägypter wußten mit dem feinen Sprößling nichts anzufangen und ließen ihn sterben.

2. Bildnerei. In der Bildnerei überwiegt jetzt mehr und mehr die Hofkunst mit ihrer Steifheit und Glätte, statt des bildsamen Kalksteins die härteren Sandsteine und dunklen Granite und Diorite, statt der Lebensgröße das Kolossale. So lernen wir in zahlreichen Bildnisstatuen die Herrscher der 12. Dynastie kennen. Die Familienähnlichkeit ist von der glättenden Schmeichelei der Bildhauer nicht ganz verwischt. Diese Könige waren keine Schönheitsmuster; mit ihrem breiten Mund, ihren starken Backenknochen, ihren dicken Augen und großen Ohren erinnern sie an slawische Gesichter. Haltung und Ausdruck sind starr wie bei Götzenbildern (Abb. 17).

Götterbilder sind bei den Ägyptern immer mit einer gewissen Scheu umgangen. Sie haben nicht entfernt die Bildhauer begeistert wie bei den Griechen. Wir lernen sie mehr nur gelegentlich aus den Opferszenen der Wandgemälde kennen. Und zwar meist als Mischwesen,

Menschen mit Tierköpfen. Diese Geschmacksvorirung, dem alten Reich noch ganz fremd, hat sich im mittleren Reich durchgesetzt. Der Volksglaube übertrug die heiligen Tiere auf die Götter, und Amon, der alte Gott Thebens, bekam den Kopf seines heiligen Widders, Horus des Sperbers, Ptah des Stieres Apis, Hathor der Kuh, Bast der Katze, Thoth des Ibis oder Pavians, Anubis des Schakals usw. Für die Kunst ist aus diesen Zwitterwesen nichts herausgesprungen. Aber eine umgekehrte Mischform erwies sich als lebenskräftig, der Menschenkopf auf einem Tierleib, der Sphinx. Der älteste ist gleich der größte, vor der Pyramide des Cheops aus dem Felsen gemeißelt, 20 m hoch, nicht etwa ein Fabelwesen, sondern ein Königsbild in der gesteihten Pharaonenhaube dieser Zeit (Abb. 11). Mehrmals vom Wüstenand verschüttet und wieder ausgegraben, starrt er mit weit geöffneten Augen und ewig lächelnden Lippen der aufgehenden Sonne entgegen. Dieses Urbild hat sich dann verhundertzacht. Zahlreiche Sphinxen tragen das Antlitz Amenemhets III. oder anderer erkennbarer Könige. Im neuen Reich kommen Widder-sphinxen auf, Sinnbilder des Gottes Amon (Abb. 19).



17. Amenemhet III. Aus dem Fajum. Kairo.

3. Das neue Reich.

Es sind gewaltige Herrscher im Stil Alexanders d. Gr., die Thutmosis und Ramses, welche Ägypten zur Weltmacht erhoben und alle Hilfskräfte des Landes zu einer beispiellosen Kunstpflege ausnützten. Das hunderttorige Theben wurde das Rom der damaligen Welt. Rechts vom Nil entstanden die beiden Tempelstädte, heute Luxor (Abb. 18) und Karnak, durch eine Feststraße von 1000 Widder-sphinxen verbunden, links am Rande des Gebirges und in seinen Schluchten die Stadt der Gräber und Denkmäler. Noch die Trümmer erfüllen mit Bewunderung für diese Selbstverherrlichung des gottgleichen Königstums, welches sich überall nur in übermenschlichen Formen, in der Sprache der Kolosse ausdrückt. Diese Strömung wird durch einen wunderlichen Zwischenfall unterbrochen. Der König Echnaton (Amenophis IV.,



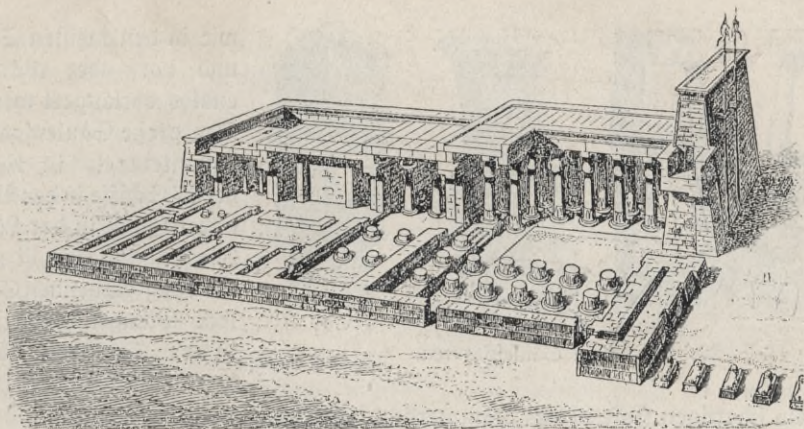
18. Aufsicht vom Nil gesehen.

1375—1358), ein Dichter und Prophet auf dem Throne, entran dem Dunstkreis Thebens. Er setzte an die Stelle der priesterlichen Vielgötterei den reinen Sonnendienst und gründete die Sonnenstadt Heliopolis (Tell-el-Amarna). Da strömte auch in die Kunst ein frischer Hauch von Leben und Natur. Aber Theben blieb siegreich und in ihm das alte, unwandelbare Ägypten.

1. Baukunst. Hier nun treten uns die Tempelbauten in erdrückender Masse und Zahl entgegen. Es sind nicht Neuschöpfungen. Das alte und mittlere Reich hatten die Muster längst vorgebildet. Aber jetzt erst haben wir vollständige und wohl-erhaltene Beispiele. Der Chonsutempel bei Karnak (Abb. 20, 21) ist eins der einfachsten für den Grundriß. Den Eingang bildet ein Torhaus, eingefast von zwei Pylonen. Dann kommt ein offener Hof, von einer Säulenhalle umgeben. Es schließt sich ein gedeckter Säulensaal an, dahinter liegt dann das Allerheiligste, ganz dunkel, nur dem Priester und König zugänglich, wo auf einer Nilbarke das Götterbild thront. Seitlich und rückwärts liegen Schatzkammern und Diensträume. Die einzelnen Glieder, Pylonen, Höfe, Säle und Zellen, können durch Anreihung vermehrt werden und



19. Widderallee und Pylon zu Karnak.



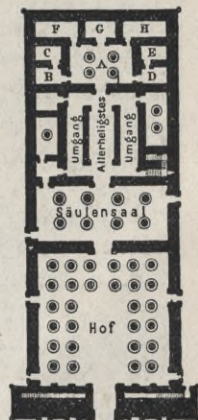
20. Tempel des Chunsu zu Karnak. Durchschnitt.

sind sehr oft durch spätere Vorbauten verdoppelt worden. Der große Reichstempel des Amon bei Karnak, an dem fast alle Herrscher der 19. und 20. Dynastie gebaut haben, war schließlich 1400 m lang und umschloß 11 Heiligtümer. Der Sethostempel zu Abydos hat 7 Götterzellen nebeneinander, 2 Säle, 2 Höfe voreinander. Aber das sind nur wuchernde Spielarten. Der Urplan ist selbst bei den Gedächtnistempeln der Könige und den Grottentempeln befolgt, wo die Zellen im Felsen ausgehauen sind, die Höfe und Säle aber auf Terrassen ansteigen.

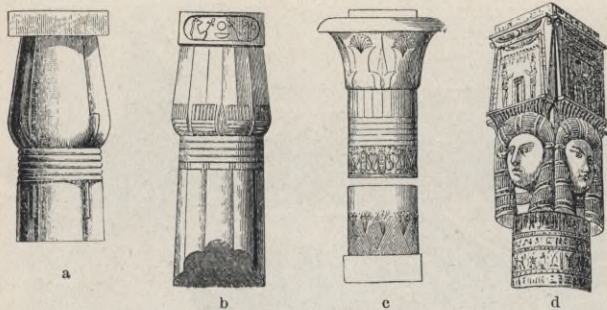
Was den ägyptischen Tempel auszeichnet vor allen späteren Tempel- und Kirchenbauten, das ist die scharf betonte Mittelachse, die verlängerte Einzugsstraße. Sie beginnt schon weit draußen, womöglich am Nilufer, zu beiden Seiten von Sphinxreihen, vor den Pylonen von Obelisken oder Königskolossen eingefast, und geht dann immer Tür auf Tür durch Höfe und Säle gerade auf die Zelle los. Hieraus ergibt sich das strenge Gleichmaß (Symmetrie) aller Teile und Glieder rechts und links, das wir nun besonders wohlkündend beim Aufbau empfinden.

Der Aufbau ist wesentlich Innenkunst. Die äußere Umfassung war eine geböschte Mischlammmauer mit Stuck und Bemalung. Nur die Pylonen (Abb. 19) zeigen, daß die Ägypter so etwas wie eine Schauseite (Fassade) sehr gut machen konnten. Und dieser Dreiklang von Tür und Doppeltürmen lebt später an Stadttoren und Kirchen immer wieder auf. Die Gliederung beschränkt sich auf Rundstäbe an den Kanten und ein kräftiges Kehlgewims oben. Die Flächen sind der Malerei überlassen. Über der Tür findet sich regelmäßig die geflügelte Sonnenscheibe.

In den Höfen und Sälen entfaltet sich der Säulenbau mit Steinbalkendecke zum erstenmal in der Welt bis zu einer gewissen Vollkommenheit. Die Steinbalken werden von Säule zu Säule gelegt, darüber die Querplatten, welche ein flaches, lichtloses Dach bilden. Der Säulenabstand ist natürlich bestimmt durch die Länge und Haltbarkeit der Decksteine. Das war eine Fessel. Dafür ließ sich aber die Halle nach allen Seiten vervielfältigen. Sie kann seitlich verdoppelt werden, wie manchmal in den Höfen, verdreifacht,



21. Grundriß des Chunsutempels bei Karnak.



22. Agyptische Säulenformen.

aus dem schattigen Hofe in das Dämmerlicht des Saales und in das geheimnisvolle Dunkel des Heiligsten zu führen oder wenigstens blicken zu lassen, weshalb auch nach hinten die Höhe der Räume merklich abnimmt. Übrigens ist beim Amontempel die Aufgabe, Oberlicht zu schaffen, vorbildlich gelöst. Hier sind die drei breiteren Mittelschiffe, welche die Feststraße bezeichnen, erhöht und die Obermauern mit Fensterreihen durchbrochen, ähnlich wie bei der christlichen Basilika. Und wie man im gotischen Dom gern das Laubgewölbe des Waldes sucht, so war dem Agypter tatsächlich sein Säulensaal ein Sinnbild der Welt, wie er sie kannte; der Fußboden das Überschwemmungswasser des Nils mit seinen Fischen und Pflanzen, der Wandsockel das Ufer mit allen Blumen, die Decke das blaue Himmelsgewölbe mit Sonne, Mond und Sternen und den heiligen Geiern. Dazwischen aber an allen Wänden entfaltet sich das Leben, des Königs natürlich, und zwar außen und vorn seine Taten und Kriege, in der Mitte die frommen Handlungen, Festzüge u. dgl., hinten die Opfer. So ist der ägyptische Tempel durchaus ein Erzeugnis volkstümlicher Frömmigkeit, in seiner Art vollkommen. Wir werden sehen, wie die ganze Anlage und Raumbildung in den Moscheen des Islams wieder auflebt.



23. Zwei Töchter Amenophis IV. Oxford.

wie in den meisten Sälen, und vor- oder rückwärts endlos verlängert werden. Der große Säulensaal des Amontempels in Karnak hat 17 Schiffe in der Breite und 10 Joch in der Länge. Die Lichtlosigkeit ist unter der ewig glühenden Sonne kein Mangel. Vielmehr ist es bauliche Absicht, den frommen Besucher

Die Formen der Säule sind sehr mannigfach (Abb. 22). Wir können die vordorische, die Papyrus-, Lotos- und Palmetten-säule und die figurierten unterscheiden. Die vordorische ist als Erzeugnis des Steinstils zu begreifen und ihre Entwicklung aus dem rohen Biereckpfeiler durch fortgesetzte Abkantungen läßt sich nachweisen (Abb. 16). Die übrigen sind fraglos vorher in Holz vorgebildet und aus der Zimmerkunst übernommen worden. Die Wandgemälde (schon des alten Reichs) machen uns nämlich mit Holzhäusern, Lauben und Hallen bekannt, woran vollentwickelte Pflanzensäulen mit reichen Blattkapitälern

vorkommen. Die Papyrus säule ist ein Bündel von (meist acht) gerippten (kantigen) Stengeln (Abb. 22b), unten eingezogen und mit Fußblättern besetzt, nach oben geschwellt und wieder verjüngt, mit einem Kopf (Kapital), welcher geschlossen dem Fuß sehr ähnlich ist, geöffnet einen feingeschwungenen Kelch bildet, durchaus keusch, jungfräulich, aber noch zu pflanzenhaft. Die Lotos säule ist ein Bündel von runden Stengeln; sie hat keine Fußblätter, keine Schwellung und Verjüngung. Das Kapital ist geschlossen dem Papyrus ähnlich (22a), geöffnet der Lilie (22c). Beide verlieren übrigens leicht die Bündelung und gehen dann in Rundpfeiler über, mit Bändern umlegt und völlig bemalt. Das Palmenkapital mit geteiltem Blütenkelch ist im ganzen selten. Unter den figurierten ist das Hathorkapital (22d) am beliebtesten, vier Köpfe dieser Göttin in ihrer breiten Perücke. Unergötlich kann man auch die sog. Osiris pfeiler hierzu rechnen, bei denen Kolosse dieses Gottes an den Pfeiler angelehnt sind (im Tempel Ramses' III. zu Karnak sind es Könige). Die Weiterbildung zur wirklichen Tragfigur (Karyatide) ist aber ausgeblieben. Und auch sonst vermüssen wir, mit den Augen der Griechen angesehen, die Entwicklung aus der Schwere und Massigkeit zur Freiheit und Verfeinerung der Formen. Im Gegenteil. Die schönen Ansätze dazu verlieren sich schon im neuen Reich. Die Lotos säule ist verschwunden, und die anderen sind vergrößert, zu Rundpfeilern vereinfacht, deren Gliederung der Malerei überlassen bleibt.

2. Bildnerei und Malerei. In der Bildnerei ist noch viel Schönes und Lebendiges entstanden. Doch sind es mehr die kleineren Werke, darunter auch vollendete Erzgüsse, welche uns die Reihe der großen Herrscher, der Prinzen und Prinzessinnen menschlich näher bringen. Die Großkunst ging ins Massenhafte und Kolossale. Jetzt liebte man, vor den Tempeln und innen Riesenbilder der Herrscher von 17 m und darüber aufzustellen, und dies nicht einmal, sondern hundertmal. Die Zahl allein der erhaltenen Kolosse geht in die Hunderte. Am bekanntesten sind die Ramses II. im Ramesseum (über 17 m), die beiden Amenophis III. bei Medinet-Abu (16 m), von welchen die eine als „Memnonssäule“ schon bei den Griechen berühmt war, weil sie, vom ersten Morgenstrahl der Sonne getroffen, einen leise klingenden Ton gegeben (neuere Zeugen bestätigen das) (Abb. 24), dann die aus dem Fels gehauenen Kolosse vor den Grottentempeln in Abusimbel, vor dem größeren vier sitzende Könige (20 m), vor dem kleineren viermal wiederholt Ramses II., zweimal dessen Gemahlin, nackt, nur mit riesenhaftem Kopfpuz. In solchem Massenbetrieb mußte natürlich der Sinn für feinere



24. Memnonskolosse bei Theben.



25. Salbößel aus Holz.
18. Dynastie. Louvre.



26. Der 'Kiosk Hadrians in Philä.

Durchbildung untergehen. Es wirkt nur der Eindruck empfindungsloser, lächelnder, ewiger Ruhe.

Das gleiche Schicksal hatten die Flächenkünste Malerei und Relief. Da finden sich wahre Kleinode der Malerei, zumal in Tell-el-Amarna Gelage, Tänzerinnen, zärtliches Familienleben, Idyllen aus dem Pflanzen- und Tierleben, in denen die ägyptische Kunst sich selbst übertraf. Je niedriger das Volk, um so freier sind die Bewegungen, um so schlanker und biegsamer die Körper. Die Nubier und Gallas, die uns zuweilen als Schaustücke vorgeführt werden, erinnern uns an die unwandelbare Körperschönheit und angeborene Grazie dieser alten Völker. Ebenso glänzend sind die reinen Ziermuster der Sockel und Decken in den Grabkammern, licht und freudig in den Farben gelb, rot, blau und grün. Aber auch hier ersticht der Fortschritt in der Masse und Förmlichkeit der Reichskunst. In der Ausdehnung von Kilometern werden die Kriege und Siege der Könige Sethos I. in Abydos, Ramses II. in Karnak, Schlachten, Belagerungen, Schiffskämpfe, Reisen, Leichenzüge, Totengerichte (mit der Seelenwage) u. a. geschildert. Kein Volk der Welt hat ein solches Bilderbuch seiner Geschichte hinterlassen. Künstlerisch angesehen sind es Rückschritte und Verluste.

Die unterbundene Schöpferkraft kam auf anderen Gebieten zum Durchbruch, in den Kleinkünsten, im Kunstgewerbe. Reizende Arbeiten in Ton, Bronze, Elfenbein, Silber, Gold und Holz, so z. B. die Salblöffel mit zierlichen Mädchen (Abb. 25), sind von keiner späteren Zeit übertroffen worden.

4. Die Nachblüte.

Nach einer halbtausendjährigen unfruchtbaren Zwischenzeit erlebte Ägypten eine doppelte Nachblüte. Die erste im 7. und 6. Jahrhundert v. Chr. unter den säkischen Herrschern (Psammetich, Necho, Amasis) war besonders der Wiederherstellung des Alten gewidmet, ähnlich wie in der Gegenwart bei uns die Kirchen und

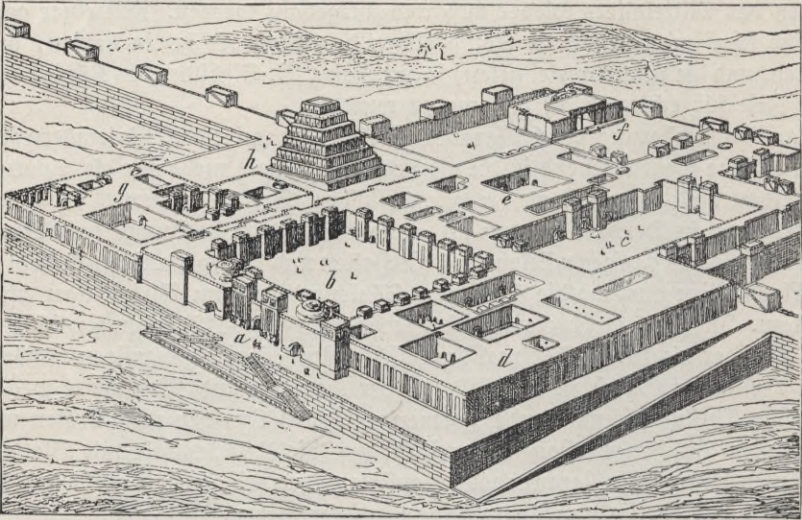
Burgen des Mittelalters wieder auf- und ausgebaut werden. Mit einer gewissen Andacht schuf man besonders Königsbilder des alten Reichs in harten, dunklen Steinen, und die Altertümelei gelang so gut, daß z. B. Sitzbilder des Königs Chepren lange Zeit für echt und alt genommen wurden.

Nach der Eroberung durch Alexander d. Gr. (332) unter den Ptolemäern strömte der griechische Geist belebend in die alternde Kunst, doch mehr nur als Sporn. Im Tempelbau hielt man sich an die alten Muster. Der Horustempel in Edfu, der Hathortempel in Dendera wurden jetzt vollendet, andere in Ombos und Esne neugebaut. Besonders reizend fielen aber die Hallen und Tempel auf den Inseln Philä und Elephantine aus, wo die ägyptische Säulenordnung im Außenbau zur Wirkung kam. In Philä errichtete noch Kaiser Hadrian (98—117) jenen zierlichen Kiosk (Abb. 26), der als letztes Denkmal ägyptischer Kunst ihre eigenartigen Schönheitswerte verkündigt. Auch in der Bildung der Kapitäle und Zierglieder weckte der griechische Einfluß schlummernde Formen auf. Die Knospen und Blüten werden wieder vom Bildhauer erhaben gemeißelt, und die Kelchkapitäle mit Blattrainen, die offenen Lotos- und Papyrusdoldenkapitäle zeigen erst ganz die große und feine Schönheit, mit der sie als Bauglieder erdacht waren.

Noch wunderlicher ist das Fortleben des „heiligen Stils“ in den Flächekünsten. Unter Saiten und Ptolemäern, bis in die Römerzeit werden altägyptische Vorstellungen, Königsgeschichten, Opfer, Gelage usw. erneut, so treu in Tracht Haltung und Gebärden, als sei inzwischen nichts passiert. Nur ganz leise spürt man in der feineren Durchbildung des versenkten Reliefs (Abb. 27) die schulmeisternde Hand des Griechen, der auch hier andeutet, was sich eigentlich hätte leisten lassen, wenn Ägypten weniger Priester und Pharaonen und mehr freie Künstler gehabt hätte.



27. Ptolemäus Philometor zwischen zwei Göttinnen. Berlin.



28. Der Palaſt von Korſabad.

Drittes Kapitel.

Aſien.

1. Das Flußland.



m geſegneten Flußlande zwiſchen Euphrat und Tigris brachten günſtige Lebensbedingungen eine ähnliche frühreife Kultur zur Blüte wie in Agypten. Auch hier bewäſſerten regelmäßige Ueberſchwenmungen das fette Marſchland, welches von künstlichen Kanälen durchzogen war. Auch hier führte das dichte Zusammenwohnen friedlicher Ackerbauer zur feſten Staatenbildung. Auch hier war die Kunſt beim Mangel von Naturſtein auf den Backſtein gewieſen. Nur fehlten im Gegenſatz zum Niltal die nahen Gebirge. Und da auch Holzmangel das Brennen der Ziegel nur in kleinem Umfang geſtattete, ſo ſind die rieſigen aus Luſtziegel gebauten Städte zu kahlen Schutt- und Sandhügeln zuſammengeſunken. Babylon, Aſſur, Ninive waren inhaltloſe Namen geworden, bis die Ausgrabungen der lezten fünfzig Jahre ein ungeahntes Licht in dieſes Dunkel brachten.

1. Babylon. Das altbabylonische Reich iſt erſt unter dem großen Geſetzgeber Hammurabi (2030) entſtanden. Vorher blühten am Unterlauf der Flüſſe ſumeriſche, am Mittellauf ſemitische Staaten. Die Sumerier mit ihren alten Städten Tello, Ur, Uruk ſind die eigentlichen Schöpfer. Sie haben der Kunſt des Flußlandes den Stempel aufgedrückt. So in der Baukunſt. Die Mauern erſtanden aus Lehmſtampfung oder getrockneten Ziegeln und wurden mit Stuck, gebrannten oder auch glaſierten Backſteinen verkleidet. Die an ſich ſchon dicken Mauern wurden außen in Abſtänden durch Halbpfiler verſtärkt. Die Decken waren aus Holz. Der Pfeiler- und Säulenbau iſt unbekannt. Als Tempel errichtete man maſſive Stufenbauten, bekrönt von einer Kapelle für die freundlichen Lichtgötter. Rampen oder Treppen

führten hinauf. Die Paläste dagegen waren niedrige, weitgedehnte Baublöcke, aus einer Folge von Häusern und Höfen bestehend (Abb. 28).

Die höchste Achtung flößt die Bildnerei aus der Zeit Sargons I. (2800) ein. Im Schutte Tello sind neun Dioritstatuen eines Fürsten Gudea gefunden (Abb. 29), teils sitzend, teils stehend, leider kopflos. Die Körper sind massig, die Arme dick und muskulös, das Gewand straff angezogen, Finger und Zehen schon ganz meisterhaft, fein und beweglich. Einige hierbei gefundene Köpfe sind bartlos, etwas star mit den großen Ruhaugen, aber wohlgebildet. Der Sohn Sargons, Naram-Sin, errichtete sich einen Siegesstein, der von Sippar nach Susa verschleppt wurde und dann in den Louvre kam. Wie der König stolz auf einen heiligen Bergfeggel zuschreitet, wie seine Krieger durch den Wald stürmen und die Feinde unter den Lanzen zusammenbrechen und fliehen, das ist im sichersten Halbreliief köstlich dargestellt. Nicht minder staunenswert sind die Bilder der zahlreich gefundenen Siegelzylinder. Sie stellen meist Kraftproben des Helden Isdubar (Gilgamesch) dar, wie er mit Leichtigkeit einen Löwen am Schwanze emporhebt, mit Füßen tritt oder mit einem Dolch zusammenstößt (Abb. 30). So klein diese (in Tiefchnitt und verkehrt eingegrabenen) Bilder sind, so viel Leidenschaft und Kraftgefühl liegt darin. Mensch und Tier sind gleichmäßig heldenhaft, mit angespannten Muskeln und mächtigem Haargeringle dargestellt, ähnlich den ägyptischen Flachreliefs im Profil gefaßt, doch die Köpfe von vorn und die Körper völlig „durchmodelliert“. Die sumerische Gedanken- und Formenwelt wanderte nach dem nördlichen, semitischen Babylon, das von Hamurabi zur Hauptstadt erhoben, von Sanherib 689 erobert und dem Erdboden gleichgemacht wurde.

2. Assur. Am Oberlauf des Tigris in Assur und in dem Städtedreieck Ninive, Nimrud (Kalach) und Korsabad entfaltete sich im 9. bis 7. Jahrhundert die Herrschaft der muskelstarken, kriegs- und jagdfrohen Assyrer. Ihre Kunst ist wie die der gleichzeitigen assyrischen eine Art Renaissance, Neubelebung der babylonischen. Die Tempel sind noch dieselben Stufenbauten und die Paläste dieselben niedrigen Backsteinburgen. Nur werden jetzt die Tore und Gänge häufiger gewölbt und die Wandverkleidungen mit Mabafterreliefs, darüber mit glasierten Steinen und Malerei ausgeführt. Besonders aufwendig ist die Einfassung der Haupttore. Wölbungen und Bogen sind mit bunten Ziegeln belegt. An den Ecken stehen als Torwächter geflügelte Mannstiere (Abb. 31), eine dichterische Vereinigung der stärksten Glieder: der Kopf des Königs mit der hohen Mütze und dem würdigen Barte, der Rücken des Stieres, die Flügel des Adlers und die Pranken des Löwen machen ein Fabelwesen von furchtbarem Eindruck. Auch sonst treffen wir in der Einbildung dieses Volkes auf solche Verbindungen, geflügelte Kasse, Flügelgeister, die den



29. Sitzbild der Gudea, Diorit aus Tello. (Louvre.)



30. Babylonischer Siegelzylinder.

König bewachen oder den heiligen Baum anbeten. Merkwürdig ist an den Mannstieren die Verdoppelung des inneren Vorderbeines: man wollte eine gute, volle Ansicht von vorn und von der Seite gewinnen. Die Türen aus Zedernholz waren mit Erzplatten beschla-

gen, wovon sich jedoch nur wenige in Balawat fanden.

Von den großen Königen hatte jeder den Ehrgeiz, neue Paläste zu bauen und sein Leben in langen Bilderriesen zu verewigen (s. Karte 32). Assurnasirpal (884—860) baute in Nimrud (Kalach) den riesigen Nordwestpalast, Salmanassar II. (860—824) den Zentralpalast, Sargon (722—705) die Stadt Korsabad mit Stufentempel und Palast, Sanherib (705—681) in Ninive die meilenlangen Mauern und den Südwestpalast (Kujundschick), Assarhaddon (681—668) in Nimrud den Südwestpalast, Assurbanipal (Sardanapal, 668—626) den Nordwestpalast in Kujundschick. Die großen Bildfriese, jetzt in den Museen zu Paris, London und Berlin, sind inhaltlich den ägyptischen des neuen Reichs nachgebildet. Durch Gesandtschaften und Reisende hatte man gewiß Kenntnis davon. Und die Großkönige wollten ihre Bilderchronik haben wie die Pharaonen. Es handelt sich fast ausschließlich um das Leben des Fürsten, wie er den Göttern naht, Trankopfer darbringt, oder selbst von Verschnittenen bedient wird. Der König auf der Löwenjagd im dreispännigen Jagdwagen, der König in der Schlacht, die Bestürmung einer Festung, das Lagerleben, die Überfahrt über einen Fluß, die siegreiche Heimkehr und der Empfang, die Lustgelage in schattigen Gärten, das ist der Kreislauf dieser kilometerlangen Bildsteine.

Aber die Formensprache ist ganz babylonisch, die Körper sind breit, die Muskeln geschwellt, das Gewand ist straff, faltenlos, aber reich bestickt, befranst und behangen, die Einzelheiten an Waffen, Schmuck und Geräten sachkundig durchgebildet. Jedoch am besten sind die Tiere, die

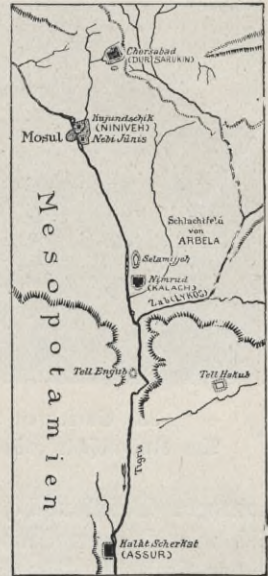


31. Portalbekleidung in Korsabad.

kraftvollen Hengste im Sprung, die Molosserhunde, die Wildpferde, Stiere, Kamele, Steinböcke, Adler und besonders der Löwe. Die berühmten Platten aus Sardanapals Palast in Kujundschi, das Löwenpaar im Tiergarten, der blutspeiende Löwe, die sterbende Löwin, sind voll Gefühl und Größe. Dazu kommt noch etwas Landschaft, Flüsse, Berge und Bäume. Ohne Beispiel in der alten Kunst sind auch hierin die Platten aus Kujundschi. Da sehen wir Palmen, Zypressen, Weinranken, Blumen und Farne so peinlich beobachtet wie auf einem holländischen Stilleben. Auch Frauen! Das ist eine große Seltenheit. Beim Gartenfest zecht die Königin mit ihrem Gemahl, hinter ihr eine Reihe Zofen, hübsche, freundliche Köpfe, sonst aber Walzen (Abb. 33). Außerhalb der Hauptstädte sind noch Felsenreliefs, Grenz- und Denksteine gefunden, darunter der bekannte „schwarze Obelisk“ Salmanassars II. mit viermal 5 Reihen tributpflichtiger Könige.

Malereien auf Stuck erschienen in Korsabad, um bald nach der Aufdeckung zu verblassen. Ebenda auch bemalte Ziegeln mit kleinen Bildchen wie auf holländischen Fliesen, und Sockelfriese mit größeren Figuren, Pflanzen, Tieren, Zierleisten aus mehreren Ziegeln zusammengesetzt, sehr fein in den hellen Farben. Aber im ganzen blieb die Ausbeute gering. 606 sank das Reich unter den Angriffen der Babylonier und Meder. Alle vier Hauptstädte flammten auf und wurden dem Erdboden gleichgemacht. „Gründlicher ist nie ein Volk vernichtet worden.“

3. Neubabylon. Der zweite König des neuerstandenen Babylons, Nebukadnezar (604—562) und der letzte Nabonid (555—539) erweckten die Ruinenstädte ihrer Heimat zu neuem Glanze. Und die Griechen, die diese Wunder schauten, Herodot und Diodor, finden des Staumens kein Ende. Babylon zu beiden Seiten des Euphrat war ein Geviert von 22 km Seite (wie London), die gestampfte Ringmauer 42 m breit und 200 Ellen hoch. Darin standen 250 Türme und 200 Tore mit ehernen Flügeln und Pfosten. Eine Brücke aus Stein und Holz verband beide Ufer, eine „Untergrundbahn“ unter dem Fluß hinüber die beiden Königspaläste; der am linken Ufer barg die „hängenden Gärten der Semiramis“, große Terrassen, die Nebukadnezar für seine medische Gemahlin anlegte, um ihr die Berge der Heimat zu ersetzen. Der Tempel des Bel war ein Stufenbau, acht Türme, einer über dem andern, im obersten eine große Kapelle. Das ist der „Turmbau zu Babel“. Das Erz der Wanderverkleidungen leuchtete weit in die Ebene. Im Innern war vieles versilbert und vergoldet. Von dieser Märchenpracht haben die Schutthügel bisher nur wenig wiedergegeben. Das Beste sind die lebensgroßen schreitenden Löwen von den Mauern einer Feststraße, weiß, gelb oder grün auf blauem Grund (Abb. 34). Die deutschen Grabungen werden wohl bald mehr zutage bringen.



32. Karte der assyrischen Ruinenstädte.



33. Gartenfest des Königs Xurbanipal.

Aus Kujundschi. Brit. Museum. (Phot. Mansell.)

wurden. Babylonische, griechische und ägyptische Einflüsse kreuzen und verbinden sich mit kräftigen Stammeseigenheiten zu einer glänzenden aber durchaus amtlichen Hofkunst. Ihr Schöpfer ist Darius (521—485 v. Chr.) und ihr Schauplatz ist wesentlich Persepolis (Abb. 35). Auf einer Felserrasse von 473×286 m errichtete der Großkönig einen Wohn- und Prunkpalast (den „Hundertsäulensaal“), sein Sohn Xerxes (485—465 v. Chr.) gleichfalls einen Wohn- und einen Prunkpalast, größer im Maßstab (Abb. 36), dazu einen Torbau, der etwas Ähnlichkeit mit ägyptischen Pylonen gehabt haben muß und die berühmte marmorne Freitreppe davor, kleinere Paläste und Tore die Nachfolger. Aus dem Ruinenfeld ragen jetzt gespensterhaft nur 15 schlanke Säulen des Xerxesaales, Türen, Säulentumpfe und Grundmauern der übrigen Bauten, ähnlich dem Forum in Rom. Dieser Zustand zeigt uns gleich den Kern und den wunden Punkt. Die Perser sind Arier und diesen liegt die Holzbaukunst im Blut. Sie versuchten, den Griechen vorausgehend, den leichten und luftigen Holzbau in Stein zu übersetzen, vergaßen aber dabei, Wände und Decken gleichfalls steingemäß umzubilden: die Lehmwände dieser Paläste zerfielen in Staub und die Holzbalkendecken mit ihrer Last von Stampflehm und



34. Löwenfries aus farbig glasierten Reliefziegeln. Babylon.

2. Persien.

Das persische Weltreich (550—330 v. Chr.) umfaßte schon unter dem Gründer Kyros ganz Vorderasien. Sein Grabmal, eine Treppenpyramide mit einem Giebelhäuschen, 11 m hoch, ist erhalten. Unter Cambyses wurde Ägypten unterworfen (525 v. Chr.). So erklären sich die Anleihen, welche in der Kunst bei aller Welt gemacht

Ziegeln zertrümmerten einstürzend die ganze Herrlichkeit.

Immerhin: Es waren doch neue und stolze Baugedanken, der ägyptische Säulensaal übertragen auf das Haus des Königs. Beim Prunksaal des Xerxes sind sogar die Außenmauern ganz beseitigt. Die lichten Hallen — der Hauptsaal in der Mitte, Bor-

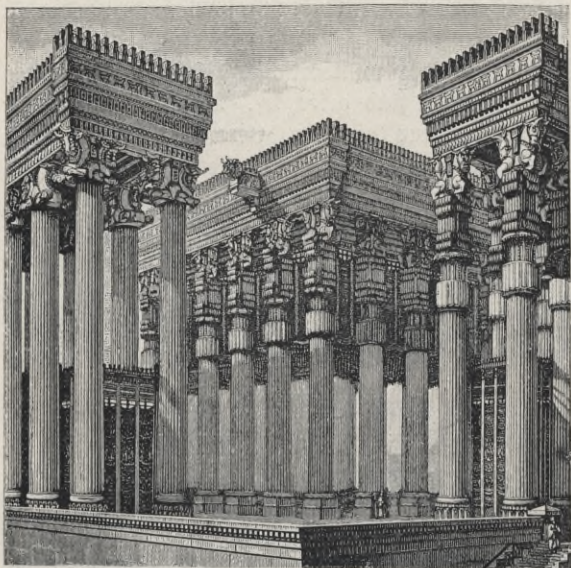
hallen an drei Seiten — stehen frei in der Luft (Abb. 36). Niemals wieder ist etwas Ähnliches versucht worden.

In den Einzelformen herrscht freilich die wunderlichste Stilmischung. Das Gebälk und die feine Riefelung der Säulen sind griechisch. Das Kapital in der einfachen Form (Abb. 36 links) mit dem Paar kniender Stiere oder Einhörner ist altpersisch, ursprünglich Holzschnitzerei, denn es hat sich der Balkenkopf daran erhalten. In der reicheren Form (Abb. 36, Mitte und rechts) ist es um zwei völlig selbständige Kapitäle vermehrt, unten einen ägyptischen Palmentelch, von dem aber noch ein Büschel von welken Palmblättern herabfällt, in der Mitte ein kurzes Pfeilerstück mit den (äolischen) Doppelschnecken an allen vier Seiten und an beiden Enden. Das ist des Guten etwas viel. Die Türen all dieser Paläste sind wieder rein ägyptisch mit der eigenartigen, gefächerten Hohlkehle der Pylonen im Sturz.



35. Ruinenfeld von Persepolis.

Der Bildhauerschmuck geht dagegen ganz in babylonischen Spuren. Die Verherrlichung des Königs ist auf die Spitze getrieben. An den Treppenwangen erscheint zunächst ein Löwe, der einen Stier überfällt, ein Türzauber, der in der romanischen Kunst wieder auflebt. Dann Reihen von Kriegern, die den König bewachen und Völkerschaften, die ihm Gaben- und Opfer bringend huldigen. In den Sälen selbst ausschließlich der König, ruhig wandelnd, thronend oder Untiere bezwingend, ganz in der Rolle des Helden Gilgamesch (s. S. 21) ohne Gemüt und Bewegung. Und wie hier, so geht der Hofstil durch alle Provinzen. Die Paläste der Statthalter waren einfache Wiederholungen. In Susa, der Winterresidenz, war der Bildschmuck in buntfarbigen glasierten Ziegeln ausgeführt. Die Hauptfunde waren ein Fries schreitender Löwen, fast genau wie in Babylon (Abb. 34) und neun Bogenschützen, alle gleich. Denn hier hatte man etwas Neues gelernt, die Pressung des Backsteins in Holzformen.



36. Brunstsaal des Xerxes in Persepolis.

Kleinasiens in frühgeschichtlicher Zeit inne hatten. An Masse und Größe des künstlerischen Nachlasses stehen sie weit hinter den Großmächten am Nil und Euphrat zurück. Sie reizen mehr die Forschung als den Genuß, können aber als Bindeglieder zwischen Asien und Europa nicht ganz übergangen werden.

Die Hittiter (Hattier) 1300—550 v. Chr. sind ein rätselhaftes Volk, das im Innern, von Nordsyrien bis Armenien und westwärts bis Lydien verstreute Denkmäler einer fast 800jährigen, selbstgeschaffenen Kultur hinterlassen hat, Städte mit Steinmauern, Doppeltoren, Palästen und Tempeln wie Boghazköi, vor allem aber Felsenbilder (Abb. 37) mit einer ganz wunderlichen Götterwelt, auf Tieren schreitend, Reiter, Bogenschützen, Landsknechte, ganze Züge von Kriegerern, auch

In und bei Persepolis sind noch sieben Felsengräber erhalten, voran das des Darius. Es zeigt eine volle Palastwand mit Säulen, Widderkapitälern, Gebälk und Tür, darüber den prächtigen Thron, worauf der König stehend den geflügelten Sonnengeist verehrt. Die übrigen sechs gleichen diesem genau. So gering war die Lust neuer Erfindungen in der persischen Kunst. Sie endete ruhmlos wie das Reich unter dem Ansturm Alexanders d. Gr.

3. Kleinasien.

Es sind arische Völkerschaften, welche das gebirgige Hochland und die Küsten



37. Hittitisches Felsenrelief bei Boghaz-Koi.

Jagden und Tiere, die Männer überall kenntlich an der Volkstracht, spitzen, hohen Mützen und Schnabelschuben. Die Luft war groß, „allein die Kunst gering“. Sie zeigt seit dem 8. Jahrhundert assyrische Zufuhr; Mischwesen, greifenköpfige Flügeltötter, Flügeltreifer und Flügelsphinxen dringen ein, im Ausdruck der Muskelschwall.

Die Küstenländer, Lydien, Phrygien und Lykien sind durch ihre Felsengräber berühmt. Das Haus der Toten dem gewöhnlichen Wohnhaus nachzubilden, ist ein immer wiederkehrender Gedanke (s. S. 5). Hier nun ist es ein sehr hoch entwickeltes Fachwerkhäuser etwa auf dem Standpunkt des Schweizerhauses, das an den Felswänden nachgebildet wird, zu Hunderten neben- und übereinander (Abb. 38),

bald nur die Giebelansicht, bald drei Seiten, bald auch ganz frei in der Luft stehend wie ein Türmchen. Der Zimmermann wird jederzeit seine Lust daran finden, wie hier ganz handwerksgemäß die Schwellen, Pfosten, Rahmhölzer, die Balken und Giebelständer, ja selbst die Rundhölzer der Decke und die Pfetten des Daches nachgebildet sind. Neben dem niedrigen, gedrückten Giebel kommen auch hohe, geschwungene, spitzbogige vor, und die alten Formen reichen in Lykien herab bis ins 4. Jahrhundert. Aber es bleiben eben doch nur Abbilder. Die Kraft, ein wirk-



38. Felsgräber zu Myra. (Niemann.)



39. Burgmauer und Löwentor in Myra.



40. Wandmalerei von Tiryns.

Salomo ließ sich von ihnen den Tempel in Jerusalem bauen, nach der Beschreibung eine dreiteilige, lichtlose Halle aus Zedernholz. Auf Cypern trafen sie sich gebend und empfangend mit den Griechen und hier führten sie der keimenden Weltkunst die kräftigsten Säfte zu.

4. Kreta und Mykene.

Die Welt der homerischen Gedichte galt für Sage, bis Schliemann den Spaten ansetzte und nicht nur Troja, sondern auch Mykene und Tiryns ausgrub. Die neueren Funde, namentlich auf Kreta, haben das Bild erweitert. Wir sehen immer mehr eine Kultur wieder aufsteigen, vor deren Reichtum, Frische und Vielseitigkeit die späteren griechischen Neuanfänge als Barbarei erscheinen. Die Blüte fällt um 1800—1200 v. Chr. und der Schauplatz sind die Küsten und Inseln des ägäischen Meeres. Es ist noch volle Bronzezeit, ein Zeitalter der Burgen und Ritter. Die „hellumschienten, hauptumlochten Achäer“, an Kriege, Seefahrten, Abenteuer gewöhnt, fanden an den Minoern Kretas ihre Lehrmeister in den Künsten, ein Vorgang, der sich in den Sagen von Minos und Dädalus niedergeschlagen hat. Man bezeichnet diese Kunst als ägäisch oder kretisch-mykenisch.

Die ältere Stufe (um 1800 v. Chr.) wird durch die großen, offenen Schlösser in Kreta, in Knosos und Phästos, bezeichnet, die aus einem Gewirr von Höfen, Gängen, Treppen, Kammern und Zimmern bestehen, immer rechtwinklig aneinandergesetzt, zu jedem Gebrauch des Lebens eingerichtet. Herren- und Frauenstuben, ein Badezimmer, eine Ölprelle, Handwerkerstuben, Kapellen fehlen nicht. Der Unterschlag ist guter Quaderbau, der Oberbau Luftziegeln und Holz, wobei als Balkenstütze die nach unten verzüngte Säule reichlich Verwendung findet. Die Wände waren beklüftet und bemalt. Und vor dieser Malerei bekommt man die höchste Achtung, wenn man die frischen, schlanken Vasenträger im Torhaus zu Knosos, braune Männer und weiße Weiber, oder die Wildkatze auf der Fasanenjagd im Schloß von Phästos sieht.

Tiryns und Mykene (wie auch Troja) sind kleinere, befestigte Burgen. Hier finden wir die Grundzüge der mittelalterlichen Burg schon völlig klar verkörpert, die Ausnützung des Burgfelsens bis an den Rand, die Teilung in Vor- und Hauptburg, die Türme an den gefährdeten Ecken, die kunstvolle Leitung des Burgwegs, der schon tief unten abgefangen, durch Zwingermauern und mehrere Tore geleitet wird, um den eindringenden Feinden immer neue Hindernisse entgegenzustellen. Im oberen Burghof, wo bei uns die tausendjährige Linde rauscht, hatte der Achäer den heiligen Ölbaum und einen Altar, ringsum Säulengänge (wie in tyroler Burgen) und geradeaus den Rittersaal (Megaron), baugeschichtlich das wichtigste Glied. Denn er ist die Keimzelle des griechischen Tempels. Der Frauensaal, die Kemetate



41. Marschierende Krieger. Mykenische Topfmalerei

liegt etwas rückwärts vor einem zweiten Hof. Um diese Haupträume schließt sich wieder das Gewirr von Gängen und Kammern. Die Ausführung ist wie in Kreta, in Stein, Luftziegel und Holz. Die Lehmmauern sind mit Balken durchschrotet, um sie haltbarer zu machen, das Steinwerk aus Bruchsteinen geschichtet wie Weinbergsmauern, doch findet sich auch eine kunstvolle Fügung der vieleckigen Steine und schließlich auch ein gutes Quaderwerk wie am Löwentor in Mykene (Abb. 39). Das ist das Glanzstück der Heldenkunst. Das Tor selbst ist noch roh und schlicht, auf der Stufe der Stonehenge. Aber die kräftigen und doch weichgebildeten Löwen, die sich mit den vorderen Pranken auf einen Altar mit einer (heiligen) Säule stemmen, zeigen, was man konnte. Und diese Säule ist das treueste Abbild der mykenischen Holzsäule, nach unten verjüngt (wie noch heute Tisch- und Stuhlbeine), oben ein Kopfstück aus der Drehbank und zwischen den Balken sogar die runden Köpfe der Deckenhölzer, die wir an den lykischen Gräbern fanden.

Die älteren Schachtgräber setzten durch den Reichtum der Beigaben in Erstaunen. Die Männer hatten Gesichtsmasken aus Goldblech von erschreckender Treue, Brustplatten, Gürtel und Waffen, die Frauen goldne Diademe, Kronen und Gehänge ganz wie in der nordischen Bronzezeit. Die jüngeren Gräber sind mehr als Bauwerke bedeutend. Es sind bienenkorbartige Scheintuppeln, die Gewölbe nicht durch Keilsteine, sondern durch eingerückte Quaderschichten entstanden und mit Erzplatten verkleidet. Man hielt sie deshalb für Schachhäuser und legte ihnen Namen bei, z. B. des Atreus in Mykene.

Die Malerei der Wände ist zumeist zerstört, doch bewundert man einen Stierfang in Tiryns, die wichtigen Halbesel, welche eine Stange tragen (Abb. 40), in Mykene, Bruchstücke von Krieger, Speerschwinger mit Lederschilden, an denen die Wespentailen, die langen Hälse und Nasen auffallen (Abb. 41). Das sind die homerischen Helden in der Auffassung der eignen Zeit. Am ergiebigsten sind jedoch die Kleinkünste. Eine Masse gegossener Figürchen (Idole), Menschen, Tiere, Fabelwesen wie Greifen und Sphinx eröfnete den Blick auf eine reiche, aber niedrige Religion, deren Altäre in kleinen Wallfahrtszeichen nachgebildet sind. Die Goldschmiederei ist zunächst durch Treibarbeiten wie jene Totenmasken, Kronen und Diademe (Schatz des Priamus in Berlin), Plättchen zum Kleiderschmuck und Gefäße vertreten. Das reifste Werk sind zwei Goldbecher aus einem Kuppelgrab bei Amykläe



42. Goldbecher von Amyklä.

(Sparta), offenbar Gegenstücke. Der eine bietet ein reizendes Stilleben, vier Stiere und einen Hirten, der andere einen wilden Auftritt (Abb. 42): Ein Stier überschlägt sich in einem ausgespannten Netz, ein zweiter hat einen Mann rücklings zu Boden geworfen und einen andern aufs Gehörn genommen, ein dritter jagt gestreckten Laufs davon. So packend und bewegt ist bisher noch niemals die Tierwelt gefaßt worden. Von einem Silberbecher aus Mykene mit der figurenreichen Belagerung einer Stadt ist leider nur ein Bruchstück erhalten. Ebenbürtig sind zwei Dolchklingen aus Mykene. Auf dem einen ein jagender Löwe, vor dem Gazellen flüchten, auf dem andern e'n Kampf zwischen Kriegerern und Löwen. Die Figuren in mehrfarbigen Gold- und Silberplättchen auf Bronze eingelegt. Angesichts dieser Meisterwerke lernt man auch an den wunderbaren Schild des Achil'es glauben, wie ihn Homer beschreibt. Geschnittene Steine aus Kreta (sog. Inselsteine), und gravierte Goldringe ergänzen die Anschauung. Hier lernen wir auch die Frauen kennen, sie tragen steife Fallröcke (Krinolinen), Brust und Arme sind aber ganz bloß (Abb. 43).

Die Ziermittel sind zunächst die der Bronzezeit (s. S. 5), namentlich ist die Spirale ausgebeutet und fortgebildet, mit Blattformen ägyptischer Art (Palmetten und Lotosblüten), Herzblättern, Lilien usw. bereichert. Dann dringen Tierformen ein, am bezeichnendsten allerhand Seegetier, Quallen, Seesterne, Fische, Muscheln und Polypen. In der Topfmalerei erscheint eine große Neufindung, die fortlaufende Wellenranke. — Die dorische Wanderung (um 1100 v. Chr.) unterbrach die verheißungsvollen Anfänge. Die Neugriechen hatten zunächst nicht die Kraft, die Kunst der Unterjochten einfach weiterzuführen. Sie mußten nach Jahrhunderten den Weg fast von vorn gehen.

43. Goldring



aus Mykene.



44. Die Akropolis von Athen in Wiederherstellung.

Viertes Kapitel.

Die Griechen.

Dhr drückt den Kranz darauf und habt das Ding gemacht“, sagt Hebbels Randaules zum griechischen Gastfreund Gnges. Ja, sie drückten den Kranz auf die alte Kunst, die beweglichen, weltfreundigen, geistvollen Griechen. Sie eroberten damit die alte Welt, sie beherrschen, ein kurzes Zwischenreich der Gotik abgerechnet, die neue. Und sie werden die Lehrmeister der Menschheit sein bis ans Ende der Tage.

Eine verschwenderische Vielseitigkeit von Kräften und Begabungen war diesem Volk von den Göttern in die Wiege gelegt. Schon das Land mit seinen Gegensätzen von wilden Bergen, lachenden Tälern, tiefen Seebuchten, schwimmenden Inseln ist ein Kunstwerk der Natur ohne Vergleich. Und das Volk, das erstgeborene der indogermanischen Familie, fand hier seinen passenden Wirkungskreis. Heimatliebend und doch in die Ferne strebend, in hundert kleine Stämme, Staaten und Krähwinkleien zersplittert und doch in großen Aufgaben und Augenblicken einig, ewig zank- und eifersüchtig, und doch opferfreudig für alle gemeinsamen Werke des Friedens. Und die Kunstpflege stand darin obenan. Das gehörte zum Staatsgedanken, zum öffentlichen Wohl. Da waren keine Opfer zu groß, keine Gedanken zu hoch, die nicht vom gemeinen Mann empfunden, getragen und gefeiert worden waren. „Barbaren“ nannten sie alle, die nicht so fühlten.

Wahrheit, Freiheit, Schönheit sind die bestechenden Eigenschaften der griechischen Kunst, doch so, daß eine durch die andere geregelt und gezügelt wurde und ein allgemeines Gefühl für schönes Maß und edle Form entstand. Für jede Aufgabe schien ihnen ein höchstes Ideal vorzuschweben. War dies erreicht, so trat das Meisterwerk als unantastbar in den dauernden Kunstbesitz und wurde durch Wiederholungen der ganzen Griechenwelt mitgeteilt. Diese Begabung fürs Maß-

halten hat sie stets vor Überladungen, Übertreibungen, Kraftmeierei und Prozettum bewahrt. Gotik und Renaissance haben sich sehr rasch durch Überchwang zerlegt. Aber der Griechen Werke haben noch bis zuletzt einen Hauch ewiger Jugend, „edle Einfach und stille Größe“, wie Winkelmann es nannte.

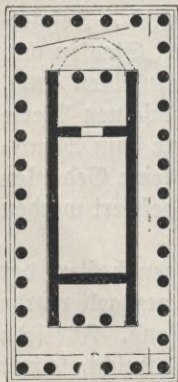
Und dabei ist den Griechen der Weg nicht leicht gewesen. Trotz all der günstigen Vorbedingungen, Einflüsse und Anregungen, welche ihnen aus der mykenischen Vorzeit, von Asien und Ägypten zuströmten, haben sie alles mühselig selbst erarbeitet. Die Lehrszeit währte vom 9. Jahrhundert v. Chr. bis zu den Perserkriegen (490 v. Chr.). Hieran schließt sich eine lange und fruchtbare Hochblüte bis zu den Diadochen (275 v. Chr.), die wir als klassisch bezeichnen. Und ohne eigentliche Spuren des Verfalls eine ebensolange Nachblüte (275—27 v. Chr.). Sachlich angesehen gehört auch die römische Reichskunst und die christliche Frühkunst wie die des Islam hierzu. Ja die letzten Ausläufer retteten sich über die Stürme der Barbarei in die romanische Kunst hinein. Erst die Gotik machte dem griechischen Geiste ein Ende, doch nur scheinbar. Denn noch in ihrer besten Zeit ward er wieder lebendig und hat verjüngt und bereichert die Herrschaft behauptet bis heute. Diese Unverwüstlichkeit spricht am besten für den Wert der Schöpfungen, die wir den Griechen verdanken.

1. Die Baukunst.

1. Der Tempel. Die griechische Baukunst hat sich am Tempelbau entwickelt (wie die ägyptische und gotische). Aber der griechische Tempel ist seinem Wesen nach nur die stille Wohnung der Gottheit, des Götterbildes. Jede Rücksicht auf die feiernde Gemeinde, Priesterschaft, Opfer und andere heilige Handlungen, fällt hier weg. Draußen im ummauerten Hof stand der Altar, die Weihgeschenke, die Kapellen und Hallen; draußen vollzogen sich die Feste und Opfer. Alle Schmerzen und Sorgen für einen großen, überdachten Innenraum kannte man nicht. Diese geniale Vereinfachung der Aufgabe erklärt uns alles. Zunächst die gleichbleibende Einfachheit des Grundrisses (Abb. 44). Der Kern ist eine rechteckige Zelle (Naos), in welcher das Götterbild steht, lichtlos und öfFnungslos bis auf die Tür an der schmalen Ostseite. Hier auch eine schmale Vorhalle (Prodomos) und rückwärts eine Hinterhalle (Opisthodomos), welche beide noch von den vorspringenden Längsmauern der Zelle

(Anten) umfaßt oder nur von einer Säulenstellung (Prostylos, Amphiprostylos) gebildet werden. Das sind aber ziemlich bedeutungslose Spielarten, hübsche Namen, wie die Griechen das auch liebten. Es ist möglich, fast wahrscheinlich, daß diese Raumbildung vom mykenischen Ritteraal (Megaron) übernommen wurde (s. S. 28), der auch eine Vorhalle hatte. Wichtiger ist, daß die Zelle bei größeren Tempeln durch Säulenstellung längsgeteilt, in drei Schiffe zerlegt wurde. Doch auch dies nur zur besseren Unterstützung des Daches.

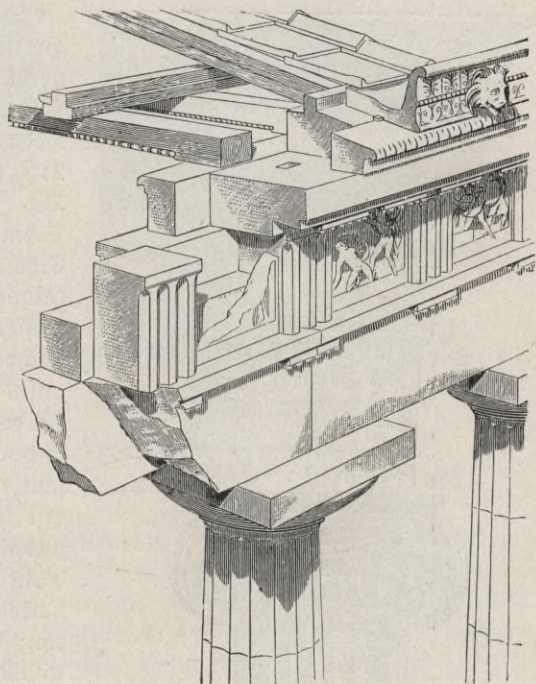
Die Kunst liegt im äußeren Aufbau. Schon im 7. Jahrhundert v. Chr., vielleicht noch früher war die Zelle mit einem Säulen- und Giebelhaus umkleidet, zunächst in Holz. Wir haben den Beweis dafür im Heratempel zu Olympia, dessen Holzsäulen erst allmählich durch steinerne ersetzt wurden. Die letzte der hölzernen sah Pausanias im 2. Jahrhundert n. Chr. Bei der Um-



45. Thesieion in Athen, Grundriss.

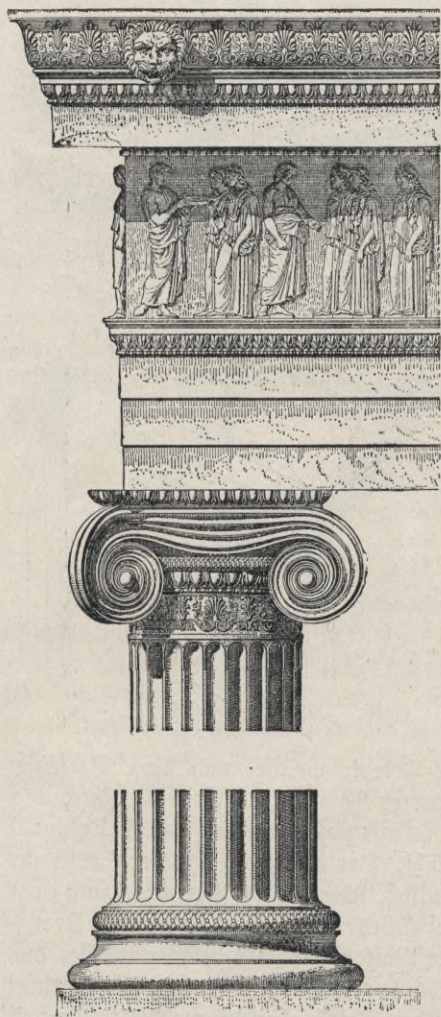
bildung in Steinformen entwickelten sich die beiden Stile, die dann ebenbürtig und unabhängig nebeneinander gehen, der ältere, strengere dorische im Mutterlande und den westlichen Kolonien, der jüngere, freiere jonische in den östlichen Kolonien (Kleinasien). Der dritte, korinthische betätigte sich nur in der Schöpfung eines neuen Kapitäls.

a) Der dorische Stil. Auf einem dreistufigen Unterbau erhebt sich das Säulenhaus, dessen Glieder bis ins kleinste durch Maß, Zahl und gute, ausgeklügelte Verhältnisse bestimmt sind. Die Säulen wachsen wie kräftige Baumstämme unmittelbar aus dem Boden, nach oben stark verjüngt, doch nicht geradlinig, sondern mit einer leichten Schwelung (Entasis). Sie sind aus Steintrümmeln errichtet und mit



46. Dorisches Gebälk.

(16—20) senkrechten Furchen (Kannelüren) belebt, welche nach dem Versehen von oben herab ausgehauen wurden. Ein kurzer Hals, an welchem die Furchung vorgearbeitet war, leitet zum Kapitäl über, das aus einem runden Pfahl (Echinus) und einer quadratischen Platte (Abakus) besteht. Der Übergang von der Stütze zur Last, vom Runden zum Eckigen ist damit deutlich, scharf, ohne Verschleierung ausgedrückt. Auf den Säulen ruht das aus drei Gliedern (Balken, Fries und Kranzgesims) bestehende Gebälk (Abb. 46). Der Balken (Architrav) ist natürlich aus glatten Blöcken gearbeitet, die von Säule zu Säule reichen. Am oberen Rand springt eine Leiste (regula) vor, woran genau unter den Triglyphen dünne Plättchen mit Nagelköpfen (oder Regentropfen), die Mutulen hängen. Der Fries ist im Holzbau die Querbalkenlage mit offenen Löchern zwischen den Balkenköpfen. Im Steinstil ist daraus der Wechsel von Triglyphen und Metopen geworden. Die Triglyphen (Dreischlitze) sind an den Ecken und zweimal in der Mitte scharf gefurcht, die Metopen glatte Platten, worauf sich bei reicheren Werken kleine Reliefbilder ansiedelten. Das Kranzgesims (Geison) springt kräftig vor und hat an der Unterseite wieder dichtgereihete Mutulen, die an vorstoßende Schalbretter erinnern. Eine Rinneleiste (Sima) schließt das Gebälk ab. Die Decke liegt nicht, wie man denken sollte, hinter den Triglyphen, sondern ist höher gerückt, hinter das Kranzgesims, und wird aus Steinplatten mit Kästchen (Kassetten), in der Zelle jedoch nach wie vor aus Holz gebildet. Das sanft geneigte Dach mit Sparren, Latten und Ziegeln ist unserem Bauernhausdach ähnlich. Die Spitze und die Ecken des Giebfeldes werden durch kräftige Firstziegel (Akroterien) betont.



47. Attisch-jonische Ordnung.

Die Reinheit der Form wird durch die Herrschaft gewisser Maße und Zahlen verbürgt, die sich allmählich als „schöne Regel“ herausgebildet hatte. Breite und Höhe der Giebelansicht verhalten sich wie 2:3, Säulenhöhe zum Abstand wie 2:1. Die Zahl der Säulen an den Lang- und Schmalseiten ist 6×13 oder 8×17 , die Ecksäulen beidemal mitgerechnet. Als Maß (Modul) galt besonders der untere Halbmesser der Säule, wonach die Höhe je nachdem auf $8\frac{1}{2}$ bis 12, der Zwischenraum auf 3—7 Moduln bestimmt wurde, usw. Ist dadurch der Eindruck etwas nüchtern, so darf man nicht vergessen, daß eine sorgsam verteilte Bemalung das Bauwerk erst richtig belebte. Die älteren Tempel aus Kalksteinen waren weiß getüncht und dann bunt gegliedert, die Marmortempel hatten ja den schönsten natürlichen Grundton; doch sind auch hier die Triglyphen und Mutulen blau, die Leisten darunter und darüber rot, die Metopen als Hintergrund von Figuren rot oder blau. Die Rinn- und Giebelleisten, die Stirnziegel, vielleicht auch der Abakus hatten Blattreihen in passenden Mustern.

b) Im jonischen Stil (Abb. 47) sind die Holzformen mehr verwischt, der Aufbau ist freier und leichter, in Attika noch zierlicher als im kleinasiatischen Jonien. Die Säule ruht nun stets auf einer Basis, die aus einer Hohlkehle zwischen zwei Pfählen besteht und das Auseinanderquellen unter der Lastwirkung mustergültig

verkörpert. Diese sog. „attische Base“ kommt in der romanischen Kunst noch einmal zur Alleinherrschaft. Die Säule ist sehr schlank, 18—20mal so hoch als ihr Modul. Zu weiterer Verzierlichkeit trägt es bei, daß ihre Furchen auf 24 vermehrt, halbrund ausgehöhlt sind und nicht zusammenstoßen, sondern schmale Stege stehen lassen. Der Hals fehlt in der jonischen Gruppe, in der attischen ist er hoch und mit einem Palmettenkranz geschmückt. Das Kapital hat den Pfahl und die Platte fast verloren. Beide sind zu einem Eierstab zusammengeschrumpft. Dagegen beherrscht den Eindruck ein Polster — man leitet es vom „Sattelholz“ der Holzsäule ab —, welches nach beiden Seiten in Schneckenwindungen (Voluten) breit und tief hervorquillt. Der Architrav ist in drei Balken übereinander zerlegt und oben durch Perlstab und Blattreihe begrenzt. Der Fries fehlt in den jonischen Denkmälern, in den atti-



48. Korinthisches Kapitäl.



49. Römisches Kompositkapitäl.

schen ist er zu einem glatten Streifen geworden, auf welchem meist eine Figurenreihe ansetzt, der günstige Platz für das erzählende Relief. Dagegen fällt hier das Zahnschnittgesims fort, das in der jonischen Gruppe das weitausladende Kranzgesims stützt. Dieses schließt wieder wie der Architrav mit Perlstab und Eierstab, und die Kinnleiste ist wie der Säulenhals mit einem Palmettenkranz geschmückt.

c) Der korinthische Stil hat dem jonischen nur den „Kranz aufgesetzt“ durch die Schöpfung des Akanthuskapitäl (Abb. 48/49). Die Griechen wußten davon eine rührende Geschichte. Der Bildhauer Kallimachos habe auf dem Grabe eines Mädchens einen Blumenkorb von Akanthusblättern umwachsen gesehen und nachgebildet. Aber das Blattkapitäl ist so alt wie die ägyptische Kunst. Die Griechen der guten Zeit hatten eine merkwürdige, im Grund ihrer ersten Baugesinnung begreifliche Scheu vor Spielereien und Täuschungen. Denn niemand wird im Ernst glauben, daß die feinen Blätter und die dünnen gerollten Stengel etwas zu tragen vermögen. Sie erwecken nur den Anschein, sehr geschickt, das muß man sagen. Und nachdem man sich etwa Mitte des 4. Jahrhunderts mit dem Neuling ausgesöhnt, ward das korinthische Kapitäl weitaus bevorzugt, wo es auf Anmut und Lieblichkeit ankam. Es ist auch weit bildungsreicher als die beiden anderen. Die Grundform jedoch immer ein einfacher oder doppelter Blattkranz des scharfgezahnten Bärenklau (*acanthus spinosus*), woraus freierfundene Stengel schießen, die sich mit Schneckenwindungen in der Mitte gegeneinander neigen, nach den Seiten aber als Eckstützen aufwirbeln. Um ihnen dies zu erleichtern, ist die Deckplatte auf die Ecken hin ausgeschwungen.

2. Die Denkmäler. Die Zeit und die Menschen haben den griechischen Bauten übel mitgespielt. Von hochberühmten Tempeln zeugten meist nur Schutthügel, Trümmerhaufen, vielleicht einige Säulen. Und die wenigen besser erhaltenen muß man auch immer mit dem Auge des kundigen Gelehrten ansehen, um die Umgebung, die fehlenden Glieder, den Bild- und Farbenschmuck im Geist zu ergänzen.

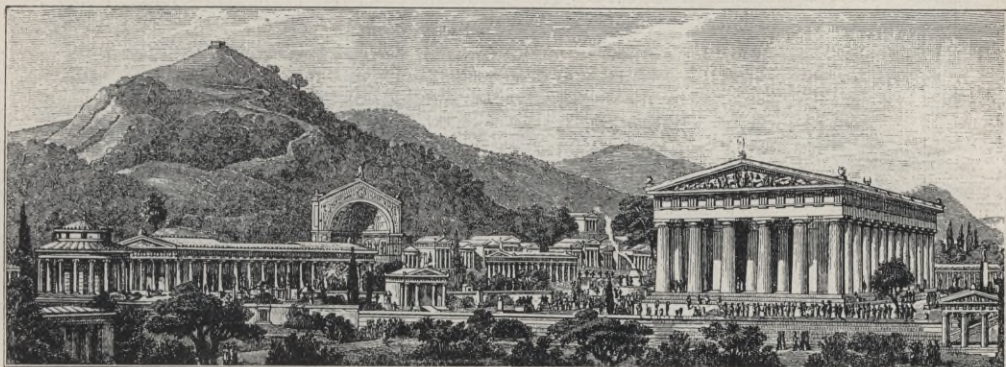
Für die Kenntnis des dorischen Stils sind die Ruinen in Paestum und auf



50. Sog. Poseidontempel in Pästum.

Sizilien am lehrreichsten. Sie bilden eine lückenlose Entwicklungsreihe durch das 6. und 5. Jahrhundert. Wir sehen hier das anfängliche Ringen, Tasten und Verbessern. Die Anordnung der Zellen, die Zahl der Stufen und Säulen, die Formen der Einzelglieder, alles ist im Fluß, um geklärt, gereinigt und verfeinert zu werden. Von der Achäerstadt des Poseidon (Poseidonia = Paestum) sind auf öder Grassteppe drei Tempel nebeneinander leidlich aufrecht geblieben, die sog. Basilika, deren Zelle durch eine mittlere Säulenreihe geteilt ist, der Poseidontempel, sehr stattlich, noch mit den Giebeln erhalten (Abb. 50), und der kleinere Tempel der Ceres. In Syrakus, der größten Stadt und Festung, welche Griechen gebaut, sind die herrlichen Bauten, die dem römischen Eroberer Marcellus (211 v. Chr.) Tränen der Bewunderung entlockten, bis auf den gewachsenen Fels geplündert oder metertief unter der kleinen neueren Stadt begraben. Vom Athenetempel stehen jedoch gewaltige (monolithhe) Säulen mit ihrem Gebälk in den Mauern des Doms. In Selinunt standen auf der Burg fünf und auf dem Osthügel drei Tempel nebeneinander. Sie waren nach der Eroberung der Stadt durch die Punier 409 und 249 v. Chr. verödet und ein Erdbeben legte sie nieder. Die Säulen fielen und liegen noch wie die Reihen einer Schlachtdrängung. Ähnlich erging es Akragas (Girgenti), dem Sitz der Persephone, einer Stadt fabelhaften Reichtums, 406 v. Chr. von den Puniern erobert. Hier hatten auf der Burg Zeus und Athene ihre Tempel Demeter und Persephone an der Ostmauer, eine ganze Tempelstraße lehnte sich an die Südmauer. Hiervon steht nur noch der Konkordiatempel aufrecht, nächst dem Theseion in Athen der besterhaltene, vom Junotempel nur der lückenhafte Säulenkranz. Endlich findet man verlassen in der Bergöde, wo Segesta stand, einen Tempel der besten Zeit „wie eine Erscheinung aus der Märchenwelt“. Die Umfassung mit beiden Giebeln ist unversehrt, die Säulen sind aber noch rund. Man ist nicht mehr dazu gelangt, sie zu furchen.

Immerhin, die Städte der Ostgriechen, die Denkmäler des jonischen Stils sind noch viel schlimmer gefahren. In Ephesus stand das hochgepriesene Heiligtum der Artemis (Diana), so lang wie der Kölner Dom, die Säulen so hoch (18 m) wie hier die Gewölbe der Seitenschiffe. Sie waren von Krösus gestiftet, am Sockel mit Bildwerken verziert. Dieses Weltwunder steckte 356 v. Chr. der verrückte



Philippeion

Heratempel

Schahhäuser

Zeustempel

51. Olympia in Wiederherstellung.

Herostrot in Brand. Auch von den nächstberühmten Werken, dem Heratempel in Samos, dem Apollotempel in Didyma ist wenig erhalten.

Im Mutterland selbst herrscht wenigstens für die großen Volksheligtümer der Dorismus ungebrochen bis auf Perikles und erlangt hier seine Vollendung. Aber die Verluste sind furchtbar. Olympia (Abb. 51), die Feststadt in der Alphäusaue, die Sehnsucht griechischer Herzen rings um das ganze Mittelmeer, war unkenntlich, von Schutt und Geröll der Überschwemmungen begraben, bis die Deutschen es mühselig wieder ausspuddelten. Was sich hier auf und um den Festplatz (Altis) sammelte, geht über alle Vorstellung. Dem altertümlichen Heratempel gegenüber erstand nach den Perserkriegen der gewaltige Zeustempel, 456 v. Chr. vollendet, dazwischen das Pelopsgrab, am Kronoshügel die Reihe der Schahhäuser, von Städten und Stämmen der Nähe und Ferne gestiftet und immer mehr bereichert, und an den Hallen und Mauern ein Wald von Standbildern und Weihgeschenken aller Art. Außerhalb der Mauern ein Kranz großer Bauten bürgerlichen Zweckes, darunter die Ringschule am Flussufer, ein großes Ehrengasthaus, ein „Rathaus“, die Laufbahn (Stadion). Und man fand von all dem wenig mehr als die Grundrisse und Sockel. Ähnlich ist es in Delphi, dem anderen Volksheligtum, wo vor der weisagenden Priesterin Apolls sich alle Stämme trafen. Der heilige Bezirk entwickelte sich stufenweis auf Felsterrassen, wiederum Schahhäuser mit Beutestücken und Weihgaben für all die Siege, welche je Griechen gegen Perser, Punier und gegeneinander erfochten hatten, malerisch verstreut um die Biegungen der Straße, die zu dem alles beherrschenden Tempel emporführte. Er war alt (534 v. Chr.) und am Gebälk mit den Perserschilden von Marathon behangen, aber fast bis auf den Grund zerstört, eine Enttäuschung für die Franzosen, die 1880 hier gruben. In Agina ist der Tempel, dem die berühmten Agineten Münchens entstammen, etwa mit einem Drittel der Säulenhalle, in Korinth der Burgtempel nur mit einer Ecke von fünf Säulen erhalten. So bleibt schließlich nur Athen, der geistige und künstlerische Mittelpunkt griechischen Wesens, wo wir noch einige Anschauung finden.

Athen war 480 v. Chr. vor der Schlacht von Salamis von Xerxes verbrannt und dem Erdboden gleichgemacht. Der „Perserschutt“ auf der Burg hat doch noch tüchtige Reste der älteren Kunst bewahrt. Die nächste Zeit nach den Siegen über



52. Der Parthenon in Athen.

die Barbaren unter Themistokles und Cimon war dem Aufbau der Stadt, der Mauern, des Hafens und der Burg gewidmet. Zu rechter Zeit kam der rechte Mann, Perikles (460—429 v. Chr.), das Muster griechischer Bildung, der die Festung in ein Heiligtum verwandelte und überall die angefangenen Kalksteinbauten durch Marmor ersetzte (Abb. 44). Das erste war der kleine reizende Tempel der ungeflügelten Nike (Apteros), ein ionischer Amphiprostylos, rechts vor dem Burgtor (450 v. Chr.), den die Deutschen 1835 aus den in einen Turm vermauerten Steinen fast vollständig wieder aufrichten konnten (Abb. 54). Das große Staatsheiligtum der jungfräulichen Stadtgöttin, der Parthenon (Abb. 52) wurde von den Baumeistern Iktinos und Kallikrates 447 v. Chr. begonnen, 438 v. Chr. vollendet, der Schmuck erst 432 v. Chr., ein Peripteros von 8:17 Säulen, im großen und kleinen die feinste Blüte des Dorismus. Von den Christen als Kirche, von den Türken als Moschee benutzt, dann als Pulvermagazin, ward er 1687 durch eine venezianische Bombe in der Mitte zerrissen, 1803 von Lord Elgin seines schönsten Bildschmucks beraubt. Nach dem Parthenon ließ Perikles das Burgtor (die Propyläen, Abb. 44) durch den Meister Mnesikles erbauen (437—431 v. Chr.). Am Rand des Felsens kommt eine äußere Halle den Aufsteigenden entgegen, eine innere leitet sie auf die Ebene des Hügels. Von den beiderseitigen Flügelbauten ist nur die vordere, kleinere Hälfte wirklich vollendet, besonders links die Bilderhalle (Pinaothek). Die Fortsetzung unterbrach Perikles' Tod und der unselige Bruderkrieg. Doch gelang in den Friedenspausen sehr langsam seit 421—407 v. Chr. eins der feinsten Werke aller menschlichen Kunst, das Erechtheion. Der Sage nach hatten einst Poseidon und Athene um den Besitz der Stadt gestritten. Poseidon hatte mit einem Stoß seines Dreizacks in den Burgfelsen ein Meer (Brunnen) eröffnet, Athene durch einen Lanzenstoß den Ölbaum erweckt. Diese beiden Heilsorte, dicht nebeneinander und von der heiligen Burgschlange umkrochen, galt es also neu zu überbauen. So erstand der feine ionische Doppeltempel, und der felsig abfallende Bauplatz nötigte dazu, auf der einen tieferen Seite eine Vorhalle als Eingang zum

Unterbau, dem Salzmeer, auf der anderen eine solche für den Oberbau anzulegen, die kleine Korenhalle (Abb. 53), deren Gebälk von forbtragenden Jungfrauen (Karyatiden) gestützt wird. Der Ölbaum sproßte natürlich davor wie der tausendjährige Rosenstock am Dom in Hildesheim. — In der Unterstadt, auf dem Markthügel, erstand kurz neben oder nach dem Parthenon der fälschlich sogenannte Theseustempel, der besterhaltene und formenreinste aller dorischen Tempel.



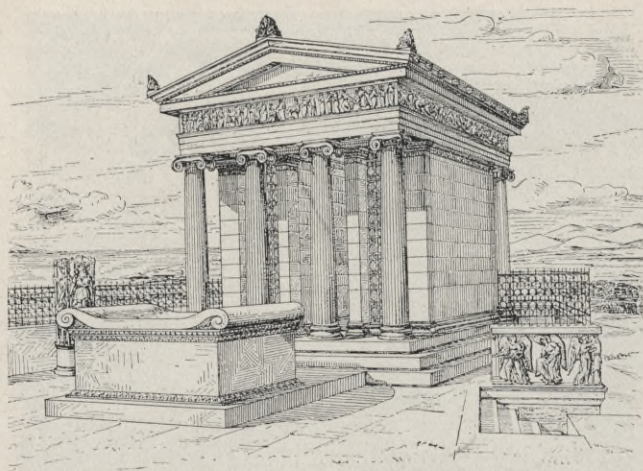
53. Korenhalle des Erechtheions auf der Burg in Athen.

Östlich unter dem Burghügel sehen wir noch die Reste des einzigen größeren korinthischen Tempels (des Zeus), den König Antiochus von Syrien um 175 v. Chr. erbauen ließ, doch vollendete ihn erst Kaiser Hadrian. Er war ein riesiger Dipteros, die Säulen 20 cm dünner, aber 7 m höher als beim Parthenon. Die Ruinen erfüllen mit Staunen. Diesen Zug ins Großartige haben auch die drei noch erwähnenswerten ionischen Tempel aus Alexanders Zeit, der Artemistempel in Ephesus, wie er nach dem Brand von 356 erstand, der Apollotempel (Didymaeon) bei Milet um 330 v. Chr., beide mit doppeltem Säulengang, und der Artemistempel in Magnesia um 200 v. Chr., ein Pseudodipteros, doch die Decke von Holz.

3. Die bürgerliche Baukunst. Die weitere Entwicklung zeigt uns nun den Übergang des Tempelstils in das Bauwesen des bürgerlichen Lebens. Die Säulenordnung erwies sich — gelenkiger als das Strebewerk der Gotik — brauchbar und anpassungsfähig für alle Bedürfnisse. Und die Nachblüte vom 4. Jahrhundert v. Chr. an ist fruchtbar und schöpferisch an Erfindungen und Neubildungen, welche dann die Römerzeit beherrschen und teilweise noch in der Gegenwart lebendig sind.

Zunächst vollzog sich schmerzlos die Vereinigung der Säulenhalle mit dem Rundbau. Das Philippeion zu Olympia, 338 v. Chr. zur Erinnerung an den Sieg von Chäronea gestiftet, war eine Ringhalle von 18 ionischen Säulen (Abb. 51). Größer und vollkommener der Tholos in Epidauros, Ende des 4. Jahrhunderts v. Chr., eine Art Speisesaal der Priesterschaft, mit doppelten Hallen, außen 26 dorische, innen 14 jonische Säulen. Und das Arsinoeion in Samothrake, zweistöckig und geschlossen, unten massiv, oben mit Halbpfählern und dorischem Gebälk verblendet. Denn hier handelte es sich um die Stätte eines Geheimkults.

Auch größere Säle zu Massenversammlungen ließen sich durch Reihung der Hallen ausführen. Vielleicht wirkte der ägyptische Säulensaal anregend. Derart ist der Weihesaal in Eleusis, ein Quadrat von 54 m, mit 7×6 dorischen Säulen, an

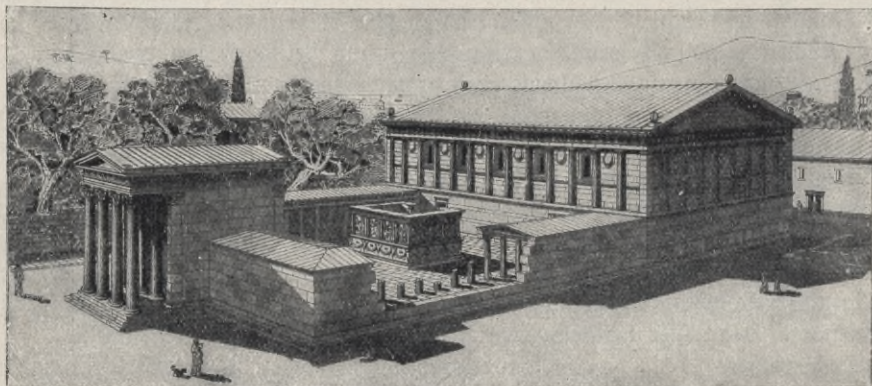


54. Tempel der Niße Apateros.

den Wänden entlang Sitzreihen für die Brüder der Geheimnisse (Mysterien). Und ganz ähnlich ein Redesaal, das Therasion in Megalopolis, wo die Säulen ringsum auf das Pult gerichtet sind und alle Hörer den Redner sehen konnten. In den Sälen der Rathäuser (Bouleuterien) waren die Sitze wohl meist im Halbrund geordnet wie in Milet, wo ein Säulenhof davor, ein Altar in der

Mitte und ein Torbau eine schöne geschlossene Gruppe machten (Abb. 55).

Am vielseitigsten war aber die Halle brauchbar für alle offenen oder halb-offenen Räume, einschiffig, wie sie als Wandelhalle die Märkte, die Höfe der Ringschulen (Palästra), der Sportplätze (Gymnasien) einfaßte, mehrschiffig, wie sie als Plauderhalle (Lesche), als Schulsaal der Gelehrten (Stoa), als Kauf- oder Gerichtshalle (Basilika) auftrat, auch schon zweistöckig, wie das große „Warenhaus“, das Attalos II. (159—138 v. Chr.) der Stadt Athen zum Geschenk machte. Ja als Hintergrund der Bühne drängte sie sich an das Theater, ward hier grundlegend für die Entstehung eines eigenen Bühnenhauses, wie wir es jetzt noch haben. Denn ursprünglich war das griechische Theater sehr einfach, ein runder Tanzplatz des Chores mit einem Altar in der Mitte, um welchen sich, meist einer natürlichen Mulde oder Kesselbildung eines Hügels folgend, die Sitze der Zuschauer, in Ringen höher steigend, halbrund anschlossen. Man arbeitete sie wie bei dem berühmten Dionysostheater am Burgfels in Athen und anderwärts, in Syrakus, Segesta, Cretria,



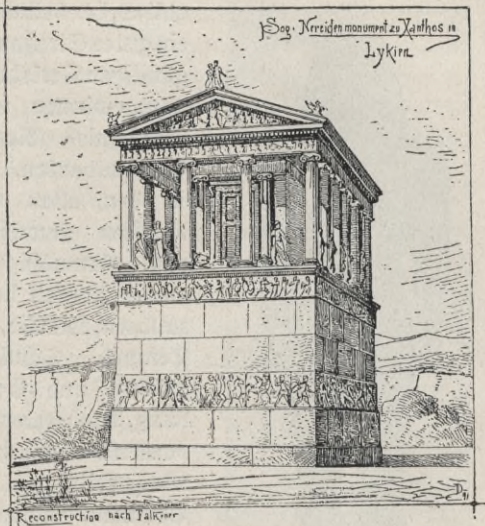
55. Rathhaus in Milet in Wiederherstellung.

Delphi, Epidauros, in den gewachsenen Stein, die Lücken ausfüllend. Es waren „Naturtheater“ mit dem Blick in die Ferne, aufs blaue Meer. Das Haus (Szene) am offenen Rand der Orchestra war zunächst nur für die Unterkunft der Spieler und ihrer Ausrüstung gebaut, blieb auch dabei. Dem es schob sich im 4. Jahrhundert v. Chr. eine besondere Kulissenwand, das Proskenion, ein, eine Säulenhalle, in welche die jeweiligen Hintergründe, die gemalten Kulissen, eingeschoben wurden. Erst in römischer Zeit rückte die Spielbühne hinauf in das erhöhte Proskenion.

Nicht weniger tief war der Einfluß der Säule und Säulenhalle auf das Denkmal. Das aufrechte Steinmol (Stele) nahm wenigstens die Giebelform, die

Uroterienkrönung der Tempel an. Weihgeschenke setzte man auf hohe Ziersäulen oder Pfeiler. Vornehmeren Sachen gab man aber die Form gehobener Tempelchen. So das Nereidendenkmal in Xanthos um 400 v. Chr. (Abb. 56), ein hoher massiver Sockel mit zwei Relieffstreifen, darüber ein richtiges ionisches Tempelchen mit den Bildern der Nereiden zwischen Säulen. So das Oysitratesdenkmal in Athen (334 v. Chr.), ein geschlossenes Tempelchen mit korinthischen Halbsäulen auf hohem Sockel, oben auf sehr zierlich unterstützt der geweihte Dreifuß, ganz attische Anmut. Und in größtem Maßstab das Grab des Mausolos in Halikarnassus, welches ihm seine Schwester und Gattin Artemisia 353 v. Chr. errichtete, ein mächtiger quadratischer Unterbau, darüber ein Grabtempel mit offener ionischer Säulenhalle und darauf eine Stufenpyramide, welche das Biergespann mit den Erzbildern des Ehepaares trug.

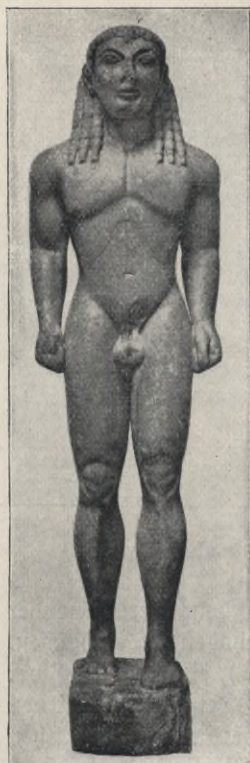
So ausgerüstet konnte die griechische Kunst nach den Eroberungszügen Alexanders ihre Weltmission antreten. Und sie fand Aufgaben größten Stils, Städtegründungen wie die von Alexandria, Antiochia, Priene, Halikarnas usw. Hier



56. Nereidendenkmal in Xanthos.



57. Pergamon in Wiederherstellung.



58. Polymedes v. Argos.
Männerstatue. Delphi.

galt es, der örtlichen Lage ein gutes Straßennetz mit günstigen Verkehrswegen abzugewinnen und die Bedürfnisse, Nutz- und Schmuckbauten, welche in den alten Städten langsam erwachsen waren, planmäßig und in wenig Jahren hervorzuzaubern, Märkte, Hallen, Tempel, Schulen zur Leibes- und Geistesbildung, Büchereien, Hafengebauten, Leuchttürme, Wasserleitungen und Brunnen, nicht zu vergessen den königlichen Palast, die Gärten, Landhäuser und Lustorte, wie sie nicht anders heute eine Großstadt umgeben. Wir haben eine Anschauung davon durch die deutschen Ausgrabungen in Pergamon erhalten, das unter Attilas (241—197 v. Chr.) und Eumenes



59. Frauenfigur aus der Schule von Chios (Münchener Spes).

(197—159 v. Chr.) erstand. Dreistufig baute sich das Stadtbild am Burgberg auf (Abb. 57), unten über Gärten und Terrassen der Markt und das Theater, in der Mitte der Riesenaltar des Zeus, oben die Residenz mit ihren Palästen, Hallen und Tempeln, so malerisch wie etwa die Kleinsite von Prag.

2. Die Bildnerei.

Hat die Baukunst der Griechen ihre Grenzen und Schwächen, so ist ihre Bildnerei von unbestrittener Vollendung. Die Vorbedingungen waren allerdings die günstigsten. Dichtung und Leben hatten mächtig vorgearbeitet, jene die Gedankenwelt, diese die Leiber vorgebildet. In den homerischen Gedichten waren die Gottheiten des Himmels, der Erde, des Meeres, der Unterwelt aller heidnischen Schrecken und Zaubergestalten entkleidet, scharf und klar vermenschlicht, ohne doch ihre ewige Hoheit einzubüßen. Das Menschengeschlecht aber war ihnen ins Heldenhafte entgegengehoben, die obere und untere Welt in einen unlösbaren Kreislauf von Taten und Abenteuern verschlungen. Und das Leben zielte auf ein edles Gleichgewicht von Leibes- und Geistesbildung: Lernen und Wissen, aber auch Laufen, Reiten, Ringen und Fechten. Das Leben hat erst griechische Leibes Schönheit geschaffen, ehe die Kunst sich an die Nachahmung wagte. Auf allen Übungsplätzen hatten die Künst-

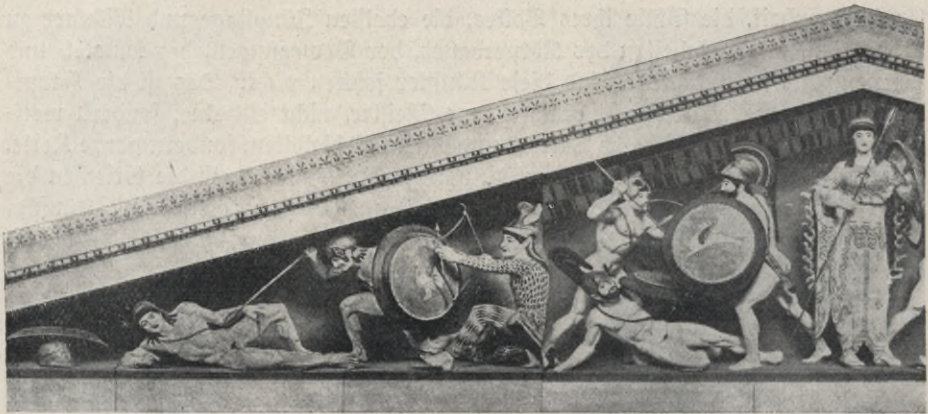
ler Gelegenheit, die Blüte ihres Volkes, die edelsten Jünglinge und Männer zu beobachten, alle Feinheiten des Körperbaues, der Bewegungen, des Muskel- und Mienenspiels zu studieren. Und diese Künstler fehlten nicht. Das ist die Hauptsache. Jedes neue Geschlecht brachte neue Meister, nicht einzelne, sondern wetteifernde Gruppen, nicht halbe Talente und Mittelmäßigkeiten, sondern ganze Kerle. Und das Volk war ihrer wert, das muß man sagen. Haben sonst die Griechen die Kraft der Undankbarkeit gegen ihre großen Männer reichlich geübt, ihre Künstler haben sie wie Fürsten geehrt, sich gegenseitig abspenstig gemacht, mit hohen Aufträgen überschüttet. Ihre Bildfreudigkeit und Denkmalswut war schier grenzenlos.

1. Die Anfänge. Die Anfänge waren schwer und mühsam. Die Götterbilder der ersten Jahrhunderte waren Holzklöße mit dem Beil gehauen, durch etwas Feinfädelung belebt, doch kaum menschenähnlich. Es haben sich Marmornachbildungen erhalten. Dann lernten die Jonier an ägyptischer Kunst, ahmten die Sitzbilder und Sphinxen, die aufrechten, nackten Männer nach, die noch ganz steif nach vorn (frontal) stehen, die Arme angelegt, die Finger geschlossen, ein Bein etwas vorgestellt, das lächelnde, leere Gesicht von einer welligen Perücke umgeben. Diese Figur, gleichmäßig für Götter und Menschen benutzt, gewöhnlich Apollo genannt, bleibt nun das Lehrbeispiel für das männliche Standbild durch das 6. Jahrhundert v. Chr. Und es ist höchst genutzreich, zu sehen, wie Leben und Natur hineinkommt. Die Brust weitet sich und beginnt zu atmen, die Arme lösen und heben sich, die Knie werden gelenkiger, die Sohlen lockern sich vom Boden, die Körperlast neigt sich auf einen Fuß, das Standbein herüber, während das andere als Spielbein frei wird, der Hals wird locker, der Kopf bekommt Wendung und Neigung. Diese letzten Fortschritte führten dann während der Perserkriege bis kurz vor die Meisterschaft (Abb. 58).

Die Schönheit des Weibes aber fand man damals noch in Puß und Kleidern. Hier ist die Schule des Gewandstils. Und die damalige Frauentracht war für künstlerische Behandlung ergiebig. Der altgriechische, enge Frauenrock (Peplos) mit dem kurzen Jäckchen wurde eben durch den weiten Doppelschiton verdrängt, ein ärmellofes Schlepplend mit einem Überwurf, der vorn kurz, an den Seiten aber lang in gewellten Zipfeln herabfällt. Im 5. Jahrhundert v. Chr. wurde durch Gürtung entweder des Unterschitons (wie bei den Karyatiden, Abb. 53) oder des Überwurfs noch ein schöner Bausch erzielt. Gelegentlich kommt ein Mantel, ein Kopftuch (Schleier) hinzu. Der Stoff ist Leinwand oder leichtes Tuch und ergibt



60. Orestes tötet Agisthos. Relief aus Nemi.



61. Aeginatempel, Westgiebel. Kampf vor Troja. (Nach der Ergänzung von Furtwängler.)

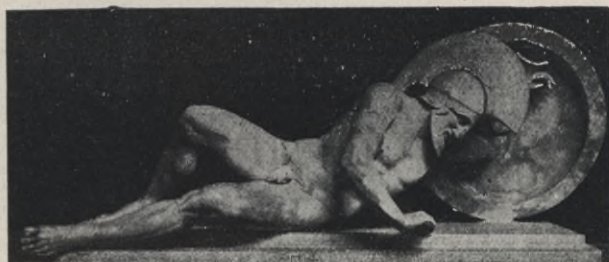
lange Zugfalten und feine Brüche. So ist jenes „Idealgewand“ entstanden, das die Künstler späterer Zeiten immer wieder hervorsuchten, wenn die Mode zu toll war. Der gleiche sichere Blick für das Naturschöne spricht sich in der Behandlung des Haares aus. Hier in der Frühzeit ist es noch sehr frisiert, gebrannte Lösschen und zierlich geflochtene, mehrteilige Zöpfchen, die vorn auf die Brust fallen (Abb. 59); später finden wir den aufgelockerten Scheitel und den „griechischen Knoten“.

Aus dem Perserschutt der Akropolis zu Athen sind eine Menge solch zierlich bekleideter Jungfrauen hervorgekommen, die ihr Bild der jungfräulichen Göttin weihten, wie auch die vornehmen Jünglinge ihre Reiterbildnisse dort zu stiften pflegten.

Was den Freisfiguren an Beweglichkeit noch fehlte, wurde im Relief erreicht. Das ist die Schule für den Bewegungsausdruck. Eine strenge Schule. Denn der Tempelschmuck stand unter dem Zwang der Baulinie. Die Metopenfelder, die niedrigen Giebeldreiecke waren ungünstige Bildrahmen. Hier war es höchste Kunst sich einzurichten. Freiere Entfaltung erlaubte der ionische Bildfries, der Grabstein, der Sockel von Weihgeschenken. Von all diesen Gattungen haben wir Beispiele genug, welche die Fortschritte des 6. und beginnenden 5. Jahrhunderts v. Chr. belegen: die Metopen von Selinunt, die Giebelfelder des alten von den Persern verbrannten Tempels (Hekatompedon) auf der Akropolis, Fries und Giebelfeld am Schatzhaus der Knidier in Delphi, die Frieze des Harpydenmals in Kanthos, den



62. Westgiebel des Zeustempels in Olympia.



63. Gefallener Krieger vom Ostgiebel des Aeginatempels.

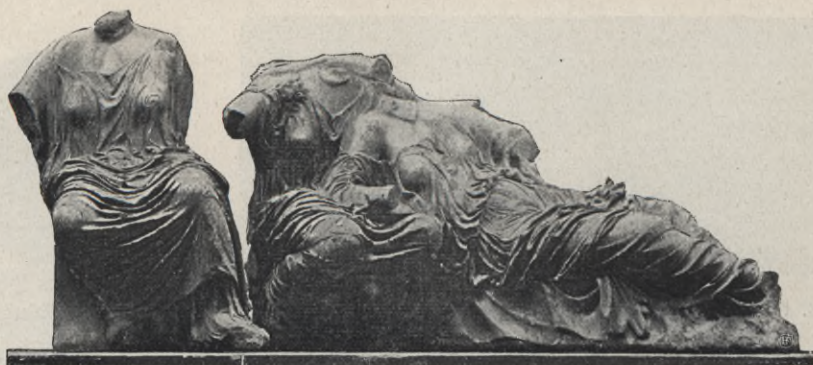
64. Zeus des Phidias.
Eisige Münze.

Thron der Aphrodite vom Berge Eryx, das reizende Grabrelief einer Mutter, die von ihren Kindern Abschied nimmt (beide in Rom). Ein tadellos erhaltenes Relief aus Nemi (Abb. 60) vereinigt alle Eigenheiten des altertümlichen Stils mit den letzten Errungenschaften zur Zeit der Perserkriege. Orestes tötet Agisthos. Die Empörung der Mutter Klytämnestra, die Freude der Schwester Elektra, das Erschrecken des (fliehenden) Mörders, das Röcheln des Sterbenden, der Jammer der beiden Dienerinnen, alles Gefühl ist in Bewegung umgekehrt, das Hintereinander

der drei Figuren rechts schon sehr gut gelungen. Man fühlt, die Hauptarbeit ist getan, die keusche Knospe ist am Springen.

An der großen Vorwärtsbewegung sind die Inseln und das Mutterland wetteifernd beteiligt. Die Gelehrten wissen bereits die Beiträge der einzelnen Schulen und Meister zu sondern, in Chios die ältesten Marmorbildner, Melas und drei Nachkommen, in Argos Ageladas, in Sikyon Kanachos (im Peloponnes wurde besonders der Erzguß gefördert), in Athen Aristokles, der sich an der Grabstele des Aristion verewigte, Antenor, der die

65. Phidias' Athena Parthenos.
Marmornachbildung. Athen.66. Mattäische Amazone
nach Phidias, Vatikan.



67. Die Moiren vom Giebel des Parthenon. London.

„Tyramnenmörder“ (Harmodios und Aristogeiton) schuf, Kalamis, der Schöpfer des widdertragenden Apollo, Hegias, der Lehrer des Phidias, und viele andere, in Agina Onatas. Mit diesem steht das bekannteste Werk des altertümlichen Stils in Verbindung, die Giebelfelder des Tempels von Agina, die sogenannten Agineten (in München), bald nach der Schlacht von Salamis (480 v. Chr.) entstanden. Im Westgiebel tobt der Kampf um die Leiche Achills (Abb. 61), im Ostgiebel kämpfen Herakles und Telamon mit Trojanern, beide Male lenkt Athena, steif, wie ein altes Tempelbild, von der Mitte aus den Kampf. Die Männer sind wahre Leibeshelden, nur Muskeln und Sehnen, hart und biegsam wie Stahl, doch die Köpfe, selbst der Sterbenden, haben nur ein hilflos vergnügtes Lächeln. Aber dies Durcheinander von Stellungen, das Auf- und Abfluten der Linien, die Leidenschaft der Bewegungen, die nach beiden Seiten im letzten Todeskampf der Gefallenen ausklingt (Abb. 63), das alles ist künstlerischer Gewinn über alles Frühere hinaus. — Die letzte Stufe des alten Stils erreichen die Giebelfelder des Zeustempels in Olympia (um 460—450 v. Chr.), im Westgiebel wieder ein Kampf, den diesmal Apollo leitet (Abb. 62). Auf der Hochzeit des Peirithoos haben die Kentauren die Braut und die anderen Frauen ergriffen; der Bräutigam, Theseus und die anderen Lapithen suchen sie ihnen zu entreißen. Im Ostgiebel sehen wir das Wettfahren zwischen Pelops und Omonoos. Die Hauptpersonen stehen ruhig nebeneinander, Zeus als Richter in der Mitte, links der Fremdling Pelops



68. Göttergruppe des Parthenonfrieses (Ost). London.

und Hippodameia, der Siegespreis, rechts der König Onomaos und seine Gemahlin, dann folgen beiderseits die Biergespanne, Diener und Zuschauer; die Gestalten sind voller, anmutiger, runder als in Agina. Das Lächeln ist verschwunden. In den Metopen fanden sich die zwölf Arbeiten des Herkules.

2. Die erste Blüte. Myron. Phidias. Polyklet. Die erste Blüte (der hohe Stil) wird durch das Dreigestirn Myron, Phidias und Polyklet bezeichnet.

a) Myron war Erzbildner und in Athen tätig. Bei den Alten war die Lebens-treue seiner ehernen Ruh sprichwörtlich. Man glaubte sie atmen und brüllen zu hören, selbst die Stiere ließen sich täuschen. Das Höchste leistete Myron aber im Bewegungsausdruck seiner Siegerstatuen. Da war sein „Läufer“ Ladas, so im

Augenblick vorm Ziel erfasst, „als ob der letzte Atem aus den hohlen Weichen seinen Lippen entflöhe“, und sein „Diskuswerfer“, von welchem Nachahmungen in Marmor erhalten sind. Man konnte durch Momentaufnahmen nachweisen, daß die kühne Figur, der gekrümmte Rücken, der Schwung der Arme, die Fußstellung, jede Muskelfaser genau der Wirklichkeit entspricht. Von einer Gruppe, „Athene und Marsyas“, ist der letztere sehr anziehend und lehrreich, ein wilder Naturbursch, begierig, die von Athene weggeworfene Flöte aufzuheben und doch erschreckt durch ihren vorgehaltenen Speer. Das ist die äußerste Verfeinerung der künstlerischen Aufgabe, die gehemmte Bewegung; dazu im persönlichen Gegensatz die schlanke, herbe Kriegsjungfrau.



69. Orpheus und Eurycleia. Attisches Grabrelief.

b) Phidias, Athener von Geburt und Freund des Perikles (500—438 v. Chr.), der Größte der Großen, war vertraut mit allen Stoffen, Holz, Goldelfenbein, Marmor und Erz, und von einer unglaublichen Fruchtbarkeit. Sein Ruhm ist mit den beiden goldelfenbeinernen Kolossalbildern der Athene im Parthenon und des Zeus in Olympia verknüpft, beides Schöpfungen von religiöser Weihe, ruhig in der Haltung, gütig im Ausdruck. Die Athene (447—438 v. Chr.) war stehend genommen, 12 m hoch, in voller Rüstung mit Helm und Aegis (Abb. 65), die Linke auf einen Schild gestützt, die Rechte mit einer kleinen Siegesgöttin (Nike) auf einer Säule ruhend, ein Bild des „bewaffneten Friedens“. Auf dem Schilde war außen ein Amazonenkampf, innen eine Gigantenschlacht, an den Rändern der Sandalen ein Kentaurenkampf, am Sockel aber die Erschaffung der Pandora geschildert. Man sieht, daß Phidias mit Erfindungen nicht geizte. — Der olympische Zeus war ein Sitzbild von 13 m Höhe, der Thron allein ein Wunderwerk, an dem alle Ausstrahlun-



70. Doryphoros des Polyklet.

gen des Allvaters wieder in reichem Figurenschmuck verkörpert waren, er selbst hielt das Szepter und die Nike, das Antlitz so erhabengütig, daß die Elendesten darin Trost fanden und keiner je ganz unglücklich werden konnte, der es gesehen (Abb. 64). Beide Hauptwerke des Meisters sind uns nur in bescheidenen Nachbildungen, andere gar nicht überliefert. Das eiserne Riesenbild der Athene als Vorkämpferin (Promachos) auf der Burg, dessen vergoldete Lanzenspitze die heimkehrenden Athener schon weit draußen auf dem Meer begrüßten, ist spurlos untergegangen. Von einer älteren Athene, welche die Lemnier auf die Burg Akropolis stifteten (um 450 v. Chr.), zeugt eine Marmornachbildung (in Dresden), von einer Amazone, die sich an ihrer Lanze aufs Roß schwingt, eine solche in Rom (Abb. 66).

Gewaltiger reden jedoch die Reste des Bilderschmucks vom Parthenon, der unter Phidias Leitung entstand. In den Giebelfeldern war die Geburt Athenes aus dem Haupt des Zeus und ihr Wettstreit mit Poseidon (s. S. 38) dargestellt. Hiervon sind nur dürftige Trümmer, z. B. der lagernde Jüngling, der Pferdekopf, die drei „Tauschwester“ (Abb. 67) erhalten, deren weiche Formen so rein durch das duftige, lockere Gewand dringen. In den 92 Metopen waren Kentauren-, Amazonen-, Trojanerkämpfe geschildert. In einem 160 m langen Fries an der Zella entfaltete sich aber der große Fest-

zug, der alljährlich wie eine Kirchweihprozession (Panathenaeen) zum Burgtempel emporzog. Es war ein glücklicher, echt volkstümlicher Einfall, die Göttin im Spiegel ihrer festlichen Bürgerschaft zu verherrlichen. Die edlen Jünglinge zwischen ihren Pferden, die stolzen Reiter in vollem Galopp, die Wagenlenker, die Mädchen und Frauen, das ist Athen in seiner Blüte, alles Schönheit, Anmut, Kraft und Würde. Die Götter selbst schauen bewegt und erregt dem Schauspiel zu (Abb. 68). Die Arbeit in ganz flachem Relief ist die höchste Vollendung. Die Welt wird niemals etwas Gleiches sehen

Sind diese Werke von Schülern ausgeführt, welche in der Art des Sehens und in der duftigen Weichheit des Gewandstils schon weit über den Meister hinausgewachsen waren, so beherrschte doch sein hoher Sinn noch lange die attische Bildnerei. Nichts Schöneres und Wehevolleres ist den Jüngeren gelungen als die Grabdenkmäler, welche die Straße zum Piräus vor dem „heiligen Tor“ säumten, Urnen oder Tempelgiebel mit Flachbildern, in denen vom Tode oder vielmehr vom Scheidenden

Leben erzählt wird. Die Mutter reicht dem Gatten die Hand zum Abschied, umarmt noch einmal ihr Kind, läßt sich von der Dienerin noch einmal das Schmuckkästchen reichen oder die Sandalen zur letzten Wanderung binden. Der Jüngling bei seinem Todesritt, der Schiffer im Rahn, der Ritter in Kampfstellung, die Familie im trauten Kreis, das sind Erinnerungsbilder, von Schmerz und Wehmut überschattet, hoffnungslos, doch ohne alle Bitterkeit, daß man „vom Liebsten was man hat, muß scheiden.“ In diesen Kreis gehören einige Flachbilder, die den gleichen Gedanken mit Hilfe der Helden Sage ausdrücken. Am rührendsten das mit Orpheus und Eurydike (Abb. 69): Der Sänger hat die Gattin durch die Macht seiner Töne aus der Unterwelt erlöst. Aber, dem Verbot zuwider, von ihrer Hand berührt, schaut er sie an, fühlt im Augenblick das Verhängnis, sucht die Berührung zu lösen, aber zu spät, schon ergreift Hermes, der Totenführer, nicht ohne Mitleid die Unseligste, um sie ins Reich der Schatten zurückzuführen.

c) Polyklet in Argos († um 400 v. Chr.), hat seinen besonderen Ruhm durch Erzbilder nackter Jünglinge erlangt, in denen er mit Absicht und Bewußtsein das schöne Maß, den Kanon verkörperte, ganz zahlenmäßig, die Gestalt auf sieben Kopflängen, das Gesicht auf drei Nasenlängen usw. berechnet. Dazu kommt die Schrittstellung verbunden mit einem leichten Gegenschwung (Kontrapost) des Körpers nach der Seite des Spielbeins. Zwei seiner berühmtesten Jünglinge, der Speerträger (Doryphóros) (Abb. 70) und der Sieger mit der Binde (Diadúmenos) sind in mehrfachen Nachbildungen wiedererkannt worden, auch die verwundete Amazone als weibliches Gegenstück des Musterjünglings. Sein „Kanon“ ist für die späteren Künstler zwar nicht Gesetz, aber doch heilsame Zucht geworden.

Der Reichtum dieser ersten Blüte äußert sich aber noch in zahlreichen anderen Künstlern und Kunstwerken. So wäre der Fries des Apollotempels bei Phigaleia mit einem wilden Amazonenkampf, des Niketempels in Athen (Schlacht bei Plataä) und dessen Schranken mit den reizenden Siegesgöttinnen (darunter die schöne Sandalenbinderin), wenigstens aber die schwebende Nike des Paionios zu nennen, welche etwa 421 auf der Altis in Olympia aufgestellt war und 1875 als Weihnachtsgeschenk den deutschen Gelehrten aus dem Boden entgegenstieg: endlich einmal ein eigenhändiges Werk eines großen Meisters. Der Jubel wurde von der Bewun-



71. Hermes des Praxiteles. Olympia.



72. Rasende Mänade
nach Skopas (ergänzt). Dresden.

derung übertroffen. Wie spielend leicht war die Aufgabe, das Herabschweben, gelöst und wie köstlich die Körper- und Gewandbildung!

3. Die zweite Blüte. Skopas, Praxiteles, Lysippos. Die zweite Blüte, der schöne Stil im 4. Jahrhundert v. Chr. wird von dem Dreigestirn Skopas, Praxiteles und Lysippos getragen. Der Wandel ist am deutlichsten in den Götterbildern. Die Weihe und das Gottvertrauen des Phidias sind gewichen. Wie die Gelehrten und Dichter, besonders Euripides, den alten Glauben zersezt hatten, so sinken die Himmlichen mehr und mehr ins Menschliche herab. Darin aber machten die Künstler neue Eroberungen. Das Seelenleben, den Gefühlsausdruck in allen Höhen und Tiefen zu belauschen ist ihr heißes Bemühen.

a) Skopas von der Marmorinsel Paros, tätig etwa 392—348 v. Chr., auch Baumeister (des Athenetempels in Tegea), arbeitete erst im Peloponnes (Tegea und Elis), dann in Athen, zuletzt am Mausoleum in Halikarnaß. Er ist der eigentliche Bahnbrecher auf dem Gebiete körperlicher und seelischer Leidenschaft, die schon aus

seinen Köpfen spricht: tiefliegende, aber weite, große Augen, wulstige Stirn und geöffnete Lippen. Die Alten kannten und rühmten eine Menge seiner Werke, die Liebefelder des Tempels in Tegea, die auf einem Bock reitende Aphrodite in Elis, den zitherspielenden Apollo, welchen Augustus auf den römischen Palatin bringen ließ, den Apollo mit der Feldmaus (Smintheus), den ruhenden Ares, die große Gruppe von Poseidon, Thetis und Achilleus mit Gefolge von Meerergöttern, endlich die Niobe. Aber es hat ein Unstern darüber gewaltet. Eigenhändiges ist nur wenig und in Verstümmelung erhalten, darunter aus Athen die vielbesungene rasende Mänade, die ein Zicklein zerreißt (Abb. 72), aus Halikarnaß Trümmer des Amazonenkampfes, auf dem selbst die Pferde schreien.

b) Praxiteles, Athener von Geburt, tätig von 368—336 v. Chr., versorgte die ganze griechische Welt mit seinen Göttern, nämlich den weichen, zarten, empfind-



74a. Die Niobidengruppe (rekonstruiert).

samen, sinnlichen und leichtsinnigen. Der jugendliche Apollo als Eidechsentöter, der in Liebesträume versunkene Mars, der Weingott Dionysos und seine lustigen Gesellen, die Liebesgöttin Aphrodite, das war sein Kreis. Dazu kamen anmutige Knaben, verträumte Satyrn, halbwüchsige Eroten, die schon durch ihren weichen Blick bezauberten. Das einzige, echte Werk seiner Hand fanden 1877 die Deutschen im Lehm von Olympia, einen Hermes mit dem kleinen Dionysos auf dem Arm, dem er eine Weintraube vorhält. Die Feinheit der Arbeit, des Kopfes, der Haut, des Gewandes ist unvergleichlich und der hängende Mantel ein ebenso großes Kunstwerk wie der Gott (Abb. 71). Dieser Götterjüngling lohnt eine Wallfahrt nach Olympia, wie ja die Griechen eine Reise nach Knidos nicht scheuten, um ein zweites Wunderwerk des Meisters, die knidische Aphrodite, zu sehen. Skopas hatte schon gewagt, den Schleier zu lüften. Aber erst Praxiteles gelang es, der Schönheit des nackten Weibes das künstlerische Daseinsrecht für alle Zeiten zu sichern. Seine Liebesgöttin, im Begriff zu baden, ließ ihr Gewand auf eine Urne gleiten, den „feuchten Blick“ in die Ferne gerichtet, in göttlicher Unbefangenheit ihrer Reinheit sicher. Das Urbild ist verloren, Nachbildungen um so zahlreicher. Auf weitere Spielarten kommen wir zurück

(S. 96). Noch wurden im Altertum zwei Statuen der schönen Phryne gerühmt, aber auch weiblichen Gewandfiguren wußte Praxiteles neue Reize zu geben, indem er über ein seinfaltiges Unterkleid einen leichten Mantel warf, der in großen, bald scharfen, bald weichen Zügen und in unendlichen Abwandlungen den freien Wuchs und königlichen Anstand edler Frauen erst recht hervorhebt. Eine sitzende Demeter von Knidos (in London), eine Kore (in Wien), die Musenreliefs aus Mantinäa (in Athen), der Sarg mit den Klagefrauen (aus Sidon in Konstantinopel) bezeugen den neuen Stil, der nun für ernste Göttinnen, Priesterinnen und sonst edle Frauen ununterbrochen weiterklingt (Abb. 73).

Bald dem Praxiteles, bald dem Skopas wurde von den Alten die hochgefeierte Gruppe der Niobiden zugeschrieben. Die Idee schien auf den zweiten, die Form auf den ersten zu weisen. Niobe mit ihren 14 Kindern, einem Lehrer (und einer



73 Herkulanerin
in Dresden.



74b. Die Niobidengruppe (rekonstruiert).



75. Apollo vom Belvedere. Rom.

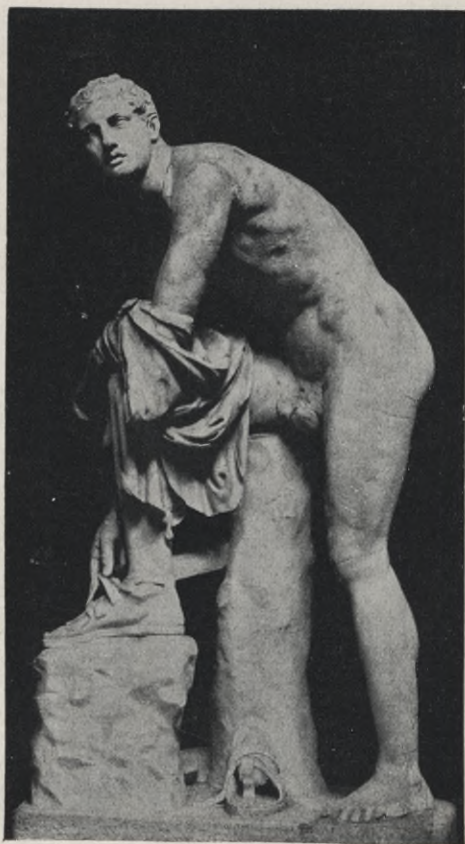
Anme) wurden von Apollo und Artemis erlegt wie hilfloses Wild. Ein großes Sterben, die Pest etwa, mochte solche Bilder verständlich machen. Alle Bewegungen und Gefühle von Angst, Flucht und Schutz sind ergreifend dargestellt und gipfeln in der stolz, zornig und schmerzhaft aufgerichteten Mutter, obwohl wir nur mäßige, römische Nachbildung kennen, 1583 ausgegraben, jetzt in Florenz (Abb. 74). Die beiden Mörder waren unsichtbar. Doch gehört in den Gedankenkreis der hochgerühmte Apollo vom Belvedere, der bei aller Leibes Schönheit doch so kalt grausamen Blickes einen abgeschossenen Pfeil verfolgt (Abb. 75) und fast als Gegenstück die „Diana von Versailles“, vielleicht von einem Genossen des Skopas, Leochares, dem sicher die Erzgruppe „Raub des Ganymed“ angehört.

c) Lyfippus aus Sikyon (etwa 350—310 v. Chr.) war wieder ausschließlich Erzgießer und brachte in seiner Kunst die Bemühungen um die nackte Männlichkeit zum Abschluß. Die Alten rühmten an ihm ein Dreifaches: die Schlankheit, die Beweglichkeit und die Rundung seiner Gestalten. Unsere blöden Augen empfinden den Fortschritt erst bei genauerer Prüfung und Vergleichung. Bei Lyfippus sind die Köpfe kleiner, der Hals und die Beine länger. Die Körper haben (auch in der Ruhe) eine innere Beweglichkeit, von Glied zu Glied, von Muskel zu Muskel, schon die Beine sind weiter und freier gestellt. Und hatten die Älteren ihre Figuren immer noch auf eine Ansicht, die Vorderficht, gearbeitet, so stellte Lyfippus die seinen ganz in freie Luft, so daß sie rundum gleich vollendet wirkten. Eigenhändiges von ihm fehlt ganz, wir kennen nur Nachahmungen. Am bekanntesten ist der Abschaber (Apoxyómenos), der sich mit einem Eisen vom Staub des Ringplatzes säubert. Hieran sind seine Vorzüge recht deutlich. Aber die Anmut und Leichtigkeit, welche am Erz haftet, ist doch noch besser an einem jugendlichen, sitzenden Hermes mit Flügelschuhen (in Neapel) zu beobachten. Ein anderer Hermes, der sich die Schuhe anzieht und dabei auf den Spruch des Zeus lauscht (Abb. 76), mehrere Fassungen des Herakles (unbärtig in London, auf der Keule ruhend in Florenz, mit dem Hirsch in Palermo), selbst Götterbilder wie der Zeus von Otricoli und der nackte Poseidon

mit dem Schiff, gehen auf den Meister zurück, von dem man gegen 1500 Werke kannte. Vor allem aber ist sein Name mit Alexander d. Gr. verknüpft, den er als „Hofbildhauer“ sehr oft, stehend, reitend, allein oder mit seinen Feldherren goß, weil er am besten den Löwenkopf des jungen Helden (Abb. 77) herausbrachte. So bewunderte man in Delphi eine große Gruppe, den König mit Genossen auf der Löwenjagd, in Dion, später in Rom eine größere, 26 Reiterbildnisse des Königs und der Jünglinge, die am Granikos gefallen waren. Den Niederschlag dieser Hofkunst bester Art sehen wir an dem Alexandersarkophag, der 1887 in einer sidonischen Fürstengruft in Saïda gefunden wurde, an den Längswänden die Schlacht bei Issus (333 v. Chr.) und eine Löwenjagd in feingestimmter Bemalung (jetzt in Konstantinopel). Sonst sind nämlich nur einige mähige Köpfe Alexanders und in Neapel ein kleines Reiterbildnis überliefert.

Aus der Schule Lysippos in Sykion gingen anmutige Werke wie die sitzende Stadtgöttin Tyche von Antiochia, die einen Seesieg von 306 feiernde „Rite von Samothrake“ hervor und einem seiner Schüler, Phanis, schreibt man das Mädchen von Antium zu (Abb. 78), eine herbe, frische Schönheit, die vorsichtig ein Opferbrett trägt, in einem Gewand, das beinahe selbst lebendig geworden ist.

So war die griechische Plastik ausgerüstet für ihre weltbeherrschende Sendung im Reich Alexanders und seiner Erben. Die Aufgaben wuchsen ins Massenhafte und Gewaltige. Von Riesenaltären, von Kolossalbildern, von großen Denkmalsgruppen wird berichtet. Daneben erwacht eine neue Liebe, nach den Göttern und Helden der Mensch als Geisteswesen. Es ist die Blütezeit des Bildnisses. In idealen Zügen leben die Schöpfer der griechischen Bildung, die Dichter, Denker und Staatsmänner auf, in erstaunlicher Naturtreue werden die Zeitgenossen festgehalten. Meist genügen Köpfe



76. Hermes, nach Lysippos. London.



77. Alexander d. Gr. Goldmedaillon. Berlin.



78. Das Mädchen von Antium. Rom, Kapitol.



79. Amor und Psyche. Rom, Kapitol.

oder Büsten, um das Wesen des Mannes auszusprechen. Eindrucksvoller sind jedoch die Stand- und Sitzbilder. Welch schöner Mann ist dieser Sophokles in seiner vornehmen Haltung und seiner gewählt einfachen Tracht, ein Dichterkürst, in welchem der ganze Stolz seines Volkes gesammelt ist (Abb. 80).

4. Die Nachblüte. Zu unerwarteter Kraft steigt die griechische Plastik noch einmal im 3. und 2. Jahrhundert in Pergamon und Rhodus auf. In Pergamon stiftete Attalos I. um 220 nach seinem Siege über die wilden Galater ein ehernes Weihgesenk, wovon sich Nachbildungen (der sterbende Fechter, der Galater und sein Weib) erhalten haben; ein anderes weihte er der Burg zu Athen, ein großes Werk in Bronze, vierteilig, die Siege der Götter über die Riesen, der Griechen über Amazonen und Perser und seine eigenen über die Gallier verherrlichend. Auch davon sind halblebensgroße Nachbildungen von Fechtern, Sterbenden und Erschlagenen bekannt. Eumenes II. hatte neue Siege erfochten, das Reich erweitert, Pergamon zur Großstadt erhoben. Zum Dank dafür weihte er jenen Prachtaltar, dessen Fries später in eine Burgmauer vermauert und 1878 von Karl Humann ausgegraben wurde (jetzt in Berlin) (Abb. 83). Wieder ein Gigantenkampf, die erste Liebe der Plastik, und doch erst hier in ganzer Großheit vollendet. Es ist ein mächtiges Hoch-



80. Sophokles. Rom,
Lateran.

relief, volltönend wie die Sprache Homers. Und so urtümlich ist das Ringen, Brust an Brust, ohne Waffen; Löwen, Schlangen und Ungetüme mischen sich drein, selbst die alte Mutter Erde (Gäa) erwacht. Aber die Himmlischen unter Zeus' Führung siegen überall. Ergreifend ist die Schilderung Humanns, wie die letzten, schönsten Platten aus ihrer Hülle fielen, erst ein Gigant auf seinen Ringelfüßen, dann ein herrlicher Gott, weit ausschreitend, dann ein Gigant, rücklings auf einen Felsen geworfen, ein Blitz hat ihm den Oberschenkel zerschmettert, ein Blitz! Ich fühle deine Nähe, Zeus! Ein anderer Gigant kämpft über den Betroffenen hinweg. Dann fällt die letzte Platte. Mit den Fingern krakt Humann die Erde aus einem Ge-



81. Venus von Melos.
Louvre.

wirr von Schlangen und Schuppen, es ist die Agis, es ist Zeus selbst. „Tief ergriffen umstanden wir den köstlichen Fund, bis ich mich auf den Zeus niedersetzte und in dicken Freudentränen mir Luft machte.“

Ein hoher Sinn für Kraft und Leidenschaft zeichnet auch die rhodische Schule aus, deren Einfluß die blühenden Hansastädte Kleinasiens bis hinauf nach Ephesus beherrschte. Hier entstanden Kraftwerke wie der borghesische Fechter und Menelaos mit der Leiche des Patroklos, aber auch hohe Frauen, die sich in feine Mäntel hüllen, die schlummernde Ariadne und die Venus von Melos (Abb. 81). Diese Blüte ihres Geschlechts ist von Alexandros Ende des 2. Jahrhunderts nach einem älteren Werk, der Venus von Capua gearbeitet, die sich im Schild des Ares spiegelte, hier verlockend wie Eva mit einem Apfel (melon) in der Hand, lockender noch durch die Schönheit des feingebogenen, schwellenden Leibes, aber unnahbar durch die Hoheit in Kopf und Blick. — Für Rhodus selbst zeugen zwei Hauptwerke, die von unerhörten Leiden erzählen. Der farnesische Stier ist nur in einer erweiternden Umarbeitung auf uns gekommen (in Neapel): Dirke hat die zeusgeliebte Antiope mit ausgesuchten Martern verfolgt. Sie wird nun selbst, wie sie jener zugehört, von Antiopes Söhnen an die Hörner eines wilden Stiers gebunden. Um den Blick



82. Laokoöngruppe. Rom, Vatikan.

von dieser Grausamkeit etwas abzulenken, hat man einen Hund, einen Hirtenknaben und eine Frau (Atalante) im Hintergrunde hinzugefügt. Der Laokoön, um 50 v. Chr. entstanden, 1506 in Rom gefunden, ist uns besonders vertraut durch Lessings Auslegung und wir bewundern mit ihm die Wahl des spannenden Augenblicks, den abgestuften Ausdruck des Leidens, den geschlossenen Bau der Gruppe, die meisterhafte Bildung der Körper. Aber wir empfinden deutlicher das Peinliche dieses hoffnungslosen Kampfes. Drei Männer und zwei Schlangen! Aber diese sind Sieger. Ihre Umstrickung ist erwürgend und ihr Biß tödlich. Das ist ein trauriges Bekenntnis, eine Anklage der Götter, die solches schicken (Abb. 82).

Die Muttergriechen der letzten Jahrhunderte v. Chr. bewegten sich in leichteren Aufgaben und Formen. Sie wiederholten vielfach die alten Götter in weichlicher, empfindsamer Umbildung, sie kopierten massenhaft berühmte Werke für den Kunsthandel. Und ihre Neuschöpfungen sind meist Süßlichkeiten für den Geschmack der großen Masse. So wurde insbesondere die einst so hehre Liebesgöttin versinnlicht und erniedrigt, nicht offen und frech, sondern durch betonte und gesteigerte Schamhaftigkeit. Die kapitolinische, die mediceische, die kauernde Venus sind deutliche Stufen abwärts. Der verweichlichte, weinselige Dionysos bekommt jetzt ein großes Gefolge von springenden, tanzenden, blasenden, berauschten Silenen, Satyrn und

Faunen, die uns durch ihre geschmeidigen Bewegungen, ihr derbes oder possierliches Treiben erquicken. Die attische Anmut finden wir in hübschen Zierlichkeiten wie Amor und Psyche (Abb. 79), Leda mit dem Schwan, den drei Grazien, dem Knaben mit der Gans, der Knöchelspielerin. Wie diese bürgerliche Hauskunst zum Schmuck der Zimmer, Hallen, Gärten und Brunnen benützt wurde, sehen wir ja lebendig in Pompeji. Hierzu kamen Kleinbronzen, in denen besonders Alexandria mit launigen Figuren seines bunten Straßenlebens glänzte, und noch massenhafter die Tonpüppchen, die man nach der Hauptfund- und Fabrikstätte Tanagra nennt: feine Frauen und Mädchen in zarter Bemalung, Schulmeister, Haarschneider, Schauspieler und Straßenbuben, kurz das Volksleben in ganzer Breite. Schließlich bewährte sich die Zierlust und der plastische Trieb an jeder Art von Geräten, Gefäßen, Schmuck und Waffen. Zu dem bemalten Tongeschirr, in welchem sich die ganze Geschichte der griechischen Malerei spiegelt, kommen jetzt marmorne Prunkvasen, kostbare Gold- und Silbergeschirre, eiserne Leuchter, Tischchen, Dreifüße. Selbst die aller kleinste Welt der Schmudsachen, Ringe, geschnittene Steine und Münzen ist vom Hauch eines edlen Geschmacks, einer sicheren Linien Schönheit und einer unermüdlischen Erfindungslust verklärt. Aberdies wollen wir nicht vergessen, daß wir von aller griechischen Kunst nur einen kleinen Bruchteil, von den höchsten Werken oft nur sagenhafte Kunde, dürftige Trümmer oder bescheidene Nachbildungen besitzen.



Alkyoneus

Athena

Gäa

Rite



Jofasjule

Saturntempel

Zwolfgotterhalle

Tabularium

Schranken

Vespafianstempel

Severusbogen

Roftra

84. Das Forum in Rom nach Westen.

Fünftes Kapitel.

Die Römer.

Griechische Kunst auf römischem Boden ist das Gepräge der ganzen Folgezeit. Denn die Römer waren ein nüchternes, kunftlofes Volk. Mit dem Recht des Eroberers nahmen sie die Kunfte der Besiegten in Anspruch, zunächst ihrer Nachbarn, der Etrufker im Norden, der Grogriechen im Süden, dann des helleniftifchen Ostens. Wenn aus der Mifchung dieser Kräfte in der späteren Kaiſerzeit an ſich groartige Denkmäler entftanden, fo haben die Römer als Kunftler daran den geringften Anteil.

1. Die Etrufker. Das ratfelhafte Volk der Etrufker hat uns Reſte einer Kultur hinterlaſſen, die halb mykeniſch, halb altgriechiſch anmutet, Stadtburgen mit zyklopiſchen Mauern und überwölbten Toren, Tempel mit Saulenvorhallen einer vergroberten doriſchen Art, beſonders aber Feſſengraber, in denen offenbar das Wohnhaus nachgeahmt war mit Balkendecke, Holzstutzen, Täfelung, Stühlen und Bänken an den Wänden und ausgedehnten Gemaldiefriſen, in denen Gaſtmahler, Kämpfe, Jagden und griechiſche Sagen geſchildert werden. Als man ſeit 1827 die rieſigen Totenſtatten von Cerveteri, Chiufi, Orvieto und Corneto öffnete und

bemalte Vasen und Wandfliesen, Hausurnen und Kästchen, Bronzegeräte, gravierte Spiegel usw. zu Hunderten fand, glaubte man zunächst an die Auferstehung eines vergessenen Künstlervolkes. Die Prüfung zeigte bald, daß es sich um griechische Einfuhrware oder grobe, etruskische Nachahmung handelte. Selbst das Sondergut der Etrusker, große gebrannte Tonsärge mit lagernden Figuren auf dem Deckel und Reliefs an den Wänden, erweist sich als Nachahmung, erst des harten äginetischen Stils, aber hier knöchern und eckig, dann des Parthenonstils, aber hier fett und schwammig.

2. Die Provinzen und Rom. Hiernach kann man sich etwa das Rom der Gracchen und Scipionen, das Rom des alten Kato denken. Trotz dem, was die großen Kunsträuber wie Metellus (212 v. Chr.), Amilius Paullus (167 v. Chr.), Mummius (149 v. Chr.), Sulla und Verres in Schiffsladungen einfuhrten oder andere Staatsmänner von mitgebrachten Griechen bauen ließen, konnte Augustus mit Recht sagen, daß er ein Rom aus Lehm übernommen und eins aus Marmor hinterlassen habe. Von ihm an ist die Kunstpflege sozusagen ein Kronrecht, ein Zweig der Verwaltung geworden, abgezweckt auf reinen Nutzen, auf Beruhigung, Befriedigung, Ergözung der Masse und des Reiches. Um die Römerkunst zu begreifen, muß man hinausgehen in die Provinzen, man muß sich die breiten gepflasterten Kunststraßen, die Brücken, die Wasserleitungen, die meilenlangen Grenzwälle mit ihren Burgen und Lagerstätten, die Tempel, Theater, Bäder, Märkte, Brunnenhäuser im Geist erneuern, durch die jede kleine Marktstadt zu einem Klein-Athen gestempelt wurde. Trajan und Hadrian sind die Baukaiser größten Stils, die wie in Rom so in allen Provinzen Denkmäler ihres Ruhmes schufen. Damals wurde Afrika die blühendste und denkmalreichste Provinz. In Syrien wuchsen neue Städtegruppen (Palmyra, Heliopolis) aus dem Boden, in Kleinasien drangen die öffentlichen Prachtbauten bis in die kleinsten Bergnester hinauf, Jerusalem ward auf den Trümmern als Soldatenstadt neuerbaut, Athen erhielt unter Hadrian eine Vorstadt, an der Donau wie am Nil sind Denkmäler Trajans erhalten. Von dem halb griechischen Massilia bahnte sich eine Kunststraße rhoneaufwärts bis zur Mosel, wo in Trier eine neue Residenz mit kaiserlichem Palast, Bädern, Amphitheater und trutziger Torburg (Porta nigra) erstand. Das Rheintal bis zum Grenzwall (Limes) füllte sich mit Garnisonstädten und etwas plumper Soldatenkunst. Im Licht der Kunst gesehen,

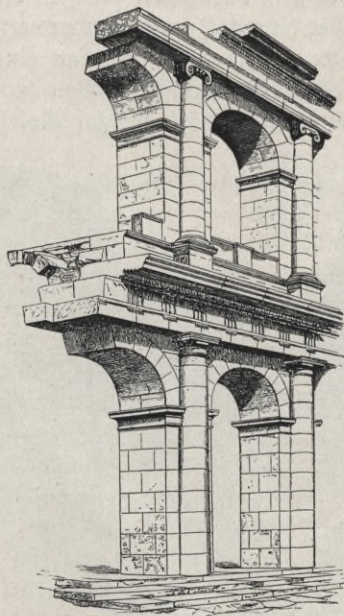


85. Trümmer der Villa Hadriana bei Tivoli.

bedeutet das Kaisertum eine segensreiche Friedenszeit, die das Antlitz der Erde veränderte und halb wilde Völker in den Kreis der Bildung zog.

In Rom gipfelte natürlich die Prunkucht. Augustus erneuerte die alten und gründete neue Tempel (zusammen gegen 140), sein Minister Agrippa war besonders baueifrig (Grundlage des Pantheons). Nero war von zügelloser Bauwut besessen (Stadtbrand 64 n. Chr., „goldenes Haus“, Thermen auf dem Marsfeld). Unter den Flaviern entstand der Titusbogen, der Friedensmarkt (Forum pacis), das Amphitheater (Kolosseum 80 n. Chr.) und der flavische Palast auf dem Palatin, unter Trajan das Trajansforum mit Ehrenbogen, Säule, Halle, Bibliothek und Tempel, sowie die Bäder auf dem Esquilin, unter Hadrian das Pantheon in seiner jetzigen Form (115—126 n. Chr.), der gewölbte Doppeltempel der Venus und Roma, sein riesiges Grabmal, die „Engelsburg“ (moles Hadriani) und die Riesenvilla bei Tivoli (123 v. Chr.), die einer kleinen Stadt gleichkommt (Abb. 85.) Caracalla schuf den Serapistempel und die noch in Trümmern gewaltigen Thermen (212 v. Chr.), denen Diokletian und Konstantin weitere in andern Stadtbezirken hinzufügten. Und der Brennpunkt römischen Lebens, das Forum Romanum (Abb. 84), war inzwischen zu einem unvergleichlichen Festplatz gediehen, umsäumt von Tempeln, Hallen, Triumphbögen, gefüllt mit Bildsäulen, Ehrenmälern, Altären aller Art. Am Anfang des 4. Jahrhunderts v. Chr. wurden gezählt 2 Kolosse, 22 große Reiterbildnisse, 80 vergoldete, 73 goldelfenbeinerne Götterbilder, 3785 eiserne Bildnisse, die marmornen nicht gerechnet. Es sind also nur kümmerliche Bruchteile des kaiserlichen Roms auf uns gekommen. Dagegen haben wir in den am 24. August 79 n. Chr. verschütteten Besitztümern, namentlich in Pompeji (seit 1748 ausgegraben) das treue Bild einer Mittelstadt mit aller Ausstattung, und das Erstaunen wächst über die Fülle gediegener Kunst bei ganz bescheidenen Leuten.

3. Die Formensprache. In der Formensprache wird das Reingriechische gelockert, bereichert, aber auch vergrößert. Die korinthische Ordnung wird bevorzugt und aus ihr ziemlich billig ein neues, das Kompositivkapitäl entwickelt, indem man den ionischen Schneckenschild auf den korinthischen Blätterkranz pflanzte (Abb. 49). Auf den Friesen erscheinen Laub- und Fruchtgehänge, Stierschädel und Rosetten, unter dem Kranzgesims Konsolfrieze. Wichtiger war aber die Verwendung des Säulen- und Gebälkbaues als reines Mittel der Wandgliederung. Vor ganz standfichere Mauern, besonders vor die Tür- und Fensterbögen (Arkaden) der Theater (Abb. 86) werden Halbsäulen und Gebälke, auch mehrgeschossig übereinander vorgeblendet. Sie haben nichts zu tragen als sich selbst, machen aber eine schöne, belebte, licht- und schattenreiche Gliederung, zumal wenn unten die schwere dorische (oder dafür die rohere ungeschnitzte tuskanische), in der



86. Bogenbau mit Säulen u. Gebälk (Marcellustheater in Rom).



87. Konstantinsbogen in Rom. (Rechts das Kolosseum.)

Mitte die leichtere jonische, oben die graziose korinthische Ordnung verwandt und das Gebälk womöglich über den Säulen vorgekröpft wird, die leeren Flächen dazwischen aber mit überdachten Blendfenstern oder Nischen belebt werden. So finden wir es z. B. an dem großen Tempel in Heliopolis (Baalbek). Dies die Grundlage der Renaissancebaukunst und des Barocks. Häufig werden auch (an Toren und Triumphbögen) die Säulen ganz frei vor die Mauer gestellt. Höchste Achtung verdient der Gewölbebau der Kaiserzeit. Das Tonnengewölbe mit Keilsteinen war den Etruskern und den Altromern für Tore, Kanäle und Brücken geläufig. Aber die Fortbildung ins Große, zur Überdeckung geschlossener Räume in der Form von Kreuzgewölben, Kuppeln und Halbkuppeln scheint doch in dem holzarmen Syrien geschehen zu sein, wo der hellenistische Geist am längsten, auch für die christliche Kunst, schöpferisch und pfadfindend blieb.

4. Die Wandenkämer. Im Tempelbau sind die Leistungen nicht neuartig, meist korinthischen Stils, und die großen Staatstempel ganz oder bis auf wenig Säulen untergegangen; bei den kleineren ist der Säulenumgang zugunsten einer tiefen Vorhalle (nach etruskischer Art) aufgegeben, doch an der Zella wenigstens durch eine Verblendung von Halbsäulen angedeutet (Abb. 88). Zierliche Rundtempelchen (der *Vesta*) waren in Rom und der Umgebung beliebt. Eine großartige Neuschöpfung ist jedoch das Pantheon (Abb. 89), von Agrippa angelegt, von Hadrian erneuert und mit Kuppel gewölbt, rätselhaft in seinem Ursprung, weil ganz Innenraum. Die schwere Kuppel ruht auf doppeltem Mauerkranz, und das Licht kommt allein vom Scheitel. Man begreift, daß das Christentum mit Freuden davon

Besitz nahm und die wunderbare Raumwirkung zur Nachahmung reizte (Dom in Florenz, St. Peter in Rom).

Etwas Neues in ihrer Art sind auch die Triumphbögen (Abb. 87), dem Gedanken nach etwa ein Stadttor, das dem siegreichen Feldherrn entgegenwandelt, in der Ausführung ein Mauerstück mit ein, zwei, drei, auch vier tonnengewölbten Torfahrten, durch Säulen oder Halbsäulen auf hohem Sockel ringsum gegliedert, die Flächen mit Reliefs geziert, über dem Gebälk ein Aufbau (Attika), worauf man sich die Siegerstatue oder das Biergespann des Triumphators ergänzen muß. In Rom sind der Titusbogen (71 v. Chr. nach der Zerstörung Jerusalems), der Severusbogen am Forum und der reiche Konstantinsbogen, in den Provinzen aber noch 121, darunter allein in Afrika 54 erhalten.

So wenig man sich die römische faulenzende, genußsüchtige Masse in einem griechischen Theater vor einem Spiel des Sophokles denken kann, so völlig war ihr der Gladiatorenkampf, die Tierheße mit viel Blut im Amphitheater gemäß und nächst dem lieben Brot das erste Lebensbedürfnis (panem et circenses). Ein solches Rundtheater lernten die Römer frei bauen, wahre Steingebirge, durchlöchert mit den bequemsten Gängen, Treppen und Toren. Denn sie kannten das Volk, das tausendköpfig zugleich einströmt und hinausquillt. Das mächtigste seiner Art, das Kolosseum, faßte 50 000 Menschen. Der Eindruck selbst der Trümmer (Abb. 87) ist immer noch ergreifend, zumal bei Mondschein. In Verona sind die Sitzreihen noch voll erhalten, Reste sonst überall, wo Römer in Masse saßen.

Demnächst gehörte zum Lebensgenuß viel Wasser, zumal im fieberheißen Rom. 19 Wasserleitungen (Aquädukte) speisten hier die Brunnen, Springbrunnen, Wassererschlößchen (Nymphäen) und Bäder. Aus den Albaner- und Sabinerbergen wurden die frischen Quellbäche auf meilenlangen Bogenreihen durch die Campagna in die Stadt geführt, über die Tore und Mauern hinweg. Schwierigkeiten des Geländes gab es nicht. Die größte Schöpfung dieser Art ist der Bau des Agrippa bei Nimes (Pont du Gard), drei Bogenreihen übereinander, auf der unteren eine Fahrstraße, auf der oberen ein Bach über das tiefe Flußtal geleitet. Die Bäder (Thermen) mit ihren gewölbten Riesensälen für warme und kalte Schwimmteiche, ihren Wandel- und Spielhallen, ihrem Marmor-, Mosaik- und Gemäldeschmuck und den tausend Bildsäulen können wir leider nur ahnend genießen, da überall nur die Grundmauern oder die formlosen Backsteinkerne erhalten sind. Atmet dies alles die Größe der Baugesinnung, so sind die Grabmäler der Vornehmen — abgesehen vom Hadriansgrab — bescheiden, tempelartige Hochbauten nach griechischem Muster in Asien, und davon abhängig in Südfrankreich (Julierdenkmal in St. Remy) (Abb. 90) und Trier (Igeler Säule), Rundtürme u. ä. bei Rom (Cäcilia Metella an der appischen Straße), einmal auch eine Pyramide, des Cestius, und das Drolligste: ein Mausoleum von Leigfässern für den Bäckermeister Curyaces vor der Porta maggiore.

Das altrömische Wohnhaus hat eine überraschende Ähnlichkeit mit dem niedersächsischen Bauernhaus. Den Kern bildet eine Diele (Atrium), seitlich und vorn von Kammern bis auf einen schmalen Flur (Vestibulum) eingefast, hinten (als Fleh) mit Flügeln (alae) die ganze Hausbreite einnehmend, wo der Herd und Hausaltar stand. Weiter rückwärts, dem norddeutschen Pefel entsprechend, das Staatszimmer (Tablinum) und ein Garten. Völlig nach sächsischer Bauernweise ist auch die Lage der Räume zu ebener Erde und die freie Durchsicht auf alle Kammern und



88. Tempel in Nîmes (Maison carrée).



89. Das Pantheon in Rom.

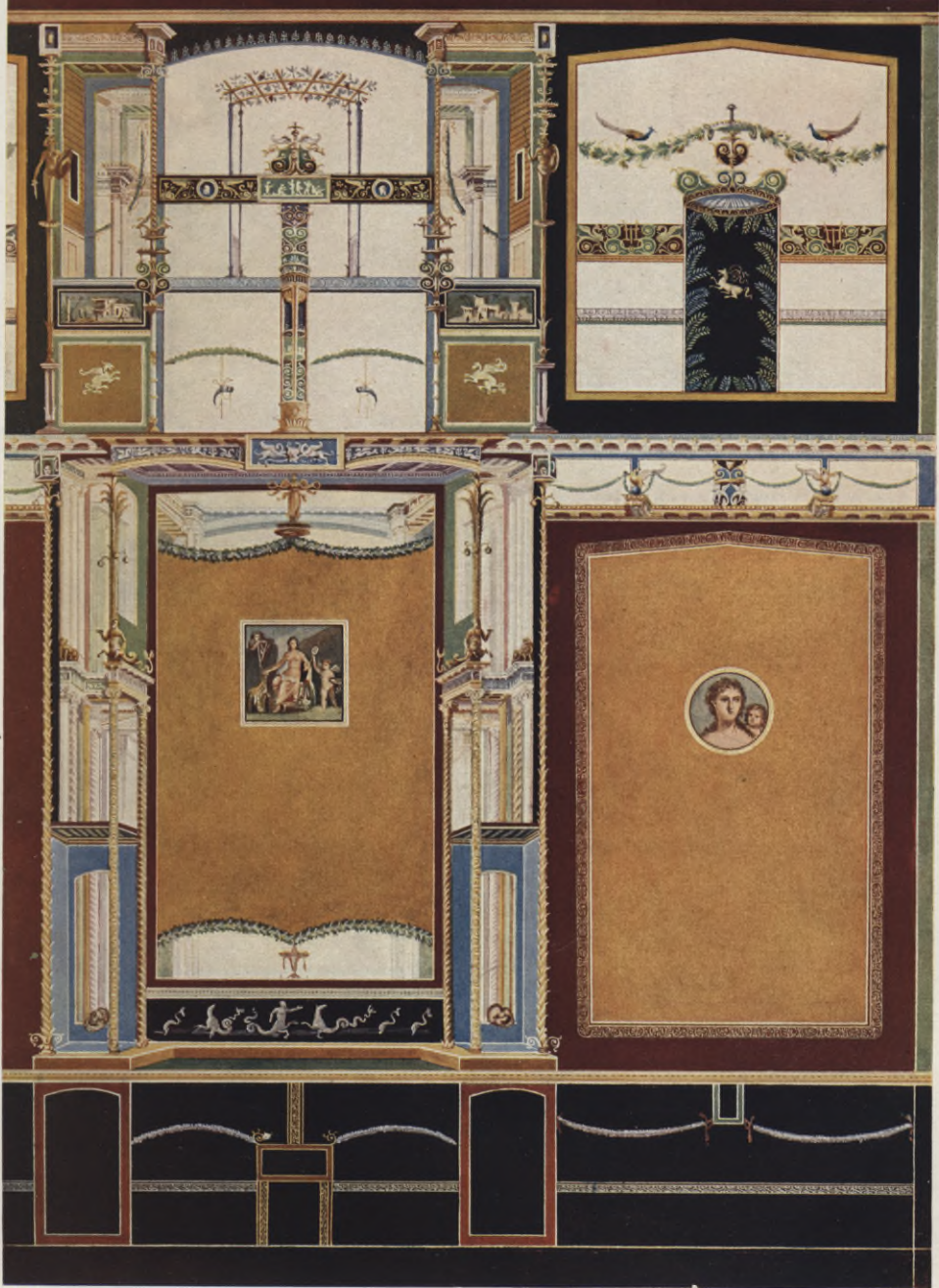


90. Denkmal der Julier in St. Remy.

Türen. Der griechische Einfluß bereicherte das alte Römerhaus um einen ganzen Abschnitt, den Säulenhof (Peristyl) mit Zimmern ringsum, welche griechische Namen führten (als Speisesaal, Fest- und Unterhaltungssaal), und mit einer verfeinerten Ausstattung von Marmorsäulen, Stuckverkleidung, kunstreichem Pflaster (Mosaik), Bildwerken, Brunnen und Kapellchen. Dieselben Züge vergrößert und verprunkt beherrschen den Palastbau. Augustus gab den Ton an, als er 36 v. Chr. sich ein modernes, d. h. griechisches Haus auf dem Palatin baute, das dann von Domitian erneuert wurde, Prunksäle und kleinere Gemächer um einen Säulenhof. Es ist jetzt wieder ausgegraben und man kann mit einem Blick den zweckmäßigen Plan des riesigen Rechtecks übersehen. Tiberius baute daran nördlich einen zweiten, Septimius Severus südlich einen dritten Palast, der zur Erweiterung des Hügels jener fabelhaften Unterwölbungen bedurfte, die heute noch mit Staunen erfüllen. Dies

alles wird jedoch in Schatten gestellt durch Hadrians Villa bei Tivoli (123—34), eine weitläufige Sommerresidenz, wo der vielgereiste Kaiser alle Baugattungen der Erde wie zu einem Freiluftmuseum versammelt hatte; und durch den Ruhesitz Diokletians bei Solonä (305), der nach Form und Plan eines viereckigen, ummauerten, mit Türmen und Toren versehenen Lagers entworfen war, so weiträumig, daß später eine ganze Stadt (Spalato) darin Platz fand. Ein höchster Glanz von Sommerpalästen umsäumte den Strand der Modebäder Ostia und Bajä. Die ganze Campagna war mit Adelschlössern überfät, von allen Hügeln, aus Wäldern und Weinbergen der Halbinsel leuchteten die Giebel und Säulenhallen. Feinschmecker wie Catull priesen die Reize der Villen an den Alpenseen. Selbst die einsamen Grenzoftiziere und Siedler am Rhein und an der Donau bauten sich Schlösschen mit fürstlicher Ausstattung und Bequemlichkeit. — Will man endlich einen Eindruck von der Befestigungskunst der Römer haben, so umwandere man die aurelianische Mauer Roms (seit 271). Mit ihren Türmen und Toren hat sie das Schicksal der Stadt bis 1870 bestimmt.

5. Die Malerei. Was uns die in Rom und Pompeji ausgegrabenen Häuser an Wandmalereien wiedergegeben haben, ist das Werk von namenlosen Handwerkern, Zimmermalern, die mit leichter Hand einen Schatz von eingelernten Ziernformen, Figuren und Gemälden auf die Wand brachten. Da die Wände nicht wie



Wandmalerei aus der Casa di Apollo in Pompeji.

Nach einem Aquarell von Paul Schuffer.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



91. Wanddekoration im Haus der Vettier in Pompeji.

bei uns von Fenstern durchbrochen und durch Möbel verstellt waren,⁷ so hatte der Maler volle Freiheit, die Flächen zu gliedern und zu schmücken. Man unterscheidet vier Stile, denen der Gedanke gemeinsam ist, durch aufgemalte Säulen, Kulissen, Baugerüste den Raum scheinbar zu erweitern, Blicke in die Tiefe, in Hallen, Straßen oder ins Freie vorzutäuschen oder auch Tafelgemälde nachzuahmen (Abb. 91). Die Farben sind kräftig, bunt und auf den nassen Kalk (al fresco) aufgetragen und die Gegenstände unendlich reichhaltig, Götter- und Heldenagen, das tägliche Leben in allen ernsten und heiteren Ausprägungen, Stadt- und Hafensbilder, Fischer und Eseltreiber, Landhäuser, Bauern, Dichter, Schauspieler, Ring- und Tierkämpfe, große „mythologische“ und kleine idyllische Landschaften, Tierstücke und Stilleben, auch sehr gewagte und schlüpfrige Sachen. Gewisse beliebte Bilder oder Ausschnitte aus solchen kehren öfters wieder. Und immer ist der Entwurf, die Gruppierung und Zeichnung besser als die Ausführung. Es war von vornherein klar, daß die ärmlichen Anstreicher Pompejis nicht die Erfinder dieser umfassenden malerischen Welt gewesen sein können. Vielmehr haben wir im ganzen und einzelnen griechische Überlieferung vor uns; die „Stile“ des farbigen Wandschmucks waren in Alexandria geprägt, die eingestreuten Bilder gehen aber noch weiter, auf die große Zeit der griechischen Wand- und Tafelmalerei zurück (Abb. 92).

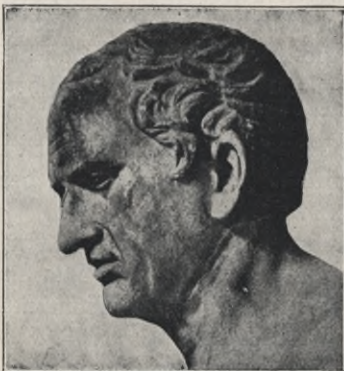
Die alten Schriftsteller erzählen mit Bewunderung von griechischen Malern, die in ihrem Fach den großen Bildhauern ebenbürtig waren. Sie schildern Zug für Zug einzelne der berühmtesten Gemälde und überliefern eine ganze Sammlung von Anekdoten, welche für die Ausdrucksfähigkeit und Naturtreue der griechischen Malerei zeugen. Von den gefeiertsten Meistern, von Polygnot, Zeuxis, Parrhasios und Apelles, ist uns keine Linie, kein Pinselstrich erhalten. Aber ihre Erfindungen



92. Wandmalerei aus der Casa del Naviglio in Pompeji.

bildern in Wachsmalerei auf Holz, die, auf Mumien gelegt, massenhaft im Fajum zum Vorschein kamen, Männer und Frauen jedes Alters, alle familienähnlich mit den reichen Frisuren, den großen, lockenden Augen, den schlanken weißen Halsen und doch soweit persönlich und „ähnlich“, als es eine handwerksmäßige Schönmalerei zuläßt.

6. Die Bildnerei. Die eingewanderten Griechen, Pasiteles mit einer ganzen Schule, dann die „Neuattiker“ machten in Rom ihr Hauptgeschäft mit Kopien, Wiederholungen und Entlehnungen aus dem großen Schatz ihrer heimatlichen Kunst. Außer Bildnisbüsten von bekannten Staatsmännern (Abb. 93) hat die ganze republikanische Zeit nichts Eigenes hervorgebracht. Erst unter Augustus regt sich eine Art römischer Neukunst, die sich am besten mit der Nachahmungsdichtung eines Virgil und Horaz vergleichen läßt und deren Gedanken auch freudig aufnimmt, um das Staatswesen und das Herrscherhaus zu verherrlichen (Abb. 97). Aneas als Gründer des lateinischen Wesens, Venus als Mutter des julischen Hauses tauchen aus der Versenkung auf. Mythologische Verkleidungen sind ganz geläufig, Livia als Venus, Augustus als Mars, Agrippa als Neptun, Roma als neue Athene. Himmel, Erde, Luft



93. Cicero, Marmor. Vatikan.

gingen durch die Jahrhunderte von Hand zu Hand, bis sie auch die kleinen Besuchsstädte erreichten und so in Ausschnitten und Verkümmierungen uns wenigstens ahnen lassen, welche Verluste dahinter liegen. Die Funde in römischen Häusern, die Odysseelandschaften vom Esquilin, die Bilder im „Haus der Livia“, die aldo-brandinische Hochzeit kommen in der malerischen Behandlung den vermutlichen Vorbildern schon näher, und wenigstens ein Denkmal, das Mosaikgemälde der Alexander Schlacht aus Pompeji, zeigt uns, wie groß und einfach noch die Maler der Nachblüte einen Vorgang von weltgeschichtlicher Bedeutung zu gestalten wußten. Der Sturm des Reiterkampfes, die Hitze des Siegers, die Verwirrung und Furcht der Fliehenden, das Aneinanderprallen zweier Weltreiche ist darin meisterhaft geschildert. Man muß schon bis auf Rubens' Amazonenkampf heruntergehen, um etwas Ebenbürtiges zu finden. Diese Anschauung wird noch ergänzt durch die überraschenden neueren Funde von Kopf-



94. Eberne Reiterstatue Markaurels auf dem Kapitol in Rom.

und Meer huldigen und dienen dem Weltherrscher. Der Augustus von Prima porta, als Feldherr und Redner vor seinen Legionen dargestellt, hat auf seinem Panzer ein förmliches Staatshandbuch dieser Art. Und auch das Hauptwerk der ersten Kaiserzeit, der Altar der Friedensgöttin auf dem Marsfeld (13—9 v. Chr., in Bruchstücken erhalten), geht nach dem gleichen Ton. In feierlichem Zug naht die kaiserliche Familie und der Senat den hohen Ahnherren Mars und Aeneas, dem Gedanken und auch der Form nach eine Erinnerung an den Parthenonfries, der noch deutlicher in einem Opferzug des kaiserlichen Oberpriesters mit Schwein, Schaf und Stier (Suovetaurilien) nachgeahmt ist. Dazu kommen edle Frauen, sitzend (Agrippina) oder stehend (Herkulanerin) im Stil des Praxiteles. Das Römertum ist nahezu graecisiert.

Im allgemeinen bleibt die augusteische Kunstrichtung vorbildlich für alle folgenden Herrscher bis auf Konstantin. Bildnisse des Kaisers, seines Hofes, seiner Günstlinge, Staatshandlungen, Opfer, Einweihungen, Gnadenerweisungen, zuletzt womöglich die Vergötterung bilden die Gegenstände und auch der Stil hält sich bis ins 3. Jahrhundert an das klassische Griechisch. Aber daneben drängt sich doch das echte Römertum, der Kriegsrühm, die Unterwerfung der Erde, hervor, natürlich



95. Tod des Decebalus. Von der Trajanssäule. Rom.

am stärksten an öffentlichen Denkmälern in Rom wie draußen in den Provinzen. An Ehrenbogen, Siegessäulen, Altären und Grabmälern sehen wir nun die unterjochten Städte, Provinzen, Völker, gefesselte Barbaren, Schlachten und Reiterparaden. Am Titusbogen (71 n. Chr.) z. B. den Einzug des Siegers auf dem Viergespann und die Beute aus Jehovas Tempel. Trajan ließ die Ereignisse der Dazierkriege (101—106) ausführlich in einem langen Reliefband erzählen, das die Trajanssäule in 22 Windungen umgibt (Abb. 95), eine unsinnige Form, denn kein Mensch kann dies sonst so anziehende Kriegsbilderbuch genießen. Aber auch Mark Aurel legte seinen Bericht über die Markomannenkriege in gleicher Weise nieder (Markussäule 176 n. Chr. auf Piazza Colonna). Von diesem Kaiser haben wir auch das einzige erhaltene eiserne Reiterbild (Abb. 94). Als Friedensbringer, mild und freundlich, galt er dem späteren unglückseligen Rom immer wie eine Verheißung einer bessern



96. Dionysos Sarkophag im Kapitolinischen Museum.

Zukunft und hat durch Michelangelo seinen Platz mit Recht auf dem Kapitol gefunden. Sonst ist an lebenswahren Bildnissen in Erz, Marmor und farbigen Hartsteinen kein Mangel. Die Büsten der Kaiser (und ihrer Frauen) bilden eine ergreifende Sammlung aller Rassen, Alters- und Charakterstufen. Der schöne und eitle L. Verus, der geleckte Stuger Commodus, der bösertige Satan Caracalla, der grobe Bauer Maximin und viele andre geben uns in ihrer ungeschminkten Treue den Schlüssel des Verständnisses für ihre Taten und die Schicksale des Reiches.

Eine ähnliche Auflebung erfährt die Sargbildnerei, seitdem im 1. Jahrhundert die Bestattung statt der Verbrennung in Mode kam. Die ganze griechische Sagenwelt wird wieder lebendig (Abb. 96), nicht nur die Mythen, die vom Tod und von wunderbaren Todesrettungen erzählen, sondern mehr noch die Zeugnisse der gesteigerten, übermütigen, jauchzenden Lebensfreude, Kämpfe, Jagden, Spiele, Tänze, bacchische und faunische Tollheiten. Meist wird die Erzählung in gutem Hochrelief fortlaufend um die vier Seiten des Sarges geführt, manchmal auch in Gruppen zwischen Säulchen verteilt. Im 3. Jahrhundert beginnt die Form zu verfallen, rasch, dauernd, unheilbar. Als man 312 n. Chr. in großer Eile den Konstantinsbogen (Abb. 87) aufstellte, plünderte man den Bildschmuck älterer Werke z. B. den Trajansbogen. Das Neugemachte daran ist puppenhaft. Der griechische Geist hatte seine Triebkraft bis auf den letzten Tropfen ausgegeben. Aber ganz nebenbei hatte er noch eine neue Kunst eingekleidet und reisefertig gemacht, die christliche.



97. Augusteische Onyxgemme. Wien.



98. Decke der Lucina-Krypte.

Sechstes Kapitel.

Altchristliche Kunst.

1. Die Katakomben.



Als eine Gemeinschaft des Geistes und der Kraft, der Reinheit und Erlösung trat das Christentum in die Welt. Das erste Jahrhundert war noch nicht abgelaufen, so sah es sich im Besitz einer Malerei, welche mit sicherem Gefühl den Kern des neuen Glaubens, die Jenseitshoffnung, in einem reichen Bilderkreise verkörperte. Die unterirdischen Friedhöfe, vor allem die Katakomben Roms sind die Fundstätten. Hier hatten sich unter dem Schutz der Geseze die jungen Gemeinden ihre Friedhöfe in dem weichen Tuff entlang der großen Reichsstraßen ausgegraben, ein ausgedehntes Netz von Gängen und Kammern, zwei- und dreifach übereinander. Die Gräber sind reihenweis in die Wände gehauen, mit einer Steinplatte geschlossen. Hierauf und an Decken und Wänden der Kammern wurde wie aus einem Naturdrang etwas Farbe gesetzt, ein Rahmenwerk mit Ranken und Ziergliedern, wie es den damaligen Anstreichern im Handgelenk saß, dazwischen Sinnbilder und Gestalten. Es ist durchaus die Kunst der kleinen Leute, der Niederschlag des Volksglaubens. Im Anfang läuft wie unbewußt noch manches Heidnische aus dem Pinsel, der Sänger Orpheus, Psyche, Liebesgötter

und Flügelknaben, Panther, Böcke, Seepferde, Masken, dann vielsagende christliche Sinnbilder, nur dem Gläubigen verständlich, Anker, Weinstock, Fisch, Lamm, Pfau, Taube. Und so abgekürzt sind auch die biblischen Bilder, meist nur eine Figur in einer bezeichnenden Stellung (Abb. 98). Ein Fremder kann nicht ahnen, was gemeint ist, dem Eingeweihten sind es Bürgschaften der Erlösung vom Tode, der Jenseitshoffnung. In dieser Hinsicht sind aus dem alten und mehr noch aus dem neuen Testament die Rettungswunder ausgewählt: Noah in der Arche, das Quellwunder Mosis, Jonas, die drei Männer im Feuerofen, Daniel in der Löwengrube, der gute Hirt, Heilungen und Totenerweckungen Christi, die Brotvermehrung und das Weinwunder in Kana. Oft sind die Toten schon anbetend im Jenseits gedacht (sog. Oranten) oder ganz nach griechischer Art zum „Mahl der Seligen“ gelagert. Erst allmählich dringen andere biblische Bilder, Adam und Eva, die Jungfrau mit dem Kind, die Anbetung der Weisen in diesen Kreis, der sich dann in der Sarkophagbildnerei fortsetzt und abrundet.

2. Die Sarkophage. Christliche Särge — nur die Reichen konnten sich solche leisten — lassen sich seit Mitte des 2. Jahrhunderts nachweisen und die ersten Beispiele sind guten griechischen Arbeiten ebenbürtig. Das Bild des Verstorbenen (manchmal eines Ehepaars) in Gebetshaltung (orans) oder im Brustbild steht dann inmitten einiger jener „Rettungswunder“. Bald aber dringen diese in ganzer Masse ein, durch Säulchen getrennt oder auch friesartig aneinandergereiht, manchmal in zwei Streifen, und um einige weitere Vorstellungen vermehrt (Abb. 99). Adam und Eva, Kain und Abel, das Opfer Isaaks, Pharaos Untergang, Eliä Himmelfahrt, Hiob im Elend, Andeutungen der Passion (Petri Verleugnung, Jesus vor Pilatus, Kreuztragung), Christus mit seinen Jüngern, diese machen, mit den älteren willkürlich verbunden, schon eine kleine Bilderbibel aus. Der reichste und bekannteste Sarg, des Junius Bassus, 359 datiert, ist sicher 100 Jahre früher gearbeitet. Zu Konstantins Zeit ist die Kunst schon sehr roh, handwerksmäßig und erlischt in Rom 410.



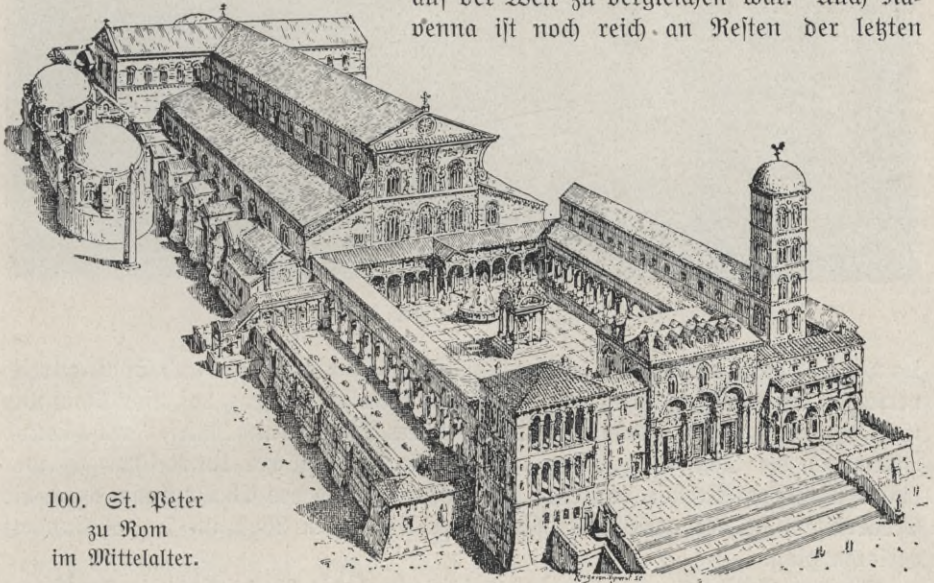
99. Sarkophag des Junius Bassus (um 250). Rom, Grotten von St. Peter.

Die Fortsetzung müssen wir im kaiserlichen Ravenna suchen (400—550). Hier sind Särge mit biblischen Bildern schon selten, auch Christus und die Apostel schwinden sichtlich dahin. Die große spätere Masse begnügt sich mit Sinnbildern (Lamm, Pfau, Taube, Kreuz). Die südfranzösischen (gegen 100 Stück in Arles, Toulouse und Narbonne) entsprechen im 4. Jahrhundert den römischen, die späteren sind mit Weinstöcken und Baumranken bedeckt, deren Form zuletzt kläglich erstirbt.

3. Kirchenbau. Die Basilika. Als Konstantin 312 den christlichen Gottesdienst freigab und selbst in allen Hauptstädten Kirchen zu errichten begann, war die kirchliche Baukunst schon ausgereift und über die Hauptformen im klaren. Jedenfalls stand der Begriff der Langhauskirche (Basilika) fest, und es ist vielleicht das letzte große Verdienst des griechischen Geistes, die grundlegende Formel gefunden zu haben, eine mehrschiffige Halle mit erhobenem Mittelschiff und anstoßendem Altar- und Priesterraum (Apsis). Über die Vorbilder und die Abstammung hat ein hundertjähriger Gelehrtenstreit keine Klarheit gebracht. Man hat an die Markt- und Gerichtshalle, an das römische Haus, an die Friedhofskapellen, die Schulsäle heidnischer Vereine, selbst an den ägyptischen Säulensaal gedacht. Die Markthalle hat doch offenbar den Namen (Basilika), die Längsrichtung und die Schiffsteilung gegeben. Gleichwohl bedurfte sie bedeutender Umformungen und Zusätze, um als Kirche allen Bedürfnissen des Gottesdienstes zu genügen und zugleich künstlerisch eine nie übertroffene Schönheit des inneren Raumbildes zu empfangen.

Eingeschlossen in das Häusergewir der Städte war die Basilika durch einen Vorhof (Kreuzgang, Atrium) vom Lärm der Straße geschieden (Abb. 100). Hier fanden unter den Säulengängen und der Vorhalle (Narthex) Täuflinge, Pilger, Bettler und Böhler „in Frost und Tränen“ ihren Platz. An dem Brunnen in der Mitte des Gartens wuschen die Gläubigen Antlitz, Hände und Füße. Dieser Hof ist Vorbild der Moschee und der Klosterkreuzgänge geworden. Das Gemeindehaus, durch Säulenstellungen in ein breiteres, überhöhtes Haupt- und zwei (seltener vier) Seitenschiffe geteilt, erlaubte die Trennung der Geschlechter und Stände leicht durchzuführen und bot freien Blick auf den Altar und die umgitterte Bühne der niederen Geistlichkeit und Sänger, die sich in das Mittelschiff hereinschob. Die Säulen (oft heidnischen Bauten entnommen) sind durch Gebälk (Architrave), meist aber durch Bögen (Archivolten) verbunden, das Licht kommt von oben, durch dünne, durchlochte Marmorscheiben der Hochmauer und trägt wesentlich zu der schönen, gesammelten Stimmung des Raumes bei, welche dann durch Gemälde- oder Mosaikschmuck der Wände und die bemalte, flache Holzdecke noch gehoben wird. Offene Sparrendecken finden sich erst in späterer, ärmllicher Zeit. — Das halbrunde Priesterhaus (Apsis, Chor) ist der bescheidenste aber zukunftreichste Teil. Daß er überhaupt da ist, daß in der Frühzeit schon die Priesterschaft von der Gemeinde gesondert ist, hat eine unermessliche Tragweite. Man muß von hier aus schon einen Blick vorauswerfen auf die Überwucherung der Chöre bei gotischen Kathedralen, auf die volle Scheidung der Priesterkirche von der Laienkirche. Denn hier, unter dem später sog. Triumphbogen, steht der Altar, welcher das Märtyrergrab des Titelheiligen umschließt und von einem Säulenhäuschen (Ziborium) überbaut ist. Dahinter ziehen sich um das Halbrund die Steinsitze der Priester, in der Mitte der Stuhl des Bischofs (Cathedra). Wir werden bald sehen, welche Ausdehnungskraft diesen Stätten innewohnte. Dazu gehört es schon, daß sich vereinzelt gleich bei den großen Staats-

tempeln — so muß man die konstantinischen Bauten nennen — zwischen Schiff und Apſis eine Halle, das Querhaus, einschiebt, wo die Beamten und Vornehmen, die Witwen und Jungfrauen ihren Platz fanden. Das ist der Keim der später beherrschenden Kreuzform. — Rom ist um so reicher an Basiliken, als man vom 4. bis ins 12. Jahrhundert ohne jede Entwicklung dieser Kirchenform treu blieb. So wird S. Clemente aus dem 12. Jahrhundert (allerdings mit der alten Ausstattung) überall als Muster einer altchristlichen Kirche beschrieben und abgebildet, so war der alte St. Petersdom (Abb. 100) fast unberührt geblieben, bis ihn Bramante 1506 zugunsten seines Neubaus niederlegte, so war „St. Paul vor den Mauern“ bis zum Brand von 1823 das größte und beste Beispiel, mit seinen vier Reihen von je 20 Säulen phrygischen und numidischen Marmors ein baulicher Eindruck, dem keiner auf der Welt zu vergleichen war. Auch Ravenna ist noch reich an Resten der letzten



100. St. Peter zu Rom im Mittelalter.

Kaiserzeit, doch sind nur St. Apollinare in Classe und St. Apollinare nuovo (Abb. 101) vom ersten Rang und gut erhalten.

4. Der Osten. Zentralbauten. Während Rom ein Fertiges eben nur zu bewahren imstande war, finden wir im Osten, in Syrien und Kleinasien eine erstaunliche Schöpferkraft voll von Erfindungen und Fortschritten. Dieses erste Arbeitsfeld des Apostels Paulus ist reich an Kirchenruinen, welche im Reichtum der Grundrisse, der Gliederung, des Aufbaues und der Überwölbung etwa den Stand des rheinischen Übergangsstiles im 12. Jahrhundert erreichen. Neben gewöhnlichen Basiliken finden sich Kuppelbasiliken mit gewölbten Emporen, Kreuzkuppelkirchen, Rund- und Achteckformen. An einzelnen Beispielen (Turmanin) ist schon die zweitürmige Fassade, das gesonderte Rechteck des Altarhauses, der Dreiapsidenschluß, der Kreuzpfeiler mit angearbeiteten Halbsäulen, die äußere Gliederung mit angeblendeter doppelter Säulenstellung zu finden, nicht zu reden von der Spitzfindigkeit der Gewölbe und Kuppeln, der schönen Fassung von Türen und Fenstern. Dabei ist es höchst merkwürdig, daß neben dem Quaderbau auch der Backstein zu ebenbürtiger Geltung



101. St. Apollinare nuovo in Ravenna.

kommt, und daß die Ausläufer dieser Kunst sich in Ägypten, Afrika und Südfrankreich verfolgen lassen. Wir können jetzt mit einiger Gewißheit sagen, daß nicht Rom und nicht Byzanz, sondern Jerusalem und Damaskus, Ephesus und Milet, Antiochia und Alexandria die Schöpfungsstätten und Quellorte christlicher Kunst sind. Es war ein unersehblicher Verlust, daß eben das Ursprungsland des Christentums durch die Eroberungszüge des arabischen Islams der christlichen Welt im 7. Jahrhundert verloren ging.

Die von Konstantin gegründeten Reichstempel, die Grabeskirche in Jerusalem und die Apostelkirche in Konstantinopel, waren noch große ungewölbte Basiliken. Als Justinian 536 die Apostelkirche umbauen ließ, entstand eine Kreuzkirche mit fünf Kuppeln und rings umlaufenden Emporen, wovon eine genaue Nachbildung im Markusdom zu Venedig (950) vorliegt. Der reiche innere Mosaikenschmuck vollendet den byzantinischen Eindruck (Abb. 102). Die bewunderte Fassade ist ein überladenes Stilgemisch aus drei Jahrhunderten, aber gerade dadurch höchst malerisch. Die reine Kuppelkirche, wie sie für den Osten dann herrschend wurde, entstand 527—537 in der Sophienkirche (Hagia Sophia) in Konstantinopel, äußerlich ein Haufen wie ein großer Ameisenhägel, innen ein Kuppelsaal, wie keiner wieder geschaffen wurde.

Der Rund- und Zentralbau in Italien fand nur für gewisse Zwecke, für Grab- und Denkmalskirchen und besonders für Taufkirchen (Baptisterien) von bescheidener Größe Verwendung. Die Form der letzteren ist gewöhnlich ein Achteck mit einem durch Säulen getrennten, niedrigen Umgang, das Taufbecken in der Mitte. Beispiele und Reste sind fast bei jedem größeren Dome erhalten. Größere Bauten für den Gemeindedienst hat nur die dem Osten geöffnete Küste von Ravenna bis



102. Das Innere der Markuskirche in Benedig.

Benedig aufzuweisen. Vor allem ist für uns die Hofkirche St. Vitale in Ravenna (526—547) denkwürdig, ein Achteck mit unterem und oberem Umgang und ganz verschmückter Wölbung, von griechischen Meistern für den ostgotischen Hof gebaut und von Karl d. Gr. in der Achener Pfalzkapelle nachgebildet. Hier sieht man einmal deutlich eine Kunststraße vom Osten nach dem Westen. Nicht weniger denkwürdig ist das Grabmal Theodorichs d. Gr. (526), das als ein ewiges Rätsel der Kunstmischung bald in die italische, bald in die syrisch-phönizische, bald in die germanische Entwicklung eingereiht wird. Der Bau ist zweigeschossig, unten zehnedig, oben rund (die Treppen erst von 1780). Die gute Quaderarbeit, die Blendbögen, Türen und Zierglieder sind fraglos antik, aber andererseits ist der kräftige Zangenfries und die gewaltige Deckplatte von 8000 Zentnern aus istrischem Kalkstein nur aus germanischen Urformen zu verstehen. Man wird trotz der südländischen Einkleidung an das nordische Hünengrab erinnert.

5. Mosaikmalerei. Die kirchliche Malerei ist so ungemein schwer zu würdigen, weil wir überall nur die Ausläufer und Übertragungen (in Mosaik), nicht aber die frischen Ursprungswerke und Originalschöpfungen finden. Alles weist darauf hin, daß im hellenistischen Alexandria, in Jerusalem oder Antiochia ein umfassender Bilderkreis entstand, welcher die Heilsgeschichte des Alten und Neuen Bundes, vornehmlich die Geschichte der Schöpfung, der Erzväter, Josephs, Moses, Josuas, dann die Kindheit, die Wundertaten und das Leiden des Herrn, die Offenbarung der letzten Dinge in feste und abgeklärte Formen brachte. Bruchstücke von Bibelhandschriften des 4. und 5. Jahrhunderts, wie der Ashburnham-Pentateuch, die Josuarolle, die Wiener Genesis verraten, daß damals die ganze Bibel schon ins Bild-



103. Auferweckung des Lazarus. Miniatur aus dem Codex Rossanensis.

liche übertragen war, und die (späteren) byzantinischen Bilderhandschriften (Abb. 103) machen es gewiß, daß dies eine freie, ausdrucksvolle und bewegte Kunst war, von welcher die nordische Kirchen- und Buchmalerei bis ins 13. Jahrhundert zehrte. Wir haben, wie gesagt, nur Mosaiken seit dem 4. Jahrhundert in Rom, seit dem 5. in Ravenna, seit dem 6. in Byzanz. So groß nun der Farbenzauber und die geisterhafte Wirkung der Figuren auf Goldgrund ist, so sehr litt die Feinheit der Zeichnung und des Ausdrucks bei der Übertragung in das Steinchenpflaster. Und damit war eine überraschende Stilwandlung verknüpft. Waren die Menschen der Katakombenbilder und der Sarkophage noch jugendliche, gut gebaute, bewegliche Figuren, so werden nun die Heiligen und Frommen übergroß, ruhig, mager, blaß, gemessen im Gang, steif in den Bewegungen, mit einem würdigen Barte geschmückt. Man glaubt manchmal, ein ganz anderes Volk habe sich in die Kunst eingedrängt, zumal wenn die neue byzantinische Hoftracht und das damals erfundene geistliche Gewand die Körper wie in Säcke hüllen. Schließlich ist es nicht zu verwundern, daß der Bilderkreis selbst auf Hofton gestimmt wird. In der Basilika sah sich der Eintretende gleich dem Herrn der Herrlichkeit gegenüber, der wie ein Kaiser in der Mitte der



104. Mosaik in S. Maria della Navicella. Rom.

Apfis thront, umgeben vom himmlischen Hofstaat, den Evangelisten, den Aposteln, den 24 Ältesten, die auf verhüllten Händen wie einen Tribut ihrer Unterwerfung ihre Kronen bringen. Die Gemeinde ist manchmal noch durch Reihen von Lämmern vertreten. In St. Apollinare nuovo in Ravenna geht dieser Huldigungszug über die ganzen Schiffswände, eine endlose Reihe von Märtyrern und Jungfrauen (Abb. 101), in St. Vitale beteiligen sich daran der Kaiser Justinian, die Kaiserin mit Gefolge und die Hofpriester. Sonst entfaltet sich auf den Langhauswänden die Bilderbibel in dem oben beschriebenen Umfang, ein Anschauungsunterricht für die ungelehrten Laien. Die weitere Entwicklung führte in Rom allmählich zur völligen Erstarrung nach Form und Inhalt (Abb. 104). Der Ausdruck wird übernatürlich, mürrisch, finster und die Anordnung der Bilder durch Jahrhunderte fast unverändert fortgeschleppt. Eine glänzende Neubelebung erfuhr das Mosaik in den Normannenkirchen Siziliens und später auch in Rom.

6. Kleinkünste. Wir können heute bei unbefangener Würdigung sagen, daß die Griechen der byzantinischen Zeit auch in der Plastik die stillen Lehrmeister des Abendlandes wurden. So arm die ganzen Jahrhunderte an Großwerken sind, um so betriebamer waren sie in den Kleinkünsten, vor allem in der Elfenbeinschnitzerei. Schon bei den Römern war es in Beamtenkreisen guter Ton, geschnitzte Buchtäfelchen (Diptychen) an Gönner und Freunde zu verschenken. Diese Sitte bürgerte sich auch in der Kirche ein, wo man Kalender und Heiligenlisten mit solchen Täfelchen



105. Geburt Christi. Byzantinisches Elfenbein.

umgab. Natürlich, daß sich auch der Inhalt der Darstellungen verchristlichte, statt des Kaisers oder Konsuln Christus oder Maria und andere biblische Gestalten und Geschehnisse eingeschnitten wurden (Abb. 105). Hierzu kamen die Kästchen und Büchsen, worin hochverehrte Reliquien geborgen wurden. Sie wanderten als Geschenke, als Handelsware, später als Beutestücke der Kreuzfahrer in großer Zahl aus dem Osten in die Schatzkammern unserer Dome. Und mit ihnen zwei andere Kunstgattungen, welche in Byzanz seit dem 10. Jahrhundert mit unvergleichlicher Meisterchaft geübt wurden, die Schmelzmalereien (Emails), wobei buntfarbige Glasflüsse in Kästchen von Goldstegen eingeschmolzen sind, und die Seidengeewebe, die mit ihren uralten, babylonischen, persischen, sassanidischen Mustern dem Abendlande eine Fülle sinnbildlicher Vorlagen zuführten. An Hunderten von Beispielen der romanischen Kirchenplastik läßt sich das „Nachleben der Antike“ im Mittelalter verfolgen.



106. Moschee Sultan Hassan in Kairo, rechts Medresse Rhair-beſ.

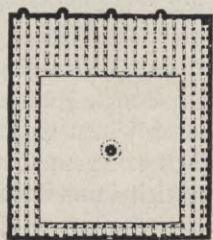
Anhang. Die Kunst des Islam.

Eins jener undurchdringlichen Rätsel der Weltgeschichte ist es, daß gerade die Urſitze des Griechentums wie des Christentums an den Islam verloren gingen. 25 Jahre nach Mohammeds Tode (632) waren Syrien, Kleinasien, Ägypten von den Arabern erobert. Afrika, Spanien und Sizilien folgten nach. Die heldenmütigen Anstrengungen der Kreuzfahrer konnten das Schicksal auf die Dauer nicht wenden. 1453 ging auch Byzanz verloren. Die sich ablösenden Herrschervölker, Araber, Mauren, Sarazenen, Türken, Mongolen waren so gut wie kunstlos und zerstörten zunächst, was sie nicht brauchen konnten. Auf den Trümmern bildete sich eine neue Kultur, äußerlich glänzend, innerlich gehaltlos. Denn die Formen sind im ganzen und einzelnen der hellenistischen und byzantinischen Kunst entlehnt, und die Weiterbildung ist Spielerei ohne Ernst und Kraft. Die Bilderfeindlichkeit der echten Moslems ersticke außerdem jede selbständige Entfaltung von Malerei und Plastik.

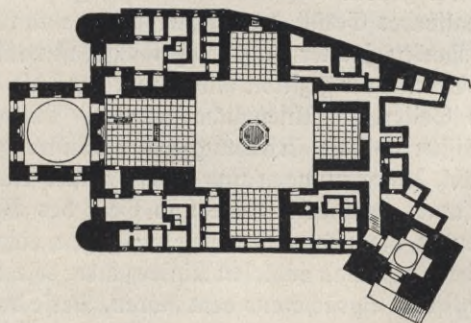
1. Die Baukunst. Moschee. Der Hauptgegenstand der Baukunst, die Moschee, ist kein Heiligtum, kein Gotteshaus in irgendeinem Sinne, sondern nur ein Gebetshof. Und zwar der Vorhof (Atrium) der christlichen Basilika mit dem Brunnen in der Mitte. Die Entwicklung lag zunächst nur in der Vervielfältigung der Säulenhallen. Wir können sie in Kairo verfolgen. Die Amrumoschee (642) (Abb. 107) hat an der Eingangsseite eine, an den Längsseiten drei, an der (nach Mekka gerichteten) Gebetsseite sechs Hallen, ohne Kuppel, ohne Minaret. Auf dem Wege der Vervielfältigung ist die Säulenhallenmoschee von Cordoba am weitesten gediehen, 786 von Abderrahman gegründet und mehrmals wie eine Baumschule um neue Reihen erweitert bis auf 19 Längs- und 35 Querschiffe. Diese Reihung ins Endlose mag das Gemüt mit tiefem Schauer erfüllen, künstlerisch ist der Standpunkt der byzantinischen Brunnengewölbe oder eines großen Kellers nicht überschritten. Eine reifere Form

tritt in Kairo erst im 14. Jahrhundert auf. Die Moschee Sultan Hassans (1356—59) (Abb. 108) hat gar keine Hallen mehr, sondern vier tonnengewölbte Säle, die sich in voller Breite und Höhe auf den ungedeckten Hof öffnen. In den vier Winkeln sind Schulsäle (Medressen) und Minarets und hinter der Gebetswand das Kuppelgrab des Stifters angelegt. So gewinnt auch das Äußere eine wirkungsvolle Gruppierung, die am besten in der zierlichen Grabmoschee Rait Beis (1463) mit dem klassischen Minaret erreicht ist. Seit 1517 war Ägypten türkisch, und nun zog die vollendete Kuppelmoschee ein, die schon früher in Syrien und Kleinasien an dem Vorbild der Kuppelbasilika und der Kreuzkuppelkirche herangebildet war. Der Erfolg war so durchschlagend, daß auch die Schulsäle (Medressen) und Gräber mit Kuppeln überwölbt wurden, während der Hallenhof und Säulensaal noch in den Herbergen und Karawanenereien fortlebt. Kuppeln und Minarette sind nun bezeichnend für das Stadtbild (Abb. 106).

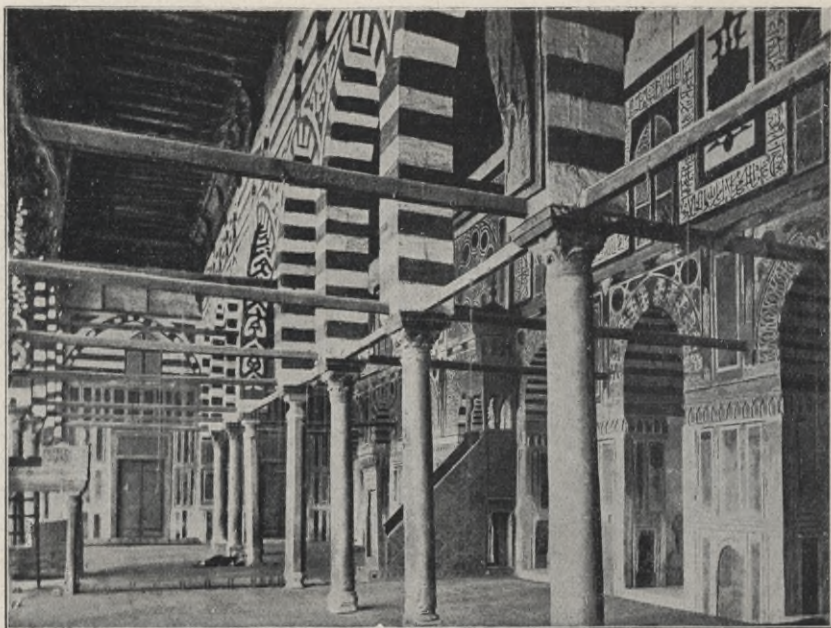
Das Innere einer Moschee ist nach unseren Begriffen leer. Die einzigen Ausstattungsstücke finden sich an der nach Mekka gerichteten Mauer (Kibla), eine Gebetsnische (Mihrab) und eine hohe Kanzel (Mimbar) (Abb. 109). Die Bauformen — Säulen, Bogen, Decken, Gewölbe — machen wenig Freude, weil sie nicht ursprünglich und notwendig hier erwachsen und ineinander verbunden, „konstruktiv“ bedingt sind. Die Säulen sind dünn und glatt, zu schwächlich für ernste Lasten, die Kapitäle daran formlos, würfelförmig, auf einem langen, geringelten Hals. Die Bögen sind zwar formenreich. Es kommen schon seit dem 7. Jahrhundert Spitz-, Hufeisen-, Kleeblatt-, Kiel- und Zackenbögen vor. Aber sie vertreten eigentlich immer nur den Steinbalken. Denn darüber setzt ein kurzes Wandstück auf mit senkrechten Bändern (Lisenen) über den Säulen, welches die flache Holzbalkendecke trägt. Von der Ausnutzung des Bogens, besonders des Spitzbogens für das Gewölbe, von einer Unterstützung der Kuppel durch starke Träger, Pfeiler, Pilaster oder dergleichen ist keine Rede. Vielmehr zeitigt die Unfähigkeit, Wand und Decke organisch zu verbinden, eine richtige Verlegenheitschöpfung, den Stalaktitenfries, der sich (besonders im maurischen Spanien) zum Stalaktitengewölbe fortbildet (Abb. 111). Er entwickelt sich aus mehreckigen Holzklöschchen, die mechanisch an die Wand gefleht werden, eine Reihe auf die andere, steigend und vorspringend, bis sie die Decke erreichen oder sich selbst im Scheitel treffen oder auch als Hängezapfen wieder frei im Raum herabschweben. Die Wirkung ist immerhin überraschend, verwirrend, mehr ein mechanisches Naturspiel wie die Tropfsteinhöhle oder die Bienenzelle.



107. Grundriß der Amrumoschee in Kairo

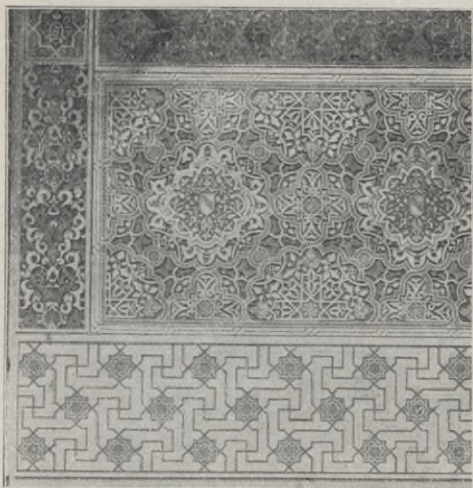


108. Moschee Sultan Hassans.

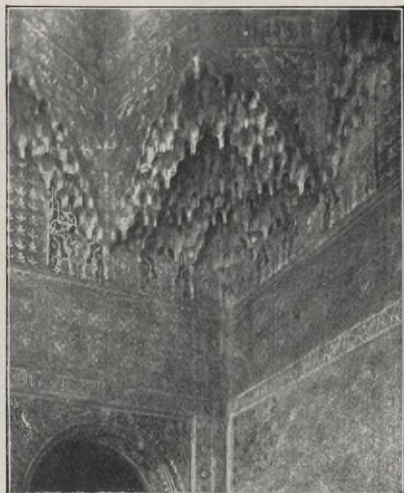


109. Kibla der Moschee Sultan Muaijad in Kairo.

2. Flächenverzierung. Arabeske. Und ganz so ist auch die Flächenverzierung, die den selbständigen anerkannten Ruhm der islamischen Kunst ausmacht. Sie ist durch das Material der meisten Mauern bedingt, die Tapia, eine Mischung von Lehm und Kalk, in Kästen gestampft, die zementhart wird, aber eine Verkleidung durch gepressten Ton, Stuck, Gips, Holz erfordert, seit dem 12. Jahrhundert in Persien und Spanien durch die farbigen glasierten Verblendziegel (Fayencen). Den Ausgangspunkt bilden griechische Ranken, verwilderte Manthblätter, persische Teppich- und koptische Webmuster. Aus dem Durcheinander von Pflanzen- und Bändergeschling entsteht nun der flächenfüllende Musterschatz, den man nach den Erfindern Arabeske nennt (Abb. 110). Es ist ein unbeschreibliches Spiel von Linien, die sich verzweigen und vereinigen, vieleckig, nekartig verflochten, durcheinander gesteckt und übereinandergelegt. Rauten, Sterne, Rosetten bilden meist ein haltbares Gerüst, dazwischen spielen und tanzen die feinen und zarten Bänder und Ranken, immer ganz geschmähig, fast nackt geometrisch um einen Mittelpunkt, eine Grundfigur gezirkelt und immer durch die endlose Wiederkehr des Gleichen nach allen Seiten ins Unendliche gezogen. Mit wahrer Leidenschaft haben sich die Stuckisten auf die Erfindung neuer Muster gestürzt und für Soëel, Füllungen, Zwickel, Umrahmungen und Friese immer etwas anderes, durch feinen Gegensatz Wirksames gefunden. Auge und Geist des Beschauers werden erst vom Ganzen geblendet, dann vom Einzelnen angezogen, eingesponnen, fortgeleitet und erwachen aus dem rast- und endlosen Linienzauber wie aus einem schönen Traum. Russische Inschriften, Sprüche aus dem Koran, Verse der Dichter passen sich der Flächenzier vollkommen an, die durch lebhaftige Farbe und Vergoldung erst ihre höchste Wirkung



110. Arabesken vom Löwenhof
der Alhambra.



111. Stalaktiten im Abencerragenaal
der Alhambra.

erhält und so auch auf alle Werke der Kleinkunst, auf Geräte und Gefäße übertragen wird.

Für den Außenbau, für Gliederung und Teilung der Mauer Massen, für Herausbildung einer Schauseite fehlt dem Moslem jedes Verständnis. In der älteren Zeit kann man den glatten Mauern ohne Sockel, ohne Simse, Gliederung und Öffnungen nicht ansehen, ob sich dahinter ein Palast, ein Tempel, eine Kaserne oder sonst was verbirgt. Später bringen die Fenster und Erker, die hohen Nischenportale, die Kuppeln und Minarette eine ungewollte Schönheit der Gruppierung. Und das übrige besorgt auch hier die Flächentkunst, wechselnde Steinschichten, Arabeskenbänder, Fenster und Türrahmen und meist ein Dachsimis von Spitzbogen und Zinnen. Nur vereinzelt zeigt sich an der künstlerischen Gliederung der Minarette die Erkenntnis, daß die Baukunst doch etwas mehr leisten kann als „Tapia“. Als Zubauten gesellen sich seit dem 14. Jahrhundert zu den Moscheen öffentliche Brunnenhallen (Sebil), wo jeder Gläubige umsonst einen Trunk Wasser erhält, während darüber in einem Balkon eine Klippeschule (Kuttab) gehalten wird. Merkwürdig ist, wie sich ganz wie im alten Ägypten die Friedhöfe zu förmlichen Totenstädten ausgewachsen haben. Bei Kairo sind es zwei, die Mamelucken- und Kalifengräber mit Tausenden von Totenhäusern, die vornehmeren von Kuppeln und Minaretten überragt.

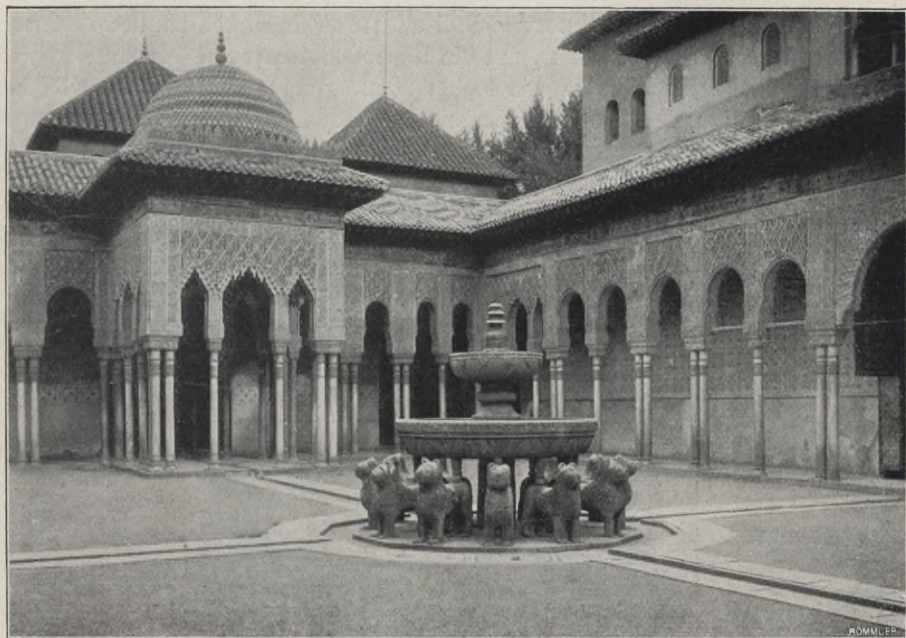
3. Maurische Paläste in Spanien. Die reifste und feinste Blüte zeitigte der Islam in Spanien. Das Land wird unter der Maurenherrschaft als ein Paradies geschildert. Die Städte Cordoba, Segovia, Toledo, Granada waren schon in frühromanischer Zeit voll Glanz, Bildung und Kunst und sie leben noch heute von dieser großen Erinnerung. Wasserleitungen, Kanäle, Straßen, Brücken, Stadtmauern und Tore verbürgten Wohlstand und Sicherheit, Moscheen, Schulen und Paläste das hohe, geistige Leben. Herrliche Werke jeder Art sind noch erhalten. Nennen wir nur die Moschee in Cordoba, das Sonnentor (Puerta del Sol, Abb. 114) in Toledo (vor 1085), den



112 Fassade des Alkazars in Sevilla.

Gebetsturm (Giralda, 1196) und das Alcazar in Sevilla, die Alhambra in Granada (seit 1248), so haben wir Bauten von Weltruf. Die Giralda besonders ist ein Turm, viel kraftvoller als die sonstigen Minarette, an dem die Backsteinkunst mit Gitterfriesen schon ganz die Höhe erreichte wie später in Norddeutschland. Andalusien war 1428 den Mauren entrissen, aber die kastilischen Könige lebten sich so völlig in die Kultur der Vorgänger ein, daß auch die maurische Kunst als „Mudejar“ noch zwei Jahrhunderte fortlebte. So ist der Königspalast des Alcazar im wesentlichen erst unter Peter dem Grausamen bis 1356 vollendet, ohne daß man in der meisterhaften Innenkunst der Säle, Höfe, Gärten einen Verfall spürte. Die berühmte Fassade darf sogar als beste des Stiles gelten (Abb. 112). Ja, das 1533 vollendete „Pilatushaus“ der Familie Ribera ist in der Anlage und Ausstattung noch völlig maurisch, nur leise mit Spätgotik durchseht. In anderen Adelspalästen Sevillas berührt sich das Mudejar ganz unbefangen mit der Renaissance. Es war eben die unverwüßliche Schönheit der Flächenkunst, der leuchtenden farbigen Kacheln (Azulejos) und der unerschöpflichen Stuckmuster, welche, von maurischen Handwerkern gepflegt, jeden Baustil erst zu vollenden schienen.

Faßt es es gewagt, nun noch von der Krone aller mohammedanischen Kunst, der Alhambra in Granada zu reden. Hier haben nicht mehr todesmutige Krieger des Propheten, sondern verweichlichte Lebenskünstler und Träumer gebaut und ihre Ritterlichkeit in Gesang, Liebe und Schönheitsinn bewahrt, bis der letzte der Könige, Boabdil, nach ruhmlosen Niederlagen 1492 die Stadt und Burg an Ferdinand von Aragon übergab und mit Tränen im Auge vom Seufzerberge aus den letzten Blick auf Granada warf. Aus älterer Zeit hat der steile Burghügel seinen



113. Der Löwenhof der Alhambra.

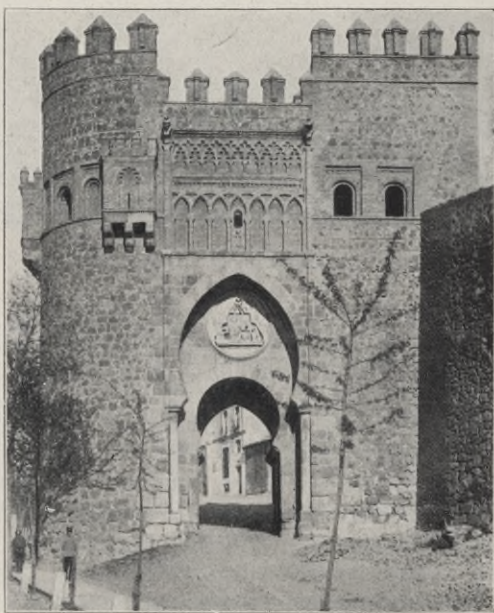
Festungsgürtel, Mauern, Türme und Tore. Der Palast ist in der Hauptsache erst zwischen 1333 und 1391 entstanden, als die Stadt sich durch maurische Flüchtlinge gefüllt und vergrößert hatte. Er ist ein Gefüge von Höfen, Sälen, Hallen und Gängen (auch eine kleine Moschee fehlt nicht), ein- oder zweigeschossig, ein leichtes, fast leichtsinniges Architekturgedicht. Denn die Bögen und Decken sind nur ein Lattengerüst, mit Stuckplatten behangen, deshalb auch die Säulen so überzierlich. Der Zauber liegt in den Durchsichten, die das Auge beständig aus dem hellen Licht der Höfe in den Halbschatten der Hallen und in das farbige Hell Dunkel der Säle locken, und in dem unbeschreiblichen Reichtum der Flächenkunst. Sind doch in dem Gesandten Saale, welcher das Untergeschoß des breiten, dicken Comaresturmes am Ende des Myrthenhofes einnimmt, nicht weniger als 152 verschiedene Muster gezählt worden, so daß die Inschrift einer Nische mit vollem Recht sagen kann:

Mich hat des Künstlers Hand gestickt wie ein Gewand von Seide
Und mir das Diadem befestigt mit blickendem Geschmeide.

In dem zweiten großen Hofe, der von dem löwengetragenen Springbrunnen den Namen hat (Löwenhof) (Abb. 113), ist die mittlere Achse durch reizende Pavillons betont, so daß sich hier die Zahl der Säulchen auf 124 häuft. Und dieser Märchenhof hat an seinen drei Seiten die schönsten Brunnräume, die menschliche Einbildungskraft sich denken kann, den Saal der beiden Schwestern, die Halle der Abencerragen und die Gerichtshalle, die alle von Kanälen und Springbrunnen gefühlt werden. Es ist vergeblich, mit Worten die Pracht und den Reichtum der Wandverkleidung, die sinnverwirrende Feinheit der Stalaktitkuppeln und -bögen, den märchenhaften Reiz der Durchblicke zu schildern. Wir glauben, was eine arabische

Inskrift im Schwesternsaal kündet: „Gott allein hat die Macht, ein noch schöneres Gebäude zu schaffen.“ Ubrigens, um die kühlere Bergluft und die Aussicht noch besser zu genießen, bauten sich die letzten Maurenkönige ein Sommerschlößchen über der Alhambra, das Generalife, das mit seinen Gärten und Wasserkünsten ein wahres Wunderwerk der Daseinsfreude war, jezt in arger Verwahrlosung noch immer eine Perle, wie ein arabischer Dichter sagt:

Sinnreich hat die Hand des Künstlers seine Wände so gestickt,
 Daß man glaubt, es seien Blumen, was das Auge dort erblickt.
 Reich mit Zierden überschüttet gleicht der Saal der jungen Braut,
 Wenn man sie im Hochzeitszuge in der Schönheit Fülle schaut.



114. Das Sommentor in Toledo.



115. Langobardische Bronzeplatte vor 750. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Siebentes Kapitel.

Die Baukunst im Mittelalter.

1. Die romanische Kunst.

Die blonden Eroberer, welche sich in und nach der Völkerwanderung auf dem Boden des römischen Reiches ansiedelten, die Ostgoten und dann die Langobarden (568—774) in Italien, die Westgoten in Spanien, die Franken und Burgunden am Rhein und in Gallien, die Angelsachsen und Kelten auf den britischen Inseln, endlich die deutschen Stämme zwischen Rhein und Elbe, waren nicht völlig kunstlos. Sie besaßen sicher eine entwickelte Holzbaukunst, deren Zierformen, Flechtbänder, Geriemsel, Tierverschlingungen, Rauten, Rosetten, Sterne, Sonnen und Spiralen sie unbefangen und ganz im Stil des Holzschnitzers auf den Steinbau übertrugen. Sie besaßen auch in den Kleinkünsten, zumal in Metallarbeiten, altererbte Fertigkeiten. Aber dem gewaltigen Reichtum der Antike standen sie doch als Barbaren gegenüber, zuerst feindlich und zerstörungslustig, allmählich achtungsvoll und gelehrig. Der Umschwung hängt überall mit der Befehung zusammen. Im Kirchenbau und Kirchenschmuck rettet sich das Erbe der alten zu den neuen Völkern des Mittelalters und tritt nach einem Zeitraum träger und täppischer Nachahmung und Umbildung im 9. und 10. Jahrhundert als ein neuer Stil, der romanische, zutage. In dieser Zeit lernten die nordischen Völker ein Doppeltes. Zunächst den Steinbau mit seinen Hilfs- und Ziermitteln. Quaderfügung, Wölbung, Bögen, Pfeiler, Säulen, Frieße, alles war ihnen neu und fremd und überall lassen sich die antiken Formen in ihrer Umbildung und allmählichen Eindeutschung verfolgen, genau wie die lateinischen Bezeichnungen des Bauhandwerks in die nordischen Sprachen übergegangen sind. Zweitens mußten sie sich unter Preisgabe ihrer eigenen Weltanschauung, ihrer Götter- und Helden sage, in eine fremde, die jüdisch-christliche Vorstellungswelt einleben, die ihnen in einem farbigen Bilderkreis und in der ausgeprägten griechisch-römischen Formensprache entgegentrat. Auch hierin war die Kirche die einzige Lehrmeisterin, und sie



116. Münster zu Aachen.

Langobardenbauten in Oberitalien, in Verona, Ravenna, Aquileja, Cividale; keine großen Kunstwerke, aber voll von Erinnerungen und Nachklängen einer kräftigen Volkskunst, welche sich frei und sicher in ihren Zierformen bewegt, als ob keine Antike auf der Welt gewesen wäre. Sie wirkt in den von Ornament völlig eingesponnenen Prachtportalen romanischer Kirchen in Modena, Pavia, Ferrara, Verona sowie in den Anfängen der Bildnerei lange nach. Ganz die gleiche Flächenkunst von Flechtbändern und Kerbschnitten findet sich in den bescheidenen westgotischen Kirchen Spaniens, im alten Königreich Léon, in Toledo, Oviedo, Valdedios, Escalada, in einzelnen fränkischen Kirchen, wie in den reichen Altarschranken der alten Peterskirche zu Metz, und selbst an dem letzten Reste eines der ältesten deutschen Klöster, an der Torhalle zu Lorsch von 774. Dieser kleine reizende Bau mit drei Toren zwischen kompositen Säulen will ganz römisch sein. Im Obergeschoß wird aber rein holzmäßig eine Siebelgliederung vorgeblendet, wie sie ein Tischler macht, und auch der Überzug von weißen und roten Steinplatten ist etwas Urfränkisches.

Die Bauten Karls d. Gr. sind gelehrte Hofkunst, mit Bewußtsein italienischer Vorbildern nachgeahmt. Von seinen Palästen in Aachen, Ingelheim und Nimwegen, von den zahlreichen Landgütern, die der große Kaiser mit Wohn- und Wirtschaftsgebäuden ausstattete, ist leider nichts erhalten. Wohl aber die Pfalzkapelle in Aachen (796—804), eine freie Nachbildung von St. Vitale in Ravenna, innen acht-, außen sechzehneckig, zweigeschoßig und durchaus gewölbt, der Innenraum mit einer Kuppel (Abb. 116). Die Säulen, welche die Öffnungen der Empore in doppelter

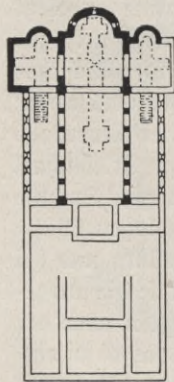
verknüpfte im Kirchenbau die drei Schwesterkünste, Architektur, Plastik und Malerei, zu einer untrennbaren Einheit. Es war eine lange und schwere Lehrzeit, bis die jungen Völker Form und Inhalt bezwangen, aus der Nachahmung zur eigenen, freien Schöpfung, zur Beherrschung des Steinbaues, zum richtigen Natursehen, zur selbstsichern Darstellung von Menschen, Tieren, Pflanzen gelangten. Diese große Schicksalswende der Kunst vollzog sich im 12. Jahrhundert, und die herrliche Frucht war die Gotik.

1. Langobarden, Goten und Franken. Am echtsten und lehrreichsten für urgermanisches Wesen sind die wenigen erhaltenen

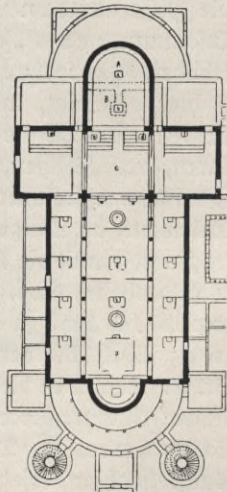
Reihung füllen, sind aus Italien geholt. Sonst ist die Gliederung arm, denn es war Marmor- und Mosaikverkleidung beabsichtigt. Als kirchlicher Musterbau wollte und konnte sie nicht gelten. Und so ist sie auch nur einige Male in kleinem Maßstabe, in Nimwegen, Othmarsheim u. a. nachgeahmt worden.

Die Zukunft gehörte vielmehr der Basilika, die sich viel besser als Gemeinde-, Kloster- und Bischofskirche eignete und den besonderen Bedürfnissen anpassen ließ. Diese kirchlichen Bedürfnisse und Gebräuche, die Vermehrung und Absonderung der Geistlichkeit, die überwuchernde Reliquienverehrung, das Wallfahrts- und Wunderwesen, die Ausbreitung und die besonderen Gebräuche des Mönchtums muß man sich vor Augen halten, wenn man die beständigen Umbildungen und Bereicherungen des Grundrisses verstehen will. Für den Aufbau kommen wieder andere Fragen, die wachsende Beherrschung des Quaderbaues, die allmähliche Verdrängung der Säule durch den Pfeiler, der Flachdecke durch das Gewölbe, die bessere Schulung der Steinmetzen in Betracht. Eine allgemeine romanische Musterkirche läßt sich jedenfalls nicht beschreiben, höchstens wechselnde Muster, welche zeitlich, landschaftlich oder für gewisse Körperschaften, für Pfargemeinden, Mönchs- oder Nonnenklöster, für Domherrenstifte, für Bischofsitze Geltung haben. In jedem Falle wird das Bild ein anderes.

Schon in karolingischer Zeit blicken wir in die lebhafteste Bewegung hinein. In dem Plan der altchristlichen Basilika war nur ein Altar und für die Priesterschaft nur die Halbrundapsis vorhanden. Jetzt aber wollte man in einer Kirche mehrere, viele Andachtsstätten haben, Nebenaltäre mit Reliquien, wundertätige Gräber von Heiligen und natürlich genug Priester zum Dienst an den Heiligtümern. Das kaum bekehrte, halbheidnische Volk suchte in der Kirche vor allem das Wunder, die Heilungen, die Erscheinungen und Gesichte, greifbare, wirksame Dinge der Anbetung. Zu den Gräbern der großen Befehrer (Bonifatius in Fulda, Kilian in Würzburg, Emmeram in Regensburg) und der Volksheiligen (Ludgerus in Werden, St. Ulrich in Augsburg usw.) drängten sich Tausende. Die Katakomben Roms lieferten Wagenladungen heiliger Gebeine. Aus dem Morgenland kamen Dinge allerhöchster Kraft und Weihe, Splitter des Kreuzes, Röcke des Herrn, Reste der Apostel und Blutzengen. Für diesen ganzen Betrieb mußte Raum geschaffen werden. Ein einfaches Hilfsmittel war die Vermehrung der Apsiden, der Dreiapsiden schluß (ohne Querhaus), zuerst in St. Emmeram zu Regensburg (768) nachweisbar, dann in Bayern und Österreich mit merkwürdiger Zähigkeit festgehalten bis auf den Dom zu Gurk. Ein anderes war die Ansetzung eines Altarhauses, in welches der Altar aus der Apsis vorrückt, ein drittes, das folgenreichste, die Einfügung eines Querhauses, welches nun aus drei Quadraten, der Bierung und den beiden Kreuzarmen (Nordkreuz, Südkreuz) besteht (Abb. 117). Hierdurch entsteht erst die



117. Grundriß von Steinbach.



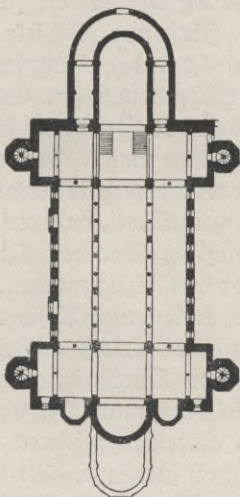
118. Grundriß von St. Gallen.

simbildlich so bedeutungsvolle Kreuzbasilika und die Wirkung des Quadrats für den Grundriß. Das Vierungsquadrat, die Durchschneidung von Lang- und Querhaus, wird in Zukunft die Maßeinheit. Ist es abgesteckt, so schlägt man es rechts und links heraus (Kreuzarme), einmal nach Osten (Altarhaus), drei- oder viermal nach Westen (Hauptschiff) und gibt den Seitenschiffen die Hälfte der Breite. Ein viertes war die Einführung einer Unterkirche (Krypta) unter dem Altarhaus, wodurch dieses, auf Stufen erhöht, ganz anders die Kirche beherrscht, dem Hauptaltar und der Priesterschaft da oben ein Ansehen gibt und die bald völlige Scheidung des „Chores“ von der Laienkirche einleitet. Ein fünftes ist die Verdoppelung der Chöre. Dem östlichen setzt man, wenn etwa Reliquien eines zweiten Hauptheiligen erworben waren, einen Westchor gegenüber, unbekümmert darum, daß die altchristliche Vorhalle, der westliche Haupteingang und eine gute Schauseite dadurch zerstört wurden. Alle diese Neuerungen waren schon in der letzten Zeit Karls d. Gr. durchgedrungen (die wenigen erhaltenen Beispiele sind nur für die Gelehrten wichtig) und sämtlich auf dem berühmten Bauriß von St. Gallen vereinigt (um 830, Abb. 118), einem riesigen Pergament, auf welchem die damalige Musteranlage eines Benediktinerklosters aufgezeichnet und mit Inschriften erläutert ist.

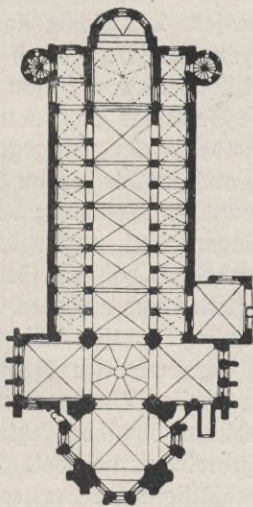
2. *Sächsishe Kunst.* Völlig klar und ausgereift treten uns aber die Fortschritte in den Kirchenbauten der sächsischen Zeit (919—1024) entgegen. Was die Könige und Kaiser des sächsischen Hauses in ihren Erblanden zwischen Elbe, Anstrut und Harz selbst und durch befreundete Fürsten (Markgraf Gero) und Bischöfe (Bernward von Hildesheim) auf völlig neuem Kulturboden geschaffen, in alten Bildungsstätten wie St. Gallen, Reichenau, Trier und Köln angeregt, dann durch die Verbindung mit dem byzantinischen Hofe eingeführt haben, läßt sich in Kürze gar nicht andeuten. Jedenfalls wuchsen die Kirchenbauten in den neuen Bischofsstädten Magdeburg, Zeitz, Merseburg, Meißen, Bamberg und den königlichen Pfalzen (Quedlinburg, Goslar) wie in zahlreichen Klöstern (Gandersheim, Drübeck, Ilseburg) wie Pilze aus dem Boden, und an den Harzklöstern haben wir noch ganz sichere Anschauungen des „sächsischen Stils“. Hier ist das Karolingische mit Klugheit fortgebildet. Was dort noch im Gegensatz blieb, der Dreiapsidenschluß und das Querhaus, ist hier vereinigt, indem die Seitenapsiden einfach an die Kreuzarme angefügt werden. Die Türme sind nun dem Kirchengebäude einverleibt, die Krypta ist zur klaren, dreischiffigen, auf Säulen gewölbten Unterkirche gediehen. Der Westchor ist bei den zahlreichen Nonnenkirchen der Harzlande sehr geschickt als Frauenempore ausgebaut, im übrigen aber so gewichtig, zeitgemäß, daß er ein zweites Querhaus zeugt und damit die äußerste Bereicherung, das Doppelkreuz zeitigt (St. Michael in Hildesheim, Abb. 120), ja bei einzelnen großen Kirchen in der kurzen Spanne von 990 bis 1050 zu einer völligen Umkehrung des Grundrisses, zum bloßen Westkreuz führt, bei den Domen in Mainz (Abb. 121), Bamberg, Augsburg und bei St. Emmeram in Regensburg. Im Aufbau überrascht uns einige Male die ausgebildete Empore über den Seitenschiffen (so in Gernrode), am meisten aber der Stützenwechsel. Das ist etwas echt Deutsches. Eine Säulenreihe, das ist zu eintönig. Wohl, sehen wir je die zweite oder dritte Säule durch einen Pfeiler, so ergibt sich die schönste Abwechslung. Die besten Beispiele des sächsischen Stils haben wir in Gernrode (960), Quedlinburg, Hildesheim (St. Michael, Abb. 119,



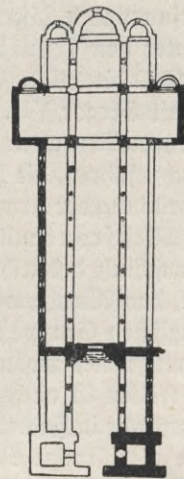
119. Michaelskirche in Hildesheim.



120.



121.



122.

Grundrisse. 120. St. Michael, Hildesheim. 121. Dom zu Mainz. 122. Paulinzelle.



123. Klosterkirche in Riddagshausen.

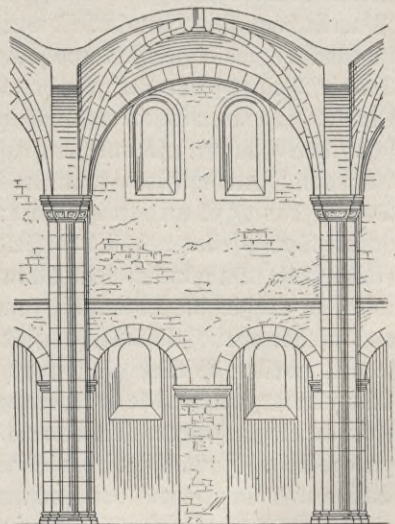
St. Godehard). Der Stützenwechsel wird noch verbessert, dadurch, daß von Pfeiler zu Pfeiler ein Blendbogen geschlagen wird, so zuerst in Echternach 1031 (das „Echternacher System“).

3. Hirsauer und Zisterzienser. Die höchste Ausbildung erreichte die Flachdeckbasilika unter den fränkischen Herrschern durch die Hirsauer Schule in der Zeit von 1060 bis 1150. Abt Wilhelm von Hirsau verfocht in den Kämpfen Heinrichs IV. mit Gregor VII. die Sache des Papstes mit glühendem Eifer. Es gelang ihm, in den meisten alten und den vielen neu gegründeten Klöstern eine strengere Regel durchzuführen, die sich auch im Kirchenbau bemerkbar macht. Allgemein ist die Unterdrückung der Krypta und der Westchöre; dafür wird einerseits die doppel-türmige Westfront mit Eingangshalle mustergültig ausgebildet, andererseits der Dreiapsidenschluß dadurch verbessert, daß die Seitenschiffe, über das Querhaus verlängert, das Altarhaus begleiten und auch den Chor dreischiffig machen. Ja in der thüringischen Gruppe (Paulinzelle 1106, Abb. 122) treten noch Apsiden östlich an die Kreuzarme, wodurch der malerische Fünfapsidenschluß entsteht. In einzelnen Fällen ist noch ein zweites Turmpaar vor dem Querhaus aufgerichtet (Liebfrauenkirche in Halberstadt) und damit das letzte Ziel des romanischen Gruppenbaues, die viertürmige Kathedrale, vorgebildet. Im einzelnen zeichnen sich die Hirsauer Bauten durch ein sorgfältiges Quaderwerk, durch sparsame, aber formenstrenge Glieder, durch feine Außenteilung mit Sockeln, Eisenen und Rundbogenfriese aus. Mehrfach ist die reine Säulenbasilika (ohne Stützenwechsel) wieder

zu Ehren gebracht (in Schaffhausen, Paulinzelle). Sonst kommt der Pfeiler, meist schon in der besseren, gegliederten Form, mit eingelegten Ecksäulchen zur Verwendung (Bürgelin). Dem Gewölbe waren die Hirsauer grundsätzlich abhold. Daher ihr Muster um 1150 überall und mit einem Schlag verlassen wurde. Das letzte reine Beispiel ist die überaus schöne Klosterkirche in Jerichow (1159) in Backstein.

Hinter den Hirsauern drängte sich schon der neue, strengere Reformorden der Zisterzienser hervor. Ihr geistiger Vater, der hl. Bernhard, hat eine berühmte Strafpredigt über den eiflen, verweltlichten Prunk der Kirchen gehalten. Und die Ordensregel, die Beschlüsse der Generalkapitel sind ausgesprochen kunstfeindlich. Ihre Kirchen sollten keine Basiliken, nur Besäle sein, ohne Türme und Glocken, ohne gemalte Fenster, ohne Kunstpflaster und figürliche Bildnerei, den Laien und besonders den Frauen unzugänglich. Aber die Kunstgesinnung (und die Frauen) waren stärker als die Bußprediger. Und die Zisterzienserkunst mit ihren keuschen empfindsamen Formen, wie wir sie in Maulbronn und Bebenhausen, in Ebrach und Eberbach, in Walkenried und Pforta, in Chorin und Lehnin und in hundert anderen Beispielen bis tief hinein nach Polen und Ungarn, in Spanien, Italien und im Mutterland Burgund kennen lernen, ist Lektüre für Feinschmecker. Ihre Kirchen (in Deutschland die erste Altenberge bei Köln 1128) sind stets gewölbt, eine Art Frühgotik, doch das Strebesystem sorgfältig vermieden. Türme fehlen. Aber dafür werden die schönsten turmlosen Giebelseiten wie in Schulpforta und reizende Dachreiter wie in Bebenhausen entworfen. Da es Ordensvorschrift war, daß jeder Priestermonch jeden neuen Tag mit Messelesen beginne, so brauchte man viele getrennte Kapellen und Altäre im Chor, und neben anderen geistreichen Lösungen war die letzte, größte die, das Altarhaus mit einem doppelten Umgang von Kammern zu umgeben (Ebrach, Riddagshausen, Abb. 123), die außen wie Seitenschiffe aussehen. Der volle Glanz und Reichtum der Zisterzienserkunst kommt freilich erst in den anstoßenden Kapellen, Kreuzgängen, Speisesälen, Vorhallen, Kellern und Refektorien, Küchen und Schlaßsälen zur Geltung. In der Verfeinerung der Wohnräume, der häuslichen Lebenskunst gingen sie weit über das hinaus, was damals in fürstlichen Kreisen üblich war.

4. Die gewölbte Basilika. Der Übergangsstil. Die letzte Stufe romanischer Kunst wird durch die gewölbte Basilika bezeichnet. So unvergleichlich frei und weit die Raumwirkung in einer Flachdeckbasilika ist, so drängte die Not gebieterisch auf eine feuerichere Decke. Denn jeder Stadt- oder Klosterbrand — wie häufig waren sie damals bei den üblichen Strohdach- oder Schindeldächern! — pflegte auch die Kirche mit ihren Schätzen in einen Schutthaufen zu verwandeln. Und so sehen wir, daß gerade die großen Dome in der schwierigen Aufgabe vorangehen, zu Speier 1080, zu



124. St. Martin in Worms.



125. St. Gereon in Köln.

Mainz 1081, Worms 1181, die Dome Heinrichs des Löwen in Braunschweig, Lübeck und Raseburg seit 1173, dann allgemein die Zisterzienser- und die kleineren Pfarrkirchen. Die Hauptarbeit wurde in den Rheinlanden und Westfalen und dann im Backsteingebiet geleistet und sowohl der Grundriß wie der Aufbau davon berührt. Da die Meister jener Zeit nur das Kreuzgewölbe (Durchschneidung zweier Tonnen) kannten, so waren sie an regelmäßig quadratische Wölbfelder gebunden und mußten schon den Grundriß so anlegen, daß alle Räume glatt quadratische Joche bildeten. Auf ein Mittelschiffjoch kommen dann immer jederseits zwei Seitenschiffjoche. Das ist das „gebundene System“. Im Aufbau verschwindet die freie Säule ganz. Der Pfeiler behält das Feld, doch in einer neuen Art von Stützenwechsel (Abb. 124). Da nämlich beim Kreuzgewölbe der Druck in den vier Ecken gesammelt wird, so mußte im Mittelschiff auch die Mauer an den vier Druckpunkten durch Halbpfeiler oder Halbsäulen verstärkt werden, welche bis zum Boden herabsteigend je den zweiten Pfeiler als Hauptpfeiler kennzeichnen. Nachdem dies einmal klar erkannt war, machte die Gliederung und Erleichterung der Mauer die glänzendsten Fortschritte, besonders seit etwa 1180 in den Rheinlanden (rheinischer Übergangsstil). Zunächst wird vielfach die gewölbte Empore eingefügt, die als Stütze und Gegendruck der Hochmauer beste Dienste leistete, oder an deren Stelle ein schmaler Laufgang (Triforium) oder doch eine Blendbogenstellung, auch beide vereint, Empore und Triforium oder Blendarkatur übereinander (Abb. 125).

Die so gewonnenen Öffnungen werden in einer oder zwei Rückspringen abgetrepppt, mit Säulchen gefüllt und mit Rundstäben umzogen, die Halbsäulen von Viertelsäulchen begleitet, welche die Rippen oder Schildbögen der Gewölbe aufnehmen und wie jene durch Schafringe in die Wand eingebunden.

Denkt man sich diese Gliederung noch gehoben durch eine feinsüßliche Malerei, wie sie in Andernach, Bacharach, Limburg a. d. L. erhalten ist, so hat man einen Aufriß von schönster Fülle, Kraft und Weichheit. Es kommt hinzu, daß nun auch die Mauern möglichst



126. Apostelkirche in Köln.

durch Arkaturen erleichtert werden (St. Kunibert in Köln), daß man die viertürmige Gruppierung noch durch einen fünften Kuppelturm über der Vierung vollendet (Dome zu Mainz und Worms, Abteikirche zu Laach), außen unter dem Dachsim einen Laufgang mit zierlichster Zwerggalerie anlegt (Dom zu Speier, Worms, Schwarzrheindorf bei Bonn), Türen und Fenster durch Rückspringen und Säulchen mit feinsten Belaubung gliedert. Den Höhepunkt des Übergangs macht die auf Köln und Umgegend beschränkte „Dreikönchenfamilie“ (Apsis und Kreuzarme im Halbkreis, Kleeblattförmig geschlossen), St. Maria im Kapitol, St. Aposteln (Abb. 126), St. Pantaleon, Groß St. Martin in Köln, St. Quirin in Neuß, Münster in Bonn u. a. Ein anderes Kleinod des Übergangs ist der wunderbare Achteckbau von St. Gereon in Köln, ein anderes die waldumrauschte Zisterzienserkirche Heisterbach (nur der Chor erhalten), ein anderes die Abtei Laach, wo noch einmal die altchristliche Vorhalle zu neuem Leben erweckt ist, ein anderes der Westchor des Domes zu Worms, ein anderes das Münster zu Basel. Nicht zu reden von den kleineren Bauten, den Taufkapellen, Friedhofskirchen, Burgkapellen, die alle einen Wohlklang und Reichtum der Formen

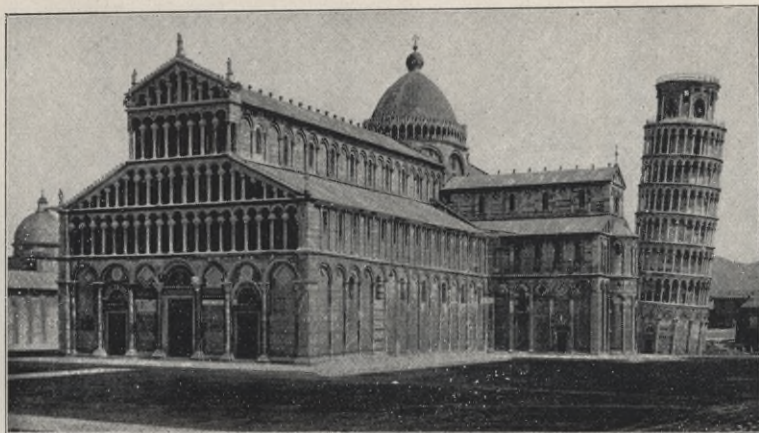
wie das Saitenspiel der Minnesinger nachklingen lassen. Viel ernster und wichtiger sind die beiden Dome der Übergangszeit in Bamberg (1230) und Raumburg (1242). Man kann nur bedauern, daß die hoffnungsreiche deutsche Entwicklung durch die weit vorausgeeilte Gotik um 1250 abgebrochen wurde.

5. Italien. Zum Teil ganz andere Wege ging die außerdeutsche Baukunst. In Italien haben die Normannen in Apulien und Sizilien ihr kurzes Reich durch glänzende Bauten verewigt, in denen das byzantinische und arabische Erbteil sich zu einzigartiger Sinnenfreude vereinigt. Die Pfalzkapelle im Schloß Palermo (1129—1140), der Dom von Monreale 1170 mit dem berühmten Kreuzgang (Abb. 127), der Dom in Cefalù (1148) u. a. haben Marmor- und Mosaikenschmuck wahrhaft orientalischer Pracht. Während Rom in dieser Zeit fast tot liegt, schuf sich das junge stolze Pisa eine weltberühmte Baugruppe ganz eigenen Stils, den Dom (seit 1063), den (schiefen) Glockenturm (Campanile, seit 1174) und die Taufkirche (1153) (Abb. 128), woran die weiß- und grünlichen Marmorschichten, die Reihung der Säulenstellungen, die beiden Kuppeln schon die Renaissance wittern lassen. Eine ähnlich malerische Baugruppe in Pistoja. Das gilt auch vom Baptisterium in Florenz und noch mehr von San Miniato auf der berühmten Anhöhe über der Stadt. Die turmlose Giebelfront mit den klaren, geometrischen Linien zeigt, was den Toskanern im Blute lag.

6. Frankreich. Frankreich aber mit seinem glücklichen Völkergemisch, seinen alten römischen Denkmälern, seinen nie unterbrochenen Verbindungen mit dem Osten gleicht in dieser Zeit einer rastlosen Werkstatt zukünftiger Kultur. Von hier nahmen die Kreuzzüge und der Minnesang, die Reformorden und die normannischen Eroberungen fast gleichzeitig ihren Ausgang. Und die Baukunst ist von den ersten Anfängen schon wie der stille Mutterchoß, in welchem die neue Weltkunst, die Gotik reift. Mit heißer Leidenschaft wird schon im 10. Jahrhundert die große Aufgabe



127. Kreuzgang beim Dom in Monreale.



128. Dom und Glockenturm in Pisa.

der gewölbten Kirche erfasst. Deutlich scheiden sich die zwei Kunstkreise, welche etwa die Loire trennt, der romanische Süden frühreif, aber bald erschöpft, der germanische Norden bedächtig, aber schließlich siegreich, zwischen beiden vermittelnd Burgund mit seinen völkerbeherrschenden Klosterburgen. Leider sind gerade die allerwichtigsten Schöpfungsbauten wie St. Martin in Tours, die erste und die zweite Gottesburg in Cluny, die Mutter aller Zisterzienserbauten in Cîteaux, so auch die Abtei des hl. Bernhard in Clairvaux untergegangen. Aber der Reichtum und die Vielgestaltigkeit des Erhaltenen ist immer noch so groß, daß man sich ohne Landeskunde und gelehrte Bemühung nur an einige Hauptzüge halten kann. Im Süden gehen drei Formen neben- und durcheinander: die tonnengewölbten, einschiffigen Saalkirchen mit Quergurten und eingezogenen Stützmauern (Kathedrale zu Avignon), die dreischiffigen, tonnengewölbten Hallenkirchen, zum Teil mit Emporen und Bierungskuppeln (Notre-Dame du Port zu Clermont-Ferrand und St. Sernin zu Toulouse), und die Zentralbauten wie die kreuzförmige Fünfkuppelkirche St. Front zu Périgueux (Abb. 129). Das Innere ist immer sehr schwer, drückend, lichtlos, zumal die Belebungsmitel der Farbe und des Mosaiks fehlen, das Äußere, zumal die Giebelseiten oft überreich mit Bildnereien geschmückt (Notre-Dame in Poitiers). Im Norden mühten sich die Normannen (seit 1050) um die (gewölbte) kreuzförmige Basilika mit Emporen, Wandsäulen und Querbogen, schreckten aber noch vor dem letzten Schritte, der Mittelschiffwölbung, zurück. Sie übertrugen ihre Muster in das eroberte England (1066), wo sogleich die mächtigen langgestreckten Kathedralen von Winchester, Norwich, Ely, Peterborough mit ihren festungsartigen Türmen entstanden.

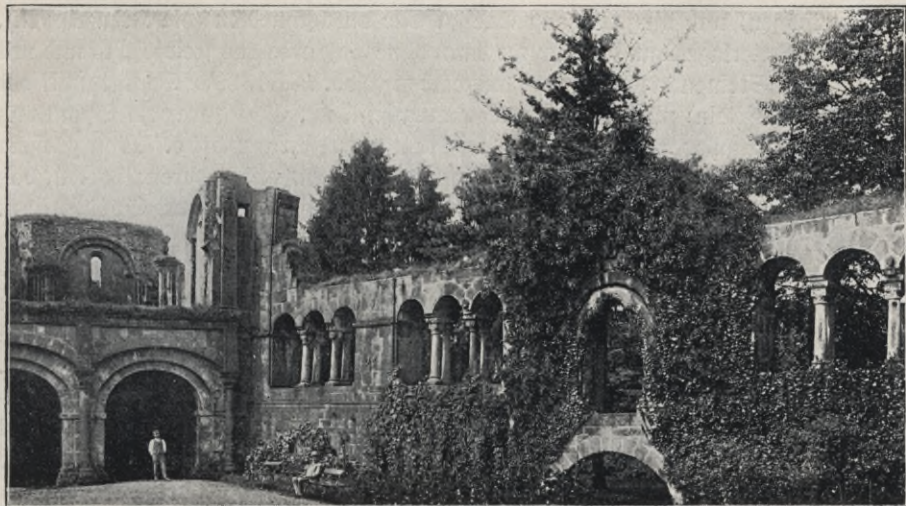
7. Klöster und Burgen. In der bürgerlichen Baukunst, im Wohnbau, waren die Mönche dem Fürsten und dem Adel immer weit voraus. Ein Kloster war eine Stadt für sich, nach der älteren Art der Benediktinerburgen gleich auf einem Hügel gelegen oder nach Zisterziensersitte in schattigem Waldtal versteckt. Die weite Ringmauer umfaßte alle für landwirtschaftlichen Großbetrieb nötigen Gebäude und Werkstätten, die engere Klausur die Kirche und die Wohnung der Ordensleute, stets mit drei Flügeln um einen Hallenhof, den Kreuzgang, gruppiert. Schon



129. St. Front zu Périgueux.

diese Kreuzgänge bieten mit ihren zierlichen Säulchen- und Bogenstellungen, ihren Brunnenhäuschen und Kapellen liebliche Bilder, Durchblicke in das Gartengrün, so recht zum Sinnen und Träumen gestimmt. Reicher sind jedoch die großen Säle, der gemeinsame Speisesaal (Refektorium), manchmal doppelt für Sommer und Winter, und der Sitzungsaal (Kapitel). Aber auch die Küche, die Keller, die Wärm- und Badstuben, im Obergeschoß der Schlaßsaal (Dormitorium) und die Krankenstube (Infirmatorium) haben meist noch gute bauliche Formen, viel Raum, Licht und Luft. Etwas abseits steht noch das kleine Schloßchen des Klosterhauptes (Abtei, Propstei) und das Gasthaus (Hospitium). In dieser heiteren Wohnungskunst ist so gar nichts vom „finstern Mittelalter“.

In den Ritter- und Fürstenburgen ist die Kunst meist gering. Man muß mehr das Ganze im Landschaftsbild genießen. Als Krönung eines Hügels, eines Uferfelsens scheinen sie das Naturschöne erst zu vollenden, und wir möchten uns die Täler des Rheins und Neckars, der Mosel und Saale nicht mehr denken ohne all die „Burgen stolz und kühn“. Höheren Zielen kamen die Kaiserpfalzen nahe, namentlich die Bauten Barbarossas in Eger, Gelnhausen (Abb. 130), Kaiserswerth a. Rh., Wimpfen a. B. und die seines Schwagers, des Sängersfreundes Ludwig III. von Thüringen, die Neuenburg a. U. und die Wartburg. Hier haben wir sowohl den glänzenden Aufriß der Fronten mit feiner Gliederung und schönen Fensterreihen als auch im Innern weite, behagliche Zimmer und Säle. Wehrhafte Häuser mit Türmen, Stadtburgen, finden wir auch in Trier und Regensburg, häufiger freilich in Italien, wo das deutsche Herrentum sich nur in den troßigen Kastellen behaupten konnte. Manche Städte, wie Bologna, S. Gimignano, Pavia, starteten förmlich von Türmen und haben zum Teil noch heute davon ein kriegerisches Ansehen.



130. Barbarossapfalz in Gelnhausen.

2. Die Gotik.

Als die Gotik in Verachtung stand, wollte sich kein Volk dazu bekennen, alle waren froh, sie mit Basari auf die alten Goten abwälzen zu können. Als man sie zu lieben, zu preisen begann bis zur Schwärmerei, stritten sich Deutsche, Franzosen und Engländer um die Erfindung. Die Wahrheit ist heute klar erkannt. Im Norden Frankreichs, in der Isle de France und der Pikardie, wurde zuerst die Aufgabe klar erkannt und gelöst, und die Grabkirche der französischen Könige in St. Denis, 1140 durch den Abt Suger begonnen (leider durch späteren Neubau ersetzt), ist der erste rein gotische Bau.

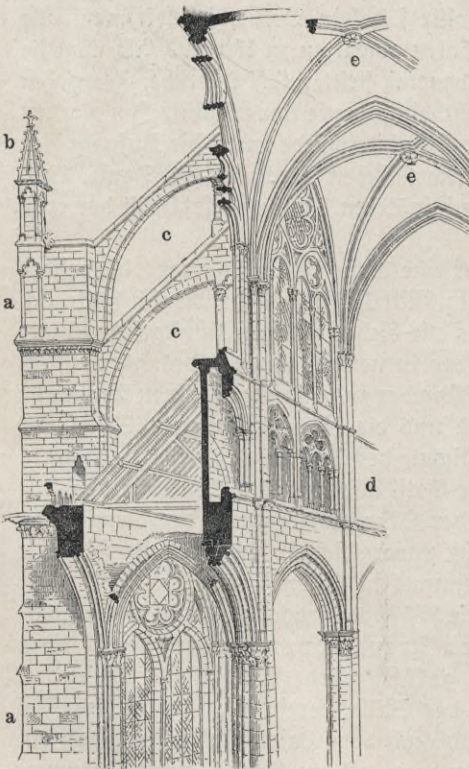
1. **Wesen der Gotik.** Die Aufgabe war eine bloße Baumeisterfrage, die bessere Einwölbung der Basilika, eigentlich nur des Mittelschiffs. Kein Mensch hätte sich träumen lassen, daß von diesem Punkte aus alle bisher gültigen Kunstgesetze umgestürzt und alle Gattungen des Kunstschaffens in neue Bahnen gedrängt, gotifiziert würden. Indes, die Zeit war reif, um ein Wunder zu vollbringen, einen Traum zu verkörpern, woran der rechnende Verstand und die himmelstürmende Sehnsucht, der treueste Natursinn und die volle Vergeistigung des Steines gleichen Anteil haben. Rein baukünstlerisch betrachtet sinkt vor der Gotik alles ins Unbedeutende, was die Antike und die Renaissance geleistet, und der Stimmungszauber, der Gemütseindruck eines gotischen Domes ist schlechthin unvergleichbar und hinreißend. Wir empfinden darin eine Dichtung, einen Hymnus in Stein.

Und doch ist der Kern der Sache nur die Wölbungsfrage, die durch einen glücklichen Griff, durch die Verbindung des Kreuzrippengewölbes mit dem Spitzbogen und dem Strebewerk gelöst wird (Abb. 131). Diese drei Konstruktionsmittel waren früher schon in der Stille, vereinzelt, ohne rechtes Ziel probiert und ausgebildet worden. Es wird auch dem Laien einleuchten, daß ein Gewölbe leichter und haltbarer wird, wenn man erst ein Gerüst, einen Unterzug, sozusagen gebogene Steinbalken vorwölbt, die das Joch außen begrenzen (die Schild-

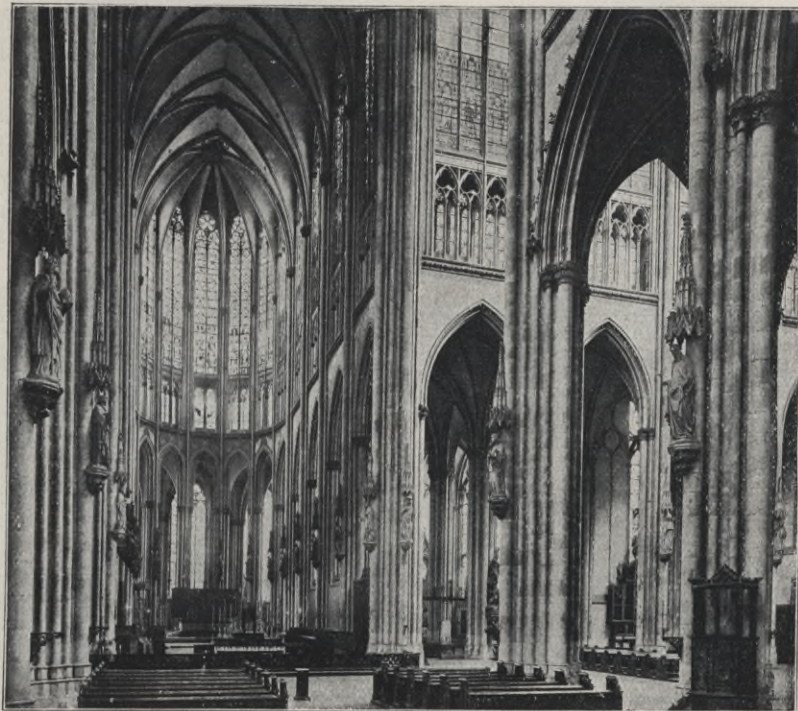
und Gurtbögen) und diagonal von Ecke zu Ecke durchschneiden (die Kreuzrippen). Auf solcher Unterlage kann der Maurer dann ohne Schalung aus freier Hand und mit ganz dünnen Steinen die „Rappen“ auswölben (Abb. 131e). Der Schnittpunkt der Rippen (Schlußstein) muß dabei schwer genug sein, um nicht durch die Spannung emporgetrieben zu werden. Das ist das Kreuzrippengewölbe. Von großem Wert ist es aber dabei, daß die Scheitel wagrecht liegen, mit anderen Worten, daß die Schild- und Gurtbögen gleiche Höhe haben. Hierzu dient der Spitzbogen. Er gestattet, über jeder Grundlinie Bögen von beliebiger Höhe zu errichten, und befreit das Kreuzgewölbe vom quadratischen Joch, er erlaubt, Rechteck- und Trapezfelder mit gleicher Leichtigkeit zu überdecken. Ist nun alle Last in den Rippen gesammelt, so genügt es, sie bei ihren Anfangspunkten, an den Ecken zu unterstützen, wo sich die Kräfte in senkrechten Druck und seitlichen Schub zerlegen. Den Druck war man schon sehr lange gewohnt, durch Wandvorlagen, Pfeiler und Säulen aufzufangen, den Seitenschub teilweise auch durch gewölbte Emporen. Jetzt trat dafür das Strebewerk ein, ein Strebewerk (Abb. 131c), der die Schublínie über das Seitenschiff hinweg auf einen weit nach außen springenden Strebepfeiler (Abb. 131a) und darin zu Boden leitet. Hierdurch ist nun das Bauwerk zerlegt in ein tragendes Gerüst und füllende Mauern, die beliebig, bis zur äußersten Grenze erleichtert, in Riesenfenster aufgelöst werden können. Der Massenbau ist durch den

Gliederbau ersetzt: die gotische Kathedrale besteht aus Knochen, Sehnen und Haut.

Dieser Grundsatz ergreift nun alles, bringt Leben, Bewegung, Gliederung in die tote Masse. Der Stein verleugnet seine Natur und wird lebendig. Die Pfeiler zerlegen sich in Schäfte, die wie Rohrbündel zusammenstehen, die Kapitále werden natürliche Laubkronen, die Fenster bekommen ein Rahmenwerk von Sprossensäulchen und Maßwerk, welches kunstvoll in sich verspannt und verstrebt ein Baugerüst im kleinen darstellt; die Bögen und Rippen lösen sich in Stäbe und Kehlen auf. Selbst das Strebewerk, an sich so plump und unschön, wird in Zierformen umgebildet. Der Strebepfeiler wächst in ein Türmchen (Fiole) mit Säulen und Spitzdach aus, aus welchem die „Kreuzblume“ emporblüht (Abb. 131). Auf den Schrägen, den Giebelleisten, sprossen Blattknöpfe (Kriechblumen, Krabben), die Wasserspeier werden zu Tieren, Menschen, Drachen, die das Wasser aus offenem Rachen sprudeln. In den Hohlkehlen der Simse siedeln sich Blattreihungen an. Die Portale



131. Strebewerk der Kathedrale von Amiens.



132. Dom zu Köln. Inneres.

rücken mächtig aus der Mauer vor, kleine Gebäude für sich, mit Säulchen, Bildnischen, feingliedriger Bogenwölbung und freiem Giebel, der sich als „Wimperge“ selbständig macht und über die Fensterschlüsse, vor die kleinen Dächer und überall sonst hingesezt wird, wo ein steigender Auffaz nötig scheint. Der Schrecken vor dem Leeren ist so groß, daß schließlich eine eigene Kunst der Verblendung und Füllung entsteht. Innen und außen werden tote Mauern mit Säulchenstellungen, Maßwerken und Wimpergen überzogen, fast eingesponnen, und wo gar nichts anderes paßt, wie bei den Untersichten von Bögen, da werden wenigstens Nasen und Lilienreihen angeheftet. Schließlich muß auch der Mensch in den Kreis der Bauzier treten. Zunächst füllen sich die Nischen und Portale mit Standbildern von Heiligen, dann schuf man in Frankreich eine quer über die Fassade gehende Säulchenstellung mit Bildsäulen, die „Königsgalerie“ (Abb. 135). Dann fand sich an den Strebepfeilern Platz, um zierliche Bildhäuschen, offene Nischen mit Figuren anzukleben, wie auch innen an den Bündelpfeilern, auf Konsolen und unter Baldachinen noch zahlreiche Heilige Platz finden. Den letzten Ausdruck der gotischen Stimmung, der Sehnsucht, die alle Glieder belebt, nach oben zieht, finden wir im Turmbau. Wie sich da die schwere Masse erleichtert, verflüchtigt, mitstrebende Glieder zurückläßt, schließlich in einer durchbrochenen Steinpyramide gen Himmel reckt, das ist doch nur als stolze Huldigung des Irdischen vor dem Ewigen zu begreifen. Die alten Griechen würden ihre klugen Köpfe gewaltig schütteln, wenn sie solche Redheiten und Überschwenglichkeiten sehen könnten. Ganz nüchtern betrachtet steigt aber die Achtung vor gotischer

Arbeitsfreude. An Baustoff ist etwa die Hälfte gespart, an Meißelarbeit doch das Fünf- und Zehnfache geleistet. Der Zukunft ward damit freilich eine Unterhaltungslast aufgebürdet, welche ganz außer Verhältnis zum überdeckten Raum steht.

Indes auch die Raumwirkung ist eine ideale, unschätzbare Größe, die mit allen Opfern nicht zu teuer erkauft ist (Abb. 132). Welche Höhen, Weiten und Tiefen! Der Strebebogen, nötigenfalls doppelt übereinandergesetzt, erlaubt das Mittelschiff so hoch zu führen, daß das Auge jeden Maßstab verliert. Und ebenso in die Länge. Hier ist der romanische Stützenwechsel überwunden. Die Rechteckfelder



133. Kathedrale in Laon.



134. Notre-Dame zu Paris.

reihen sich gleichförmig mit ihren Pfeilerbündeln und Gewölben scheinbar endlos aneinander, bis die Bewegung im Chorumgang sich begegnet, sich staut und zurückflutet. Die Durchblicke nach den Seitenschiffen, die Überschnidungen, der Licht- und Schattenwechsel bieten Schönheitswerte von unererschöpflichem Reiz, und man kann tagelang in Notre-Dame zu Paris oder im Kölner Dom wandern, ehe man die volle Sättigung spürt.

Die Gotik war die Kunst der großen Kathedralen, wo das Riesenmäßige sich entfalten konnte. Und es gewann durch sie neue Mittel, alles Dagewesene zu überbieten. Zunächst wachsen sich die Chöre aus, drei- oder fünfschiffig und fast so lang wie das Schiff, das Chorumgang noch mit einem Kapellenkranz besetzt. Drei-



135. Kathedrale zu Reims.

Schiffige Querhäuser sind keine Seltenheit. Und der Blick geht ursprünglich frei durch die gewaltigen Hallen. Die Abschließung der Chöre durch Lettner, die Umfriedigung der Binnenschöre durch Chorschranken ist erst spätere, raumstörende Unsitte, um den singenden Kanonikern eine „Kirche in der Kirche“ zu schaffen. Den Sinn des Ganzen begreift man erst, wenn an einem großen Kirchenfest die Tausende der Andächtigen, der Wallfahrer Kopf an Kopf stehen, die Altäre umlagert sind, die Prozession der Kleriker, vom Hochaltar ausgehend mit Fahnen, Weihrauch und

Weihwedel das Hauptschiff, die Seitenschiffe, den Chorumgang durchzieht und die alten lateinischen Hymnen mit den Rauchwolken zum Gewölbe steigen. Es ist alles zugeschnitten auf einen Gottesdienst großer Massen in sinnbildlich-geheimnisvoller Form. Die Predigt hat hier keine Stätte. Kanzel und Gestühl fehlen ganz oder sind erst nachträglich, im 15. Jahrhundert, zur Zeit der großen Buhprediger, eingebracht, und es ist immer nur ein kleines Häuflein, welches das gesprochene Wort im Widerhall der Räume vernehmen kann.

2. Die Gotik in Frankreich. Die frühgotischen Kathedralen Frankreichs, die Familie, welche sich an St. Denis unmittelbar anschließt, haben auch im Aufbau noch eine gewisse Überfülle und rückständige Eigenheiten. In Sens, Senlis, Noyon (1148), Laon (1191) und in den Chören von Notre-Dame zu Châlons, Bézelay, St. Rémy zu Reims findet sich noch der viergeschossige Aufsatz: Pfeilerarkade, Empore, Triforium, Fenster, dabei das sechsteilige Gewölbe und Stützenwechsel von starken und schwachen Pfeilerbündeln (Abb. 133). In diesen Bahnen geht auch das Nationalheiligtum der Franzosen, Notre-Dame zu Paris (1163—1235), durchaus fünfschiffig mit mächtigen Rundpfeilern und einer vielbewunderten Fassade (Abb. 134). Die volle Reife tritt erst in der nächsten „Epoche der großen Kathedralen“ unter der glänzenden Regierung Philipp Augusts (1180—1223) ein. In Chartres (1194—1260) ist zuerst das vierteilige Kreuzgewölbe und die Gleichheit aller Stützen durchgeführt, die Empore ausgeschaltet, die Einzelformen so frisch und saftig wie junge Blüten. In der Krönungskirche der französischen Könige, der Kathedrale zu Reims (1213 bis 1241) (Abb. 135), erreichen die Maßwerke und die Fassade die volle Meisterschaft. Sie gilt als „Königin der französischen Kathedralen“. Endlich in Amiens (1218 bis 1268) ist das klassische, viel nachgeahmte Schulmuster entstanden, wovon wir eine „verbesserte Kopie“ im Kölner Dom besitzen. Die Blüte der Hochgotik war kurz. Schon im nächsten Menschenalter zeigten sich Spuren der Überspannung und Erschlaffung. Die Kathedrale in Beauvais (1225—1272) sollte an Kühnheit und Größe alles übertreffen. Mit Mühe ward der Chor vollendet, doch stürzten die Gewölbe bald zusammen. Man mußte bei der Erneuerung die Stützen verdoppeln. Ein Kleinod geringen Maßstabs aber edler Schönheit ist die Ste. Chapelle im Justizpalast zu Paris (1243—1248). Die Spätgotik des 14. Jahrhunderts, wo Frankreich durch allershand Mißgeschick tief gebeugt wurde, ist lehrhafte Überspannung. Die Meister dieser Zeit wollen zeigen, daß sie alles noch feiner, leichter, künstlicher können als die Vorfahren. Ein Beispiel auf deutschem Boden ist die Kathedrale zu Metz seit 1330. Die Spätgotik des 15. Jahrhunderts ist dekorative Zersetzung. Die Formen verlieren ihr Ansehen als Bauglieder, der Stein selbst wird als weiche, bildsame Masse wie Holz oder Lehm behandelt. Am deutlichsten ist der Verfall der Gesinnung in den Arkaden und Maßwerken sichtbar. Die Stützen gehen jetzt ohne Kapital in die Bögen und Rippen über wie ein vom Tischler gehobeltes Rahmenwerk. Und die klaren geometrischen Kreis- und Paßformen des Maßwerks werden zu gedrückten, züngelnden Flammen (stil flamboyant).

Die übrigen Länder Europas sind wenigstens im 13. Jahrhundert Kunstprovinzen Frankreichs. Am selbständigsten und reichsten ist die Entwicklung in Deutschland.

3. Die Gotik in Deutschland. In Deutschland hatte die Gotik das hartnädige Widerstreben gegen das Strebewerk zu überwinden. Seit Anfang des 13. Jahrhunderts folgen sich die wellenartigen Einbrüche ohne großen Erfolg, bis um 1250



136. Dom zu Köln. Südanficht.

der volle Sieg wie mit einem Schlage errungen ist. Aus den ersten, vereinzelt Nachahmungen auf deutschem Boden können wir die französischen Hüften feststellen, wo die Meister sich gebildet und ihre Muster geholt hatten. Laon war der bevorzugte Platz; von hier ist der Domchor in Magdeburg (1208) abhängig, der erste mit Umgang, Empore und Kapellenkranz, doch ohne Streben. Dann der Dom zu Limburg (1220—1235), bei genauer Anlehnung durchaus deutsch, auch ohne Streben; die Fassade des Doms in Halberstadt und die durchbrochenen Westtürme in Bamberg und Raumburg. In Soissons und Umgebung ist die Schule für die beiden ersten reingotischen Kirchen, Liebfrauen in Trier (1227—1273) und St. Elisabeth in Marburg (1235—1283). Aber vergleicht man beide — in Trier ein Zentralbau mit zweigeschossigem Aufriß, in Marburg eine dreischiffige Hallenkirche mit Querhaus, dies wie der Chor polygon geschlossen — wie selbstherrlich sind da die neuen Formen bemeistert.

Es folgt nun eine kleine Gruppe, welche die volle französische Kathedrale ohne Abstriche verpflanzte, meist nach dem Muster von Amiens. So zuerst der Dom

in Köln (Abb. 136), dessen Chor (1248—1322) (von Meister Gerhard) fünfschiffig mit gewaltigem doppeltem Strebewerk die maßlose Überwucherung des Außenbaues recht deutlich macht. Das dreischiffige Quer-, das fünfschiffige Langhaus und die doppeltürmige Fassade blieben trümmerhaft liegen, bis 1842 der Weiterbau begann, 1880 eingeweiht, nun der Stolz der Deutschen. Die strenge Gleichheit und Wiederholung aller Glieder wirken etwas kalt, auch an der überreichen Fassade, die doch in der Auflösung der Massen vom Boden ab, in der scharf betonten und halb verhüllten Längs- und Querteilung, in der verschleierten Überleitung ins Achteck der durchbrochenen Helme nicht ihresgleichen auf der Welt hat. Bescheidener dann die Abtei Altenberge (1255) und St. Viktor in Xanten 1263. An den Neubau von St. Denis (1231) lehnt sich das Langhaus des Straßburger Münsters (1250—1270) an, unübertroffen an innerer Raumschönheit. Die gepriesene Fassade ist freilich nur zufällig, durch Unverstand geworden. Der Entwurf Erwins war viel strenger und feiner, mit einer zweiten vorgeblendeten Fassade aus freiem Stab- und Maßwerk, aus welcher sich die Doppelhelme entwickeln sollten. Das ist später durch ein rohes Obergeschoß völlig gestört, der einzige Nordhelm eine spätgotische Künstelei von Johann Hülß (1419—1439), aus vier Wendelstiegen entwickelt.

Viel größer ist die Zahl der Neubauten, welche von vornherein tüchtige Abstriche an der Musterkathedrale machten, das Triforium, Chorumgang und Kapellenkranz, womöglich auch den Strebobogen preisgaben und nur durch die Formenfrische die französische Schulung verraten: die Bruderschöre in Pforta und Raumburg (West) um 1250, die Ritterstiftskirche in Wimpfen a. B. 1263, der Dom in Freiburg 1253 und in Regensburg 1275 und alle Klosterkirchen der Franziskaner und Dominikaner, die eine vereinfachte, entkleidete, entblätterte Gotik rasch selbst in den Kleinstädten des Ostens einbürgerten. Aber während die Kathedrale im deutschen Binnenland mit einer Niederlage endete, eroberte sie sich auf dem Seewege eine neue Provinz im sog. „wendischen Quartier“, in den Hansestädten Lübeck (Marienkirche 1270 bis 1310), Rostock, Wismar, Stralsund, Greifswald, wo wir überall großzügige Anlagen mit Chorumgang und Kapellenkranz finden.

4. Die deutsche Spätgotik. Seit etwa 1300 war der Zusammenhang mit dem Mutterland der Gotik gestört, die deutsche Kunst sich selbst überlassen. Und man spürt das alsbald im einzelnen. Die Bauglieder, Säulen, Maßwerke, vor allem das Naturlaub vertrocknen durch Verzierlichung und Verkünstelung. Das leitet auch hier die Spätgotik ein. Aber neue Raumschöpfungen, neue Aufgipfelungen waren noch zu erfinden. Die Hallenkirche einerseits, der Turmbau andererseits machen den Ruhm der Spätgotik aus. Ein drittes ist die Umsehung der Gotik in Backsteinformen.

Die Hallenkirche mit drei gleichhohen Schiffen ist eine alte, noch romanische Erfindung Westfalens, sozusagen eine oberirdische Krypta und mit den schweren gedrückten Tonnen- oder Kreuzgewölben des 12. und 13. Jahrhunderts ungemein häufig im Land der roten Erde. Hier war die Gotik eine wirkliche Erlösung. Die Pfeiler schießen mit der Decke empor und die großen Fenster geben Licht. Es entsteht ein Raumbild, doppelt so frei als das der Basilika und dreimal einfacher im Aufbau. Denn die inneren Gewölbe halten sich selbst durch Gegendruck, die äußeren lassen sich durch bloße Strebepfeiler abstützen. Und bald fand man (im Backsteingebiet) die glückliche Auskunfft, die Streben nach innen zu ziehen, wodurch der zer-

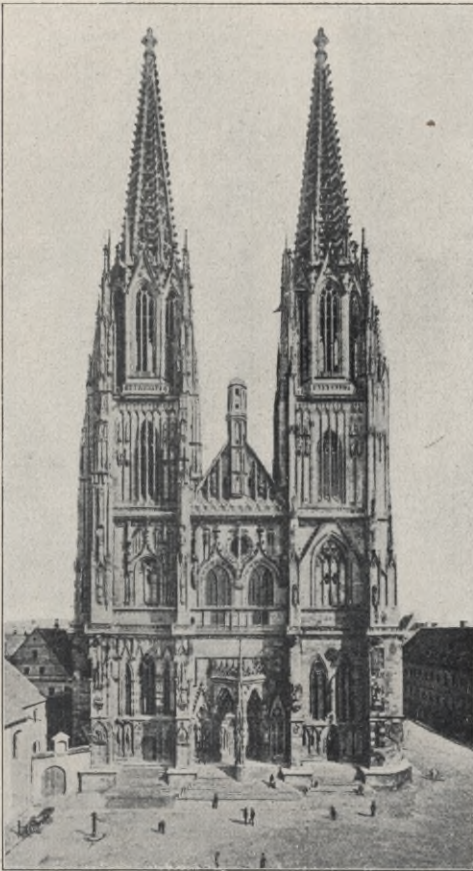
klüftete Außenbau ganz vermieden, innen aber, zwischen den Streben, eine Menge Privatkapellen für Geschlechter und Zünfte gewonnen wurden, darüber ein Laufgang zur Begehung der Fenster. Dem geistreichen Kopfe, der St. Elisabeth in Marburg in reiner Hallenform erdachte, gebührt eine Bürgerkrone. Ganz Hessen (Haina, Weglar, Wetter, Alsfeld, Friedberg



137. Wiesenkirche in Soest.

u. a.) und Westfalen (Wiesenkirche in Soest u. a., Abb. 137) folgten ihm nach. Den Weg nach Süddeutschland bahnte der Hallenkirche Heinrich Parler von Köln, der Stammvater einer weitverzweigten und verschwägerten Baumeisterfamilie. Seine Neuerungen sind: völlige Abstufung des Querhauses, Hallenschiff und Hallenchor mit Umgang, Kapellen zwischen den Streben mit glatten Außenmauern. Der Raum ist somit ganz einheitlich und um so durchsichtiger, als zu Stützen schlanke Rundpfeiler gewählt sind. Das erste Denkmal ist die Kreuzkirche in Gmünd (1351—1410). In rascher Folge schließen sich die schwäbischen, fränkischen, bayerischen Reichsstädte an, Schwäbisch-Hall, Ehlingen, Nördlingen, Dinkelsbühl, Nürnberg (Frauenkirche 1348, Sebalduschor 1369, Lorenzchor 1439). Besonders licht und kühn ist die bayerische Backsteingruppe (in Landshut, Ingolstadt, München). Von Franken springt die Form nach Obersachsen über, wo sich in den jungen Bergstädten Annaberg, Schneeberg, Chemnitz, Zwickau u. a. eine glänzende, zierfreudige Nachblüte der Gotik entwickelt. Ein merkwürdiges Zwischenpiel gaben die jüngeren Parler, die Söhne Heinrichs, durch eine verkünstelte Erneuerung der Kathedralform und des Strebewerks, Johannes am Münsterchor in Freiburg 1359, Peter am Dom in Prag (1344 von Matthias v. Arras begonnen), an St. Bartholomäus in Kolín 1360 und St. Barbara in Kuttenberg 1380, während sonst in Österreich der Hallenchor altheimisch ist und selbst die Wiener Kathedrale, St. Stephan, ein (schlecht beleuchtetes) Hallenschiff hat.

In der Entwicklung von Prachtfassaden hatten sich die Franzosen als Meister erwiesen, im Turmbau waren sie stecken geblieben. Diese Aufgabe haben die



138. Dom in Regensburg.

Deutschen unter riesiger Höhensteigerung und völliger Auflösung der Massen zu aller Welt Bewunderung gelöst. Zunächst eintürmig. Das vollendete Muster ist der Münsterturm zu Freiburg (um 1340) mit dem ersten durchbrochenen Helm, nachgeahmt in Eßlingen und Reutlingen, aufs äußerste gesteigert beim Münsterturm zu Ulm. Dann auch zweitürmig beim Dom in Magdeburg, in Regensburg (Abb. 138) und, wie schon bemerkt, am glänzendsten in Köln.

Die Einführung des Backsteins im steinarmen Osten Deutschlands war eine Großtat. Sie ermöglichte erst, am künstlerischen Wettbewerb teilzunehmen, und wird nicht dadurch verkleinert, daß die Kunst des Ziegelbrennens zugleich mit einer fertigen Formensprache seit 1150 aus der Lombardei übertragen wurde. Prämonstratenser und Zisterzienser waren daran stark beteiligt. Ihre romanischen Kirchen in Jerichow, Dobrilugk, Lehnin zeigen die lombardischen Ziermittel, Rund- und Kreuzbogenfriese, Konsolsimse, Stromschichten, Wandlisenen, Rundstäbe und Trapez-

kapitälé ganz fertig, ohne Vorstufe und ohne Entwicklung. Die Gotik stellte den Backstein vor eine schwere, scheinbar unlöslíche Aufgabe. Zwar alle Wölbungen und Konstruktionen waren mit dem handlichen, festen Material leichter auszuführen, aber all die Kunstarbeit, die Vorkragungen, freien Endigungen, die Maßwerke, die Bildnerie, der freie Laubschmuck waren weder zu formen noch zu brennen. Der Ausweg lag in einer bescheidenen Gliederung mit Vervielfältigung der Kehlen, Stäbe, Krabben usw. und in Flächenmustern, Gitterfriese, wie sie besonders an Portalen, Strebepfeilern und Giebeln, hier selbst in freier Luft, verwandt werden (Abb. 139). Auf diesem Wege finden wir zuerst die Giebelfassade in Chorin 1272, reicher die Marienkirche in Neubrandenburg 1298 und in Prenzlau 1325, am reifsten St. Katharinen in Brandenburg 1381. Aber oft ist der Wert ganz in der großen und freien Raumentwicklung gesucht, die, wie bemerkt, die Hallenform mit eingezogenen Streben verleiht (Dom und St. Marien in Stendal, die mächtige Marienkirche in Danzig mit dreischiffigem Querhaus, Kloster- und Deutschordenskirchen in großer Zahl).

5. Die Gotik in England. Die englische Gotik war mehr ein Seitenschuß als ein Zweig der französischen, früh selbständig und eigensinnig, gleichgültig gegen die



139. Trinitatiskirche und Amentapelle in Danzig.

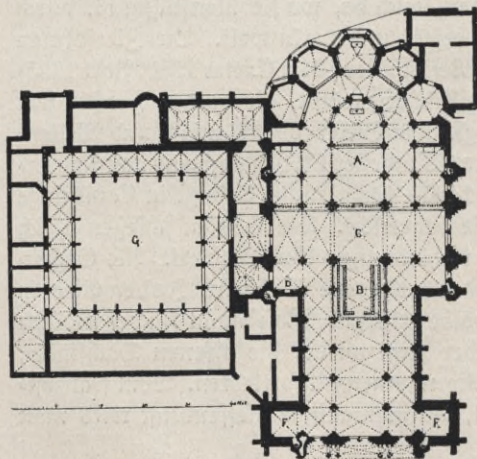
schwungvolle Weiterbildung des Baugerüsts in Frankreich und Deutschland. Dies stand seit der Normannenzeit ziemlich fest, damit das Raumbild. Es ist grundsätzlich ein anderes als auf dem Festlande: man liebt die riesige Länge bei geringer Breite und Höhe, schlichte, glatte Chöre, in der Mitte ein, manchmal zwei Querschiffe, einen tüchtigen Vierungsturm, eine breitgelagerte Westfront. Der Stilwechsel liegt in der Umkleidung dieses Kernes, und die Engländer unterscheiden danach drei Stufen: das Lancet oder early english 1190—1245, das Decorated 1245—1390, das Perpendicular 1390—1560. Das Lancet (Chor von Canterbury 1185, Lincoln 1209—1235, Salisbury 1220—1258) hat den dreigeschossigen Aufriß von Arkaden, Emporen oder Triforien und Fenstern, die Geschosse scharf betont, die Fenster klein und zahlreich, ebenso die Säulchenstellungen, auch da, wo sie überflüssig ist, durch gehäufte Spitzbögen in bunter Mischung belebt und vertuppelt. Die Zierformen sind fein, sauber, spitz. — Das Decorated (Westminster 1245, Exeter 1280, York 1335) macht sich kenntlich durch die Stern- und Fächergewölbe, die großen Fenster mit Stab- und Maßwerk, das Maßwerk aber sogleich in Gitter- oder Rauten- und Wellenlinien (das Flowing). — Das Perpendicular (Winchester 1393, Langhaus von Canterbury 1390, St. Georgskapelle in Windsor 1460—1483, Kings College in Cambridge 1472—1530) ist von der senkrechten Linie beherrscht. Die Säulen schießen gleich bis zur Decke, die Wandgliederung wird tischlerartiges Rahmenwerk. Als Gegengewicht dient der ganz flache Tudorbogen oder das gerade Stabwerk. In den Giebeln oft ganz große Fenster. Die Lust am Gewölbe erlahmt. Man macht Fächergewölbe aus Holz mit durchlaufendem Scheitel oder zeigt wieder die offenen Dachstühle, wie sie in den Hallen der Schlösser seit der Normannenzeit fortlebten. Vom französischen Schulstandpunkt ist vieles zu tadeln, als germanische Raffekunst wird man die englische Gotik um so höher achten.

6. Die Gotik in Spanien. Spanien ist auch in bezug auf den Kirchenbau das Land voller Rätsel und Wunder. Das Volk war stolz, träge, spröde, verschlossen,



140. Kathedrale in Burgos.

der Stelle des Binnenchors, ebenso umschrankt, mit einem riesigen Retablo schließend. Zwischen beiden die Bierung und ein Gang (Trascoro). Der Gottesdienst vollzieht sich wie ein tiefes Geheimnis, ungesehen, kaum gehört. Fürs Volk sind die Kapellenreihen, die das Langhaus umziehen. Bezeichnend ist ferner die Lichtarmut. Nur auf den Altar fällt durch die Kuppel des Bierungsturmes (Cimboro)



A. Capilla major. B. Coro. C. Trascoro.

141. Grundriß der Kathedrale in Leon.

öffnete aber in Kunstfachen dem Fremden alle Türen. Wie das Maurische als Mudejar fortwuchs, sahen wir oben. Und so amtierten die Bischöfe unbefangen jahrhundertlang in Moscheen (wie in Cordoba), und ganze Provinzen wußten kaum, wie eine christliche Kirche aussah. Wie Däsen in einer Wüste erscheinen die königlichen Kathedralen in Toledo und Valencia, rings umher ist nichts. Und als die Gotik, von Franzosen, Niederländern, Deutschen gebaut, wenigstens den großen Städten reichlicher beschert wurde, begegnete sie einem Unverstand ohnegleichen. Echt spanisch ist nämlich die völlige Vernichtung des Innenraumes durch zwei Einbauten, den Coro (Priesterchor) inmitten des Langhauses, vorn durch ein Gitter, seitlich durch hohe Schranken umschlossen, und die Capilla mayor (das Altarhaus) an

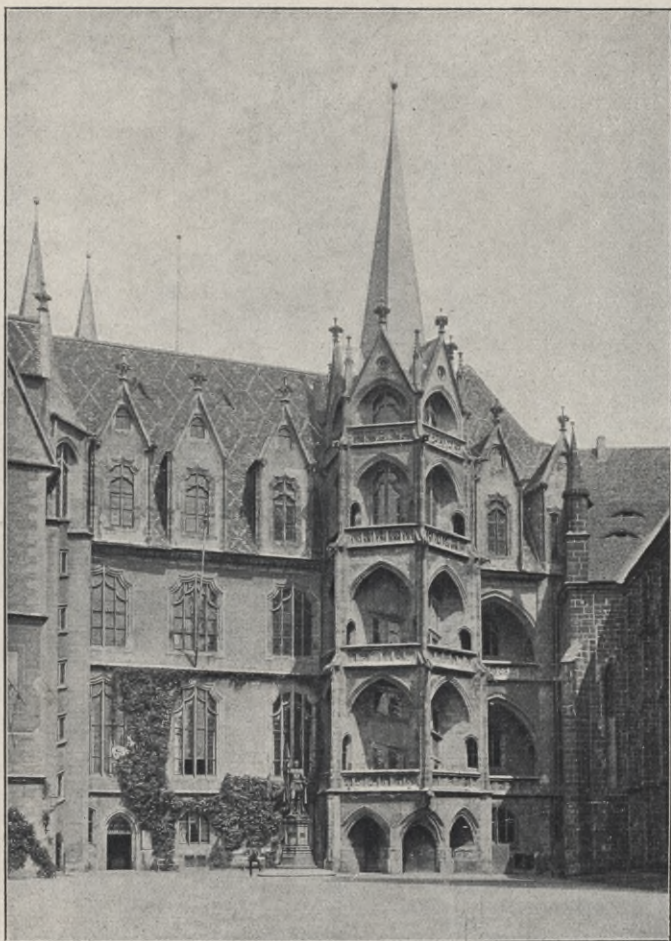
die französischen Gotiker führten das Schema der großen Kathedrale unter König Ferdinand dem Heiligen mehrmals aus, in Burgos 1221, in Toledo 1227 und in Leon (Abb. 141). Aber dem spanischen Geiste angemessener sind die späteren großen fünf- oder sieben-schiffigen Hallen zum Teil ohne Chor, in Sevilla 1403, Salamanca 1509—1560, Segovia 1522 bis 1590, Granada 1521 (in Renaissance vollendet) und Zaragoza, die schon mehr als Moscheen gedacht sind. Was nun aber diese Bauten in wahre Gedächtnisse verwandelt, ist die betäubende Fülle von Zier- und Bildwerk, womit die Schranken und Säulen, die Fassa-



142. Dom zu Siena.



143. Dom zu Mailand.



144. Brethren's house in Meissen.

1294—1330). Die italienische Baugesinnung verfolgt mit sparsamen gotischen Mitteln ungotische Ziele, die sich in folgenden Eigenheiten aussprechen: Weiträumigkeit statt Hochräumigkeit, weite Arkadenstellung mit quadratischen Gewölben im Mittelschiff, hohe Seitenschiffe, die das Strebewerk beschränken oder ganz unterdrücken, dafür die fatalen eisernen Zugstangen, schmuckreiche Giebelfassaden ohne Türme, Gliederung nicht durch bauliche, sondern durch plastische oder malerische Mittel (Verkleidung des Backsteinfernes mit mehrfarbigem Marmor); wie denn oft Maler und Bildner die Bauten leiteten. So waren für die toskanische Gotik bestimmend Giovanni Pisano, der in Pisa den Camposanto (1278—1283), in Siena den gesättigten, klangvollen Schmuck der Domfassade (1284) (Abb. 142) und die Verkleidung des Domes von Prato (1317) entwarf; und Arnolfo di Cambio, der in Florenz die Pläne für den Dom 1294 und Sta Croce bestimmte, beide groß, ernst, etwas öde, so auch die vielen Nachahmungen, Sta Maria novella (1278—1350), die

den, Portale, Türme (Abb. 140) und Kreuzgänge eingesponnen werden. Das gotische verkümmerte Laub (estilo florido), die Bildhäuschen und Maßwerke, vermischt mit den wildesten

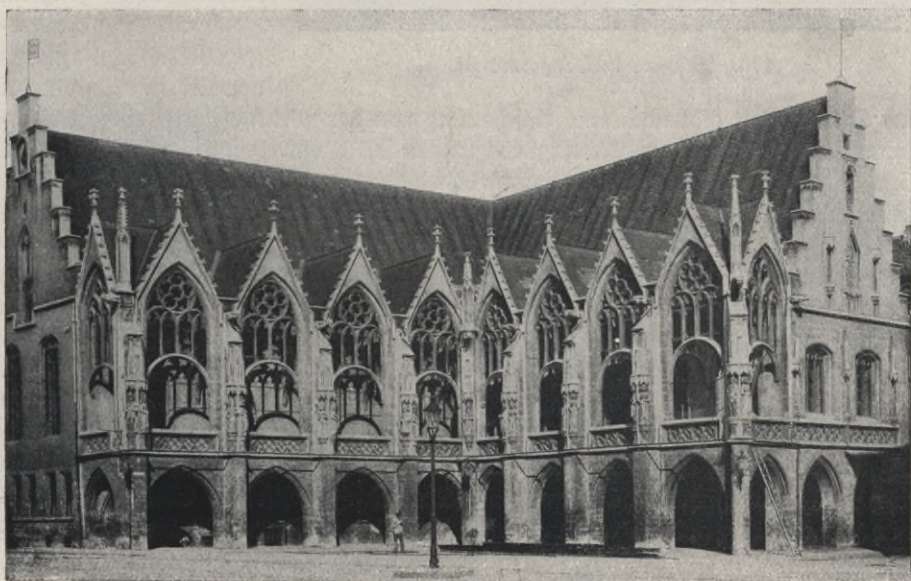
Renaissanceornamenten des Goldschmiedestils (estilo plateresco) und den Ausläufern des Mudéjar bilden ein abenteuerliches Gemenge, das eben nur durch maßlose Häufung den Sinn gefangen nimmt.

7. Die Gotik in Italien. Nach Italien wurde eine bescheidene Gotik durch die Zisterzienser eingeführt (Fassanova 1187—1208) und von den Franziskanern zu großen Predigtkirchen (oft noch mit Holzdecken) umgearbeitet (Sta Croce in Florenz

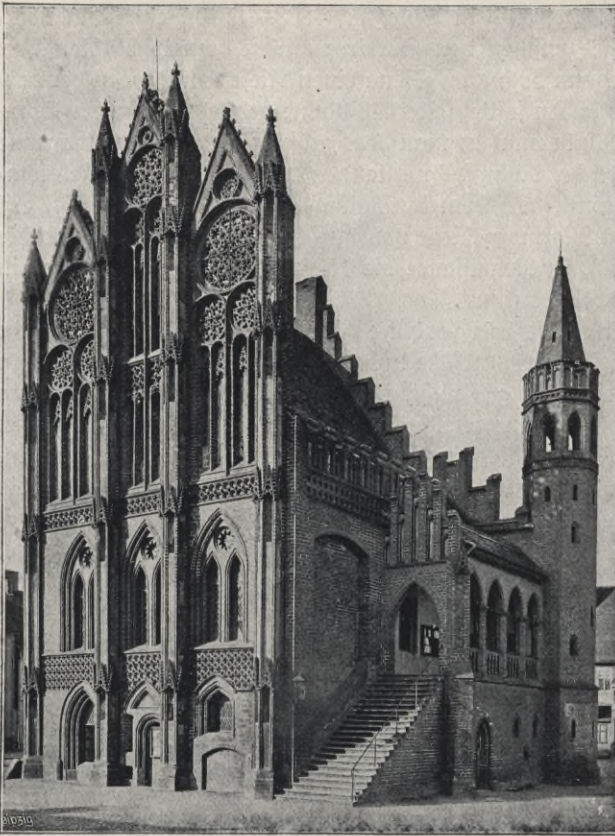
„Braut“ Michelangelos, St. Petronio in Bologna (1388—1440), ein Plan überspannter Ruhmsucht, wie sie zwischen den Stadtrepubliken damals blühte. Nur das Schiff ist vollendet. Begann doch auch Siena einen Riesendom, wozu der vorhandene nur das Querhaus bilden sollte, seit 1348 Ruine geblieben. In der Domfassade von Orvieto (seit 1290) bewundert man „das größte und reichste polychrome Denkmal der Erde“. Aus gleicher Ruhmsucht erstanden auch die beiden großen lombardischen Bauten der Visconti, der Dom in Mailand, seit 1387 (Abb. 143), erst von Napoleon vollendet, ein Marmorgebirge von ausschweifender Pracht, und die Certosa bei Pavia (seit 1396), in Renaissance bis 1508 vollendet, die Fassade ein Prunkstück echt italienischer Zierbaukunst.

8. Die bürgerliche Gotik. Die bürgerliche Baukunst war durch die Gotik in eine üble Lage gebracht. Ihre Grundsätze und Bauglieder ließen sich für einen Wohnbau mit niedrigen Geschossen gar nicht, ihre Gewölbe höchstens für Hallen und Säle verwenden. So blieben nur gewisse Einzelheiten als willkommene Gabe, die größeren, lichtreicheren Fenster, die feingliedrigen Portale, Friese, Balustraden, Giebel, Erker, vielleicht noch Türmchen, Dachreiter, offene Arkadengänge. Aber die Beispiele sind selten, von denen man sagen kann: der Kern, das Gerüst ist gotisch gedacht, in Stützen und Füllungen zerlegt. Meist ist das Gotische nur ein Äußeres, Zufälliges, und besonders in Deutschland liebt man es, bescheidene, ungegliederte Ansichten durch verstreute Schmuckmittel, sog. „Drücker“ zu beleben.

Zwar treibt auch der Burgen- und Schloßbau noch die kräftigsten Triebe. Man kann an die trotzige Papstburg in Avignon, an die befestigte Inselburg Mont St. Michel in der Normandie, an die großzügigen Bauten Karls IV. in Böhmen (Karlsstein 1348—1365) und der Mark (Tangermünde), an das Landgrafenschloß in Marburg, an gewaltige Bastillen wie die Burg der Visconti (1368) in Mailand oder



145. Rathaus in Braunschweig.



146. Rathaus in Tangermünde.

„s' Gravensteen“ in Gent, an die künstlerisch wertvollste Abrechtsburg in Meißen (1471) (Abb. 144) erinnern. Nicht zu vergessen die Deutschordensburgen in Preußen, welche, voran die Marienburg, in musterhafter Weise die Wehrhaftigkeit mit einer fürstlichen Wohnlichkeit vereinigen. Aber der Schwerpunkt glitt doch merklich in das städtische Bauwesen hinüber. Geistliche Fürsten, reiche Abteien und Adlige gründeten sich Stadtpaläste (Haus des Jaques Coeur in Bourges, 1443, Hotel Cluny 1490 in Paris). Die erstarrten Bürgerschaften schufen sich Wehr- und Nutzbauten von größtem Zuschnitt. Der Mauer- ring Nürnbergs mit den gewaltigen Torburgen

aus Dürers Zeit gibt noch eine Anschauung von der Wehrhaftigkeit einer Reichsstadt. Und solche schwere Mauergürtel trugen selbst Mittel- und Kleinstädte. Der Bürgerstolz sprach sich dann weiter in den öffentlichen Bauten aus, in den Rath- und Kaufhäusern, Junft- und Zeughäusern, in Schulen und Hospitälern. Das deutsche Rathaus hat sich aus der Verbindung einer Halle (Bürgersaal) mit der Gerichtslaube entwickelt. In Norddeutschland steht oft das Wahrzeichen der Stadtfreiheit, der Roland, davor (Bremen, Halberstadt, Stendal). Seine Blüte liegt erst im nächsten Zeitraum. Indes hat uns auch die Spätgotik glänzende Prunkstücke hinterlassen (in Ulm und Regensburg, in Wesel und Münster, in Neustadt a. O. und Braunschweig (Abb. 145), woran die Umarbeitung der gotischen Glieder für die breite Hausfassade oder den hochstrebenden Giebel vollkommen gegliedert ist. Noch allgemeiner gelang dies freilich dem Backstein, der schon beim Kirchenbau auf eine bescheidene, aber sichere Gliederung mit strebenartigen Eisen, Simsen, Fenstern und Ziergiebeln gewiesen war und diese Art ohne weiteres auf das Bürgerhaus übernehmen konnte. Die Schauseiten überwuchern zuweilen zu mächtigen Kulissen, hinter denen sich das Kleine verbirgt (Rathaus zu Lübeck, zu Stralsund). Aber wir haben Giebelhäuser der Ostseestädte (Greifswald), in Lüneburg ganze Straßenbilder,

wir haben die Rathäuser zu Tangermünde (Abb. 146) und zu Königsberg i. N., woran sich die klarste und reinste Schönheit der Linien, der Mauerbelebung und der Ziermittel offenbart. Demgegenüber stehen einige der reizvollsten Gruppierungen, die scheinbar willkürlich oder zufällig geworden sind wie das Rathaus in Breslau oder die Ecke am Ratsturm in Prag.

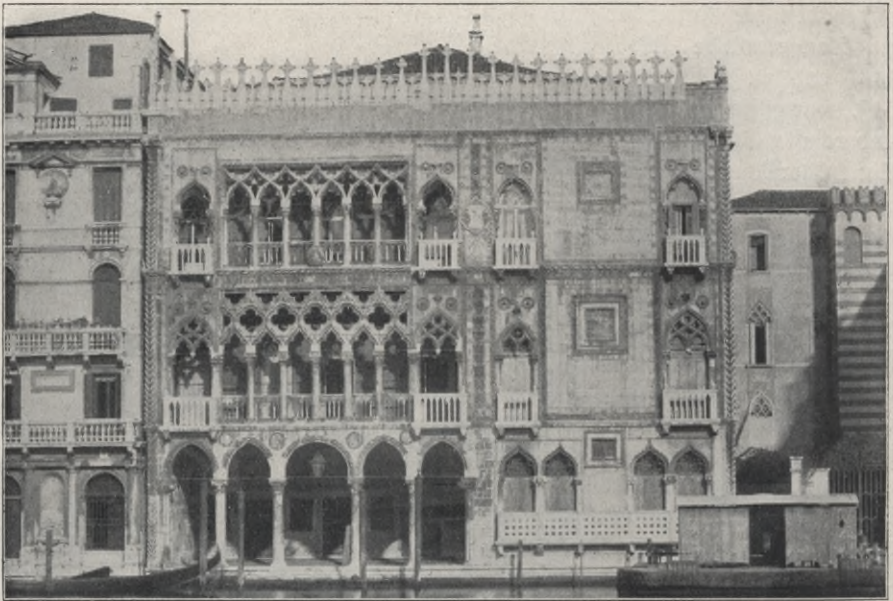
Von den Zunfthäusern ist der Artushof in Danzig, die Trinkstube der Georgsbruderschaft (1479) bei weitem das vornehmste Beispiel. Von Toren verdienen die im Backsteingebiet (in Lübeck, in Stendal und Tangermünde) Erwähnung, die schönste der Brücken ist die Nepomuksbrücke in Prag (Abb. 131), beiderseits mit malerischen Tortürmen besetzt. Am leichtesten waren der Gotik öffentliche Denkmäler mit Zialenaufbau oder Brunnen nach Art einer Turmspitze (der schöne Brunnen in Nürnberg 1385).

Will man indes die Wucht und Kraft der bürgerlichen Gotik auf ihrer Höhe sehen, so muß man die belgischen Städte durchwandern. Hier waren es die Niederlagen des Gewerbefleißes, die Tuchhallen (zu Ypern und Brügge) und die Rathäuser (zu Brügge 1376, zu Löwen 1447, zu Brüssel 1404, Abb. S. 114), überragt oder begleitet von einem mächtigen Uhrturm (Belfried), an denen die Auflösung der Mauern innerhalb des Geschosbaues schrittweis bis zur Vollendung gedieh. Das Rathaus in Löwen, das alte Schatzhaus der Normandie, jetzt Palais de Justice in Rouen halten den Vergleich mit jeder Kathedrale aus. Ebenbürtig reihen sich die „Hallen“ englischer Schlösser (Hampton Court 1536) und Schulhäuser in Cambridge und Oxford (All Souls College 1440) an. — Angesichts dieser Denkmäler darf man zweifeln, ob die Renaissance den nordischen Völkern höhere Kunstwerte zu bringen hatte.

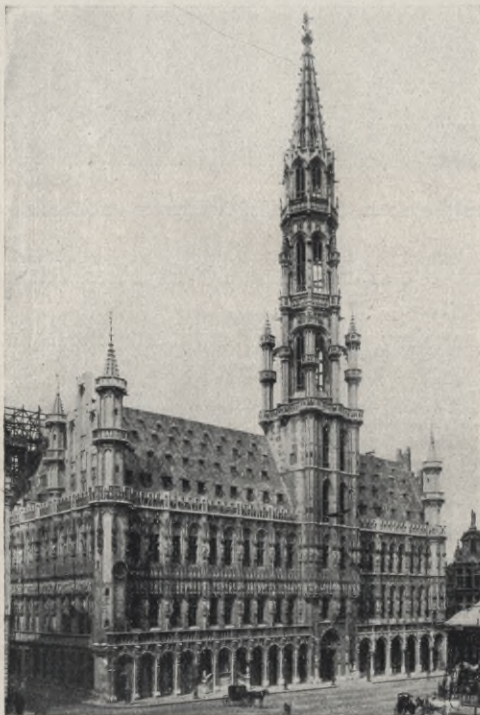
Demgegenüber ist die Gotik Italiens doch in den Kinderschuhen geblieben. Die hochgefeierten Stadtpaläste von Florenz und Siena sind Steinkästen



147. Nepomuksbrücke in Prag. Brückentürme der Kleinseite.



148. Cà d'oro in Benedig.



Das Rathaus in Brüssel.

mit hübschen Fensterreihen und wuchtigen Zinnenfränzen, etwas freier ihre Hallenhöfe und die paar offenen Hallen (Loggia dei Lanzi in Florenz 1376). Auch das Prunkstück Benedigs, der Dogenpalast, ist trotz aller Massenbewunderung ein baulicher Widersinn, unten die doppelten offenen Hallen, oben die schwere ungegliederte Mauermaße. Besserer Verstand und Schönheits Sinn kommt in den Adelshäusern am Canale grande, der Cà d'oro (Abb. 148) und ihren Verwandten mit den zierlichen Säulenhallen zutage. Aber auch dies ist doch nur ein verschwindend kleiner Ausschnitt aus dem Formenschatz der Gotik, der sich in Oberitalien wenigstens einmal würdig offenbart, am Ospedale in Mailand mit den reichsten und zierlichsten Fenstern, die sich in Formensteinen bilden ließen.



149. Bogenfeld am Baptisterium zu Parma von Benedetto Antelami (1196).

Achtes Kapitel.

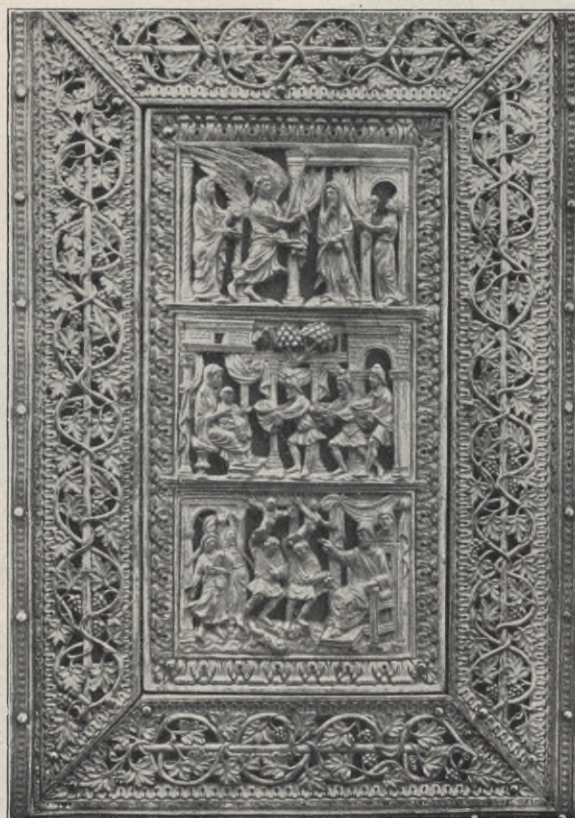
Bildnerei und Malerei im Mittelalter.

Die Plastik.

1. Die Anfänge in Deutschland.



n karolingischer und sächsischer Zeit ist die Großbildnerei fast tot, und im Kleinbetrieb, in Elfenbein- und Goldschmiedearbeiten, wird das Erbteil der Antike, durch beständige byzantinische Einfuhr gestärkt, langsam aufgezehrt. Die Elfenbeine, Buchdeckel und Reliquienkästchen, wie sie aus den französischen Schulen von Tours, Poitiers, Sens, Reims und den deutschen von Metz, Trier und St. Gallen (Tutilotafeln von 912) hervorgingen, erreichen oft einen erstaunlichen Formenadel, auch im Akanthuslaub der Umrahmungen (Abb. 150). Für die Edelschmiedekunst, die jetzt mit etwas barbarischer Freude an Glanz und Schimmer mit massenhaft aufgesetzten edlen Steinen, bunten Glasflüssen, Filigranfüllungen und aus Goldblech getriebenen Figuren arbeitet, sind die Werkstätten von Reims, Trier, Reichenau und Essen die beherrschenden Mittelpunkte. Aus der Reimsfer gingen u. a. die Altarumkleidung von St. Ambrogio in Mailand, das „Paliotto d'oro“ hervor, 835 von Meister Wulfwin geschaffen, der Deckel des „goldenen Buches“ (Codex aureus) aus St. Emmeran und das Feldaltärchen König Arnulfs (jetzt beide in München). Die Trierer Werkstatt unter Bischof Egbert (977—993) brachte zu den Ziermitteln noch den feinen byzantinischen Zellschmelz. Die Hauptwerke sind der Andrastragaltar in Trier mit dem Fuß des Heiligen, der Deckel des Egbertevangeliers in Gotha und die alte deutsche Kaiserkrone (in Wien). Die Reichenau ist mit der Altartafel Ottos III. im Münster zu Aachen (um 1000) und der Altartafel Heinrichs II. aus dem Münster in Basel um 1020 im Cluny-Museum



150. Karolingisch-französischer Buchdeckel um 900.
Nat.-Bibl. Paris.

setzt durch einen frischen Bewegungsausdruck, durch eine Zeichensprache mit Händen, Leibkrümmung, Kopfneige und Blickrichtung. Man versteht ohne weiteres den Zusammenhang, die Ursachen, die Folgen der Geschichte. Und es ist ordentlich rührend, wie auf den Türen sich die Köpfe auf der Fläche zur freien Bewegung herauszuringen suchen. Geringere Nachklänge sind die Türen mit dem Leben des hl. Adalbert am Dom zu Posen und die Erztüren in Nowgorod, die vielleicht in Magdeburg gegossen wurden. Von daher stammt auch das erste Großbild eines deutschen Königs, das wir kennen, die Grabplatte Rudolfs von Schwaben († 1080) im Dom zu Merseburg. Dann wird es auch im Sachsenland für lange Zeit still.

Die Großbildnerei in Stein zum Zweck des Kirchenschmucks, als Gehilfin und bald als Schwester der Baukunst, regt sich im 12. Jahrhundert, und zwar gleichzeitig auf verschiedenen Feldern, in der Lombardei, in Südfrankreich und in Sachsen. Es ist höchst lehrreich, wie verschieden die Sache angefaßt wurde und wie sie auslief.

* * *

2. Oberitalien. Die Lombarden bearbeiten Kanzeln, Schranken, Taufsteine, vorzugsweise Kirchenportale, doch ausschließlich im flachen Relief. An Freiguren

zu Paris glänzend vertreten. In Essen entstanden die zwei Brunkreuzen des dortigen Domschates. Auch in Hildesheim machte man unter B. Bernward ähnliche Sachen. Aber das Streben dieses seltenen, vielgereisten und baufreudigen Mannes (s. S. 88) ging doch noch höher. Er erweckte den Erzguß zu großen Aufgaben. Für seine Michaeliskirche ließ er zwei Türflügel (wohl nach dem Vorbild der Holztüren von St. Sabina in Rom) um 1015 und eine Christusfäule (nach der Trajansfäule s. S. 68) 1022 gießen, die sich so ergänzen, daß auf den Türen Schöpfung und Sündenfall, Anfang und Ende des Lebens Jesu, auf der Säule in 28 Szenen das mittlere Leben des Herrn, seine Taten und Wunder erzählt sind (Abb. 151). Die Formen sind freilich schwach, die nackten Voreltern kindlich unbeholfen. Aber der Mangel wird er-

haben sie sich nie gewagt. Sie umspinnen die Türgewände und deren Säulchen mit einem Rankengeflecht, setzen wohl auch ein Giebelhäuschen davor, erzählen dann aber biblische und legendäre Geschichten im Relief auf dem Bogenfeld, dem Türsturz und seitlich auf den Steinen der Mauer in einem rohen, selbst gefundenen Stil, der sich nur langsam etwas bessert. Der antike Einschlag beschränkt sich auf gut nachgemachtes Akanthuslaub. Heftiger wirken nordische Erinnerungen in wilden Fabeltieren, kämpfenden Rittern u. dgl. nach, selbst die Heldensage wird gestreift, Roland und Olivier, König Artus, Theoderich auf der Jagd. Und stolz auf solche Erfindungen preisen die Künstler ihren Namen und ihr Werk in ruhmredigen Inschriften. Die drei fleißigsten sind Meister Nicolaus, der am Dom, an St. Zeno in Verona, am Dom in Ferrara (1135) arbeitete und dann nach Königsutter verschlagen wurde, Meister Wiligelmus, der ebenso an St. Zeno, dann am Dom in Modena tätig war, und Benedetto Antelami (1178—1216) am Dom und an der Taufkirche in Parma (Abb. 149). Eine gleiche, nur noch etwas rohere Bildfreudigkeit entfaltet sich in Toskana, hier vorzugsweise an Kanzeln, Taufbecken, Bischofsstühlen. Die Masse ist groß, ein Aufstieg blieb ver sagt.

3. Südfrankreich. Ganz anders Südfrankreich. Hier wird von vornherein die Bildnerei als Bauschmuck „aus dem Block“ entwickelt, und die Verbindung der Figuren mit den Baugliedern ist inniger, als sie bei den Griechen war. Voran gehen die Portale von St. Trophime in Arles (Abb. 152) und St. Gilles um 1150. Hier gibt die Schulung an Denkmälern römischer Kaiserzeit sogleich eine gewisse Meisterschaft. Der Aufriß ist den Triumphbögen, das Relief den Sarkophagen nachgebildet. Der Inhalt aber ist der Mosaikmalerei entnommen (s. S. 75): Christus als Weltrichter im Bogenfeld, die Apostel als Beisitzer auf dem Türsturz, Engel in der Bogenkehle, Gerechte und Verdammte auf dem breiten Gebälk, und — eine folgenreiche Neuerung — Standfiguren von Heiligen als Fürbitter in den Nischen des unteren Gewändes. Die ganze Aufmachung ist so klar und eindrucksvoll, daß der rasche Siegeslauf durch das Abendland begreiflich wird. Denn in der gleichen Art ließ sich auch jedes andere Portal mit einheitlichem Grundgedanken, ein Marien- oder Apostelportal entwerfen, es ließ sich jene beliebte Gruppe von drei Portalen gestalten (so schon in St. Gilles), die in der Gotik die Regel bildet. Nur ist zunächst außerhalb der Provence die Formensprache ganz frei von der antiken Art,



151. Christusäule Bernwards im Dom zu Hildesheim.



152. Vom mittleren Portal von St. Trophime in Arles.

tun, in Vézelay diese Annatur mit ausdrucksvollen Köpfen, mit feinen Spiralfalten und flatternden Gewandsäumen gepaart ist. Man sieht, diese Bildner waren



153. Von der Vorhalle des St. Peter in Moissac, um 1130.

Menschen zu sehen. Die nordische Naturlosigkeit, von der wir oben sprachen (siehe S. 86), erreicht die äußerste Reife. Die Figuren sind bildsame, gefügte Schemen, die einerseits lang, dünn und steif, so wie es ein zugeschnittener Steinpfosten gestattet, nicht sowohl aus dem Blocke herauskommen als vielmehr hineingebannt sind, andererseits im Relief wie Ranken zur Flächenfüllung gedehnt, verdreht, in Aniebeuge, Arm- und Kopferenkung mißbraucht werden. Ein Weg geht rhoneaufwärts nach Burgund, wo in Autun, in Vézelay diese Annatur mit ausdrucksvollen Köpfen, mit feinen Spiralfalten und flatternden Gewandsäumen gepaart ist. Man sieht, diese Bildner waren keine Stümper. Ein anderer geht hinüber in die Languedoc, wo St. Sernin in Toulouse, St. Peter in Moissac (Abb. 153) die gleichen zarten, schlotternden Schemen in reizendem Bewegungsausdruck zeigen, daneben viel tolle Bestien, Tierkämpfe und Fabelspuk in den Kapitälern und Friesen. Weiter nördlich sind ganze Fassaden als Bildwände behandelt, die Kathe-

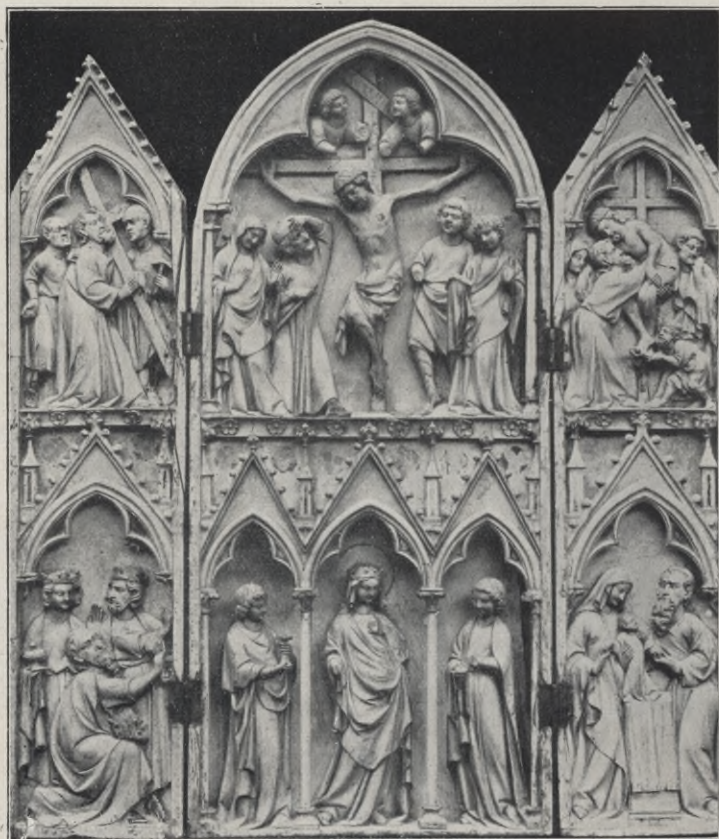


154. Mittleres Portal von Notre-Dame zu Paris.

drale in Angoulême, Notre-Dame la grande in Poitiers, St. Nicolas in Civray, mit kurzen, rohen Figuren in Rundbogenarkaden.

4. Nordfrankreich. Die Hochblüte. In Nordfrankreich führten vom gleichen Standpunkt des bildnerischen Vermögens wenige kräftige Sprünge zur Vollendung, zur Gotik. Den Ausgangspunkt bildet die dreitorige Westfront von Chartres, inhaltlich von St. Trophime abgeleitet, künstlerisch geringer als alles Vorgenannte, mehr durch die Masse, den Ideenreichtum und den scharfen Bauzwang wirksam als durch die Güte. Die Standfiguren in den Gewänden (hier Vorfahren Christi) sind die reinen Säulenheiligen, steif wie Pflöcke, überschlank, mit kurzen, angepreßten Armen, die Gewänder in feine, lineare Falten ohne einen Naturhauch gelegt; aber in den Köpfen regt sich ein neues Leben, ein Erwachen des Naturjims. Das sind ja auf einmal nicht mehr die ewigen Byzantiner, sondern neue

Menschen, langköpfige Germanen mit eigenem Mund, eigener Nase, mit Augen, Bart und Haar, wie es noch nicht da war; dazwischen liebreizende, lächelnde Frauen mit langen Zöpfen. Von hier aus ging es nun gewaltig vorwärts und nach allen Seiten. Das Südportal von Le Mans, die Westportale von Notre-Dame in Paris (Abb. 153), die beiden Kreuzportale in Chartres selbst bezeichnen die wachsende Befreiung vom Bauzwang, die Lösung und Beweglichkeit der Glieder, die Herrschaft über Tracht und Faltenwerk, den Durchbruch des reinen, leichtflüssigen Relieffstils, der so unendlich liebenswürdig zu erzählen weiß.



155. Triptychon im Cluny-Museum zu Paris (1290).

Das letzte Ergebnis ist in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts im Portalschmuck der Kathedralen von Reims, Amiens und Paris (Kreuzarme) gezogen. Es ist etwas Gewaltiges um die Tausende von Stand- und Relieffiguren, es sind „in Stein gehauene Weltgedichte, welche die ganze Heilsgeschichte der Menschheit vom Sündenfall bis zum Jüngsten Gericht umfassen“ und dazu das Heiligenleben, die biblische und weltliche Gelehrsamkeit in Hunderten von Sinnbildern, Tugenden und Laster, freie Künste, Monatsbilder u. dgl. Alle Stände und Berufe, Könige, Ritter, edle Frauen, Gelehrte, Bürger und Bauern, jedes Getier und jedes schöne Pflanzenbild

hat in dieser Bildnerei einen Widerhall gefunden, nicht zu reden von all dem Spahhaften, Drolligen, den übermütigen Scherzen, den bissigen Hohnbildern, den Anstößigkeiten, mit denen man die Geistlichkeit vor allem bedachte. Verweilt man nur einige Zeit bei den Köpfen, so hat man eine unerschöpfliche Fundgrube von Zeitgenossen und Charakterstudien von vornehmer, rassistischer Adelsmenschheit. Prüft man Haltung und Bewegung, so sieht man die feine, höfische Zucht, den Anstand, die edle Gebärde, worin die Franzosen aller Welt als Muster galten. Sieht man auf den Gewandstil, so ist man entzückt, bald von dem kurzen, tiefen, kräftigen Schnitt, von großen einfachen Linien, die gleich einmal in einem Zug vom Hals quer über den Leib bis zu den Füßen gehen, bald von schönen Gürtungen, Raffungen, dicken Bäuschen und Überschnidungen, die von Arm zu Arm, von der Schulter zur Hüfte, von der Achsel zu den Knien gleiten. Warum ist diese herrliche Kunst, die wahre Mutter der Renaissance und der Moderne, so gar vergessen und verachtet? Der Gründe sind mehrere. Frankreich ist kein Reiseland wie Italien. Wir können uns nicht an wenige Musterbeispiele und Meisternamen klammern, die der höheren Bildung hübsch im Ohr klingen. Diese Riesenkunst ist völlig namenlos und sie vernichtet sich sozusagen selbst durch die Masse. Zwar haben die Freiheitsmänner der großen Revolution schon ungeheuer aufgeräumt, viele Tausende der Standbilder geköpft, aber wenn uns allein an und in der Kathedrale von Chartres noch gut gezählt gegen 11 000 Einzelfiguren, die Malerei eingerechnet, entgegenreten, so geben wir von vornherein das Spiel verloren. Und hier ist noch alles von erster Güte. Anderwärts führt der Massenaufwand zum Selbstmord unserer hohen Kunst.



156. Relief an den Externsteinen bei Horn.

Sie setzt sich übrigens zierlicher und anmutiger in der Elfenbeinschnitzerei fort, und die kleinen Hausaltären mit den sicheren, formenschönen Relieffiguren gehören zum Reizendsten, was je in den Kleinkünsten entstanden ist (Abb. 155).

5. Deutschland. Die sächsische Schule. In Deutschland regt sich überall seit dem 11. und 12. Jahrhundert die Lust an Steinbildnereien, und ähnlich wie in Italien sind es die Bogenfelder, die Türpfosten, Taufsteine und Schranken, an denen mit schwacher Hand einige Glaubensbilder versucht werden, daneben orientalische Vorstellungen (der heilige Baum mit anbetenden Tieren), wie man sie auf byzantinischen Geweben sah, und Zeugnisse altheidnischen Aberglaubens, Menschen- und Tierkämpfe, Jagden, Frazen und Fabelwesen, eine trübe, gärende, schreckhafte Gedankenwelt, die aller Erklärung spottet. Das St. Jakobsportal in Regensburg bietet davon eine Musterkarte, aber die schwäbischen, bayerischen und Schweizer Kirchen (Andlau, St. Zeno in Reichenhall) sind reich daran. Und besonders reglam zeigt sich Westfalen namentlich an Taufsteinen, die von da bis nach Jütland ver-



157. Grabmal Heinrichs des Löwen in Braunschweig.

Land, rohe Umrisse mit etwas Innenzeichnung, bei besseren Sachen wie an Grabsteinen von Abtissinnen in Quedlinburg (1130), an Aposteln in Gröningen (1170), an der Blutkapelle in Gernrode mit jener peinlichen, nur eingerichteten Feinfältelung des Gewandes, wie sie das Jugendalter der Plastik bei den Griechen und bei den Franzosen bezeichnete. Auf dieser Unterstufe hebt sich (1190—1215) eine zweite, strebsame, lernfreudige Schule, die an Elfenbeinen und Wandmalereien eine bessere Formensprache zu erlernen sucht. Hauptwerke sind die Chorschranken in Liebfrauen zu Halberstadt mit sitzenden und die in St. Michael zu Hildesheim mit stehenden Aposteln, beide in Stück, leicht bemalt. Die Feinfältelung hält noch an, ist aber malerisch durch Überschneidungen, Stauungen und Spiralen um Schulter-, Arm- und Kniegelenke und brüchige Säume belebt. Dazu sehr feine Hände, ausdrucksvolle Männer- und „süße“ Frauen- und Engelsköpfe. Die nächste Gruppe (1215—30) schreitet dann zur äußersten Verfeinerung dieses Stils. Es handelt sich hier schon um hochberühmte Werke, das Grabmal Heinrichs des Löwen mit Gemahlin in Braunschweig (Abb. 157), Dedos des Feisten mit Gemahlin in Wechselburg, die Neuwerkstanzel in Goslar, Kanzel und Lettner mit dem allbekanntesten Triumphkreuz in Wechselburg, große Holzkreuze mit Maria und Johannes in Halberstadt, Raumburg und Dresden (aus dem Dom in Freiberg). Das Gewand ist jetzt wie feines Leinen oder dünne Seide behandelt, schmiegsam und doch scharfzüggig, voll geistreicher Unruhe, mit wunderbaren Schönheitslinien und wieder mit zackigen Quer- und Stoßfalten, die sich besonders bei Frauen um

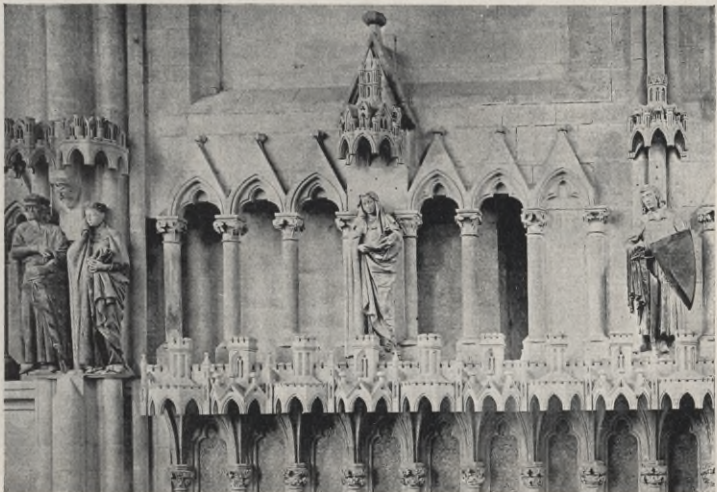
handelt wurden. Auch haben wir hier zahlreiche Türbogenfelder mit Leidensbildern von frischer Erfindung und besserer Naturanschauung. Dadurch tritt das erste große Werk aus seiner Vereinzelnung, wir meinen die Kreuzabnahme außen vor einer Höhlenkapelle der Externsteine bei Horn (1115) (Abb. 156), eine ergreifend wehmütige Handlung voll zarter Bewegung. Selbst Sonne und Mond weinen, der ewige Vater neigt sich segnend wie ein Priester über den Leichnam, die Seele des Sohnes im Arm, und die Vorktern erwachen dankend aus der Umschlingung des Drachentodes.

Aber den Weg zur Höhe fand man doch nur in Sachsen und Meissen, auf dem linken Stromgebiet der Elbe. Auch hier sind die ersten kindlichen Versuche im Relief zahlreich in Stadt und

die FüÙe häufen. Die Köpfe aber sind reine, verklärte Anmut, besonders die jugendlichen mit den vollen Wangen und den geschwungenen, spizen Lippen. Das Grabmal des Löwen und das Wechselburger Kreuz erreichen eine äußere, in Deutschland so seltene Formenschönheit, daß man nur schwer an eigene Kraft und Kunst glaubt. Aber es gab in Wirklichkeit damals in aller Welt keine Vorbilder, von denen man diese Wunderwerke herleiten könnte.

Auf diesem Punkte selbsterworbenen Könnens wurde die sächsische Bildnerei von den französischen Fortschritten berührt und befruchtet. Bisher war ihr Arbeitsgebiet einseitig, innerkirchlich gewesen. Die freie Standfigur und der heilsgeschichtliche Portalschmuck war ihr noch fremd. Das brachte um 1215 ein in Paris geschulter Meister nach Magdeburg. Er führte für den Neubau des Doms ein Portal aus, ähnlich wie an Notre-Dame in Paris, gering an Kunst, aber ideenreich. Es wurde später verworfen und zerstückt in seinen Hauptteilen im Domchor eingemauert. Aber es zündete in Oberachsen. Die goldene Pforte am Dom in Freiberg (1239—1250) ist ein Sprößling, dem Gedanken nach ein ausgesprochen französisches Marienportal (im Bogenfeld die Anbetung der drei Könige, im Gewände die männlichen und weiblichen Vorfahren der Gottesmutter), nur bereichert durch Engel, Propheten und Auferstehende in den Bogenfeldern, welche, wie wir sahen (S. 117), eigentlich zu einem Christusportal mit dem Weltgericht gehören. Aber dieser Gedanke ist ausgeführt in den rein sächsischen Formen der letzten Stufe, der Goslarer Kanzel, des Wechselburger Kreuzes, nur noch ruhiger, verklärter, in jedem Sinn „schöner“, so daß mit der reichen Umrahmung eine wahrhaft klassische Wirkung entsteht.

In dieser Schule ist nun der größte Bildner des nordischen Mittelalters, der Meister der Raumburger Domstifter erwachsen (1250—1280). Diese erste große Aufgabe zeigt ihn gleich in seiner Eigenart, als Dramatiker und Menschentemner. Er stellt die zwölf Fürsten und Fürstinnen vor dem Laufgange des Westchors als Teilnehmer und Zuschauer eines Zweikampfes, eines Mordes dar: zwei Kaufbolde, noch getrennt durch zwei AnpartheiÙche, aber sprunghaft bereit, aufeinander loszuschlagen, dann als Zuschauer die beiden edlen Fürstenpaare und vier Ritter und Frauen in allen Stufen der Gemütsbewegung von Zorn, Beifall, fröhlicher Neugier und entrüsteter



158. Stifterstatuen im Raumburger Dom.



159. Das Abendmahl am Lettner zu Raumburg.

160). Wie oft ist dieser hohe Gegenstand in allen Künsten geschildert worden. Aber niemals vorher und nachher ist solche Wucht und Größe der Auffassung erreicht. Ein Diakon als Pultträger, ein Bischofsgrab, einige kleinere Reliefs (auch eins am Dom in Mainz) und einige Doppelgänger oder Nachahmungen der Stifterfiguren im Dom zu Meissen vollenden das Lebenswerk des großen Meisters, der sich aus der glatten Schönheit seiner Vorgänger völlig zu einer rücksichtslosen Lebenstreue durchgearbeitet hat. Seine Köpfe besonders sind einzig, frische Natur, dem Leben abgelauscht, scheinbar harte, trockene, unverschönte Bildnisse thüringischer Bauern, aber bei näherem Zusehen ebenso viele ewigbleibende Muster und Spielarten der Menschheit, die dem geduldigen Beschauer ihr Inneres, ein tiefes Seelenleben offenbaren. Das Gewand ist schwerer Wollstoff, Loden, mit ebenso naturtreuer Faltengebung.

6. Süddeutschland. Bamberg, Straßburg, Freiburg. Im übrigen Deutschland finden wir nirgends eine so geschlossene Schule. Die Einflüsse kommen ruck- und stoßweise von Frankreich, treiben kurze, kräftige Blüten und flauen schnell ab. Es ist eine Kunst der großen Meister ohne breite Nachwirkung. Am deutlichsten ist dies in Bamberg (Dom), wo drei Männer französischer Schulung nacheinander wirkten. Der Meister des Georgenchors stellt im Relief Apostel und Propheten in leidenschaftlichem Streitgespräch dar, das in erregten Köpfen, Gebärden, Körperwendungen übertrieben deutlich wird. Das Gewand ist feingeschnitten, teigig, naturlos. Die Schulung empfing der Künstler in Burgund (Bézelay, s. S. 118). Der Meister der Adamsporte (1240—1250) brachte von Reims den reifen, klassisch angehauchten Stil und große Entwürfe mit. Außer der Adamsporte (mit den beiden ersten Nacktfiguren der Boreltern, Petrus, Kaiser Heinrich, Kunigunde, St. Stephan) begann er ein zweites Portal, wozu die beiden Gewandfiguren Maria und Elisabeth (Heimsuchung), Gabriel, Dionys, ein Papst und der Reiter (Konrad III.?) und die zarten, schlanken Frauen, Kirche und Synagoge (jetzt außen am Fürstentor) gehören. Der Meister des Fürstenportals mit Aposteln auf den Schultern von Propheten und einem Weltgericht (grinsende Gesichter) im Bogenfeld hat sich von beiden Vorgängern einen matteren Stil zurechtgelegt.

Abkehr (Abb. 158). „Schicksal und Anteil“ kann man es nennen. Und im gleichen Geiste wird auch das Leiden Jesu am Lettner als eine sechsteilige Tragödie entwickelt, die aus einem scheinbar harmlosen Gegensatz (im Abendmahl) (Abb. 159) zum steigenden Sieg der rohen Gewalt anwächst, begleitet von allen Leidenschaften und Seelenstürmen, bis der edle Dulder, auch im Tode noch groß, am Kreuz erbläht und die Trauer in der schmerzreichen Mutter und dem fassungslos schluchzenden Jünger ergreifend ausklingt (Abb.



160. Kreuzigung im Letznerportal des Raumberger Doms.

Von Chartres kam um 1250 der Meister, der den Bildschmuck des Südkreuzes in Straßburg schuf, zunächst den Engelspfeiler mit steifen, langflüssigen Engeln und Propheten, dann aber die ergreifend schönen Frauen am Portal außen, wiederum Kirche und Synagoge, erstere eine Königin vom Scheitel bis zur Sohle (Abb. 161); dazu die Bogensfelder, Tod und Krönung Mariä, unerreicht in der Kunst, weiche Formenfülle durch leichtes, duftiges Gewand zu verhüllen. Der überreiche Bildschmuck der Westfassade (nach 1280) gibt die ganze Welt- und Kirchenweisheit jener Tage, in den Bogensfeldern Sündenfall und Erlösung, jetzt schon in Reihen übereinander und in fortlaufender Erzählung ohne Trennung der Vorgänge, im Gewände Propheten, Sybillen und Gelehrte, Christus mit den Klugen, der „Fürst der Welt“ mit den törichten Jungfrauen, die Tugenden, welche die Laster unter ihren Füßen mit Speeren stoßen. Das einzelne ist von reifer Schönheit, doch mehr zierlich als ernst, voll gotischen Schwunges und gedrückt durch das Gehänge der hundert kleinen Figuren in den Bogenfeldern. Immerhin, der größte Portalschmuck, den wir in Deutschland haben. — Inzwischen (1260—75) hatte sich das Freiburger Münster in der Turmworhalle mit einem ähnlichen riesigen Lehrgedicht bereichert, worin die Straßburger Gedanken vorgebildet sind, so besonders die zehn Jungfrauen mit ihren Führern. Der Fürst der Welt ist auf dem Rücken von Kröten und Kattern zerfressen. Dazu kommen aber die sieben freien Künste, reizende, schalkhafte Mädchen, die den damaligen Schulbetrieb mit überlegenem Humor verkörpern. Die Formen sind hier so völlig eingedeutscht wie in Raumberg. Schwächere Ableitungen in Basel und Wimpfen. Und nun wieder reine Kunst der Isle de France am Liebfrauenportal in Trier, wo die Anbetung der Könige im Bogenfeld, die königlichen Vorfahren Mariä im Gewände, Altväter oben an den Streben dargestellt sind. Selbst Westfalen blieb nicht unberührt; die Dome von Paderborn und Münster haben französisierende Portale mit Standfiguren, aber das ist breit und derb ausgefallen.

Den plötzlichen und einstimmigen Verfall der Großplastik seit ca. 1300 kann man sich nur schwer erklären. Es gab überall Mittel und Aufgaben genug. Was Massenbedarf angeht, so verlangten die vielen neuen Kirchen des 14. und 15. Jahr-



161. Die Kirche vom Südportal
des Münsters zu Straßburg.



162. Pfeilergruppe im Dom zu Würzburg
um 1340.

hundreds noch viel mehr Bilderschmuck, und Rathäuser wie in Köln, Bremen, Goslar, Denkmalsbrunnen wie in Nürnberg, stellten neue Aufgaben aus dem Gebiete weltlicher Vorstellungskreise. Aber es fehlten die Künstler; den großen Bahnbrechern folgte kein würdiger Nachwuchs. Im 14. und 15. Jahrhundert haben wir hundert kleine Talente, die in Abhängigkeit von der Malerei in gewaltigen Faltengehängen, süßen, leeren Gesichtern, schwingvollen Bewegungen, rollenden Bärten und gestäubten, gedrehten Locken schwelgen, ohne vorwärts zu kommen (Abb. 162). Köln, Nürnberg, Erfurt, Prag und alle damals betriebenen Baustätten sind voll davon. Das Beste findet sich immer noch in den Grabmälern mit Bildnisfiguren, worin die höhere Geistlichkeit, Bischöfe, Äbte und Prälaten, aber auch einzelne Fürsten in scharfer, hausbackener Treue fortleben.



163. Anbetung der drei Könige. Codex Egberti in Trier (980).

Die Malerei.

Die Malerei konnte von vornherein auf die freudigste Aufnahme bei den jungen, nordischen Völkern rechnen, die zunächst keine eigene Schriftsprache, nur verschwindend wenige Lateinkermer besaßen, und denen doch eine fremde, zum Teil überirdische Gedankenwelt anschaulich gemacht werden sollte. So ist es zu begreifen, daß das geschriebene Buch mehr und mehr zum Bilderbuch wurde, daß die Kirchen sich mit einer gemalten Laienbibel füllten, worin auch der Ungelehrte nicht sowohl Kunstgenuß als Glaubenswahrheiten fand. Die großen, leeren Wandflächen der romanischen Bauten boten dazu den breitesten Raum. Und als die Gotik diesen zerstört hatte, fand sich Ersatz einerseits in der Glasmalerei, andererseits in der Tafelmalerei. Man ist gewohnt, diese vier Gattungen unabhängig, jede für sich zu betrachten. In Wahrheit gehen sie innig zusammen, erleben die gleichen Stilwandlungen und Lücken der einen — sie sind naturgemäß bei der Wandmalerei am häufigsten — lassen sich aus den anderen ergänzen.

1. Die Buch- und Wandmalerei. Was unter Karl d. Gr. und seinen Nachfolgern in den Schulen von Reims, Tours, Metz, Trier und Aachen gemalt wurde, kennen wir nur aus Prachthandschriften, in denen die christliche Antike (s. S. 76) in Form und Farbe herüber gerettet ist und sich mit der germanischen Umzierung von Flechtwerk, Fisch- und Vogelornament unbefangenen vermählt. Anschaulicher und großartiger tritt uns diese halb klösterliche, halb höfische Mönchskunst in der Schule von Reichenau entgegen. Nicht nur die beiden Klosterkirchen Ober- und Niederzell,



164. Deckengemälde in St. Maria zur Höhe. Soest.

sondern auch zwei kleine Dorffkirchen, Goldbach am See und Burgfelden auf der Alp, haben unter jahrhundertlanger Lünche die Reste einer vollen und großzügigen Ausmalung bewahrt, in Oberzell und Goldbach einen Kreis von Wundern Christi



165. Taufe des Kaisers Konstantin im Dom zu Braunschweig.

(um 890), in Oberzell (um 900) und Burgfelden (um 990) ein Weltgericht, in Goldbach und Niederzell (um 1050) Christus als „König der Ehren, rex gloriae“ mit Aposteln, in Burgfelden außerdem noch zwei Gleichnisse (der arme Lazarus und der Samariter). Hierzu kommen gegen dreißig Prachthandschriften, die um 960—1010 entstanden, die besten davon für die beiden letzten Ottonen gemalt (Abb. 163). Hier ist nun das ganze Leben Jesu bewältigt und in vier Bilderkreisen (Jugend, Wunder, Gleichnisse und Leiden) untergebracht, so daß man mit Recht von einer ottonischen Bilderbibel reden kann. (Auch die Christus säule Bernwards S. 118 wird in diesem Zusammenhange erst verständlich.) Das spätere Mittelalter hat leider diese wahrhaft evangelische Neuschöpfung nicht weiter ausgebaut, Wunder und Gleichnisse fast vollständig zugunsten der Jugendgeschichte, der Passion und des Heiligenlebens fallen lassen. Die Fortbildung der Reichenauer Kunst läßt sich dann in der Buch- und Wandmalerei Bayerns (Regensburg) und Tirols, besonders aber in der Wandmalerei des Niederrheins verfolgen.

Am Niederrhein haben wir seit Mitte des 11. Jahrhunderts eine fortlaufende Reihe höchst bedeutender Wandmalereien, die ältesten in Essen und Werden mit ihren erhabenen Gebärden und ihrer Kleiderpracht ganz byzantinisch (um 1050) und so noch in Anechtsteden um 1150, wo die Apostel als greisenhaft ehrwürdige Gefäße göttlicher Geheimnisse in einer verfeinerten, gedämpften, sehr reichen Farbigeit auftreten. Aber daneben ringt sich langsam ein deutscher Stil mit frischen bunten Farben, lebhafter Gebärden sprache und neuen Stoffen und Menschen heraus, verbunden mit einer Ausnutzung des Raumes, der Gewölbekappen, die uns heut höchst verwegen vorkommt. Schon in dem großen Bilderkreis der Doppelfirche in Schwarzrheindorf (1151—56) mit Gesichten nach Ezechiel und in den Marterszenen des Kapitelsaales von Brauweiler (1174), dann aber besonders in der Kölner Schule, in St. Gereon, St. Pantaleon, in Bonn und Bacharach tritt uns in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts echte Hohenstaufenkunst, Freude an stolzer Männlichkeit, an starkknöchigen Ritterheiligen, an mächtigen, willensstarken Königen und Bischöfen und holden Frauen mit süßem Mund entgegen. Wahrlich, diese Kunst war nahe daran, die Größe und den Seelenausdruck der gleichzeitigen gotischen Plastik zu erreichen. Aber leider, allerhand Querströmungen kreuzten den Weg: in der Stoffwahl eine



166. Meister Wilhelm, Flügel vom Klarenaltar im Dom zu Köln.



167. Stephan Lochner, Kölner Dombild. Mitte.

kleinliche, geistliche Belehrungssucht, im Räumlichen die Beschränkung auf die hohen, augenfernen Gewölbekappen, stilistisch ein völlig naturloser, zackiger, ediger, wilder Faltenwurf, der unaufhaltsam aus der Buchmalerei eindrang und andere Einflüsse mehr verbauten der Malerei die Freiheit, sich nach den eigenen innewohnenden Gesetzen zu entfalten. Die Bewegung verläuft genau so in Westfalen, wo wir in Soest (Dom und Hohenkirche, Abb. 164) den Übergang vom erhabenen byzantinischen Andachtsbild zum bewegten Zäckenstil (um 1230—50) verfolgen können, und in Sachsen, wo die Decke von St. Michael in Hildesheim (1186) mit dem Stammbaum Christi recht deutlich macht, wie eine große Fläche einen großen Künstler zu einem großen Entwerfer reizen mußte. Im Dom zu Braunschweig entfaltet sich das ganze 13. Jahrhundert zum größten und geschlossensten Bilderkreis des deutschen Mittelalters. Hier überwiegt schon das Heiligenleben, das überaus bewegt, figurenreich und anschaulich erzählt wird (Abb. 165). Daneben wäre dann noch die innige, gefühlvolle Ausmalung des Nonnenchores im Dom zu Gurl zu nennen (1230—50), zarte sanft bewegte und verklärte Gestalten in zarten Farben, die Zeichnung aber ganz zackig.

2. Die gotische Tafelmalerei. Im 14. Jahrhundert bereitet sich auf der ganzen Linie die Schwenkung vor, welche dann in der Kunst Meister Wilhelms von Köln mündete. Unter dem Einfluß der mystischen Frömmigkeit (Meister Edhard, † 1329, Joh. Tauler, † 1361) erwacht das Sehnen, aus der harten, sündigen Natur herauszukommen und den Leib zu entkörpern, bis lediglich ein schlankes, biegsames Kleidergerüst übrig bleibt, darauf aber ein recht schöner, seelenvoller Kopf. Die



168. Wareндorfer Altar um 1410 (Auschnitt).

Malereien der Kölner Chorschranken um 1330 bezeichnen die Richtung in den feinen Gebärden und dem langflüssigen Gewandstil der dünnen Gestalten. Meister Wilhelm († 1378), der Schöpfer des Klarenaltars (Abb. 166) und der „Madonna mit der Bohnenblüte“, hauchte den knochenlosen Schatten die neuen Empfindungen und Gefühle ein, die der verträumten Frömmigkeit, dem überirdischen Minnezauber entsprachen. Engelgleiche Frauen, die großen runden Köpfe mit goldblondem Wellenhaar wie Lilien auf schlanken Hälsen wiegend, blicken mit halbgeschlossenen Augen und geschwelltem Mündchen aus dem Goldgrund voll Liebreiz und sonniger Heiterkeit. Ein weiches Rosen und Lispeln geht durch die Geschichten des Marienlebens und der Passion, die den Stoffkreis auch der Schüler bestimmen, nur für die Bösen hat man keinen anderen Ausdruck als das Grundhäßliche. Am besten gelingen daher die „Seelen- oder Himmelsgärten“, wo Heilige auf blumiger Wiese spielen und scherzen. Die Schule drohte sich in Süßlichkeit zu verlieren, als ihr um 1430 Meister Stephan Lochner († 1451) von Meersburg am Bodensee frisches Leben, packenden Natursinn und tiefe Farhenglut zuführte. Sein jüngstes Gericht ist sogar voll Leidenschaft und dramatischer Gewalt. Aber bald fügt er sich in die kölnische Anmut („Madonna im Rosenhag“), und sein reifstes Werk, das „Dombild“ mit der Anbetung der hl. drei Könige (Abb. 167), auf den Flügeln St. Gereon und St. Ursula mit Gefolge, ist ein Höhepunkt reiner Schönheit, die Perle aller deutschen Andachtsbilder.

Die mystische Malerei geht zwar durch ganz Deutschland, doch ist die Flucht vor der Wirklichkeit nirgends so stark wie bei den Altkölnern. Im Gegenteil. Von gleicher Grundstimmung werden bald zaghafte, bald tapferere Schritte ins lebendige Leben gewagt. So schon von den nächsten Nachbarn, den Westfalen, wo Meister Conrad von Soest um 1400 als Schulhaupt viel männlichere Töne anschlägt. Auf verborgenen Kanälen kommen hier toskanische, sienesische Einflüsse zum Durchbruch. Eine Reihe von Szenen, die Abnahme vom Kreuz, Beweinung und Grablegung Christi und vor allem die großen, vollreichen Kreuzigungen, die für Westfalen be-



169. Meister Francke,
Der Schmerzensmann. Leipzig.

spricht sich in breitschultrigen, vierschötigen Gestalten mit mächtigen Köpfen aus, die fast durchweg als Bildnisse wirken (Abb. 170). Die weitere Entwicklung wurde durch die Greuel der Hussitenkriege abgebrochen, aber Anregungen und Befruchtungen waren hinübergesprungen auf Nürnberg, wo seit 1400 unbekannte Meister für die edlen Geschlechter der Reichsstadt mancherlei Kirchenbilder malten, lieb-



170. Augustinus vom Meister Theodorich.
Kreuzkapelle in Karlstein.

zeichnend sind, gehen Zug für Zug auf italienische Vorbilder zurück, werden aber so vollstümlich verarbeitet, daß die Rede entstehen konnte, Christus sei von den Westfalen gekreuzigt worden (Abb. 168). Von Minden ist einer der kräftigsten Naturmenschen ausgegangen, Meister Bertram, 1367—1415 in Hamburg tätig, Schnitzer und Maler zugleich, dessen Lebensausdruck noch heute verblüfft. Er wird noch übertroffen durch seinen Schüler Francke, „einen der größten deutschen Farbendichter aller Zeiten“ (Abb. 169). Beider Werke in der Hamburger Kunsthalle. — In Prag rief Karl IV. die besten erreichbaren Maler seiner Zeit zusammen, die unter Führung Nikolaus Wurnsers von Straßburg und Theodorichs von Prag 1348 eine Malerzunft bildeten und im Dom, im Emmauskloster und auf Burg Karlstein eine reiche Tätigkeit entfalteten. Wurnser ist lieblich und zart wie die Rheinländer, Theodorich aber

liebe Frauen ohne Weichlichkeit, gesunde Männer mit durchgearbeiteten Zügen. In Schwaben zeigt sich Lukas Moser (Altar in Tiefenbronn 1431) als sinniger Beobachter mit einem feinen Auge für alles Kleinleben und hundert Nebensächlichkeiten, die man bisher noch nicht gesehen, und noch glänzender Conrad Witz aus Rottweil in Basel (1437—47), der aus sich heraus neue malerische Aufgaben, Durch- und Fernsichten, Landschaften, Bauwerke, Lichtwirkungen und Schlag Schatten wie spielend löste. So war man überall durch die Macht der Natureindrücke an der Schwelle einer höheren Kunstauffassung angelangt, als wieder wie in Zeiten der Gotik eine fremde Überschwem-

mung, diesmal der Realismus der Niederländer, die hoffnungsvollen Anfänge überflutete (S. 191).

3. Die Glasmalerei. Die Glasmalerei entwickelt sich seit etwa 1000 unter großen Schwierigkeiten, da man zunächst nur eine feuerständige Malfarbe, das Schwarzlot, einzubrennen verstand, alles übrige aus verschiedenfarbigen Gläsern mit Hilfe eines Bleirutennezes zusammenstücken mußte, ähnlich dem Mosaik. So ergab sich von selbst ein Teppichstil, in welchem die buntesten, leuchtendsten Farben nebeneinandergesetzt, sich gegenseitig mildern, ergänzen und zu einem wohlklingenden Zusammenklang vereinigen. Um dies zu erreichen, mußten sich die Glasmaler aller Kunstgriffe bedienen; die großen, einfarbigen Gewandmassen der Standfiguren werden durch Gürtel, Borten, umgeschlagene Säume zerlegt, buntfarbige Rahmen und Einfassungen, gemusterte Hintergründe geschaffen. Vor allem günstig waren aber kleinere figurenreichere Bilder, sogenannte Medaillonfenster. Und als die Gotik mit ihren Riesenfenstern erschien, waren Stil und Technik (Erfindung der Überfanggläser und einer zweiten Malfarbe, des Kunstgelb) so weit gereift, daß die ganze christliche Vorstellungswelt von der Wand in die Fenster übertragen werden konnte. Frankreich nahm auch darin die Führung. Die großen Kathedralen füllten sich mit einem betäubenden Farbenzauber, der freilich in den Revolutionstürmen mutwillig gelichtet wurde. Nur die Kathedrale in Chartres hat ziemlich ihren ganzen Schmuck, 125 Fenster und 9 große Rosen, bewahrt. In Deutschland haben wir die ältesten Glasgemälde im Dom zu Augsburg (1065), die größte, geschlossene Reihe im Münster zu Straßburg, den blühenden Teppichstil am besten im Chor von St. Kunibert in Köln 1248, in der Marienkirche zu Gelnhausen, im Dom zu Naumburg (1270). Aus dem 14. Jahrhundert müssen die malerisch vollendeten Fenster im Domchor zu Köln (1317—32), in der Katharinenkirche zu Oppenheim, in Königsfelden (Schweiz), im Münster zu Freiburg genannt werden. Im 15. Jahrhundert bis zum Ausgang der Gotik blühte die Kunst besonders in Nürnberg, wo die Familie Hirschvogel St. Sebald und St. Lorenz mit wunderbaren Prachtfenstern schmückte. Aber selbst da, wo die Malerei sonst nicht viel leistete, im Norden und Osten, finden wir große Beispiele. Die Glasmalerei ist eben die eigentliche Kirchenmalerei der Gotik geworden.



Das Abendmahl Glasgemälde in der Wiesentkirche zu Soest.
(Anfang 16. Jahrh.)



171. Marmorfries im Dom zu Siena

Neuntes Kapitel.

Die Frührenaissance in Italien.



ie Renaissance (rinascimento) ist d'e italienische Volkskunst des 14. bis 16. Jahrhunderts. Außerst günstige Umstände wirkten wie im alten Griechenland zusammen, um die zweite Hochblüte der Kunst zu fördern. Die glückliche, genußfrohe Art des Volkes, der Ehrgeiz und die Ruhmsucht der reichen Städte und der kleinen Raubfürsten, die Verfeinerung der Gesellschaft, der Erziehung, der Frauenverehrung, die Pflege der Muttersprache und zugleich der antiken Literatur, Volksdichter wie Petrarca und Dante, Volksheilige wie Franz von Assisi und Katharina von Siena, das alles bot die Grundlage einer freieren, weltlichen Bildung, durch welche die Fesseln mittelalterlichen Denkens gebrochen und die „Entdeckung des Menschen“, die Eroberung der Natur vorbereitet wurden. Die Schulung an antiken Denkmälern unterstützte wohl die Bewegung. Aber es kam doch etwas anderes heraus als eine bloße Erneuerung oder Auflebung des Altertums. Wir haben vielmehr eine Neugeburt der Kunst auf dem Boden christlicher Weltanschauung vor uns, in ihrer Art für den Aufbau der neuen Zeit und der modernen Bildung ebenso wertvoll, wie die Reformation im Norden. Wie denn auch die Kirche und das Papsttum ihre freudige Teilnahme und Förderung zeigten. Die Hauptsache ist freilich, daß das Volk Künstler in großer Zahl hervorbrachte, ganze Gruppen und Reihen, welche auf den Schultern der Vorgänger stehend immer höhere Ziele suchten, bis sich in dem Dreigestirn Lionardo, Raffael, Michelangelo die klassische Vollendung darstellt. Die Kunstgeschichte wird nun mehr Künstlergeschichte. Und eine reinliche Trennung der Gattungen läßt sich um so weniger durchführen, als viele Meister sich als Maler, Bildhauer und Baumeister zugleich bewährten.

Die Anfänge verlaufen in Umbrien und Toskana. Bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts bildet Florenz den belebten und fruchtbaren Mittelpunkt. Oberitalien gibt und empfängt seinen Teil. Dann zieht Rom die besten Kräfte an sich. Unter den großen Päpsten Julius II. und Leo X. erreicht die Renaissance ihre klassische Form. Der Tod Raffaels (1520) und mehr noch die gräßliche Plünderung

der Stadt (sacco di Roma 1528) bezeichnen das Ende der Hochrenaissance, der Tod Michelangelos (1564) das der Spätrenaissance.

1. Die Vorrenaissance (Trecento).

1. Die Bildnerei der Pisaner. Wie eine Ahnung der Zukunft sahen wir schon die toskanische Baukunst auf die Renaissance zugehen (S. 94). Und in gleicher Richtung wandeln die Bildhauer der Pisaner Schule, Niccolò, Giovanni und Andrea Pisano. Wie weit war die italienische Bildnerei hinter der des Nordens zurückgeblieben, als Niccolò Pisano 1260 sein erstes Hauptwerk, die Kanzel in der Taufkirche zu Pisa, aufstellte. Und wie ganz anders ist hier der Eindruck! Niccolò stellt in den Brüstungsfeldern in überfülltem Relief die üblichen ersten und letzten Szenen aus dem Leben Jesu dar, aber so, als ob die Sarkophage des 3. Jahrhunderts wieder lebendig geworden wären. Maria erscheint kalt und erhaben wie Juno, die Männer als rundlodige Römer. Selbst die Pferde und Schafe sind klassisch stilisiert, andere Figuren nachweislich kopiert (Abb. 172). Der zierliche, geschickte Aufbau macht das Stück zu einem lebendigen Ganzen von vornehmer, äußerer Schönheit, doch ohne Gemüt und Natur. Reicher und glänzender ist dann die Domkanzel von Siena (1266—1268) ausgefallen, das Grabmal des hl. Dominikus in Bologna (1267) und der große Brunnen zu Perugia (1280) mit weltlichen Bildern, woran schon tüchtige Schüler mithalfen. Man staunt im einzelnen, wie tief diese Leute sich in die Schönheitsgesetze der Alten eingefühlt hatten. Aber ein Irrtum war es, durch bloße Nachahmung eine neue Kunst schaffen zu können. Das erkannte schon der Sohn Giovanni Pisano, der als Lehrling um halben Gesellenlohn an der Kanzel in Siena zu arbeiten begann, als Hauptwerke die Kanzeln in Pistoja (1301) und im Dom zu Pisa (1310), dann noch Grabmäler und Madonnen schuf. Mit



172. Kanzelrelief Niccolò Pisanos im Baptisterium zu Pisa. 1260.



173. Giovanni Pisano, Kanzel des Domes in Pisa.

Leidenschaft stürzte er sich der Natur in die Arme. Auf irgend-einem Wege, vielleicht durch Elfenbeine (s. S. 121), muß er einige Kenntnis der französischen Bildnerei erlangt haben, so schlank, empfindsam und schwungvoll sind seine Figuren gebaut. Von seinem großen Zeitgenossen Giotto lernte er viel für den Bewegungsausdruck und die malerische Anordnung, aber seine eigne heiße Seele spricht sich in dem aufgeregten inneren Leben seiner Köpfe bis zur Übertreibung aus. Selbst die Mutterliebe seiner Madonnen erscheint wie ein gefährlicher Rausch. Man möchte ein solches Kind nicht sein, das mit Leidenschaft gepreßt und mit zärtlichen Augen verschlungen wird. Durch Vergleichung der Kanzeln in Pisa (Abb. 173), wo die gleichen Szenen vom Vater und Sohn behandelt sind, kann man den Umschwung der Stimmung ermessen. In dem dritten der Pisaner, Andrea († 1348), beginnen sich die Gegensätze

auszugleichen. Er erzählt in seinem Hauptwerk, der südlichen Erztür der Taufkirche in Florenz (Abb. 174), das Leben des Täufers schlicht, einfach, sparsam, in schöner Armut und im klarsten Flachrelief, dazu acht Tugenden von edlem Ausdruck, und am Glockenturm daselbst schuf er jene Folge kleiner Reliefs, welche alles heilige und weltliche Treiben der Menschheit, Landbau, Künste, Wissenschaften schildern, eine „Kulturgeschichte im Abriß“. Giotto hatte das als Dombaumeister (bis 1337) entworfen, einzelne Stücke auch selbst gemeißelt. Luca della Robbia hat 1440 die letzten fünf Stücke hinzugefügt. Andrea endete als Dombaumeister in Orvieto. Der feine, erzählende Bildschmuck der dortigen Fassade ist ein Denkmal der Pisaner in allen Wandlungen, wie dann die Schulwerke in die Weite und Breite gehen.

2. Die Wandmalerei. Giotto. Siena und Pisa. Die italienische Malerei im Mosaik, im Fresko und im Tafelbild war einer Erstarrung verfallen, aus der sie nur ein Riese wie Giotto (1267—1337) erwecken konnte. In Florenz, Rom, Assisi und Padua war dieser Mann tätig; die ganze Bildung und Frömmigkeit des Zeitalters ist in ihm lebendig, und er hat die Kunst weiter vorwärts gebracht als irgend-einer nach ihm. Ob er die altgewohnten biblischen Geschichten erzählt, wie in der

Capella dell'Arena in Padua (1306) oder die wunderhaften Legenden aus dem Leben des hl. Franz (Oberkirche von Assisi, 1290, Abb. 175, und in Sta. Croce zu Florenz, 1317), immer gibt er ein Erlebnis, eine Handlung, an die er glaubt, die er mit geistigem Auge im Raume geschaut hat. Was vor ihm eine ruhige, überlieferte, unantastbare Schaustellung war, das wird bei ihm menschliche Wirklichkeit. Wir sehen nicht nur den Vorgang, sondern auch die Ursachen, die Folgen, den Eindruck, die körperliche und geistige Bewegung, die alle Figuren bis zum letzten Zuschauer (Abb. 176) durchzuckt, eine Fülle von kleinen Nebenzügen, Neuerfindungen und Beobachtungen, die von seinem dichterischen Anschauungsvermögen zeugen. Neben dem Gesichtsausdruck, dem Spiel der Augen, den Körperwendungen dienen besonders die Hände als Sprachwerkzeuge. Der Raum ist durch Bauwerke und gelegentlich durch Landschaften knapp angedeutet. Die Köpfe mit ihren zusammengekniffenen Augen sind oft unfreundlich und die Gewänder mit den gleichförmigen scharfen Zugfalten etwas eintönig, die Farben hell, aber reizlos. Der erste Eindruck ist also keineswegs hinreißend; aber beim Nachsinnen und Vertiefen wird der Be-



174. Andrea Pisano,
Südtür des Baptisteriums. Florenz.

schauer die eigene Linien Schönheit, den Wahrheitsinn und die hohe Würde dieser echten Kirchenkunst bald empfinden. In der Unterkirche zu Assisi hat Giotto sich noch in vier Sinnbildereien versucht (Triumph des hl. Franz, Armut, Gehorsam und Keuschheit), doch ist ihm nur die Armut als Vermählungsakt recht anschaulich geworden (Abb. 177). — Giotto beherrscht das ganze 14. Jahrhundert (Trecento), seine Errungenschaften werden Gemeingut nicht nur der Malerei, auch der Plastik, und zahlreiche Schüler und Nachahmer tragen seine Weise aus, Taddeo Gaddi, Andrea Orcagna, der als Bildhauer am Tabernakel in Or San Michele zu Florenz so bewegt und als Maler so sanft, zahm und beschaulich ist, endlich Spinello Aretino, der leicht und fruchtbar wie der große Meister neben Legenden auch Zeitgeschichte (Barbarossa und Alexander III. im Stadtpalast zu Siena) erzählte. Man findet alle die Mit- und Nachwirkungen in Assisi und in den beiden großen Ordenskirchen Sta. Croce und Sta. Maria Novella in Florenz. Hier (in der spanischen Kapelle) eine riesige Selbstverherrlichung des gelehrten und rechtgläubigen Dominikaner-



175. Giotto, Der Tod des Edlen von Celano. Aus der Legende des hl. Franz. Oberkirche von Assisi.

rei des Camposanto zu Pisa. Hier hat ein Unbekannter seit 1351 jene drei riesigen Fresken geschaffen, den Triumph des Todes, das Weltgericht und die Hölle, aus denen der Zeitgeist des Trecento mit all seinen Gegensätzen unvergänglich zu künftigen Geschlechtern spricht, die abgründigen Jenseitsgeschichte Dantes, die Schrecken des schwarzen Todes von 1348 und die heiteren Geschichten des Boccaccio. Es ist schlechthin erschütternd, wie im Triumph des Todes links die Jagdgesellschaft auf die drei offenen Gräber stößt, derart, daß sich selbst die Rosse sträuben, und rechts eine paradiesische Liebeslust mit zärtlichem Gesang und Geflüster spielt. Solche Gegensätze hat das Leben, und der grausame Tod schwebt über allen.



176. Zuschauer aus einem Fresko von Giotto.

ordens. Eine sehr willkommene Ergänzung wußte jedoch das stolze Siena zu liefern. Es ist das Heitere, Anmutige und Weltliche. Duccio, der Führer dieser Schule, ist etwa so süß wie Meister Wilhelm von Köln. Und dessen Schüler, Simone Martini und Lippo Memmi, schwelgen in Schönheiten von Frauen und Engeln, Ambrogio Lorenzetti in republikanischer Gedankenmalerei (das gute und schlechte Regiment im Stadtpalast von Siena 1337). Das alles vereingt und vollendet sich in der gewaltigen Sinnbildne-

Ein liebenswürdiger Nachzügler dieser Stimmung ist Fra Angelico von Fiesole (1387 bis 1455). Als Klosterbruder in Fiesole hat er auf Tafeln kleinen Maßstabes die ruhige Daseinsfreude reiner, seliger Menschen geschildert, Madonnen im Kreis von Heiligen, Engel, Paradiesesfreuden, auch Leben Jesu, eine liebe Welt ewigen Sonntags. Zarte Körperchen wiegen sich auf blumenbestreuten Rasen; in den



177. Giotto, Die Vermählung des hl. Franz mit der Armut Assisi.

schönsten, buntesten Farben, mit Gold gehöht, leuchten ihre langfließenden Gewänder und die Köpfe strahlen von überirdischer Schönheit; dabei ist alles gut gezeichnet und wunderbar fein gemalt, zumal die Köpfe, so daß die weit fortgeschrittenen Zeitgenossen ihn schätzten und zarte Gemüter sich noch heute an seinen Engelreigen erquicken (Abb. 178). Als er 1436 in das Markusloster zu Florenz übersiedelte, malte er in den Zellen der Brüder Fresken seines lieblichen Stils, an denen sich noch heute die Besucher aus allen Bekenntnissen erbauen, später, im Dom zu Orvieto und in einer Kapelle des Vatikans in Rom fand er eine weit kräftigere Tonart.

2. Die Frührenaissance (Quattrocento).

Als Alberti 1435 aus der Verbannung nach Florenz zurückgekehrt war, widmete er dem Meister der Dompuppel Brunelleschi eine Abhandlung über die Malerei, worin er mit Stolz aussprach, daß in seiner Vaterstadt durch Ghiberti, Donatello, Luca della Robbia, Masaccio und Brunelleschi die Werke der Alten nicht nur erreicht, sondern überholt seien. In der Tat war damals schon die neue Kunst im ersten Jugendalter und die genannten Männer, einig in der Verehrung des Altertums, die meisten wie Alberti selbst an römischen Denkmälern geschult, waren die Bahnbrecher, und Florenz, die Stadt der königlichen Kaufleute, war und blieb der vornehmste Schauplatz ihrer Arbeit. Auch die Reihenfolge der Namen ist soweit richtig, als Bildhauer und Maler die Führung hatten; die Baukunst folgte bescheiden, zaghaft, mit kleinen Sachen. Sie reifte in der Stille, in Entwürfen, Gedanken und Schriften zu größeren Aufgaben. Zufällig war Florenz mit Kirchen damals fast völlig versorgt, und der bürgerliche Wohn- und Palastbau trat in den Vordergrund.

1. Die Baukunst. Kirchen. Paläste. Die Baukunst der Renaissance wird man ungerecht beurteilen, wenn man sie an der Gotik mißt, die alles aus sich selbst



178. Linker Flügel vom
Jüngsten Gericht von
Raphael. Berlin.

neu geschaffen hat. Man kann eine Erfindungsarmut darin sehen, daß die Meister des neuen Stils die Formensprache der römischen Kaiserzeit einfach übernahmen und nachahmten in dem Gefühl, daß gar nichts Schöneres zu erdenken sei als Säulen, Simse, Kapitäle, Akanthus, Wandgliederungen, so wie sie die Alten gemacht. Das lag im Zuge der Zeit. Wie die Gelehrten und Dichter das reine Latein und den klassischen Vers für höchsten Gewinn achteten, so glaubten auch die Baumeister an die unvergleichliche, gottgewollte Schönheit der Antike. Und es ist auch zugegeben, daß alle die ausgegrabenen Formen nicht als bauliche Notwendigkeiten, sondern nur als Ziermittel, als Verblendung und Umkleidung auftraten. Aber diese Männer trugen doch von Anfang auch ein höheres Ziel, eine große Sehnsucht in der Brust: die Peterskirche in Rom zeigt, wohin das Streben ging. Im Kirchenbau wollte man aus der engbrüstigen und zerklüfteten Gotik heraus zu freier und heiterer Raumschönheit: die tonnengewölbte Saalkirche, die Kuppel, die feingegliederte Fassade, die Rundbogenarkade mit reichlicher Verwendung der Säule, und vor allem das edle Verhältnis, das Gleichgewicht der Teile und des Ganzen, das sind die Ziele und Absichten. Brunelleschi (1377—1446) fand gleich eine der großen Aufgaben vor, die Domkuppel in Florenz. Die Gotiker hatten ja in kleinen Verhältnissen, besonders bei Taufkirchen (Pisa, Florenz) die Kuppel verwandt und im Vertrauen darauf die Bierung des Doms auf eine gewaltige, achtseitige Kuppel angelegt. Aber wie die Wölbung von 41 m Spannweite ausgeführt werden sollte, das wußte niemand als Brunelleschi, der das Pantheon in Rom (s. S. 61) studiert hatte und die Aufgabe zu höchster Verwunderung der Zeitgenossen 1420—1434 löste. Die Spitzform und das schlechte Oberlicht konnte er hierbei nach den Vorarbeiten nicht vermeiden. Keiner erkennen

wir seine Baugesinnung an der kleinen reizenden Kuppelkapelle Pazzi, an der Säulenbasilika von St. Lorenzo und der Kuppelatriei daselbst, an der spielend leichten Arkade des Fintelhauses. Alberti (1404—1472) baute nicht selbst, er entwarf nur Pläne, in denen das freudige Bekenntnis zur Antike herrscht. Die Ausführung gedieh dann nicht immer rein und treu. Aber was er wollte, sieht man an St. Francesco zu Rimini (Abb. 180), einer gotischen Kirche, die er umkleidete, und zwar die Front mit dem Aufriß eines dreiteiligen Triumphbogens. Der Giebel blieb liegen. Er sollte wohl ähnlich werden wie bei Sta. Maria Novella in Florenz, wo sich an dieser Stelle noch eine kleine Tempelfront vorgeblendet findet, die Zwideln mit den berühmten Albertischen Voluten gefüllt. Am reifsten ist St. Andrea in Mantua, eine tonnengewölbte Saalkirche mit Kuppel (diese erst

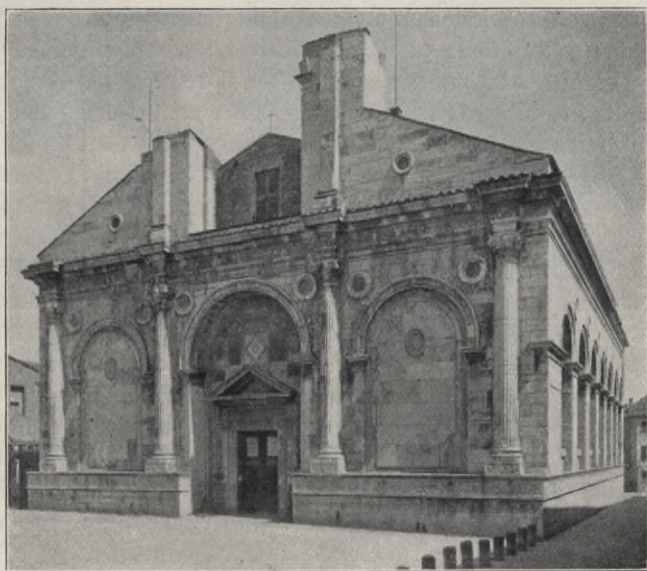
viel später ausgeführt), die Fassade in freier Weise als Tempelfront gezeichnet, aber noch sehr zurückhaltend, mit flachen Pilastern. In den Werken dieser beiden Bahnbrecher war also schon alles verkörpert oder angedeutet, was nun als reine Kunst galt.

Im Palastbau waren die Aufgaben zahlreicher und größer. Sind doch in Florenz allein von 1450—78 nicht weniger als 30 der stolzen Bürgerpaläste errichtet. Die Grundlage bot das trogige, ungliederte Steinhaus, welches im Sinne der „Verhältnisse“ umgearbeitet wurde. Als Brunelleschi den Palazzo Pitti entwarf, griff er zu riesigen Mäßen und Formen, unbehauene Quadern (Rustika) als äußere Haut, Türen und Fenster im Rundbogen gewölbt, drei Galerien als Fenster- und Dachsimse. Der glückliche Gedanke, den Stein selbst zur Gliederung zu benutzen, ist dann durch Michelozzo verfeinert an dem Palaste für Cosimo Medici (1444, Abb. 182): die Stockwerke werden nach oben niedriger, die Rustika zahmer und flacher, ein gewaltiges Dachgesims macht den Abschluß. Es ist fast gar nichts Antikes daran. Aber auch hier war es Alberti, der die Formel der Zukunft fand. Am Palazzo Rucellai (1446, Abb. 181) blendete er vor die Rustika einen Rahmen von Sockeln, flachen Pilastern und Gesimsen, sehr zurückhaltend, das muß zugegeben werden. Aber damit war die Bahn für die „Fassadenmusik“ frei, die unaufhaltsam zum Barock führte. Reicher und anmutiger sind



Stadthaus. Baptisterium. Campanile. Domkuppel.

179. Ansicht von Florenz.



180. Alberti, St. Francesco in Rimini.



181. Alberti, Palazzo Rucellai
in Florenz.



182. Michelozzo, Palazzo Medici (jetzt Riccardi)
in Florenz.

überall die quadratischen Höfe mit umlaufenden offenen Bogenhallen oder Korridoren. Und die wahre Leistungsfähigkeit kommt zuletzt in der Ausschmückung der Zimmer und Säle zu Worte, die in langen Fluchten sich aneinanderreihen. Das moderne, vornehme Haus ist in der florentinischen Frührenaissance geschaffen.

2. Die Bilderei. Aus einem Wettbewerb um eine zweite Erztür für die Taufkirche in Florenz (1401) sind zwei Probestücke erhalten, das Opfer Abrahams, von Ghiberti (1378—1455) und Brunelleschi. Der Vergleich ist lehrreich (Abb. 183). Brunelleschi ist reifer und natürlicher. Seine Raumbfüllung ist meisterhaft, die Handlung schwungvoll bewegt und um den schreienden Knaben zusammengerollt. Nur der Dornauszieher ist mit seinem eigenen Schmerz beschäftigt. Aber der Ausschuß entschied sich für Ghibertis glattere Schönheit und Brunelleschi überließ ihm für immer das Feld. Ein großer Verlust. Ghibertis Tür wurde 1424 fertig, sie hat 20 Szenen aus dem Leben Jesu, unten Evangelisten und Kirchenväter. Obwohl er die Antike studiert hatte und liebte wie kein zweiter, so hat er sich doch seinen eigenen Stil und die noch leicht gotisierende Form nicht verderben lassen, worin er stark von Andrea Pisano (s. S. 163) abhängig ist und bleibt. Die Florentiner waren zufrieden. Sie übertrugen ihm 1425 die dritte (Ost)-Tür ihrer Taufkirche, die 1452 vollendet wurde (Abb. 184). „Die Pforten des Paradieses“, wie Michelangelo sagte. Das war nun in der Tat etwas Neues, auch im Gegenstand, nur zehn Bilder aus dem alten Testament; im Stil eine Mischung von Malerei, Gotik und Antike. In kleinen, graziosen Figuren drängen sich große Volksmassen tief in den Grund hinein, aber



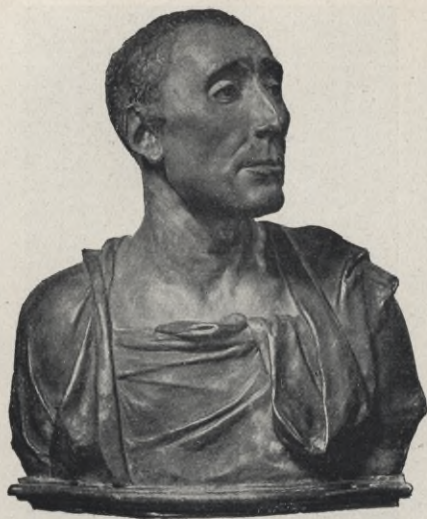
183. Abrahams Opfer, von Ghiberti (oben)
und Brunelleschi (unten).

der Blick geht noch in unendliche Weiten, in Landschaften mit Felsen und Bäumen, in tiefe Hallen, alles mit einer geradezu rätselhaften Kunst in flachem Relief gegeben und überfüllt mit Lebenszeichen, Beobachtungen und Gruppierungen, an denen noch Raffael zu lernen fand. Man begreift, daß hierin die Arbeit eines Vierteljahrhunderts steckt. Sonst haben wir von ihm nur noch drei Freisiguren an Dr San Michele, Matthäus, Stephanus und den Täufer; sie sind echt ghibertische Mischkunst, griechische Haltung in rein gotischem Gewand.

Donatello 1386—1466 ist der stärkste Geist des Jahrhunderts, arbeitsam und fruchtbar wie kein zweiter, schöpferisch in allen Gattungen und ein Wirklichkeitskünstler ohne Schranken. In seiner Heimat Florenz war er die ersten 20 Jahre



184. Von der zweiten Tür Ghibertis
am Baptisterium in Florenz.



185. Donatello, Niccolò da Uzzano.
Florenz, Bargello.



186. Donatello, David.
Florenz, Bargello.

(1406—25) mit großen Standbildern in Marmor für den Dom, den Glockenturm und Or San Michele beschäftigt. Sie sind jedem unvergänglich durch ihre große, herbe Eigenart: der sitzende wuchtige Johannes, in dem man schon den Moses Michelangelos ahnt, der leidvolle Kahlkopf (lo zucone im Volksmund) — „so sprich doch, daß du die Ruhr kriegst“, soll der Meister bei der Arbeit immer gemurmelt haben —, der jugendliche Held Georg, der so tapfer und bescheiden hinter seinem Schilde steht. Dann wandte er sich in Verbindung mit Michelozzo dem Erzguß zu und ward auswärts, in Siena (am Taufbrunnen der schreckenvolle Tanz der Herodias), in Prato (Außenkanzel), ein ganzes Jahr in Rom beschäftigt (1433). Neben den großen Werken, Grabmälern u. dgl. entstanden in dieser Zeit die zahl-

reichen lebensvollen Tonbüsten, die Madonna, der Täufer, der magere alte Uzzano (Abb. 185). Nach seiner Rückkehr ist er wie verjüngt, sein Auge für Jugendschönheit geöffnet. 1434 beginnt er die Sängerbühne für den Dom mit dem schalkhaften Fries tanzender Kinder (Marmor mit Goldmosaik) — sie verlassen ihn nun nicht mehr —, für Cosimo Medici den bronzenen David, die erste vollwertige Nacktfigur seit der Antike (Abb. 186), die Bronzetüren und die ganze Ausstattung der neuen Domkapelle (in Stuck). 1443 wurde er nach Padua berufen, um den Hauptaltar des Santo (S. Antonio) zu schaffen; er blieb bis 1455 und sammelte eine ganze Schule von Jüngern um sich. In den „Wundern des hl. Antonius“ am Altar hat sein erzählendes Relief die Höhe erreicht und kurz vor seinem Scheiden ward auch das Werk seines Weltruhmes, das Reiterbild eines venezianischen Hauptmanns mit dem Spitznamen Gattamelata (gestleckte Katze) aufgestellt. Der Mann wie das Roß „alles Natur und alles Kunst“. Ein Zauchzen ging durch Italien; jetzt fühlte man sich den großen Alten gleich. Das letzte Jahrzehnt wühlte er wieder in dunklen Lebensrätseln. Der rauhe Bußprediger Johannes für Siena, die jungfräuliche Mörderin Judith, die gräßliche Hexe Magdalena (Holz im Baptisterium), zuletzt die leidenschaftlichen Kanzel-



187. Donatello, Kreuzigung an der Evangelienkanzel in S. Lorenzo. Florenz.

reliefs in St. Lorenzo (Abb. 187), zeigen welch ungezügeltte Kraft noch in dem Achtzigjährigen wohnte.

Das genaue Widerspiel dieses harten und gewaltigen Mannes ist der zart sinnige Luca della Robbia (1400—82). Als Marmorkünstler hielt er eine mittlere Linie zwischen Natur und Verklärung ein, die sich am schönsten in der zweiten Sängerbühne des Doms mit den singenden, spielenden und musizierenden Engelknaben offenbart. Sein Ruhm haftet aber an den zahllosen bemalten und glasierten Tonbildwerken, mit denen er Altäre, Türbögen, Tabernakel und Grabmäler schmückte. Diese Art war in Toskana alt, volkstümlich, handwerksmäßig geübt. Sie war die Bronze der kleinen Leute und der armen Kirchen. Luca machte sie mit unendlicher Sorgfalt und Hingabe hoffähig. Die ganze Weichheit seiner Seele legt er in die einfachen Andachtsbilder „Maria mit dem Kind“ (Abb. 188), wo so ziemlich jede Spielart des zärtlichen Verhältnisses erschöpft ist, eine Vorarbeit für Raffaels Madonnen. Köstliche Naturblumen, dicke Fruchtkränze und die leuchtendsten Farben ergreifen und erfreuen auch das stumpfste Gemüt. Die Familie hat sein Vermächtnis und seine Kunstgeheimnisse fleißig ausgebeutet, sich selbst an große Altarwerke gewagt. Der Nefte Andrea († 1525) ist bekannt durch die Wickelkinder an der Halle des Findelhauses, dessen Sohn Giovanni († 1529) durch die „Werke der Barmherzigkeit“ am Spital in Pistoja, breite Schilderungen in bemaltem Relief, wo man die erquickendsten Gestalten des italienischen Volkslebens einmal ohne allen höheren Beigeschmack genießen kann.

In den Fußtapfen dieser Großen wandeln die Jünger und Schüler in die Weite und Breite. Die zweite Hälfte des Quattrocento ist angefüllt mit Meistern und Werken, die alle errungene Schönheit und Größe der Florentiner über die ganze Halbinsel verbreiten. Außer den Altären und sonstigem Kirchenschmuck ist es besonders das Prunkgrab, das Wandbogengrab, welches im liegenden Bildnis Gelegen-



188. Luca della Robbia, Madonna mit Engeln.

Geschlechts, zarte Kinder, herbe, edelgeborene Bäckfische, selbstbewusste Jünglinge, madonnenhafte Frauen, harte Männer, die ihre natürliche Unschönheit ohne allen Kummer zeigen. Denkt man zurück an die römischen Kaiserbüsten, so empfindet man die Wandlung der Menschheit in einem christlichen Jahrtausend. Es ist doch mehr Seele und Gefühl gewonnen. Aus der Masse der guten Talente hebt sich doch einer, Andrea Verrocchio (1455—88) als Mehrer und Neuerer heraus. Er hatte, schon gereift, den Mut, mit Donatellos David zu wetteifern. Sein Bronzefnabe ist noch um eine Linie natürlicher und viel seelenvoller (Abb. 190). Und dasselbe gilt von seinem Lebenswerk, dem Reiterbild des Colleoni in Venedig (1484, Abb. 191). Hier sind Roß und Mann zu einer Einheit verwachsen, beide gleich heldenhaft, von der Freude und dem Ernst der Schlacht durchglüht. Nun scheint uns der Gattamelata Donatellos zahm wie ein Gelehrter, der zufällig aufs Pferd geraten ist. Der Höhepunkt dieser Reihe, Lionardos Reiterbild des Moro in Mailand, ist leider nicht zum Guß gekommen. Und so behält der Colleoni den Ruhm, das schönste Reiterbild aller Zeiten zu bleiben. Ebenso findet des Meisters ungläubiger Thomas vor Christus an Dr San Michele als Gruppe zu zweien nicht ihresgleichen durch das feine Gegenspiel der Bewegung. Und was er als passender Erzähler

189. Verrocchio, Tod der Franzeska Pitti-Tornabuoni.
Florenz, Bargello.

heit zu erklärender weisevoller Naturtreue, in der Umrahmung zu reizvollen Zierbauten und sinnbildlichen Beigabenbot. Man kann davon nicht sprechen, ohne durch Namen und Zahlen zu ermüden. Ein anderes war das Bildnis, die Büste in Bronze, Marmor oder bemaltem Ton jeden Alters und

ler vermochte, sieht man an einem Grabrelief auf den Tod einer Wöchnerin mit ergreifenden Ausbrüchen des Schmerzes (Abb. 189). Verrocchio war der Lehrer aller Jüngeren, auch Lionardos, und besonders den Malern lehrte er eine genauere, schärfere Körperbildung, wie er es selbst auf einer Taufe Christi zeigt.



190. Verrocchio, David.
Florenz, Bargello.



191. Verrocchio, Colleoni. Venedig.

3. Die Malerei. Die Malerei des Jahrhunderts hat zwar nicht so große Geister, aber sie hat immer die große Form, die ihr Giotto aufgeprägt. Die Wandmalerei (Fresco) ist ihr vornehmstes Ausdrucksmittel, und die hohe Geschichtserzählung in geschlossenen Reihen bleibt ihr Ziel. Der Italiener liebt nicht das gemütliche und stille Kleinleben der Deutschen, sondern die große Gebärde, die würdige Stellung und Bewegung. Es muß alles majestuos sein. Die Madonna ist eine Fürstin, die Heiligen sind Nobili, und selbst das geringe Volk ist noch sehr adlig. Die vielseitige allgemeine Bildung der Künstler äußert sich auf Schritt und Tritt in dem sicheren Gefühl für schöne Gruppierung, in der Beherrschung großer Massen, in den wissenschaftlich ergründeten Gesetzen des räumlichen Sehens (Perspektive). Darin hat das Quattrocento die Alten in Gewaltschritten überholt und auch den Nordländern den Rang abgelaufen. Umgekehrt, in der Stimmung, in der Licht- und Tonmalerei ist der Norden überlegen. Das liegt aber an einem äußeren Umstand. Die Italiener quälten sich bei ihren Tafelbildern noch mit der zähen Tempera, die selbst bei höchster Meisterschaft trocken, hart und bunt wirkt.

a) Die Florentiner.

1. Masaccio (1401—1428) ist der geniale Pfadfinder im großen Stil. Er malte außer einigen Tafeln die Geschichte Petri in der Brancaccikapelle der Karmeliterkirche in Florenz (Abb. 192) und starb zu jung für die Kunst darüber weg. Die Fres-



192. Masaccio, Mittelgruppe vom Fresko: Bezahlung des Zinsgroßschens.
Florenz, Carmine.

fen sind erst viel später von Filippino Lippi vollendet worden. Von seinem Lehrer Masolino kann er das Neue nicht gelernt haben, worin er der stille Führer des Jahrhunderts wurde, das Sehen im Raum, die körperliche Wahrheit, die er erstmals durch künstlerischen Gebrauch von Licht und Schatten erreicht, den feierlichen Ernst, womit er die Erzählung unmittelbar, wie selbstverständlich vors Auge bringt. In der besseren Kenntnis des Leibes, des Nackten, wie die Vertreibung aus dem Paradies es zeigt, hat er von Donatello gelernt, alles andere muß er durch Studium und Beobachtung erworben haben, vor allem den Raumsinn. Denn was er an Landschaft und Bauten, am Hintereinander der Menschen gibt, ist nicht nur Andeutung wie bei Giotto, sondern wirkliche Umgebung und Rauntiefe. Was hätte der Frühvollendete bei längerem Leben noch erringen können! Bei seiner Arbeit schaute ihm ein junger Klosterbruder zu, der sein Schüler und Erbe wurde, Fra Filippo Lippi (1406 bis 1466), eine zweite Auflage des frommen Giesole, aber ganz ins Weltliche und Heitere überseht. Er löste sich später von seinem Orden, entführte als 56jähriger ein Mädchen aus einem Kloster, die Mutter des eben genannten Filippino, und ist auch in seinen Bildern der leidenschaftliche Verehrer schöner Frauen. So hat er zunächst die neue florentinische Madonna in reiner, mädchenhafter Schönheit mit blondem Haar und rundlichem Kind geschaffen, am anmutigsten in der „Madonna im Walde“ (Abb. 193), worin das Dämmerlicht und der Blumenzauber ganz nordisch berühren, ein richtiges Andachtsbild für beschauliche Waldmönche, dann die „Krönung Maria“ als kirchliches Prunkstück inmitten einer dichtgedrängten Frauen- und Engelschar, welche freilich die Andacht nicht gerade fördern. Zum Fresko gelangte er erst in reifen Jahren; seit 1456 malte er im Dom zu Prato das Leben des hl. Stephanus und des Täufers, im Dom zu Spoleto das der Madonna. Und nun fand er gleich den großen würdigen Vortrag seines Lehrers, allerdings in das weltliche florentinische Anschauungsleben überseht mit modischer Kleidung und

zahlreichen Bildnissen von Zeitgenossen, wie es seither guter Ton wird.

2. Sein größerer Schüler und Fortsetzer ist Sandro Botticelli (1446 bis 1510), ein Dichter und Träumer, der den weitesten Stoffkreis beherrscht, in breitem Strom die heitere Welt selbst in das Kirchenbild einführt, voll von neuen Gesichtern, Gestalten und stürmischem Leben, schon erhaben oder doch gleichgültig über Naturtreue, richtige Zeichnung und den guten, gelehrten Aufbau eines Bildes. Gerade mit seinen Schwächen ist er der Abgott der englischen „Präraffaeliten“ geworden. Gleich in seinem ersten Tafelbild, dem Magnifikat (Abb. 194), lernen wir eine seiner schönsten Schöpfungen kennen, die nachdenklichen, sanften, halberwachsenen Mädchenengel, welche die anmutig gepuhte Madonna umgeben. Ein zweites



193. Filippo Lippi, Anbetung. Berlin.

sind seine antikisierenden Stoffe, die Verleumdung des Apelles, die Geburt der Venus und der Frühling (Abb. 195). Welch eine Welt ist dies, von der Natur wie von der Antike gleich weit entfernt! Die tänzelnden, überschlanken Frauen mit den steifen Knien in durchsichtigen Schleiern, auch die matte silbergraue Fleischfarbe, das ist doch im Kern ungesund. Sein ganzes Können faßte Sandro in den drei Fresken zusammen, die er neben den anderen Toskanern für Sixtus IV. in der sixtinischen Kapelle (1482) malte, aus der Geschichte Moses, überfüllt mit Nebendingen und Figurengewimmel, ein berückender Reichtum, dem nur eins, das Maß und der Bau, fehlt. Später, in Florenz, ist er in Zeichnungen zu Dantes göttlicher Komödie ganz der Malerdichter geworden, zu dem ihn die Natur geschaffen und unter dem erschütternden Einfluß Savonarolas verträumt und verkommen.

3. In Domenico Ghirlandajo (1449—1494) vollendet sich das Streben des Jahrhunderts. Er hat dem Andachtsbilde die nun mustergültige Form der „heiligen Unterhaltung“ (santa conversazione) gegeben (Abb. 197). Wir sehen auf erhöhtem Thron die Madonna mit dem Kind, darunter stehend oder kniend einige Heilige, nicht steif und einzeln mit sich beschäftigt, wie bei den Deutschen, sondern in Beziehung miteinander, mit der Gottesmutter und auch mit dem Be-



194. S. Botticelli, Madonna mit dem Magnifikat. Florenz.



195. Sandro Botticelli, Der Frühling. Florenz, Akademie.

schauer, der durch Blicke und Gebärden zur Andacht eingeladen wird. In dieser Fassung ließ sich alles anbringen, was die Malerei der Renaissance groß macht, der schöne Aufbau, das wohlerrungene Gleichgewicht, der große Linienfluß, der vornehme Mensch, die antike Architektur, Blumen, Teppiche, Reichtum und Wechsel der Farbe. Ein anderes beliebtes Andachtsbild, die Anbetung der heiligen drei Könige, hat er ebenfalls in mehreren Tafeln geklärt und bereichert. Dieser Gegenstand war allen Zeitgenossen geläufig, weil sich ohne Kezerei die heiterste weltliche Pracht, womöglich ein vornehmer Reiterzug, allerhand Bauwerk, Landschaft und Volksgewimmel mit dem Ereignis verbinden ließ. Als Ghirlandajo das Fresko erlernt hatte, wünschte er, die Mauern von Florenz zu bemalen. Es ward ihm Gelegenheit, wenigstens eine Kapelle in S. Trinita mit dem Leben des hl. Franz 1485 und 1490 den Chor von S. Maria Novella u. a. mit dem des Täufers und der Madonna auszumalen, klar, groß und würdig (Abb. 196). Die Gruppen bewegen sich frei in den Prachträumen oder in der Landschaft. Die Stifter und ihre Freunde mischen sich teilnehmend in die Handlung, die Männer und die schönen schlanken Frauen, durch welche Florenz in der Welt berühmt war. Der Maler konnte stolz sein, aber Savonarola grollte über diese Verweltlichung der Heiligen. Die goldenen Tage von Florenz gingen zur Neige. Welche Fülle von strebsamen und geistvollen Künstlern hatte sich hier im letzten Jahrzehnt Lorenzos, „des Prächtigen“, gesammelt. Unter ihnen müssen wir schon den jungen Lionardo denken, der in vielen Stücken bereits über seine Lehrer hinausgewachsen war. Nach Lorenzos Tod 1492 beginnt die kunstfeindliche Geistesherrschaft Savonarolas, 1497 wurden die „Eitelkeiten“ auf dem Markte verbrannt, ein Jahr später der kühne Mönch selbst. Florenz blieb erschüttert und verdüstert.

b) Die Umbrier.

1. Aber schon war auch auswärts die Malerei erstarkt. In den kleinen Städten des stillen Umbriens hatten sich bereits früher kräftige Talente aus dem Hand-



196. Ghirlandajo, Das Leben Johannes des Täufers in S. Maria Novella. Florenz.

werk emporgearbeitet und ihre heimatische Art, eine gewisse Weichheit, Andacht, Gefühls- und Naturschwärmerei, mit tüchtigen Fortschritten gepaart, so daß sie als Wanderkünstler an den kleinen Höfen, in abgelegenen Klöstern, aber auch in Rom und Florenz angesehen waren. Außerdem machten sie sich zuerst von einem zugewanderten Niederländer, Justus von Gent, die neue Malerei zu eigen, von den Florentinern die Anatomie und Perspektive. Und der Leichtigkeit des Lernens entsprach eine Leichtigkeit des Schaffens, wie sie die „Kunst im Umherziehen“ mit sich brachte. Piero della Francesca († 1492) ist der erste starke Farbenkünstler Italiens, der Licht, Luft, Helldunkel, Rauntiefe und Körperrundung besser herausbrachte als alle Florentiner. Sein Freskenkreis in Arezzo mit der Legende des Kreuzholzes und des heiligen Kreuzes ist nicht nur in der Erfindung etwas Neues, sondern auch malerisch, in der Lichtwirkung und Naturtreue vom ersten



197. Ghirlandajo, Santa conversazione. Florenz.

barer ist der zweite Schüler Pieros, Luca Signorelli (1450—1523), ebenso ausgezeichnet durch Kraft, Ernst, Erfindung, Ordnung wie durch kräftige, leuchtende Farbe und eine Meisterschaft im Nackten, worin er der Wegbereiter für Michelangelo ist (Abb. 199). Altarbilder und zum Teil auch Fresken finden sich fast in jedem Städtchen seiner Heimat, sein Hauptwerk ist die Darstellung der letzten Dinge im Dom zu Orvieto, der Antichrist, die Auferstehung der Toten, die Hölle und das Paradies, sehr viel Nacktfiguren von jugendlicher Kraftfülle, ein großartiger Jubel über die Bezwingung des gottähnlichen Menschenleibes, die auch in Tafeln mythologischen Inhalts (Schule des Pan in Berlin) nachklingt.

3. Der dritte, Pietro Perugino (1446—1524), ist der echteste, glatteste und durch seinen großen Schüler Raffael der bekannteste Umbreer. Er scheint den Ausdruck holder Unschuld, süßer Schwärmerei, zarten Schmerzes sein ganzes Leben empfunden zu haben, in Wahrheit kam er einer Zeitstimmung entgegen, die das Glatte und Süße, die schwermütigen Taubenaugen, die kleinen Lippen und die zierlichen Gebärden liebte (Abb. 200). Im Wettstreit mit anderen hat er seine unleugbare Begabung öfters zu höheren Leistungen gepornt, in Fresken wie in Tafelbildern ungemein fruchtbar, dann aber ähnlich wie bei uns Cranach sich ein ganzes Menschenalter in öder Massenarbeit selbst kopiert. Michelangelo nannte den Alten gelegentlich ins Gesicht einen „Tölpel in der Kunst“.



198. Melozzo da Forlì, Lautspielender Engel. Rom.

Rang. Von dessen Schüler, Melozzo da Forlì († 1494) ist ein wunderherrliches Fresko aus St. Apostoli in Rom, die Himmelfahrt Christi inmitten jubelnder, musizierender Engelchöre nur in Bruchstücken erhalten, kühn und sicher in Unterlicht gezeichnet, hinreißend schöne Jünglingsengel (Abb. 198) und einige kraftvolle Apostelköpfe. In der Vatikanischen Bibliothek hat er seinen Gönner Sixtus IV. im Kreis seiner Neffen gemalt, das erste der großen Papstbilder.

2. Bedeutender und frucht-

4. Pinturicchio, „das Malerlein“ (1455 bis 1513), ist bei geringerer Begabung dem Perugino überlegen durch Fleiß und eine lebenswürdige Erzählungskunst, die ihn seinen Gön-



Melozzo da Forlì, Violinspielender Engel.

Rom, Sakristei von St. Peter.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



199. Luca Signorelli, Das Testament Moses. Rom, Sixt. Kapelle.

nern, den päpstlichen Familien Rovere, Borgia und Piccolomini für ihre male-
rischen Selbstverherrlichungen so brauchbar machte. Er kam nach Rom mit der
Künstlerschar, die Sixtus IV. 1481 zur Ausmalung der Sixtinischen Kapelle
berief, Botticelli, Ghirlandajo, Cosimo Rosselli, Perugino. Und die zwölf Fresken,
welche als Gegenstücke das Leben Christi und Moses schildern, sind das lehrreichste
Gesamtgedenkmahl der umbrisch-toskanischen Kunst, ganz noch Frührenaissance in
der Überfüllung, der bunten Heiterkeit, der Freude an großen landschaftlichen und
baulichen Hintergründen. Von hier aus lernt man erst die Höhe ermessen, welche
Raffaël und Michelangelo noch zu ersteigen hatten. Während nun die übrigen sich
wieder zerstreuten, blieb Pinturicchio in Rom, um für die Rovere S. Maria del
Popolo und für Alexander IV. die finsternen Gemächer des Appartamento Borgia
im Vatikan auszumalen. Diese Säle, bis 1897 erneuert und dem Besuch freigegeben,
machen den besten Begriff von der Ausstattungskunst des Meisters, der hier zuerst
die Ziermittel der antiken Wandmalerei, die sogenannte Grotteske, verwandte,
in den Decken- und Wandbildern aber nur wenig eigenhändig in seiner sauberen,
leichten und anmutigen Art ausführte. 1502 malte er im Auftrag des Kardinals
Piccolomini in der Dombibliothek zu Siena (Abb. 201) das Leben von dessen Oheim
Pius II. (Aeneas Silvius), der als Humanist und Diplomat eine bewegte Laufbahn
gemacht hatte. Die Bilder sind durchaus ein festliches Schaugepränge des damaligen
Volkslebens; die mühsigen Stützer und Gaffer erdrücken fast die dürftige Handlung.
Aber das Ganze bietet mit den frischen Farben, der reichen, heiteren Deckenzier,
eine seltene Augenlust.

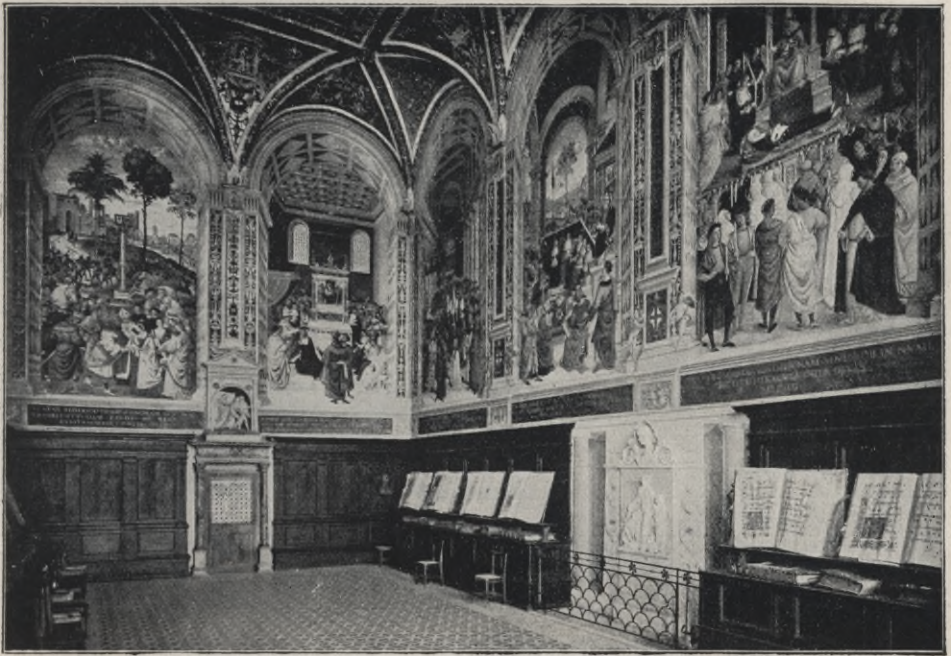


200. Perugino, Beweinung Christi. Florenz.

c) Oberitalien.
Mantegna.

In Oberitalien hat fast jede der Fürstenstädte ihre Künstler und Malerschulen mit ehrenvollen Namen und Werken. Sie werden alle in den Schatten gestellt durch Andrea Mantegna (1431—1506) von Padua. Ein gelehrter Kunstfreund, Squarcione, der Griechenland bereist hatte, seine Schüler nach Antiken zeichnen ließ und auch malerische Aufgaben übernahm, hatte den verwaisten Knaben angenommen; in seiner Lehrzeit arbeitete der große Donatello in Padua (s. S. 144), und der

Maler Jakob Bellini gab ihm eine Tochter zur Frau. Dies und die ganze Lust der Universitätsstadt erklären die Richtung, die Mantegna einschlug, eine leidenschaftliche, herbe Nachahmung der Antike, eine rücksichtslose, fast wissenschaftlich genaue Beobachtung der Wirklichkeit und beständig wechselnde Versuche, das Gesichtsfeld der Malerei bis zur völligen Augentäuschung zu bereichern. Noch als Jüngling malte er bei den Eremiten in Padua das Leben des Jakobus, wo zum erstenmal wirkliche Römer auftreten, und seine kühnen Untersichten. Dann trat er in den Dienst der Gonzaga von Mantua und malte etwa seit 1469 in der dortigen Hofburg das „Ehemach“ mit Familienbildern aus, die mit ihrem köstlichen Lebenshauch und ihrem edlen Familiensinn noch heute unmittelbar das Gemüt ergreifen (Abb. 202). An den Decken sieht man Putten in den kühnsten Verkürzungen. Als dann die weibliche Ruhmesgestalt der Renaissance, Isabella d'Este, dem kleinen Hofe in Mantua seinen höchsten Glanz gab, erstand als Schmuck eines Jagdhauses der „Triumphzug Cäsars“ (jetzt in England) und die mythologischen Bilder, mit denen die schöne, geistreiche Frau ihr Arbeitszimmer schmückte. Den ganzen Reichtum seiner Seele hat Mantegna erst in zahlreichen Tafelbildern und Kupferstichen ausgegeben, worin alle Großheit und Herbigkeit, zuweilen ein schrecklicher Ernst, zuweilen auch die zarteste Stimmung stets packend zum Beschauer spricht. Da er auch in Pisa und Rom arbeitete, begreift man leicht den Beitrag, den er neben den Florentinern und Umbrem zum Aufbau der Hochrenaissance lieferte.



201. Pinturicchio, Das Leben Pius' II. in der Dombibliothek zu Siena.



202. Andrea Mantegna, Federigo Gonzagas Rückkehr. Mantua, Sala degli Spoji.



203. Lionardo, Abendmahl, nach dem Original. Mailand, S. Maria delle Grazie.

Zehntes Kapitel.

Die Hochrenaissance. Cinquecento.

Die Zeit war gekommen und die Männer waren in der Stille gereift, um den langen, blütenreichen Frühling mit vollen Früchten zu krönen. Die Vollendung knüpft sich an das Dreigestirn Lionardo, Raffael, Michelangelo, auf welche die Natur alle ihre Gaben mit verschwenderischer Fülle gehäuft hatte. Alle drei sind noch in Florenz gebildet. Lionardo, der größte unter ihnen, hat den ihm nötigen Wirkungskreis nie gefunden, die beiden anderen sind durch Julius II. Rovere nach Rom gezogen und vor Aufgaben gestellt worden, an denen sie sich auswachsen konnten. Leo X. Medici hat diese hohe Pflicht weiter geübt. Die beiden Päpste verdienen mitgenannt zu werden, wenn man von der Hochrenaissance spricht. Daß sie nicht päpstliche Hofkunst wurde, dafür bürgte die hohe Geistesbildung der Zeit und die großen Erinnerungen der ewigen Stadt. Vielmehr war es ein Glücksumstand, daß Rom sich als empfängliches Neuland öffnete. Denn umfassen wir rückblickend den ungeheuren Kunstbesitz der toskanischen Städte um 1500, so war diese Welt von Schönheit aller Arten und Gattungen als Schule, als Erziehungs- und Bildungsmittel unerseßlich, und die drei Großen sind gar nicht denkbar ohne die Vorarbeiten, die Muster, die glänzenden Errungenschaften ihrer Vorgänger; aber den Spielraum zur Wirkung ins Große und die beflügelnde Anerkennung ihrer Höhenkunst hätten sie hier schwerlich gefunden. Darin liegt aber das Wesen der Hochrenaissance, daß sie die bisherigen Ausdrucksmittel der Kunst vereinfacht und steigert: vereinfacht und reinigt von all den Buntheiten, Zufälligkeiten und Überfüllungen, die bisher immer und überall gerade aus der Treue und Fülle der Anschauung, der Beobachtung, der Gelehrsamkeit den besten Werken gefährlich geworden waren, steigert durch eine ganz neue Vorstellung von menschlicher, zuweilen übermenschlicher Größe und

Würde. In einer großartigen Formensprache und in tief sinnigen Gedankendreihen wird der Menschheit wieder einmal wie in der platonischen Philosophie, in der griechischen Plastik und im Evangelium Jesu ihr höheres, verklärtes Bild vorgehalten, zum Trost, zur Hoffnung und Stärkung zukünftiger, auch schwacher und gottverlassener Zeiten.

1. Lionardo. Lionardo da Vinci (1452 bis 1519) ist sicher der größte Geist aller Kunstgeschichte, bis ins hohe Alter ein schöner Mann,

riesenstark/wunderbar begabt als Maler, Bildhauer, Baumeister, Naturforscher, Musiker und Gelegenheitsdichter. Sechzehn Bände seines schriftlichen Nachlasses, meist in Spiegelschrift geschrieben, Handzeichnungen, meist mit der Linken schraffiert, geben eine Vorstellung seiner Geistesarbeit. Was nur immer er angriff, das hob er durch Entdeckungen und Neufindungen gleich auf die höchste Stufe. Aber über seinem Leben schwebte ein Unstern, schlimmer als über Dürers. Nicht nur daß er selbst bei der ruhelosen Beweglichkeit seines Geistes sich meist auf die Erfindung eines Neuen, die Lösung einer Schwierigkeit beschränkte, die Ausführung anderen überlassend, auch das wenige, was er vollendete, ist fast nur verstümmelt, schattenhaft auf uns gekommen, anderes ganz zugrunde gegangen.

Als natürlicher Sohn eines florentinischen Notars auf einem Landgut bei Vinci geboren, trat Lionardo als 20jähriger bei Verrocchio in die Lehre, auf dessen „Taufe Christi“ (s. S. 146) er einen der beiden Engel malte. Schon damals setzte er die Zeitgenossen durch seine „Erfindungen“ in Erstaunen, aber schon damals konnte er nichts fertig bringen. So hatte er für ein nahes Kloster 1480 ein Altarbild, die „Anbetung der heiligen drei Könige“, übernommen. Nach den sorgfältigsten Entwürfen und Vorarbeiten brachte er es zur Untermalung der Tafel und ließ sie so liegen (Abb. 204). Man erkennt trotzdem darin das erste Denkmal des neuen Stils. Der klare Aufbau der Hauptfiguren im Dreieck, die tiefe Andacht der Könige, die Verwunderung des nachdrängenden Haufens, die völlige Sammlung aller Aufmerksamkeit auf den Mittelpunkt, das Kind, sind Merkmale der Größe und Reife, die Lionardo schon voraushatte, als er 1481 von Lodovico Sforza nach Mailand berufen wurde. Als Hofmaler und Vergnügungsrat, von zahlreichen Schülern umgeben, verlebte er hier seine glücklichste Zeit (bis 1499), die trotz aller Zerstreuungen auch für sein künstlerisches Schaffen fruchtbar war. Das erste Werk war ein Altar-



204. Lionardo, Anbetung der Könige. Uffizien, Florenz.



205. Lionardo, Madonna in der Felsgrotte. Paris, Louvre.

ist in ihnen an Weisheit, Menschenkenntnis und künstlerischem Vermögen ausgesprochen! Schon äußerlich, in der Gruppierung, je drei und drei auf jeder Seite zusammengefaßt und wieder durch feine Übergriffe miteinander und dem Mittelpunkt vereinigt. Und besonders innerlich. Es ist nicht die Einsetzung des Sacraments, das ja zunächst über den Verstand der Jünger weit hinausging, sondern die Kennzeichnung des Verräters. Auch dies nicht äußerlich durch den Bissen, wie es unsere Deutschen machen (s. S. 124), sondern durch die Wirkung des Wortes: *Unus vestrum*. Das durchzuckt den stillen Kreis dieser einfachen Menschen wie ein Blitzschlag, bis in die Fingerspitzen. Fragen, Staunen, Unglauben, Entsetzen malt sich auf jedem Gesicht, in jeder Abstufung der Empfindung und des Charakters, und deutlicher noch in der Sprachgewalt der Hände. Der Teufel unter ihnen, Judas, verrät sich selbst. Er fühlt sich getroffen und erkannt, aber auch verhärtet. Er wird doch tun, wozu ihn sein niedriger Sinn treibt, und den Göttlichen seinen Mördern ausliefern. Dieser Heiland, das äußerste Ideal christlicher Manneschönheit, ist schon ganz demütige Aufopfer-

bild für das Franziskaner-Kloster, die „Madonna in der Felsgrotte“, wovon nun einmal (infolge von Streit mit den Mönchen 1494) zwei Ausführungen, jetzt in Paris (Abb. 205) und London, vorliegen. Es ist eine zauberhafte Naturdichtung, diese himmlisch reinen Wesen im Dämmerlicht wilder Felsen mit dem Durchblick auf eine blaue Dolomitenkette. 1499 war sein Lebenswerk vollendet, das „Abendmahl“ im Speisesaal des Klosters S. Maria delle Grazie (Abb. 203). Es ist in dem dumpfen Raum frühzeitig zugrunde gegangen, oft übermalt worden und heut nach verständiger Reinigung nicht mehr als eine ergreifende Ruine. Die Anordnung allein ist ein Wunder von Einfalt und Kunst, alles Überflüssige ferngehalten, der Raum eigentlich kahl, die lange Tafel läßt nur die Oberkörper erscheinen. Aber was

rung, das Lamm, das der Welt Sünde trägt. Tausendmal ist dieser Gegenstand behandelt worden, aber kein Künstler ist dem ewigen Gehalt des Augenblicks jemals wieder so nahe gekommen, und für den Untergang des Urbildes entschädigen die zahllosen Nachbildungen, von denen die geringsten sich noch in ärmlichen Hütten finden. Das Bild ist über Völker- und Bekenntnisgrenzen ein Band der Christenheit geworden, so allgemein wie das Vaterunser.

Für ein Reiterdenkmal des Francesco Sforza hatte Lionardo zwei Modelle entworfen. Das erste wurde verworfen, das zweite, welches die lauteste Bewunderung erregte, 1499 von französischen Soldaten mutwillig zerstört. Zugleich begann für den Meister ein unruhiges Wanderleben. Einige Zeit war er wieder in Florenz, wo er mit Michelangelo den Ratsaal ausmalen sollte. Der Karton zu einer Reitereschlacht war fertig, und die Übertragung auf die Wand hatte begonnen, als Lionardo die Sache mißmutig liegen ließ. Nur eine Nachzeichnung der Mitte, des Kampfes um die Fahne, gibt eine Vorstellung von der verbißenen Wut der Männer wie der Rosse, die nur der erste Pferdekennner so stürmisch malen konnte. Ein anderer schöner Entwurf dieser Zeit, Maria, Anna und die zwei Kinder (in London) und ein dritter, Leda mit dem Schwan, ist wenigstens von Schülern ausgeführt. „Zur Malerei hat er keine Geduld. Er treibt Geometrie“, schreibt ein Besucher. In der Tat hat er zu dem einzigen echten Bildnis seiner Hand vier Jahre gebraucht. Es ist die Mona Lisa (1506) (Abb. 206), worin sein Frauenideal und seine unvergleichliche Malweise, das vielgerühmte, duftige Hell Dunkel (sfumato), einmal unverfälscht zur Geltung kommen. Wie ein holdes Rätsel wächst dieses Weib aus der traumhaften Landschaft, verführerisch lächelnd mit Mund und Augen, doch auch etwas gefährlich. Und wie weich sind diese Hände! Hier ist nicht nur der sinnliche Reiz, sondern auch das Herz der Frau enthüllt. In seinen Handzeichnungen und bei seinen Schülern kehrt diese Schönheit immer wieder, das Lächeln, die Grübchen, die großen Augen, „bald strahlend von Fröhlichkeit, bald leise umschleiert von einem sanften Schmerz“. Aber auch alle Tiefen des Verworfenen und Lächerlichen erfaßte er in seinen Karikaturen. Wohin sich dann der Ruhelose wandte, nirgend fand er seinen Platz. Seit 1507 ist er wieder in Mailand im Dienst der Franzosen, Hofmaler des Königs Franz I. 1516 auf Schloß Cloux bei Amboise, wo er 1519 starb. Für die Kunst hat er nichts mehr fertig gebracht, aber seine Schüler (Bernardo Luini, Sodoma u. a.) haben von seinen Formen und Gedanken und seinem Hell Dunkel gezehrt ihr Leben lang und sind dem Meister oft bis zur Täuschung nahe gekommen.



206. Lionardo, Mona Lisa.

2. **Michelangelo.** Michelangelo Buonarroti (1475—1564) ist der „Mann des Schicksals“ für die Renaissance. Unschön von Angesicht — ein Mitschüler hatte ihm das Nasenbein zerbrochen —, ungesellig und empfindlich, ein Grübler und Zweifler, wälzt er beständig in seiner gewaltigen Seele die letzten Rätsel und die tiefsten Geheimnisse, als müsse er aus sich die Welt neu gebären. Der kirchlichen Frömmigkeit ist er entwachsen wie der Ehrfurcht vor der Natur und den zarteren Regungen der Seele. Elf Jahre hat er Anatomie studiert, aber sobald er zum

Pinself, zum Meißel greift, da „wächst das Riesenmaß der Leiber weit über Irdisches hinaus“. Und wie sein eigenes Leben düster und freudlos war, so sind es seine Menschen. Die Schönheit und Daseinsfreude Raffaels, vollends das süße Lächeln Lionardos dürfen wir bei ihm nicht suchen. Aber das Größte und Letzte, was ein Künstler wagen und ausführen kann, das hat er der Menschheit gegeben. Er kann nicht an der Antike und nicht an seinen Zeitgenossen, sondern nur mit seinem eigenen Maß gemessen werden. „Gewaltigkeit (terribilità)“ nannten es die Bewunderer.

Aus einer armen Florentiner Familie entsprossen wurde der Jüngling in der mediceischen Kunstschule erzogen, von Lorenzo an den Tisch gezogen und in lebenslänglicher Verbindung mit den Medici gehalten. Bei Ghirlandajo hatte er malen gelernt, bei einem alten Donatello Schüler die Bildhauerei. Der Marmor war doch sein eigentliches Element. Die Arbeiten seiner Frühzeit sind ausschließlich Meißelwerke, in denen er die Antike nicht etwa nachahmt, sondern zu be- meistern sucht, ein Zentaurenkampf, ganz jugendliche Gliederfülle, eine Madonna an der Treppe, flachstes Relief und so erhaben wie Juno, ein junger trunkenen Bacchus und ein nackter David, der schon ganz seine Eigenart, die Gliederfülle, den grollenden Ernst und die verhaltene Bewegung zeigt (Abb. 207). Dann hat er mehrmals die Madonna mit dem erwachsenen Kinde versucht,



207. Michelangelo, David.
Florenz, Akademie.

auch in einem Gemälde, die heilige Familie, sehr kunstvoll im Rund aufgebaut, ohne doch über eine hohe, kalte Schönheit hinauszukommen. Das Gefühl der Mutterfreude lag ihm nicht, den ergreifenden Ausdruck fand er erst bei der Madonna mit dem Leichnam im Schoß (Pietà), wo er zugleich die beliebte, aber meist verunglückte Gruppe ganz vollendet im Dreieck aufbaute und mit einem unsagbaren Hauch von Jugendfrische und Ruhe übergoss (Rom, St. Peter). Im Wettstreit mit Lionardo entstand (1505) der Karton zu einem Schlachtenbild, der Überfall badender Soldaten für den Ratsaal, aber zur Ausführung kam es nicht mehr. Ein Neider zerschnitt später den Entwurf, und es sind nur Nachzeichnungen, die „Kletterer“, erhalten.



208. Sündenfall und Vertreibung. Sixtinische Decke.

Julius II. berief den Künstler 1505 nach Rom, um sich von ihm sein Grabmal machen zu lassen. Es kam aber zunächst etwas anderes, die Decke der sixtinischen Kapelle. Wir sahen oben (S. 153), wie an den Wänden das Leben Moses und Christi entstanden war. Jetzt sollte nun die Vorgeschichte dazu gegeben werden. Michelangelo machte es sich nicht so leicht, wie die späteren barocken Maler, die mit allegorischen Riesengemälden und viel Wolken wirtschafteten. Er brachte in einem kunstreichen baulichen Rahmen die Geschichten und Gestalten unter, welche zwischen dem Anfang aller Dinge und der Erfüllung des Heils die Vermittlung bilden. In den verhältnismäßig kleinen und ungleichen mittleren Feldern

209. Jeremias. Sixtinische Decke.
Bergner, Grundriß. 2. Aufl.

210. Die Delphische Sibylle. Sixtinische Decke.



211. Michelangelo,
Sklave, Louvre.

erzählt er die Geschichte der Schöpfung und Armenscheit. In drei Bildern sehen wir den Schöpfergott gewaltig durch das Weltall rauschen. In den nächsten dreien ist die Schöpfung Adams, Evas und der Sündenfall geschildert. Diese sind die schönsten. Der Künstler kannte am tiefsten von seinen Marmorarbeiten her den erhabenen Augenblick, wo der Stoff lebendig wird. So springt vom Finger Gottes der Lebensfunke in den ersten Menschen, der sehnsüchtig, traumhaft die Augen öffnet und die göttlichen Glieder regt, während das Weib ganz anders, demütig geduckt ins Dasein tritt. Aber das Wesen des Weibes zeigt sich im nächsten Bild. Welch eine Schönheit ist die kauernde Eva in Form und Gebärde. Und wie häßlich ist dieselbe gleich darauf im Unglück (Abb. 208). Das Fortwirken der Sünde offenbaren



212. Michelangelo,
Sklave. Louvre.

die drei letzten Bilder: das Sühnopfer, die Sintflut und die Schande Noahs. Sie sind kleiner im Maßstab und figurenreicher. Von dieser Seite begann Michelangelo nämlich die Arbeit und er fand den großen Stil erst rückwärts bei der Weiterarbeit. Beiderseits auf dem verkröpften Gebälk räkeln sich nackte Jünglinge, die mit einem überschießenden Kraftaufwand Rundscheiben an Bändern befestigen; es sind gewissermaßen die freien Söhne jener Armenischen, die ohne alle Gedankenlast nichts fühlen als die Freude der Bewegung; dann aber folgen jene ernsten Gedankenträger, die Propheten und Sibyllen, wo die stärkste innere Erregung, die Wucht der Offenbarung und Weisagung sich riesenhaft, erschütternd äußert, so daß der Ausbruch der Leidenschaft nur mühsam durch die Herrschaft des Geistes gebändigt wird. Am herrlichsten ist der gramverzehrte Jeremias (Abb. 209) und die jugendlich-schöne Delphica (Abb. 210), die entsetzt schon die Erfüllung ihrer Weisagung zu sehen scheint. In den Fensterlappen folgen Vorfahren Christi, meist Vater, Mutter und Kinder, in den Lunetten ebensolche, Männer und Frauen rücklings gesetzt, in den Ecken aber noch vier vorbildliche Rettungstaten Gottes für Israel, die eiserne Schlange, David und Goliath, Judith und Holofernes, die Kreuzigung Hamans. — Vier Jahre (1508—1512) hat Michelangelo an diese Riesenarbeit gesetzt und sie, gleich anfangs mit den Gesellen zerfallen, ganz eigenhändig und einsam durchgeführt. „Ich bin kein Maler“, seufzt er in einem Gedicht dieser Zeit und in Briefen schildert er die Qual der Arbeit, wie er oben auf dem Gerüst liegend von Farben bekletzt wird. Der eiserne Wille des Papstes hielt ihn mit Güte und Strenge fest, und eine der letzten Freuden Julius II. war es, am 31. Oktober 1512 die Decke enthüllt zu sehen. Michelangelo sollte noch einmal in der Kapelle seine Werkstatt aufschlagen. 1534—1541 malte er als Abschluß des ganzen Bilderkreises das jüngste Gericht an die freie Rückwand. Hier griff er zu den gewaltigsten Formen,



213. Michelangelo, Grabmal des Lorenzo Medici. Florenz, St. Lorenzo.

die ihm möglich waren. Es ist ein Tag des Schreckens und der Rache, der letzte Kampf eines Riesengeschlechts. Die Engel, die Märtyrer in der oberen Region heben Marterwerkzeuge, um die Rache zu beflügeln; Christus selbst, ein junger Titane, reckt sich, als müsse er Blitze schleudern, die Madonna wagt zusammenschauernd keine Fürbitte mehr. Die Verdammten stürzen in zwei Körperknäueln ins Erbarmungslose, und die Seligen ringen sich schwer empor aus Todesbanden. Bei großen Schönheiten im einzelnen ist die Wirkung als Kirchenbild befremdlich, zumal der Gesichtsausdruck gleichgültig bleibt, alle Kunst auf die Muskelspiele und Verkürzungen der nackten Leiber verwandt ist. Daniele da Volterra, der „Hosenmaler“, mußte später Zeugfetzen auf die Blößen malen. Und alles ist vom Weihrauch geschwärzt.

Die großen Gemälde, zu denen man den Künstler zwang, gelangen; und die großen Denkmäler, die er mit eigener innerer Leidenschaft angriff, brachten ihm bittere Enttäuschung. Das Grabmal Julius II. nannte er selbst das Trauerspiel seines Lebens. Gleich nach Vollendung der Decke machte er sich mit Eifer daran. Es erstand der Moses und die beiden Sklaven (Abb. 211, 212), nur ein kleiner Teil des großen Planes (1513—1518). Nach endlosen Verhandlungen wurde 1545 mit Hilfe von Schülerarbeiten das sehr verkümmerte Werk in St. Pietro in Vincoli aufgestellt, dem nur der Moses zu Ruhm gereicht. In der Tat das erhabenste Denkmal der



214. Raffaels, Vermählg. Mariä. Mailand.



215. Madonna im Grünen, Wien.

neueren Plastik. Der gewaltige Gottesmann erblickt das goldene Kalb. Der Zorn durchbebt Haupt und Glieder, ein Gewitter vor dem Ausbruch. Arme, Hände und Bart sind so übermenschlich stark, daß wir zittern vor dem Augenblick, wo der Koloss aufspringen und alles entzweischlagen wird. Das Kunstgesetz der gehemmten Bewegung in äußerster Spannung!

Seit 1515 war Michelangelo wieder bleibend (bis 1534) in Florenz und seit 1521 arbeitete er an den Denkmälern der Medizeer für ihre Grabkapelle bei S. Lorenzo. Auch dieses sollte viel großartiger werden als es schließlich gelang. Aber mitten in fieberhafter Arbeit ließ der Unberechenbare die Sache im Stich, blieb in Rom, um nie wieder in die Vaterstadt zurückzukehren. 1545 stellte man aus der Verlassenschaft die beiden Denkmäler zusammen, die wir jetzt sehen. Die beiden Medici, Giuliano und Lorenzo, waren persönlich nichtswürdig. Aber der Künstler denkt gar nicht an sie. Er gibt ganz allgemein Heerführer (capitani) seiner Zeit in römischer Tracht, den einen barhaupt und aufmerksam, fast in der Haltung des Moses, den anderen vom Helm beschattet, in Nachdenken versunken (il penseroso) (Abb. 213). Noch allgemeiner sind die vielbewunderten Begleitfiguren, welche in unbequemster Stellung auf den Sarkophagen liegen, die vier Tageszeiten, Nacht und Tag, Abend und Morgen. Der Ausdruck ist wieder vorwiegend in die Körperformen und Bewegungen gelegt, recht gezwungen bei dem ersten Paar; wer könnte schlafen mit dem rechten Arm auf dem linken Bein? Aber sehr edel bei den Dämmerungen. Namentlich die Aurora gehört zum Schönsten von des Meisters Hand.

Der Lebensabend Michelangelos wurde verklärt durch die Freundschaft einer geistreichen Dame, Vittoria Colonna († 1547), und war angefüllt mit rastloser Arbeit; die vornehmste Aufgabe war die Bauleitung an der Peterskirche (seit 1547), die er trotz aller Angriffe so tapfer betrieb, daß ein Jahr nach seinem Tode nach seinem Modell die Kuppel aufgesetzt werden konnte. So schloß ein reiches, hartes Leben mit einem großen Triumph.

3. Raffael Santi. Raffael Santi (1483 1520) ist nur 37 Jahre alt geworden, aber was hat er in seinem kurzen Leben der Welt geschenkt! Mit der Leichtigkeit des Lernens verband er eine noch größere Leichtigkeit des Schaffens. Er schien eine unerschöpfliche Welt des Schönen in seiner Brust zu tragen, die fast mühelos in immer neuen Offenbarungen herausfloß. Ein Liebling der Götter und Menschen, heiter, liebenswürdig, ohne Kampf und Reid ist er seine Bahn gegangen, und was anderen leicht gefährlich wurde, Ruhm und Bewunderung in so jungen Jahren, das war ihm nur ein Sporn, mit um so größerem Ernst und eiserner Willenskraft den höchsten Zielen nahe zu kommen. Die Reinheit und Reife seines Charakters ist sicher ebenso erstaunlich wie die Fülle seiner Gaben und der Umfang seiner Arbeit.

In Urbino, der kleinen umbrischen Residenz, bei seinem Vater Giovanni († 1494) lernte er die Anfangsgründe der Kunst, und als er 16jährig zu Perugino kam, der damals einige Jahre in Perugia arbeitete, lebte er sich so in dessen weiche und süße Formenprache ein, daß er einige Bilder desselben, die Krönung, die Vermählung Mariä (lo spozalizio) (Abb. 214) wiederholte, frischer sogar und gefühlvoller, als der Meister selbst es konnte. In einigen lieblichen Madonnen und dem „Traum des Ritters“ kann man dann fast die Vollendung der umbrischen Schule sehen. Ende 1504 kam der Jüngling nach Florenz, zu seinem Glück. Hier mußte er sehen, daß die Malerei inzwischen mit Riesenschritten die Umbrer überholt hatte. Lionardo und Michelangelo maßen damals gerade ihre Kräfte. Und Raffael lernte von beiden, von Michelangelo die große Auffassung des Körpers und die Anatomie, von Lionardo das Hellbunke und die Modellierung, am meisten aber von Fra Bartolommeo, der jenen beiden in der schönen, ruhigen Gruppenbildung voraus war. Darin bewährte ja Raffael später seine unerreichte Meisterschaft. In den eigenen Arbeiten wagte er sich freilich noch nicht an so große Sachen. Die florentinische Zeit ist vielmehr angefüllt mit Tafelbildern, worin er in immer neuen Spielarten die stille Liebe seines Herzens, die Madonna feiert. Zunächst beschäftigt ihn die junge, schöne, glückliche Mutter mit dem Kind in Spiel und Ernst, so wie es schon Luca della Robbia (s. S. 145) geschildert hatte, dann kommt der kleine Johannes (Abb. 215) und etwas Beiwerk, eine Frucht, ein Stieglitz, ein Lamm als Gegenstand der Aufmerksamkeit oder Handlung hinzu, schließlich Joseph, der die Gruppe zur heiligen Familie abrundet; ferner eine duftige Landschaft mit den schlanken jungen Bäumchen (Abb. 216). Erst gegen Ende des florentinischen Aufenthalts entwarf er zwei größere Bilder, eine santa Conversazione (Madonna unter dem Baldachin) und die Grablegung, die ihn schon völlig auf der Höhe seiner edlen Formen- und Farbenkunst zeigen.

Das also war der Raffael, der 1508 nach Rom kam und auf Empfehlung Braman-



216. Raffael, Der hl. Georg.
Petersburg.

tes von Julius II. mit der Ausmalung der päpstlichen Prunkzimmer, der Stanz en, betraut wurde, woran sich schon berühmtere Maler wie Perugino und Sodoma versucht hatten. Die Gedanken, der Plan wurde ihm von den päpstlichen Hofgelehrten gegeben; auch darf man nicht vergessen, daß ähnliche hohe Gedankenmale-rien schon da und dort von den älteren Künstlern (s. S. 153) vorgebildet waren. Aber der Fünfundzwanzigjährige übertraf gleich im ersten Zimmer, der Stanza della Segnatura, alle Erwartungen. Hier galt es, die vier Fakultäten darzu- stellen. Er malte Theologie, Philosophie, Dichtkunst und Gerechtigkeit als erhabenen schöne Frauen an die Decke, und in die Bogenfelder entsprechende Gleichnisbilder. Die Disputa (Abb. 217) (Theologie) zeigt uns im offenen Himmel die Drei- einigkeit in einem doppelten Kranz von Engeln und Heiligen, darunter um einen Altar mit der Hostie eine Versammlung von Kirchenlehrern, in denen die Offenbar- ung ihren Widerhall findet. Es ist eine wundervolle Vision, auch im Blick und im Aufbau der drei Kreise unvergleichlich. Die Schule von Athen (Philosophie) (Abb. 218) entwickelt sich auf den Stufen einer prächtigen Halle. Mit einer spielen- den Anschaulichkeit wird gezeigt, daß die niederen Wissenschaften, die sieben freien Künste, den Weg bahnen zur höchsten Weisheit, die sich oben in Plato und Aristoteles und dem erlauchten Kreis ihrer Zuhörer entfaltet. (Ganz rechts schauen Raffael und Sodoma aus dem Bilde.) Die Dichtung (der Parnas) führt uns ins heiterste Dasein. Am kastalischen Quell sitzt Apollo spielend und singend, die Musen haben sich um ihn geschart, und tiefer lagern ohne Unterschied heidnische und christliche Dichter. Für die Rechtskunde wählte der Maler zwei kleine Geschichtsbilder, welche die Entstehung der beiden grundlegenden Quellen des römischen und des geistlichen Rechts erzählen. Die Welt ist noch heute schön, durchleuchtet von Gottes Geist, erfüllt von edlen Wissenschaften und Künsten, weise regiert durch gute Gesetze, das ist das Evangelium, welches Raffael hier verkündet.

Im zweiten Zimmer (Stanza d' Eliodoro) ist der Sieg und Schutz der Kirche in Gefahren geschildert. Julius II. hatte nach der Vertreibung der Franzosen aus Italien und der Sprengung eines Gegenkonzils in Pisa Grund, zu triumphieren. In der Vertreibung Heliodors (Abb. 219), des Tempelräubers, durch einen himmlischen Reiter ist auf das erste Ereignis angespielt. Die lebendige Gruppe zeigt, welche Meisterschaft Raffael nun auch in der dramatischen Handlung besaß. Von der anderen Seite inmitten einer wundervollen Gruppe erschreckter Frauen wird der weißköpfige Priesterkönig hereingetragen. — Die Messe von Bolsena, ein älteres Hostienwunder, ist als Zeugnis römischer Rechtgläubigkeit gewählt. Auch hier schaut Julius II. mit großer Zuversicht auf das Wunder. Die Be- freiung Petri aus dem Gefängnis und die Vertreibung Attilas von Rom spinnen den Gedanken weiter. Julius II. war inzwischen gestorben. Aber Leo X. ließ sich die Verherrlichung noch etwas deutlicher gefallen: auf seinem weißen Zelter reitet er selbst (als Leo d. Gr.) den Hunnen entgegen. — Im dritten Zimmer (Stanza dell' incendio) wird die Erzählung noch päpstlicher oder vielmehr leoninisch. Es sind vier Ereignisse aus dem Leben Leos III. und IV., darunter der „Brand im Borgo“, den Leo IV. angeblich durch Gebet löschte, wiederum voll auf- regenden Lebens. Doch hat Raffael hier nichts mehr eigenhändig gemalt, sondern die Ausführung seinen Schülern überlassen.

Dasselbe gilt von der Ausmalung eines offenen Laubenganges im zweiten Stock



217. Raffael, Disputa. Rom, Stanza della Segnatura.



218. Raffael, Der Barfuß und die Schule von Athen. Rom, Stanza della Segnatura.



219. Raffael, Die Vertreibung Heliodors. Rom, Stanza d'Eliodoro.

des Vatikans, der Loggien. Hierfür hat Raffael nicht nur die reizvolle Dekoration der Pfeiler und Bogen, sondern auch die kleinen Bilder auf den Kreuzgewölben entworfen, 4 mal 13 aus dem Alten Testament, die sogenannte „Bibel Raffaeels“. Sie sind so einfach und reinmenschlich, wie man Kindern biblische Geschichte erzählt, nur gehoben durch stimmungsvolle Landschaften. Eine weitere Gelegenheit, den biblischen Stoff zu bearbeiten, gab die sixtinische Kapelle. Leo X. wünschte die Wände unter den Fresken (S. 153) mit Teppichen zu behängen, und Raffael zeichnete 1515 die Kartons mit den Taten der Apostel Petrus und Paulus. Danach wurden die Teppiche in Brüssel gewebt und 1519 aufgehangen (eine Wiederholung in Berlin). Sie sind wiederum reich an Erfindungskraft und Schönheit der Gruppierung und des Ausdrucks. Am anziehendsten ist Petri Fischzug mit den riesigen Männern in den Ruchschalen.

Mit wachsendem Eifer hatte sich Raffael nebenbei der Erforschung des alten Roms gewidmet. Er leitete Ausgrabungen, sammelte Bildwerke, zeichnete Bauten und ließ vor den Augen seiner Bewunderer ein glänzendes Bild des kaiserlichen Roms erstehen. So mußte es ihm willkommen sein, einmal einen antiken Stoff zu behandeln und ein reicher Bankier Chigi gab ihm Gelegenheit in seinem schönen Landhaus, der (später sogenannten) Farnesina. An einer Zimmerwand malte Raffael eine drollige Sache, den Riesen Polyphem, der liebentflammt auf das Meer schaut, wo seine Geliebte, die schöne Galathea, auf einem Muschelwagen, von Tritonen und Amoretten umbraust, einherzieht. Es ist wohl die schönste Erweckung des Altertums und in den Formen doch ganz sein eigen. Für die offene Gartenhalle (Abb. 220) entwarf er dann weiter die berühmte Geschichte von Amor und Psyche in freier Umdichtung des antiken Märchens. Für die rührende Fabel blieben ihm nur die Zwickel der Gewölbe, an der flachen Decke stellte er zwei große Götterversammlungen dar, das Schiedsgericht und das Hochzeitsmahl, wunderwürdig

im ganzen und voll neuer Schönheiten im einzelnen. Die Ausführung mußte er Schülern überlassen.

Wenden wir uns nun zu den Tafelbildern der römischen Zeit, so fesseln uns durch einen neuen Zug, eine hohe, schlichte Lebenswahrheit zuerst seine Bildnisse. Seine beiden Gönner hat er so im Bild festgehalten, wie sie in der Nachwelt fortleben werden, den ernstern, eifigen Julius II. (Abb. 221) und den fetten, genußsüchtigen Leo X., diesen mit zwei Kardinalen. Daneben noch mehrere Herren der Hofgesellschaft und auch zwei Frauen, die ihm teurer gewesen sein müssen, die schöne Bäckerin (fornarina) und die viel feinere Dame im Schleier (donna velata), das Urbild der sixtinischen Madonna. Doch viel reicher und vielseitiger sind seine Kirchenbilder. Seine alte Liebe, die Madonna, wandelt sich jetzt aus dem florentinischen in das römische Ideal der schönen Mutter, voller, reifer und weicher. Man braucht nur an die Madonna della Sedia (Abb. 222) zu erinnern, die auch in der Farbenwahl und der Rundform ein Meisterwerk und das Lieblingsbild der Frauen ist. Einige größere Bilder nach der Form der *santa conversazione*, wie die Madonna mit dem Fisch, die von Foligno leiten dann hinüber zu dem höchsten Ausdruck des Gedankens, der sixtinischen Madonna (seit 1754 in Dresden). Dieses Wunder der neueren Malerei scheint Raffael in der Tat wie eine Offenbarung empfangen zu haben. Ohne alle Studien, mit ganz dünner Farbe ist das Bild auf die Leinwand gezaubert. Jeder Zug, jedes Gesicht ist voll ewiger Geheimnisse. Wollte man über den Aufbau, den Linienfluß, den Gedankeninhalt reden, so wäre des Lobes kein Ende. Nur der Vorhang erinnert ein wenig an das „Theater“, was uns immer an italienischen Andachtsbildern stört. Aber gleichwohl, diese Madonna, ganz echt katholisch gedacht, hat sich als Hausgöttin auch die protestantische Welt erobert. — Eine Kreuzschleppung, teilweise nach einem Kupferstich Dürers, die heilige Cäcilie oder „irdische und himmlische Musik“ und einige heilige Familien genießen noch hohen Ruhm. Sein letztes Bild ist eine Verklärung Christi (Transfiguration) in Verbindung mit dem besessenen Knaben, den die Jünger nicht heilen konnten. In der Verknüpfung beider Ereignisse, im Schweben der drei oberen Figuren, in dem wunderbaren Licht, das die Lieblingsjünger blendet, im Bau und Leben der unteren Gruppe erkennt man, daß seine Meisterchaft immer noch im Wachsen war. Als ihn am Karfreitag 1520 ein hitziges Fieber hingerafft, stand dies Bild halb vollendet zu Häupten seines Totenbettes. Ganz Rom betrauerte seinen Liebling.



220. Halle der Farnesina.



221. Raffael, Julius II. Florenz.



222. Raffael, Madonna della Sedia. Florenz.

Aus seinen Schülern hatte Raffael bei seinen Lebzeiten das menschenmögliche herausgeholt. Nach seinem Tode versinken sie in nichts mit einziger Ausnahme des flinksten und gelehrigsten, des Giulio Romano, der 1542 nach Mantua ging und im Dienst der Gonzaga eine fabelhafte Vielseitigkeit entwickelte († 1546). Er mochte sich als wahren Erben Raffaels fühlen. Denn inmitten einer großen Jüngerschaft baute er Villen, Paläste und Kirchen und darin malte und studierte er alles, was verlangt wurde. Man lernt ihn am besten in dem von ihm erbauten, jetzt so einsam melancholischen Landhaus Palazzo del Té kennen, worin er sieben Säle in Raffaels Weise ausmalte mit einer erstaunlichen Schnellfertigkeit des Zeichnens und Malens, der Verkürzungen, Untersichten und Augentäuschungen, aber doch herzlich gemütlos, zuweilen überspannt und roh, mehr fabriziert als empfunden (Abb. 223).

Der selbständige Ausgang der Florentiner Schule offenbart sich in Fra Bartolommeo und Andrea del Sarto. Der erstere hatte nach Savonarolas Tode die Rutte genommen und wagte eigentlich als erster wieder, rein religiöse Empfindungen in biblischen wie in Andachtsbildern auszudrücken, wofür er sich von Lionardo all die Fortschritte in Farbe und Zeichnung aneignete, welche dieser dem erstaunten Florenz (s. S. 159) zu zeigen vermochte. Er hat das Markusloster mit Altären ausgestattet (Abb. 224), auch auswärts viel gemalt und durch die echte Empfindung und die kunstvolle Gruppierung alle jüngeren, am stärksten Raffael befruchtet. Andrea, eines Schneiders Sohn (del Sarto), 1486—1531 erscheint wie ein kleiner Doppelgänger Raffaels, so vornehm, aber doch gemütlicher sind seine Fresken (in S. Annunziata, in dello Scalzo), so anziehend seine Kirchentafeln mit einem weichen, schimmernden Farbenglanz, worin er alle Zeitgenossen überragt (Abb. 225). In Siena brachte der Lombarde Sodoma († 1549) neues Leben, ein spaßhafter Kauz, Tier- und Weibernarr, Lebemensch niederen Grades, der durch seine Possen die Leute quälte und entzückte. Aber in seiner Kunst merkt man nichts davon. In Mailand hatte er bei Lionardo alle Feinheiten der innigen Beseelung,

der zarten Körperbildung und der duftigen Farbe erlernt und mit dieser Ausrüstung in den Kirchen Sienas und der Umgebung (Monte Oliveto) zahlreiche Fresken gemalt, hinreißend schön, „wenn er will“, oft aber recht flüchtig und mit Figuren überfüllt. Zweimal versuchte er auch sein Glück in Rom, das erstemal ohne Erfolg im Vatikan, das zweitemal (1515) für seinen Gönner Chigi in der Farnesina, wo ihm sein Meisterbild, die Hochzeit Alexanders mit Roxane gelang. Es ist ein Bild voll sinnlicher Leibes Schönheit, auch im Aufbau ganz großer Stil. Solche Sachen, schöne, verschämte



223. Giulio Romano, Die Strafe der Psyche. Mantua, Palazzo del Te.

Frauen, lustige Putten, wundervolle Jünglinge (Abb. 226) gelangen ihm am besten. Er malt z. B. einen Sebastian so bestrickend schwärmerisch, als ob es die höchste Lust sei, von Pfeilen gespielt zu sterben. Auch Grottaferrata hat schöne Fresken von ihm.

Ein Größerer arbeitete fern von den Tummelplätzen der Berühmtheiten in Parma, Correggio (1494—1534), zu seiner Zeit wenig beachtet, aber ein Bahnbrecher der Zukunft. Von Mantegnas Bildern in Mantua mag er die Kunst der Verkürzungen, von Lionardos in Mailand das Hell Dunkel gelernt haben. Sein Bestes fand er aus sich selbst, den unvergleichlichen Zauber paradiesischen Lichtes und den warmen Luftschleier, der alles einhüllt (Abb. 227). Für die lebenslustige Abtissin von St. Paulo malte er in einem Saal ein Rebendach, aus dem in ovalen Durchblicken spielende Putten herabschauen, in der Kuppel von St. Giovanni die Erscheinung Christi im freien Himmelsraum, den die zwölf nackten Apostel umsitzen, in der Dombkuppel die Himmelfahrt Mariä in einem doppelten Kreis von Engeln und Putten in rauschender Bewegung, ein Knäuel von Armen und Beinen, wofür ein kalfinniger Maurerlehrling den Ausdruck „Froschragout“ fand, darunter die Apostel hinter einer gemalten Brüstung und 99 Engel, die auf dem Gesims turnen, so grenzenlos erstaunlich in der Verkürzung und Augentäuschung, daß man nicht weiß, was wirk-



224. Fra Bartolommeo, Beweinung Christi. Florenz.



225. A. del Sarto, Johannes. Florenz.



226. Sodoma, St. Sebastian. Florenz.

lich und was gemalt ist. Denkt man zurück an Michelangelos Decke, so ist der geistige Gehalt gering, die ausgelassene, sinnliche Daseinsfreude der schwebenden, sitzenden, purzelnden, lächelnden Jugendschönheit alles. Licht, Luft, Wolkenballen, rosiges Fleisch mit silbergrauen Schatten, stürmische Bewegungen und ein Lachen, welches ansteckt. Sind diese Fresken flott und breit gemalt, so sind die wenigen Tafeln des Meisters um so sorgfamer, übrigens in denselben Lichtzauber getaucht und voll der lächelnden, schmeichlerischen Anmut, am berühmtesten der „Tag“ (in Parma) und die „heilige Nacht“ (in Dresden) (Abb. 228). In einigen mythologischen Bildern (Leda mit dem Schwan, Io von Zeus in der Wolke umarmt) wagte er Zustände des Weibes darzustellen, die nur in seiner bezaubernden Anmut ohne Anstößigkeit wirken.

4. Die Venezianer. In Venedig fand die Malerei ihren zweiten Höhepunkt, die malerische Vollendung. Die Lagunenstadt mit ihrem farbenfreudigen Leben, dem Völkergemisch des Hafens, der morgenländischen Pracht ihrer Feste und Staatshandlungen, der goldigen, dunstigen und doch so reinen Seeluft bot dem Malerauge die reichsten Eindrücke. Hier sah man das Leben nicht so stark durch die Brille der Antike und man suchte in der Kunst nicht die formale Schönheit, die Zeichnung, Anatomie, Perspektive und die ganze hohe Wissenschaft wie in Rom und Florenz, sondern den sinnlichen Farbeindruck, die Augenlust. Wegen des feuchten Klimas gab man schon um 1470 das stumpfe Fresko auf und malte mit Öl auf gespannter Leinwand. Zudem waren die meisten Künstler keine Stadtkinder, sondern Söhne der terra ferma und brachten von draußen den frischen Hauch von Berg, Wald und Flur, Naturstimmung herein, etwas Neues, Angenehmes für Kaufleute und Schiffer. So ist es begreiflich, daß hier die Farbe als reinstes Ausdrucksmittel der Malerei erkannt und gepflegt wurde. „Die Bildersäle der Akademie in Venedig strahlen einen Glanz aus, wogegen die der Affizien oder des Pitti in Florenz matt und stumpf bleiben.“ Aber viele Bilder haben auch durch Nachdunkeln ihren Glanz verloren.



227. Correggio, Madonna. Budapest.



228. Correggio, Die hl. Nacht. Dresden.

Die ältere, einheimische Schule (der Bivarini) auf der Insel Murano war in eine harte und herbe Wirklichkeitskunst festgefahren, als einige Fremdlinge einwanderten, Antonello da Messina, der erste Meister der Ölmalerei, und Jacopo Bellini mit seinen Söhnen Gentile und Giovanni. Der letztere kann als Begründer der venezianischen Hochrenaissance gelten, insofern er das besondere venezianische Andachtsbild schuf, die *santa conversazione* in einer reichen, geschmackvollen Aufmachung, von goldenem Lichte erfüllt (Abb. 229), und als Greis († 1516) die drei Schüler erzog, die den höchsten Ruhm Benedigs tragen, Giorgione, Palma und Tizian.

Giorgione (1478—1510) starb jung und hat wenig hinterlassen, aber das wenige — die große Madonna in seiner Heimat Castelfranco, Adrast und Hypsipyle, Apollo und Daphne (Abb. 230), das Konzert, die schlafende Venus u. a. — atmet den Zauber einer Jugend, die „weltvergessen einem Traum von Schönheit und Glück“ zustrebt. Er zuerst brachte die reine Verbindung des Menschen mit der stimmungsvollen Landschaft fertig durch den weichen, gesättigten Farbenschmelz der Luftmalerei. Und er hauchte seinen Menschen ein träumerisch-geheimnisvolles Leben ein, das rätselhaft aus umflorten Augen spricht. Das Bild „Adrast findet seine Gattin Hypsipyle als Amme wieder“ ist die ergreifendste Landschaftsidylle — und „Das Konzert“, ein Halbfigurenbild mit drei musizierenden Männern, läßt uns ein Unfassbares ahnen, das der Künstler in den tiefen, fragenden Blicken verborgen hat. Die Zeitgenossen haben ihn neben Raffael gestellt, unzählige Nachahmungen auf seinen Namen getauft und die wehmütig versonnene Poesie seiner Bilder tief empfunden.

Palma Vecchio (d. h. der Alte) aus Bergamo († 1528) hat den venezianischen Goldton weltberühmt gemacht. Ihn begeisterten die schönen, vollen, goldblonden Frauen, die er in ihrer rauschenden Kleiderpracht und ihrer leuchtenden Haut wahrhaft königlich zu geben versteht (Abb. 231). Dazu genügt ihm das Brustbild, einzeln als Bildnis (Violante, Bella) oder in Gruppen (drei Schwestern in Dresden),



229. G. Bellini, Madonna. Venedig.

und Vielseitigkeit seines Schaffens nicht gleich, aber er übertrifft sie alle durch seine unvergleichliche Farbenkunst, die ihn jung erhielt und ihm ihre tiefsten Geheimnisse erst in seinem hohen Alter offenbarte. Er verstand das Geldverdienen und die feine Lebensart. Sein Haus war der Sammelpunkt edelster Geselligkeit, eine Sehenswürdigkeit der Lagunenstadt. Er ließ sich gern von den Höfen Italiens umwerben, von Kaiser Karl V. zum Pfalzgrafen machen und verkehrte mit Fürsten wie mit seinesgleichen. Aber auch Gelehrte und Dichter, wie den frechen Spötter Aretino, zählte er zu Freunden. Dies alles hat das Wesen seiner Kunst nicht berührt. Die seltene Gabe, groß und frei in die Welt zu sehen, das Vergängliche und Gebrechliche zu verklären und eigene Gedanken ruhig, anspruchslos wie etwas Selbstverständliches auszusprechen, hat er sich von der Jugend bis ins Alter bewahrt.



230. Giorgione, Apoll und Daphne. Venedig.

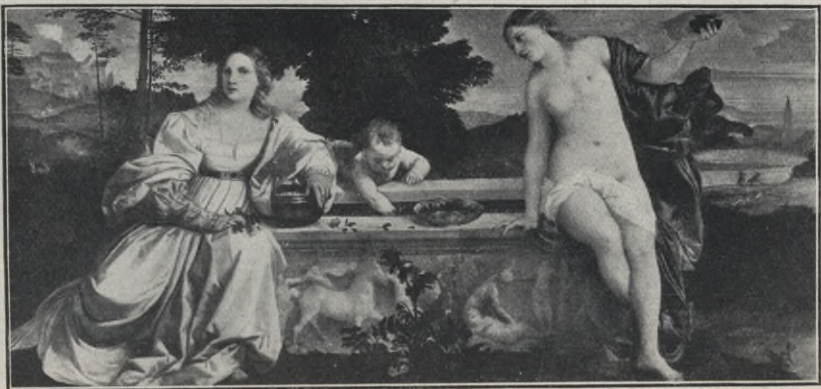


231. Palma Vecchio, Violante. Wien.



232. Tizian, Kirschenmadonna. Wien.

In seinen Jugendwerken wetteifert er zugleich mit Palma und Giorgione bis zur Verwechslung. Wie Palma malt er häusliche Andachtsbilder in Breitformat, Halbfiguren der Madonna mit Heiligen, doch viel lebhafter, durch eine Zugabe (Kirschen, Rosen, Kaninchen), zu einem kleinen dramatischen Spiel gesteigert (Abb. 232). Auch später ist er zu dieser glücklichen Form immer wieder zurückgekehrt, weil sich dabei in engem Rahmen ohne viel Aufwand so vieles aussprechen und vereinigen ließ, Charakterköpfe jeden Alters, Bewegungen, Gefühle und Farbenklänge in allen Abstufungen. — Wie Giorgione aber schuf er zahlreiche Landschaften mit Figuren, geistlicher und weltlicher Art. Für erstere ist der Ostermorgen (Christus und Magdalena) in London, für letztere die „himmlische und irdische Liebe“ (Abb. 233) bezeichnend, zwei Frauen auf dem Rand eines Brunnens; die eine in unverhüllter Schönheit spricht, lockt und weist in irgendein Traumland, die andere, reich gepuzt, lauscht und zaudert. Es ist ganz wie bei Giorgione etwas Unsagbares, ein Geheimnis zwischen Frauen, das man entweicht und zerstört, wenn man zu erklären sucht, aber nicht trübe und verschleiert wie bei jenen, sondern prächtig, froh und satt, auch in der Farbe.



233. Tizian, Himmlische und irdische Liebe. Rom, Villa Borghese.



234. Tizian, Der Zinsgrofchen. Dresden.

in Dresden (Abb. 234), zwei Köpfe und zwei Hände. Aber was ist in dieser äußersten Beschränkung zusammengesaßt! Christus ganz durchgeistigt, über Geld- und Steuerfragen erhaben, mit der feinen Hand eines Fürsten, der freigebig und sorglos ausgibt. Der andere aber, der Arbeiter mit dem verkniffenen Gesicht und der schweißigen Hand, die den Groschen verdient hat, für den ist es eine andere Sache. Sein erstes großes Meisterwerk ist die Himmelfahrt (Assunta) in Venedig (1518). Von aller Erdschwere befreit, schwebt die Jungfrau im Kreis munterster Engel empor. Die Apostel möchten ihr nach. Es ist ein „Glutausbruch der Begeisterung“. Der Aufbau kommt der Transfiguration Raffaels aus dem gleichen Jahre merkwürdig nahe. Altarbilder mit „heiligen Unterhaltungen“ hat Tizian mehrere, hochgerühmte

Das spätere Werk Tizians läßt sich am besten nach drei Stoffkreisen betrachten: dem kirchlichen, dem mythologischen und dem Bildnis. Er hat alle drei Gattungen nebeneinander mit gleicher Liebe und Meisterschaft gepflegt, und es ist müßig, zu fragen, wieweit sein Herz, seine Gesinnung mitsprach, wenn er in einem Atem die schönste Venus und die lieblichste Madonna erstehen ließ. Für den Maler jener freien und unbefangenen Zeit standen die künstlerischen, malerischen Aufgaben in erster Linie, so daß auch die Frömmigkeit nur im Gewand der Schönheit zum Ausdruck kommt.

Die Kirchenbilder Tizians sind derart, daß man sich an den rein menschlichen Ausdruck, den lebendigen, dramatischen Vortrag und die rauschende, hinreißende Sprache der Farbe halten muß. Eins seiner Frühwerke ist der Zinsgrofchen



235. Tizian, Mariä Tempelgang. Venedig.



236. Tizian, Ermordung des Märtyrers Petrus. Braunschweiger Nachbildung.



237. Tizian, Reiterbildnis Kaiser Karls V. Madrid.

gemalt. Doch fand er bald statt der üblichen Vorderansicht eine glücklichere Form in der Seitenansicht, die dann überall Nachahmung fand, auch für andere Huldigungsbilder. In der Madonna des Hauses Pesaro (1526, S. Maria dei Frari) ist die Gottesmutter rechts an den Bildrand gerückt, die Heiligen und die Stifterfamilie in schöner Quersicht darunter. Mächtige Säulen einer Tempelvorhalle, durch ein Gewölk mit tanzenden Engeln beschattet, vollenden den großen Entwurf. In ähnlicher Art ist der Tempelgang „Mariä“ (Abb. 235) über die 13 Stufen erzählt (1538). Die Pa-



238. Tizian, Venus vor dem Spiegel. St. Petersburg.

Bergner, Grundriß. 2. Aufl.



239. Tizian, Lavinia. Berlin.



240. Tintoretto, Der heilige Markus befreit einen Sklaven. Venedig, Akademie.

läste und das Volk Venedigs bilden einen vornehmen Rahmen. Zaghaft schreitet das Kind den würdigen Priestern zu. Es liegt ein hoher Adel in dieser Auffassung. Ein drittes berühmtes Bild war die Ermordung des Märtyrers Petrus von 1530 (Abb. 236), das 1867 verbrannte, ein erschütterndes Wald- und Räuberstück. „Der letzte Ruf des Märtyrers, die Wehklage seines entsetzten Begleiters haben Raum, in die hohen, luftigen Baumstämme emporzudringen.“ Auch dies Bild war der erste Schritt auf einer nachmals so breitgetretenen Bahn, statt des Heiligen seine Marter, seine Todespein zu schildern, das Urbild all jener aufregenden und überspannten Schauer geschichten, mit denen man in der Gegenreformation auf die Tränensäcken der Masse zu wirken wußte.

Einem ganz anderen Tizian glaubt man in den mythologischen Sachen zu begegnen. Strohende Kraft, ausgelassene Sinnenfreude, tolle Bewegung durchzuden die Gemälde „Das Venusfest, Das Bacchantenfest, Bacchus hascht Ariadne, Diana und Aktäon“, deren Tonart dann Rubens aufgriff und fortsetzte. Verhältnismäßig viel zahmer sind die ruhenden Schönen, die unter irgendeinem mythologischen Vorwand und Namen (Abb. 238) (schlummernde Venus, Venus und Adonis, Danae mit dem Goldregen, Zeus und Antiope, Erziehung des Amor) in ihrer göttlichen Gliederpracht bei der höfischen Kundschaft des Künstlers den freudigsten Beifall fanden. Auch die büßende Magdalena mußte sich solche Verwendung mehrmals gefallen lassen.

Wieder ein anderer scheint der Bildnismaler Tizian mit der ernstesten Treue seiner Naturauffassung. Doch gibt es hier Verbindungsglieder, wir meinen die bildnismäßig gefaßten, aber verklärten und etwas mythologisch eingekleideten Frauen, wie das „Mädchen mit dem Spiegel“, das „Mädchen im Pelz“, die „Flora“,

die „Venus mit dem Orgelspieler“, die „Bella“ u. a. Die Feinschmecker fanden damals Gefallen an Galerien schöner Frauen, mochten die Urbilder Herzoginnen oder Kammerzofen sein. Mit gerechtem Vaterstolz hat er auch mehrmals seine reizende Tochter Lavinia dargestellt, zuletzt mit der erhobenen Fruchtshüssel (in Berlin) (Abb. 239) ganz verallgemeinert als Muster der guten Haustochter, die anmutig bescheiden die Blicke aller Gäste auf sich zieht. Aber das alles steht zurück gegen die vornehme und hohe Welt, die sich an seine Staffelei drängte. Als Leibmaler der Herzöge von Ferrara, Mantua und Urbino war er schon berühmt, als er 1532 in Bologna zuerst den Kaiser Karl V. malte. Dieser zog ihn 1548 auf den Reichstag nach Augsburg, wo das Reiterbild des Siegers von Mühlberg entstand (Abb. 237). Bei einem kurzen Aufenthalt in Rom 1545 malte Tiz an mehrmals den gebrechlichen, schlauen Fuchs Paul III. Und sonst noch unendlich viel Große und Kleine, auch aus der geistigen Aristokratie seiner Zeit. Tizian ist im Bildnis immer der Künstler, und zwar in diesem Fach der größte aller Zeiten. Vor allem, er schmeichelt nie auf Kosten der Wahrheit. Er scheut sich nicht, die Herzogin von Urbino „mit Spuren ehemaliger Schönheit“, die sprichwörtliche Häßlichkeit der spanischen Habsburger mit der dicken Unterlippe darzustellen. Aber er weiß seinen Bildnissen auch immer etwas Eigenes, Bleibendes, Allgemeines zu geben, was nur er allein in seinen Modellen sah, und daneben einen ausgesuchten Farbenreiz in Kleidung, Hintergrund, Landschaft und sonstigem Beiwerk.

Eine tiefe Wandlung der Malweise und Auffassung zeigen Tizians Alterswerke. Aus einer bräunlichen skizzenhaften Untermalung holte er in drei- und viermaliger Überarbeitung das Bild heraus, indem er farbige Flecke, Striche und Drücker nebeneinander setzte und den Zusammenklang der Töne dem Auge des Beschauers anvertraute. Der jüngere Palma erzählt, daß er gegen Ende „fast ebensoviel mit den Fingern wie mit dem Pinsel gemalt habe“. Mit dieser Breite des Vortrags ver-



241. Paolo Veronese, Vermählung der hl. Katharina.



242. Peterskirche in Rom.

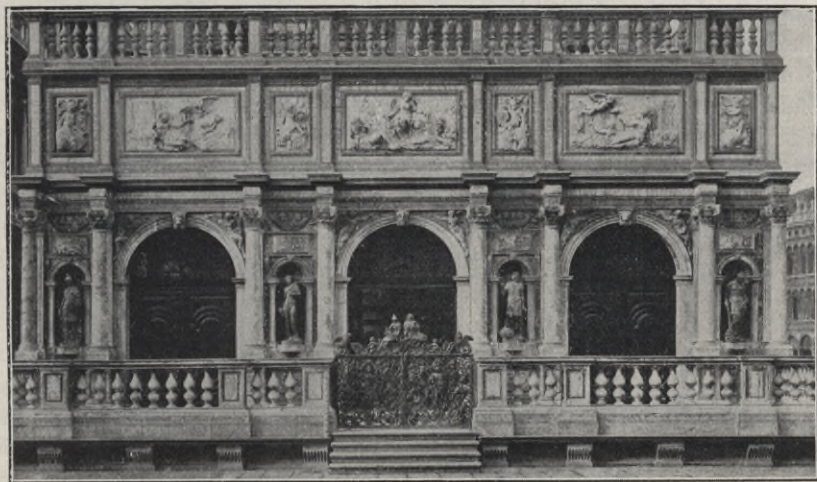
einigt sich in den zahlreichen religiösen Bildern ein tiefer Ernst, eine leidvolle Andacht und eine Kraft und Hefigkeit der Bewegungen, die bei einem Achtzigjährigen höchste Bewunderung erregt.

Schüler und Nachahmer der drei Großen haben die venezianische Farbkunst genügend breitgetreten, unendliche Leinwand mit ihren flott und breit hingestrichenen Farbenwundern bedeckt und die Säle des Dogenpalastes und der Gilden- und Bruderhäuser (scuole) in bedrückende Galerien verwandelt. Aus der Masse heben sich nur zwei Künstler heraus, die etwas Neues brachten: Tintoretto und Paul Veronese. Tintoretto, das „Färberlein“ (1519–1594), ist als Schnellmaler übel berüchtigt. In der Tat hat er wohl zehnmal mehr Leinwand verbraucht als Tizian in seinem langen Leben. Ehrgeizig, wie er war, drängte er sich zu jedem Auftrag und setzte bei einem Wettbewerb ein fertiges Gemälde hin, wo die anderen viel Zeit und Mühe mit Entwürfen verloren hatten. Kein Wunder, wenn er manchmal in gewissenlose Sudelei verfällt. Aber er hatte doch sein großes Talent durch fleißiges Studium gebildet und suchte das höchste Ziel, das man damals denken konnte, die Farbe Tizians mit der Zeichnung Michelangelos zu vereinigen. In seiner Frühzeit hat er sehr feine Bildnisse geschaffen und viele Bilder mit dem „goldenen Pinsel“ Tizians. Und in der Zeichnung konnte er sich scheinbar mühelos die bewegtesten Figuren, die kühnsten Verkürzungen, die drängenden und stürzenden Volksmassen gestatten (Abb. 240), oft „Ausgeburten eines wahrhaft fürchterlichen Gehirns“. Leider fehlte ihm das künstlerische Gewissen und die vornehme Gesinnung. Er zuerst hat die heilige Geschichte in die gemeinste Wirklichkeit herabgezogen. Das Abendmahl ist bei ihm ein Schmaus in einer Schenke, wo alles sich um Essen und Trinken dreht. Bei seinem Haschen nach grober Wirkung um jeden Preis geht ihm schließlich auch die Farbe verloren und er arbeitet mit Lichtern und Schatten in harten Gegensätzen wie ein Kullissenmaler. Manche finden das auch wundervoll. Aber der Besucher Venedigs wird durch diese flüchtige und leere

Massenkunst bedrückt und ermüdet. Finden sich doch allein in der Scuola di S. Rocco 56 zum Teil riesenhafte Gemälde seiner Hand.

Paul Veronese (1528—1588) war schon ein fertiger Künstler, als er 1555 nach Venedig kam. Seinen eigenen veronesischen Silberton hat er nie verleugnet, sonst aber das venezianische Herkommen im Gewand seiner Zeit viel treuer erfasst und fortgebildet als Tintoretto. In seiner lebenswürdigen und volkstümlichen Art fand er sogleich große Aufgaben. Ein Jahrzehnt durfte er sich in der Kirche St. Sebastiano ausmalen, dann fand er mit Gehilfen und vier Söhnen Gelegenheit, in Landhäusern der terra ferma, z. B. in der Villa Barbaro in Mafer (1566), sein hohes dekoratives Geschick zu entfalten. Ein Jahrzehnt (1563—1573) ist angefüllt mit seinen großen „Gastmählern“, seit 1577 half er den Seefieg der Republik bei Lepanto (1571) im Dogenpalast verherrlichen. Außerhalb seiner Heimat kennt man ihn vornehmlich aus seinen „Gastmählern“, worin er das freie, lebensfrohe Dasein, das vornehme Venedig in der Stimmung festlichen Genusses mit gewaltiger Pracht schilderte. Da er sie für die Speisefäle von Klöstern schuf, war ein biblisches Mäntelchen nötig, und er nannte sie „Gastmahl des Simon, des Levi“. Aber die Gäste, die Diener und Musikanten, die Bettler und Frauen, die rauschende, farbenfreudige Kleiderpracht in der freien, baulichen Umrahmung sind das Venedig seiner Zeit (Abb. 241), und er hatte sich einmal vor dem geistlichen Gerichte wegen der „Narren, betrunkenen Deutschen, Zwerge und anderer Ubernheiten“ zu verantworten. In der Tat ist der religiöse Gehalt gleich Null. Und auch die anderen Vorwürfe, die Mythologie, die vaterländischen Huldigungen, wirken nur durch das ruhige Dasein vornehmer Menschen, vor allem stolzer, starker, königlicher Frauen. In dieser Beschränkung ist er der letzte Meister der Renaissance.

5. Die Baukunst. Was Brunelleschi und Alberti begonnen, das führten Bramante, Michelangelo, Sansovino und Palladio zum Ziel. Die Hochrenaissance dieser Männer ist schon äußerlich durch Gewaltigkeit und Großartigkeit ihrer Pläne gekennzeichnet. Sie trugen sich mit Raumschöpfungen, die für Götter und Menschen übermäßig



243. Sansovino, Die Loggetta in Venedig.



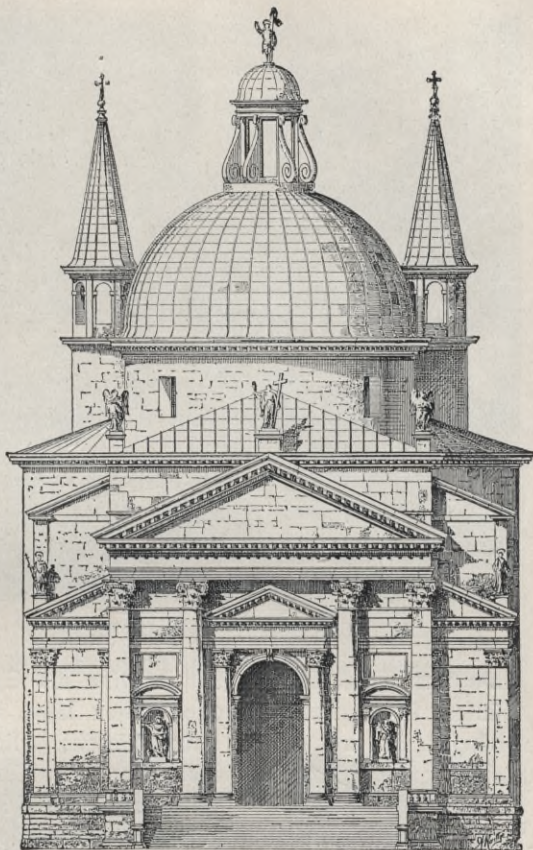
244. Palladio, Villa Rotonda bei Vicenza.

waren. Und andererseits suchten sie das Scheinwesen der Frührenaissance, das spielerisch angeblendete Rahmenwerk in das Notwendige, in das baulich Tätige umzusetzen. Sie begaben sich damit auf einen bedenklichen Weg der Täuschung. Wenn ein baulicher Aufriß, eine Fassade, nur durch das Verhältnis von Lasten und Stützen dem Auge begreiflich werden kann, so mußten sie die lastenden Glieder, Gesimse und Giebel erst recht verstärken, um nun auch die Notwendigkeit der verstärkten, frei hervortretenden und verdoppelten Stützen zu begründen. Aber die hochverehrten Alten hatten es ja nicht anders gemacht. Das Studium der römischen Trümmer wurde immer heißer, genauer, wissenschaftlicher betrieben. Zu großem Troste grub man damals sogar die Schriften eines wirklichen Römers, des Vitruvius, über antikes Bauwesen aus, und die Verkünder des neuen Evangeliums, Bignola, Serlio und Palladio, überschwenkten den Büchermarkt mit Abhandlungen über die Säulenordnungen. Glücklicherweise war die Zeit freier und schöpferischer, um in bloße Nachahmung zu versinken.

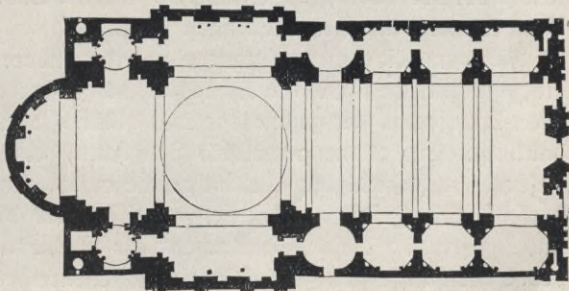
Bramante (1444—1514), ein Urbinat wie Raffael, aber in Mailand auch als Maler gebildet, seit 1500 in Rom, ist der bahnbrechende Geist, von dem alle Nachfolger zehrten. Seine kleinen geistreichen Bauten in Rom, ein Rundtempelchen im Klosterhof von St. Pietro in Montorio und der Klosterhof bei S. M. della Pace wurden bald in den Schatten gestellt durch den Umbau des vatikanischen Palastes und den Neubau der Peterskirche (1505) (Abb. 242). So stark war das rein künstlerische, antikisierende Empfinden Bramantes, daß er für diese Riesenkirche nicht die übliche Langhausform einer Kathedrale, sondern einen zentralen Grundriß, das griechische (gleicharmige) Kreuz mit einer gewaltigen Kuppel wählte. In seinem Geiste durchgeführt wäre das wohl das reifste und schönste Bauwerk der Erde geworden. Kleinere Nachahmungen seines Planes zeigen die unvergleichliche Raumschönheit der Kreuzkuppelkirche, wie sie damals als höchstes Ziel den Meistern vorschwebte. Nach

Bramantes zu frühem Tode kamen Störungen und Störungen in den Betrieb und die Leitung, bis der greise Michelangelo 1547 freilich unter starken Änderungen den Urplan wieder aufnahm und auch die Kuppel bis nahe zur Vollendung brachte, „die schönste und erhabenste Umrißlinie der Erde“, welche nicht nur die Stadt, sondern ganz Latium beherrscht. Schließlich siegte doch der Unverstand der Kardinäle. Maderna mußte (1608—1612) sehr wider Willen den einen Kreuzarm als Langhaus verlängern und eine gewaltige, breite Scheinfassade vorlegen. Das Ael wurde etwas gemildert durch die Kolonnaden Berninis (1655—1667), die einen würdigen Vorhof für das Riesenwerk und den nötigen Abstand ergeben, in dem auch die Kuppel für den Gesamteindruck wieder zur Geltung kommt. Das Innere hat durch die barocken Eingriffe und Ausstattungen unerseßlich viel verloren.

Die Bereicherung und Verfeinerung des Palastbaues erkennt man am besten an Sansovino (1486 bis 1570), der nach einer bewegten Lehrzeit in Florenz und Rom seit 1526 als Staatsbaumeister von Venedig der Lagunenstadt größtenteils ihr künstlerisches Gepräge gab. Sein schönstes Werk ist die Bibliothek von S. Marco 1536—1548. Der Aufsatz ist dem Marcellustheater (S. 60) nachgebildet, aber durch reiche plastische Zutaten, durch den Girlandenfries, die Dockenbrüstungen, die Fensterfäulchen sehr verzierlicht und belebt. Noch feiner und reizender war die 1907 beim Einsturz des Glockenturms mit vernichtete, nun wieder aufgerichtete Loggetta (Abb. 243), bei welcher das Gesims über den Säulen verkröpft ist und der Bildschmuck noch eine größere Rolle spielt. Am einflußreichsten war jedoch Andrea Palladio (1518—1580), der Abgott Goethes, eben weil er so genau, einfach und rein wie möglich die Kunst der



245. Erlöserkirche (S. Redentore) in Venedig.



246. Jesuitenkirche (S. Gesù) in Rom, Grundriß.



247. Villa d'Este. Seitliche Treppe.

römischen Kaiserzeit erneuerte, kein Erfinder, sondern ein Nachahmer. Am besten lernt man ihn in seiner Vaterstadt Vicenza kennen, wo er das erste neuzeitliche Theater und die zweigeschossige Hallenfront der „Basilika“ schuf. An den dortigen Palästen kann man verfolgen, wie sein Lebensgedanke reifte, die eine „große Säulenordnung“. Die natürliche, wahrheitsgemäße Erscheinung des Hauses mit der wagerechten Gliederung durch Fensterreihen und Simse war ihm nicht großartig genug. Er strebt darüber hinaus, indem er

etwa das Erdgeschoß in Rustika nur als Sockel behandelt und Pilaster oder Säulen über zwei Geschosse greifen läßt, wie es vor ihm schon vereinzelt Michelangelo und andere getan hatten; schließlich entwickelt er die „Ordnung“ gleich vom Boden aus, indem er den Säulen hohe und starke Postamente in der ganzen Höhe des Erdgeschosses unterschiebt (Cà del Diavolo in Vicenza). Man muß unwillkürlich an gotische Strebepfeiler denken, nur daß hier jede bauliche Notwendigkeit fehlt. Indes, was an Wahrheit gebricht, wird durch die Großartigkeit und Wucht der senkrechten Gliederung verdeckt (Abb. 244), und der Zauber der „großen Ordnung“ war so bestrickend, daß sie, empfohlen durch Palladios Kupferwerke, ihren Siegeszug über die Erde nahm und noch heute für die vornehmsten Gebäude beinahe als Evangelium gilt. Es ist eben der Triumph der griechischen Säule über alle anderen Gliederungsformen. Natürlich hat er die „große Ordnung“ innen und außen auch bei seinen Kirchenbauten angewandt. Die beiden vielgerühmten und nachgeahmten Muster sind S. Giorgio maggiore und Il Redentore (Abb. 245) (1577) in Venedig, wo er in der Tat aus Tempelgiebeln und Kuppeln wundervolle neue Gruppierungen schuf.

Für den Kirchenbau war aber eine andere Schöpfung noch folgenreicher, die Jesuitenkirche il Gesù in Rom, 1568 nach Vignolas Plan begonnen (Abb. 246). Man kann sagen, der geschickteste und glücklichste Auszug aller bisherigen Kirchenbaukunst. Ein tonnengewölbtes Langhaus, eine kuppelgewölbte Bierung, ein tiefer Chor befriedigten alle Ansprüche auf Raumschönheit und kirchliche Brauchbarkeit. Die Jesuiten erkannten zuerst wieder die Bedeutung der Volkspredigt und schufen sich diese „Saalkirchen“ als Predigträume für große Massen. Statt der Seitenschiffe sind zwei schmale Kapellenreihen angeordnet, höchst brauchbar für Nebenaltäre, für Beichtstühle und die Privatandacht. Also dasselbe, was bei

der gotischen Kathedrale der Kapellenkranz am Chorthaupt war, nur viel bequemer — nach dem spanischen Muster (s. S. 108) — gleich vorn neben dem Eingang. Wo nur immer der Jesuitenorden, die Gegenreformation Fuß faßten, ist diese Kirchenform ihr äußeres Merkmal, sozusagen die Uniform der streitenden und sieghaften Kirche.

Neben Venedig bot gerade die Schwesterrepublik Genua besonders reizvolle Aufgaben für den Palastbau. Das aus dem Meer jäh aufsteigende Gelände nötigte hier zu neuen Entwürfen und Verbindungen. Bei der Enge der Straßen verbot sich die majestätische Außengliederung, oft ist sie durch Bemalung ersetzt. Dagegen setzte man den ganzen Adelsstolz in ein prunkvolles Vestibül, eine breite Treppe und einen Säulenhof (Abb. 247), der gewöhnlich mit einer Brunnennische schließt. Galeazzo Messi aus Perugia (1512—1572) durfte seit 1549 eine ganze Straße (via nuova, jetzt Garibaldi) solcher Paläste bauen, und er richtete es so ein, daß die Tore beider Seiten in der gleichen Achse liegen und die Durchblicke sich verdoppeln. Freier und heiterer sind die Landhäuser mit ihren geschlängelten Wegen, Terrassen, Grotten, den offenen Hallen und Loggien, von denen man den freien Ausblick auf den Hafen und das weite Meer genießt. Doch sind die römischen Villen, voran Villa d'Este in Tivoli (seit 1549), in der Ausnutzung des Geländes, des Wassers, des Baumwuchses und der Fernsichten und in der Erfindung der kleinen phantastischen Gartenbauwerke noch überlegen. Diese glücklichen Ansätze sind dann im Barock auf die letzte, noch heute beneidenswerte Höhe gebracht worden.



248. Bartolommeo Bianco, Hof der Universität in Genua.



249. Rogier van der Weyden, Kreuzabnahme. Madrid, Escorial.

Elftes Kapitel.

Die Renaissance im Norden.



u derselben Zeit, wo Masaccio in der Brancaccikapelle malte (s. S. 147), entstand in Gent das große Altarwerk der Gebrüder van Eyck. Es ist durch die Malweise, die Naturtreue, den Gedankeninhalt soweit überlegen, daß man ohne Zaudern dem Norden einen gewaltigen Vorsprung einräumen muß. Welche Zukunft würde man dieser Kunst weisagen? Und warum hat es der Norden nicht zu einer Höhenkunst gebracht wie die der italienischen Renaissance? Die hundert Gründe dafür lassen sich etwa in dem Merkmal „spießbürgerlich“ zusammenfassen. Es fehlte den einzelnen hochbegabten Künstlern der richtige Nährboden, die hohe allgemeine Bildung, der Geschmack, der äußere Schönheitssinn, das Verständnis des Volkes im ganzen und seiner Führer und Großen im besonderen. Die Gesinnung und der eigne Duft des beschränkten Bürgertums, der Kunstphilister, hängen sich den großen Geistern an und brechen aus ihnen selbst hervor. „In Italien bemalte man Paläste, in Deutschland Buchränder“, das ist etwas übertrieben der Gegensatz. Und da wir nun einmal mit den Augen der Griechen und Italiener Kunstfachen zu sehen gelernt haben, wird es uns immer einige Überwindung, Entsagung und Vertiefung kosten, um der eigenartigen nordischen Kunst mit ihrer Gemühtiefe, ihrem Wahrheitsdrang, ihrem Gedankenreichtum trotz aller krausen Umhüllungen und Verschönerungen nahe zu kommen.

Die deutsche Entwicklung ist nicht ungestört verlaufen. Sie ist im 15. Jahrhundert entscheidend berührt und befruchtet vom niederländischen Realismus, im 16. Jahrhundert von der italienischen Renaissance. Zulezt war Nürnberg der Brennpunkt.

1. **Die Niederländer.** Die Niederlande sahen im Mittelalter eine hohe bürgerliche Kultur erblühen. Ihre Städte waren durch Handel und Gewerbefleiß emporgekommen und hatten lebhafteste Verbindungen mit den Nachbarn, der deutschen Hanse und selbst mit italienischen Häusern. Für die Kunst war es förderlich, daß die Grafschaft Flandern durch Heirat an Burgund gelangte. Die Herzöge von Burgund zogen durch die Pracht ihres Hofhalts die Augen Europas auf sich und der erste, Philipp der Kühne, rief einen Niederländer, Claus Sluter, nach Dijon, um die neugegründete Karthause mit Bildwerken zu schmücken. Dessen bedeutendste Schöpfung, der Mosesbrunnen, geht durch die Breite und Wucht der Gestalten und die großartig lebendigen Köpfe schon merklich über die Gotik hinaus. Aber leider fehlten die ebenbürtigen Fortsetzer. Die nordische Kunst hat die wertvolle Unterstützung einer großzügigen Plastik so gut wie völlig entbehren müssen. Der Schwerpunkt verschiebt sich seit Sluters Tod in die Malerei und hier wieder einseitig in die Tafelmalerei und die Buchkunst. Gebetbücher mit den kostbarsten und feinsten Bildchen (*livres d'heures*) waren gerade damals für die vornehme Gesellschaft der Inbegriff aller Kunst und in der unsagbaren Feinmalerei dieser Miniaturen können wir eine schwache Vorbereitung der van Eyckschen Kunst erkennen.

Dem sonst heben sich die Brüder Hubert und Jan van Eyck wie Riesen aus dem Nichts empor und ihr gemeinsames Hauptwerk, der Genter Altar, ist in vieler Hinsicht etwas Unvergleichliches, das erste und kaum wieder übertroffene Denkmal der Ölmalerei. Hubert entwarf und begann ihn 1421 im Auftrag eines reichen Kaufmanns Jodokus Bydt für die Abtei St. Bavo in Gent. Nach seinem Tode (1426) setzte sein viel jüngerer Bruder und Schüler Jan das Werk fort und vollendete es 1432. Es ist ein Dreiflügelaltar mit zwölf inneren und sieben äußeren Feldern. Die inneren drücken fast den gleichen Gedanken aus wie Raffaels *Disputa*. In der oberen Reihe erscheint die himmlische Welt,



250. Singende Engel vom Genter Altarwerk. Berlin.



251. Die Streiter Christi vom Genter Altarwerk.

Gott Vater in kaiserlicher Pracht, Maria lesend, Johannes d. T. predigend, neben beiden die köstlichen, singenden und musizierenden Engel (Abb. 250), zu äußerst Adam und Eva, derbe Nacktfiguren nach dem Leben. Die fünf Bilder der unteren Reihe machen die irdische Erscheinung der Frömmigkeit klar. In der Mitte wird das Lamm auf einem Altar von knienden Engeln verehrt, davor steht der Lebensbrunnen, von beiden Seiten drängen Scharen von Gottesmännern, links des Alten Bundes, rechts Apostel und Geistliche, darüber aus den waldigen Gründen Märtyrer und Jungfrauen in geschlossenen Zügen. Die Wallfahrt setzt sich auf den Flügeln fort; von links kommen zwei Reiterzüge, die Streiter Christi (Abb. 251) und die gerechten Richter, von rechts zu Fuß die Einsiedler und die Pilger aus bergigen, baumreichen Landschaften. Jedes Feld ist ein Bild für sich, doch ist die Einheit durch die Bewegung und den gleichen hohen Horizont leidlich gewahrt. Die künstlerische und malerische Durchführung ist erstaunlich. Ob man die rauschende Farbenpracht der goldstrohenden Gewänder, das weiche bräunliche Hell-dunkel der Köpfe, das stimmungsvolle Naturgefühl der Landschaften, die Feinmalerei in jedem Blättchen, jedem Gerät oder Schmuckstück bewundert, immer überwältigt uns die unsagbare Liebe, Naturtreue und malerische Meisterschaft. Die meiste Verehrung finden die singenden Engel, auf deren Gesichtern so köstlich die verschiedenen Stimm-lagen ausgedrückt sind, oder die Orgelspielerin in ihrer Versunkenheit oder die Gruppe der jugendlichen Ritter. Außen ist zurückhaltender in der Farbe die Verkündigung (oben), das Stifterpaar und die beiden Johannes (unten) zum Teil nur grau in grau dargestellt.

Der Schöpfer dieser großen Kunst muß Hubert gewesen sein, von dem leider sonst gar nichts weiter erhalten ist. Denn Jan, seit 1425 Kammermaler Philipps des

Guten († 1440), hat etwas Ähnliches nicht wieder versucht. Er war kein Kirchenmaler. Einige kleine Madonnenbildchen (mit dem Kanzler Rollin, mit dem Karthäuser) sind ganz weltlich, und das Beste hat er in Bildnissen geleistet. So malte er 1434 einen italienischen Kaufmann Arnolfini mit seiner Braut oder Frau im engen Stübchen. Der zarte kränkliche Mann ist ganz durchgeistigt, die Stubenluft, das Seitenlicht für jene Zeit ganz einzig. In zahlreichen Brustbildern ist die Naturtreue und Feinmalerei auf die Spitze getrieben. Der schärfste photographische Apparat würde die Fältchen, Runzeln und Härchen auch in den Schattenlagen nicht so deutlich wiedergeben als sie der „Mann mit den Nelken“ (Abb. 252) zeigt. In dieser Hinsicht ist Jan der größte Bildnismaler aller Zeiten. „Als ich kan“, war sein Wahlspruch, so bescheiden und stolz. Denn er wußte wohl, daß niemand außer ihm das konnte. Sein einziger echter Schüler, Petrus Christus, hat es bald aufgegeben, in der knifflischen Feinmalerei mit dem Meister zu wetteifern. Das Höchste und Eigenste der van Eyckschen Kunst war eben persönliche Begabung und nicht übertragbar.

Dagegen erwies sich Rogier v. d. Weyden (de la Pasture) aus Tournai (1400—1464), seit 1435 Stadtmaler in Brüssel, als richtiger Lehrer und Führer des Jahrhunderts. Er traf den Ton und die Stimmung der Zeit genau ins Herz und hat bis auf Dürer den beherrschenden Einfluß geübt. Zunächst schon durch seine Stoffwahl. Er malte, was dem Volke vertraut war, das Marienleben und das Leiden Christi. Damals blühten die kirchlichen Schauspiele (Mysterien), in denen ähnlich wie heute in Oberammergau die Heilsgeschichte derb volkstümlich mit einer Menge von unbiblischem Beiwerk und Zutaten ganz anschaulich gemacht wurde. Aus dieser Quelle haben die Maler ergiebig geschöpft und sie konnten immer auf Beifall rechnen, wenn sie nur die bekannten Bühnenbilder, die Gruppen, die einzelnen Figuren so ganz treu, im Gewand ihrer Zeit wiederzugeben verstanden. Und Rogier verstand es. Er sieht immer den Vorgang, den „Auftritt“, die bewegte Handlung. Er sieht das scharf und klar, mit einem unbestechlichen Wahrheitsinn als lebendige Gegenwart, alltägliche Männer und Frauen aus dem Volk, ein ernstes, mageres, ediges, leidvolles Geschlecht. Körperliche Reize, sinnliche Schönheiten kommen gar nicht in Frage. Das wird völlig verschlungen vom seelischen Ausdruck und vom Gewand. Was den Italienern das Studium des Menschen, die Anatomie war, das war den Nordländern das Gewand, die rauschende Sprache der Faltenstöße, der scharfen Brüche, Blähungen und Wellen, die ihr eignes Dasein führen ohne viel Rücksicht auf die Glieder und Bewegungen, die darunter sind. So treiben die schlanken Figuren mit den ziellichsten Händen und fleischlosen Fingern ihr Wesen in riesigen Kleiderballen und in einer Umgebung, die meist nur aus Vorder- und Hintergrund besteht. Das schöne Raumgefühl der van Eycks ist kaum wieder errungen. Aus dem



252. Jan v. Eyck, Der Mann mit der Nelke. Berlin.



253. R. v. d. Weyden, Kreuzigung. Wien. 254. B. d. Weyden, St. Lukas. München.

Szenenfeld sieht man unvermittelt in eine Landschaftsferne, die weit hinten liegt, Berge, Städte, Burgen, Meer und Schiffe, ein allgemeines Bild der schönen, belebten Welt, ohne Stimmung und scharf wie durch ein Fernrohr gesehen (Abb. 253). So sind auch die Innenräume, Hallen und Kirchen (Abb. 254). Rogiers Werke sind zahlreich und sie müssen schon zu seiner Zeit in aller Welt sehr begehrt gewesen sein. Die Nachfolger sehen alle mit seinen Augen und nur wenige sind hier und da, in einzelnen Fächern, über ihn hinausgekommen.

Das gilt in erster Linie von den drei Haarlemer Malern, Dirk Bouts, der die Menschen noch derber und steifer macht als Rogier, ihn aber in tiefer, fühler Farbe und feiner, duftiger Landschaft übertrifft, Albert Duwater, von dem nur ein einziges, schön gebautes Bild (Auferweckung des Lazarus) erhalten ist, und der frühverstorbene Geertgen van Sint Jans, der etwas mehr Gemüt und Empfindung hat (Abb. 255). Aber auch die beiden Genter gehen in Rogiers Spuren, der seiner Zeit hochgefeierte Hugo van der Goes, der mit dem Portinarialtar 1468 in Florenz glanzvoll vor allen Italienern besteht, und Justus van Gent, den Federigo III. als Meister der Olmalerei nach Urbino berief. Und ein Unbekannter, der Meister von Flémalle, der noch einmal die van Eycksche Feinmalerei erneuert und geistreich mit der Rogierschen Herbigkeit verbindet.

Ein Deutscher, Hans Memling aus Mainz (um 1430—1494), war Rogiers größter Schüler, doch hat er auch von den übrigen Vorgängern alles gelernt, was zu lernen war, und ungemein fleißig den damals beliebten Stoffkreis zum Teil mehrmals behandelt, Kirchenbilder für das Johannes- und Julianushospital in Brügge, zahlreiche Madonnen (Abb. 256), zahlreiche lebensstreuere Bildnisse für seine bürgerliche Kundschaft, die sich selbst in Italien fand. War doch, wenn die Sage recht behält, von ihm ein Dreiflügelbild, das die Portinari in Brügge nach Florenz abgesandt hatten. Das Schiff mit der kostbaren Fracht wurde von einem Danziger Seeräuber gekapert und das Bild der dortigen Marienkirche gestiftet. Es ist ein Weltgericht mit einem Gewimmel nackter, hagerer Figuren, die für einen Deutschen auffallend gut gezeichnet, aber doch gar zu fleischlos und verschämt sind.



255. Geertgen, Anbetung. Amsterdam.



256. Hans Memling, Madonna. Wien.

Ein zweites Hauptwerk ist der Ursulaschrein in Brügge, auf dem in sechs Bildern die Legende der englischen Königstochter erzählt wird, ein drittes, die sieben Freuden und die sieben Schmerzen Mariä. Das sind Breitbilder, worauf wie in einem Panorama die ganze biblische Geschichte in einen übervollen Rahmen von Bauwerken und Landschaften eingebettet ist, Stoff und Arbeit genug, um im Fresco nach italienischer Art eine Kirche zu füllen. Ein viertes ist die große Kreuzigung mit Doppelsflügeln im Dom zu Lübeck (1491), die noch vielmehr an Überfüllung leidet. Memling hatte alle Anlagen zum Volkskünstler großen Stils, aber wenn er auch die Kenner immer fesselt durch Anmut, gemütliche und selbst drollige Züge, schöne Farbe und einen leichten Pinselstrich, so hat er im ganzen die Schule nicht vorwärts gebracht, ja die künstlerische Höhe der van Eycks selten erreicht.

Die Maler der eigentlichen Renaissance sind dann schon nicht mehr so stark und bodenwüchsig. Sie übernehmen, weil es Mode war, von den Italienern die Ziermittel des neuen Stils, von den Deutschen die Tracht und gern auch die Entwürfe. Quentin Massys, der in Antwerpen hochgefeiert war († 1530), vermag in seinen Altären, Bildnissen und Sittenbildern sehr fein eine stille innere Ergriffenheit zu schildern (Amenaltar in Brüssel, Grablegung in Antwerpen, der Wechler und seine Frau in Paris (Abb. 257). Lucas van Leiden († 1533), den Dürer 1521 besuchte („ein kleines Männlein“), war schon mehr Stecher als Maler und durch sein Kupferstichwerk ungemein einflußreich. Die sinnliche Schönheit war ihm versagt, er geht auf den Ausdruck und die Naturwahrheit bis zum Häßlichen.

2. Die deutsche Malerei seit Mitte des 15. Jahrhunderts. Über Deutschland brach die Malweise Rogiers verheerend, widerstandslos, mit der Wucht einer neuen Offenbarung herein. Was die deutschen Schulen jener Zeit (s. S. 132) noch an Eigenart besaßen oder gewonnen hatten, verflüchtigte sich wie Spreu vor dem Winde. Sinfort galt nur die harte, ungeschminkte, hausbadene Wirklichkeitskunst Rogiers, doch stark vergrößert und ins Spießbürgerliche herabgezogen. Denn was die wandernden Kunstjünger von dem angebeteten Meister selbst oder seinen Schülern lernen konnten, war ja nur die äußere Wache. Das wurde dann in der Heimat mit Behagen breit-



257. Quentin Massys, Der Wechsler und seine Frau, Paris.

wie in dem Halbjahrhundert von 1470 bis 1520. Tausende von Altartafeln sind damals entstanden und bis in die entlegensten Dorfkirchen verbreitet worden. Die Malerei fand zwar meist nur auf den Flügeln oder den Rückseiten Platz, aber sie ist trotzdem mit rührender Liebe und Sorgfalt behandelt; das Einzelne, Personen, Köpfe und Kleider, Bauten, Landschaften mit ganzer Freude an der Wirklichkeit ausgeführt, nur kommt es nicht zu einer geschlossenen Bildwirkung weder im Aufbau noch in der Lichtführung und Perspektive. Außerdem lassen sich die meisten, auch der besseren Maler, zu Roheiten und Häßlichkeiten fortreißen, die jedes feinere Gefühl verletzen. Namentlich das Leiden Christi wird gern angefüllt mit Schinderzernen und herzlosen Grausamkeiten. Es fehlte eben doch der beruhigende und klärende Einfluß einer alten Kultur und des guten Geschmacks. Auch im Stoffkreis ist Rogiers Vorbild maßgebend. Das Marienleben und die Passion, gelegentlich noch die Heiligenlegende sind die vielbetretenen Übungsfelder; das Weltliche, selbst



258. Martin Schongauer, Heilige Familie. Berlin.

getreten, so edig, scharfartig, hölzern wie nur möglich. Offenbar zum höchsten Entzücken der Besteller, Stifter und Bewunderer. Denn hier einmal sah sich das deutsche Pfahlbürgertum leibhaftig wie im Spiegel, abgearbeitet, ausgemergelt, sorgenvoll und vergrämt, aber doch mit der Lust an bunter Tracht, an prunkvollen Schaustellungen, an peinlichen Marterzernen und gemütlichen, rührenden Familienereignissen. Zu keiner Zeit ist Deutschland so fruchtbar gewesen



259. Hans Burgkmair, Basilika S. Croce in Rom. Augsburg.



260 Meister des Thomasaltars, St. Bartholomäus zwischen Agnes und Cäcilia. München. Bergner, Grundriß. 2. Aufl.



261. Hans Holbein der Ältere. Selbstbildnis.

der Helligkeit, oft geradezu stechend bunt und oft noch durch den alten Goldhimmel gehoben. Zumal der Bartholomäusmeister weiß die Farbenglut, den Kleiderprunk, den Goldschmuck zu steigern. Und damit versucht er, die alte süße Frömmigkeit noch einmal zu erwecken. Seine schlanken gepuckten Frauen zeigen fast buhlerische Gefühlsausbrüche, verzücktes Lächeln oder durchbohrende Herzenspein (Abb. 260). Aber in dieser Verstiegtheit ist er eine Ausnahme, die andern bewahren ihren trocknen Ernst bis zum letzten, Barthel Bruyn († 1555), der im Alter nicht nur das Kirchenbild, sondern auch die freudige Farbe aufgab und als blutleerer Bildnismaler endet.

In Oberdeutschland ist Martin Schongauer in Kolmar (1445—1491) ein echter Schüler Rogiers und eine der edelsten Künstlergestalten. Er hat wenig gemalt (Abb. 258). Doch ist seine Madonna im Rosenhag, verglichen mit der Lochners, ein volles Bekenntnis seiner treuen, schlichten Lebensauffassung. Viel wirksamer war er durch zahlreiche Kupferstiche (115), womit er erfindungsarmen Zeitgenossen unter die Arme griff. Er hat namentlich die Leidensgeschichte Christi so umgearbeitet, daß sie erlöst von der burlesken Überfüllung einfach, natürlich und ergreifend wirkt. Man empfand gleich die Anmut seines Stils, nannte ihn „den hübsch Martin“. Er starb zu früh für die deutsche Kunst. In Nördlingen gründete Friedrich Herlin eine betriebsame Werkstatt, aus der große Altäre für Nördlingen, Rothenburg, Bopfingen hervorgingen. Er zehrte zettelbens von den Eindrücken einer niederlän-

das Bildnis ist selten. Innerhalb dieser allgemeinen Merkmale heben sich einige Schulhäupter heraus, die in ihren besseren Werken etwas Eigenartiges haben. Aber auch ihnen geschieht durch eine nur flüchtige Betrachtung kein großes Unrecht.

Am stärksten ist der Stimmungswechsel in der Kölner Schule. Die schöne himmlische Märchenwelt Stephan Lochners zerfließt vor dem unbarmherzigen Auge der Nachfolger, die man nach ihren Hauptwerken (meist in Köln und München) genannt hat (Meister des Marienlebens, der heiligen Sippe, des Bartholomäusaltars, von St. Severin). Sie sehen das Leben nun überaus ernst, peinlich und gewissenhaft. Aber sie haben ihr großes Vorbild selten erreicht und sind über den Stand der Nachahmung nicht hinausgekommen. Ihre Farben sind von leuchten-

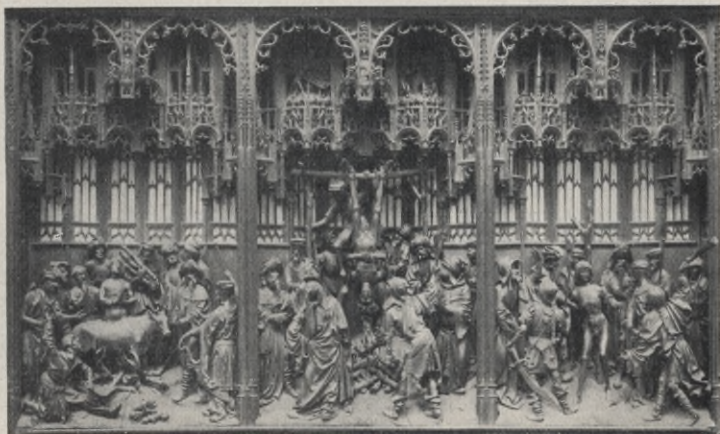
dischen Wanderschaft, die er jedoch derb, äußerlich, handwerksmäßig verwertet. Von ihm lernte wieder Bartholome Zeitblom († 1531) in Ulm, der die Werkstatt seines Schwiegervaters Hans Schüchlin fortführte, der „deutsche unter den Deutschen“. Denn in ihm ist das Fremde sehr verdünnt und er strebt mit Bewußtsein aus dem eckigen, derben, knittigen Zeitstil zu einer reineren Schönheit in Formen und Farben, zu erbaulicher Ruhe des Vortrags. Seine großen Altäre (von Kilchberg, Eschach, Heerberg) sind größtenteils in Stuttgart und noch heute vor anderen durch ihre „herbe Anmut“ schmackhaft.

Weiter nach Osten verwickert das Niederländische noch mehr, doch spielt hier früher und schärfer als anderswo die italienische Luft herüber. Augsburg, die reiche, lebenslustige und betriebsame Handelsstadt, brachte zwei Künstler gleicher Gesinnung und Entwicklung hervor, Hans Holbein d. A. († 1525) und Hans Burgkmair († 1532). Beide zusammen malten seit 1496 für das Katharinenkloster die sieben Hauptkirchen Roms um des Ablasses willen, der für das Jubeljahr 1500 ausgedient war (Abb. 259). Burgkmair war damals schon in Oberitalien gewesen und er führte zuerst die äußeren Formen der Renaissance in Deutschland ein. Holbein folgte ihm gelehrig nach und erreichte im Sebastiansaltar 1515 (in München) mit den beiden Frauen „Barbara und Elisabeth“ einen Formenadel, der Größeres erwarten ließ. Er ist aber, von Schulden gedrückt, in einem unruhigen Wanderleben verkümmert. Köstlich sind seine über 100 Bildnisse in Nötel und Silberstift, worin er fast seinem großen Sohne gleichkommt (Abb. 261). — Auch der Stolz des Landes Tirol, Michael Pacher († 1508), Maler und Schnitzer in Bruneck im Pustertal, hat sich sein Schönheitsgefühl in Italien (in Padua) gebildet; sein großer Altar in St. Wolfgang (1481) mit seinen Figuren und packenden Gemälden ist eins der wenigen Meisterwerke des 15. Jahrhunderts von starkem, persönlichem Eindruck.

Für das Frankenland bildet Nürnberg den herrschenden Mittelpunkt. Hier gab es zahlreiche Werkstätten, die ihre Erzeugnisse nach dem kunstarmen Norden und Osten, nach Sachsen, Schlesien und Polen verhandelten. Der tüchtigste Fabrikant war Michael Wohlgemut († 1519); er hatte das Glück, die Witwe Hans Pley-

denwurffs zu heiraten und mit dessen Werkstatt zugleich die beste Kraft in seinem Stiefsohn Wilhelm Pleydenwurff zu gewinnen, mit dem zusammen er die

Schedelsche Weltchronik illustrierte. Und genau so vererbte sich auch



262. Jan Bormann, Schnitzaltar (Georgslegende) in Brüssel.



263. Beit Stoß, Vom Hochaltar in der Marienkirche zu Krakau.

die Nachahmung der Niederländer. In den frühen eigenhändigen Sachen, dem Hofer Altar von 1465 in München, dem Zwifauer in der Marienkirche von 1479, zeigt sich Wohlgemut noch würdig, farbenprächtigt, wenn auch leer und geistlos, die späteren sinken dann von Stufe zu Stufe bis zu rohen, handwerksmäßigen Duzendarbeiten, auf welche der Meister die Schüler und Gesellen, darunter auch den jungen Dürer, stramm eingedrillt hatte. Die Kunst war ihm wesentlich Geschäft und Handelsache und er beherrschte den Markt, bis ihm der ebenso betriebsame Cranach die Kundschaft abftng.

3. Die Bildnerei. Von der deutschen Bildnerei des 15. Jahrhunderts ist beim besten Willen nicht viel Gutes zu sagen. Überall, an Kirchen, Rathhäusern, Grabmalern, Brunnen usw. finden wir ganz hübsche Arbeiten, die schlecht und recht bescheidenen Ansprüchen genügen. Aber nirgends hebt sich aus der Masse eine künstlerische Kraft. Außerdem ward um die Wende des Jahrhunderts die Großbildnerei in Stein durch die Holzschnitzerei der Altarwerke in Schatten gestellt. Das war richtige Bauernkunst fürs Volk, die nicht viel kostete und doch ganz prächtig aussah. Man arbeitete in weichem Pappel- oder Lindenholz — nur am Niederrhein in Eiche — glättete mit dünnem Kreidgrund und legte kräftige, bunte Farben und reichliches Gold auf. So entstanden überall kleine Werkstätten von Bildhauern und Tischlern, die mit ihren klobigen, steifen und leblosen Figuren fast wieder das Kindesalter der Plastik durchmachten, bis um 1450 allgemein die Maler in das Geschäft eingriffen und nun ihre Formensprache, das erzählende Relief und vor allem den besseren Gemütsausdruck und den knittigen Gewandstil in die Holzbildnerei

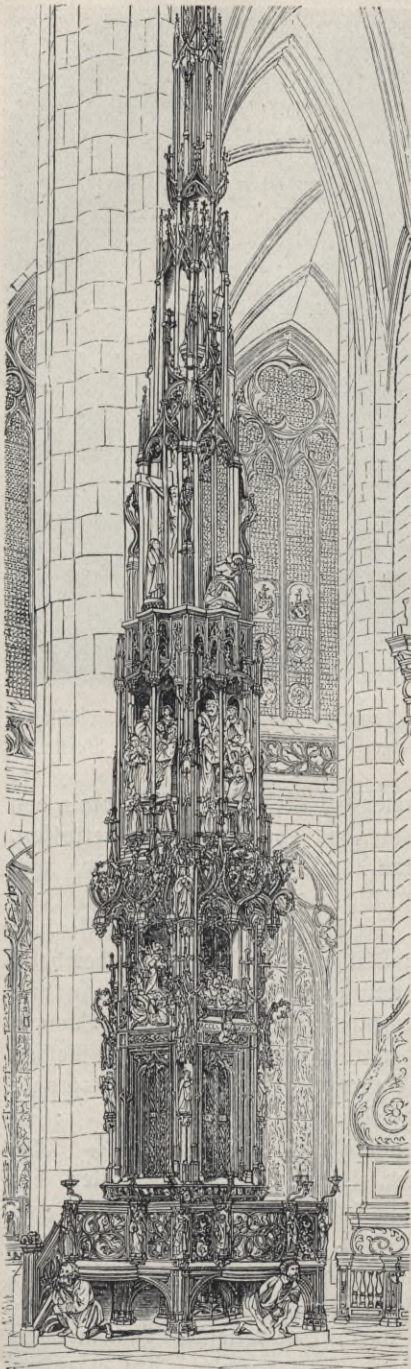
einführten. Fast alle oben genannten Maler sind zugleich Schnitzer oder mit Schnitzern verbunden. Und es läßt sich nicht leugnen, daß ein großer, wohlhaltener Altaraufsatz mit Figuren auf Goldgrund, zierlichen Baldachinen, duftig ausgespinnener Bekrönung und farbensatten Bildern ein unvergleichlicher Kirchenschmuck ist, an dem Malerei, Bildnerei und Tischlerarchitektur auf glänzenden Eindruck zusammenarbeiteten. Für die selbständige Entwicklung der Bildnerei war die Verbindung nicht gerade förderlich. Die leichte Arbeit im Holz und die nachträgliche Bemalung reizte zu einem gefährlichen Wettstreit, zu einem malerischen Stil in der Plastik, dem auch die besten nicht entwachsen sind.

Auch hierin gingen die Niederländer glänzend voran. Die Bilder und Figuren Rogiers lösten sich sozusagen von ihren Tafeln und traten frei, vollplastisch in den Raum, in bewegter Handlung vor- und durcheinander, nach der Tiefe in geschickter Augentäuschung verkürzt, wozu auch das abgestufte Gehäuse der zierlichsten Baldachine wesentlich beiträgt. Kühner und freier hat die Bildnerei niemals den Schein des Lebens oder vielmehr der Schaubühne, des lebenden Bildes getroffen. Dabei sind die Figürchen vortrefflich gearbeitet, durchzuckt von Handlung und Leidenschaft. Antwerpen und Brüssel waren die Hauptwerkstätten und Jan Borman († 1520) der beste Meister (Abb. 262). Die Altäre gingen bald massenhaft nach Schweden, auch nach Norddeutschland. Der Stil fand aber nur am Niederrhein, in Kalkar Nachahmung und zwar ohne Bemalung; offenbar suchte man hier mit dem scharfgeschnittenen, braungebeizten Eichenholz den Eindruck von Bronze- und Metall zu erwecken. Im übrigen Deutschland liebt man mehr die Ruhe, ganze Reihen von Standheiligen, oder nur in der Mitte eine Gruppe großer, oft lebensgroßer Figuren, in den Flügeln das erzählende Flachrelief.

Am lehrreichsten ist in dieser Hinsicht der Nürnberger Veit Stoß (1440—1533), ein hochbegabter, in allen Künsten gewandter, leidenschaftlicher Künstler, der zwanzig Jahre am polnischen Hof in Krakau, seit 1496 wieder in Nürnberg eine reiche, vielbewunderte Tätigkeit entfaltete, im Leben so ungebunden wie in seiner Kunst. Der Rat bezeichnete ihn als „irrig und geschreilig, unruhig und heillos“. So ähnlich könnte man von seinen Werken reden. Was er immer an Menschenkenntnis und Natursinn hat, das wird übertönt durch seine rollenden Haarmähnen und das flattrige, knatternde, wild umherschießende Faltengewirr. Am eigensten lernt man ihn an dem Hochaltar der Marienkirche in Krakau (1484) kennen (Abb. 263), der neunzehn Szenen im Relief hat. Ebenda führte er in rotem Marmor das



264. Anbetung der drei Könige. Schwäbisches Holzrelief. (Phot. G. Schwarz, Berlin.)



265. Adam Kraft, Das Sakramentshäuschen.
Nürnberg, Lorenzkirche.

Baldachinggrab Kasimir Jagellos aus. In Nürnberg wird er etwas zahmer, in den Unterschnidungen aber kühner. Seinen Weltruf begründete hier die freischwebende Gruppe „der englische Gruß“ in der Lorenz-kirche (1518), eine Kuriosität und hohe Messerfertigkeit, mehr nicht. Im gleichen Stil hat er für Wohlgemuts spätere Altäre die Figuren geliefert, auch den Rahmen für Dürers Allerheiligenbild.

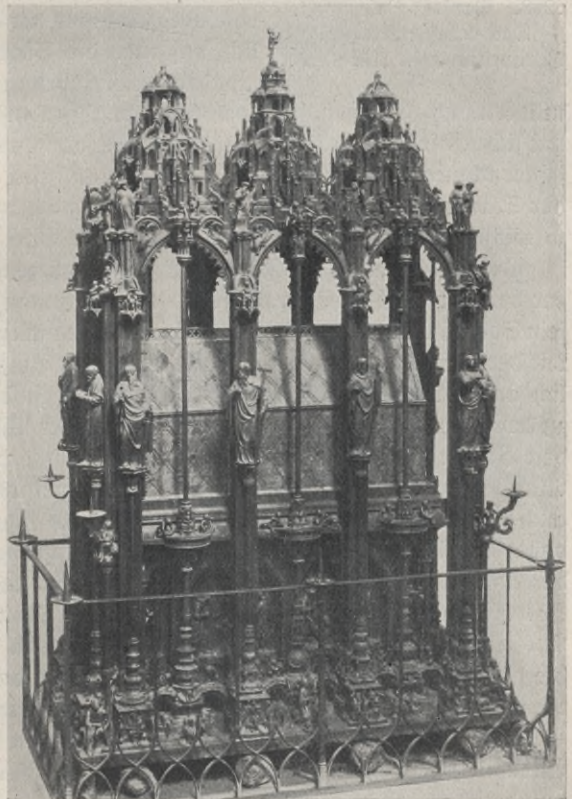
Seine Schwächen sind eine Modedrankheit der Zeit, wogegen es kein Heilmittel gab. Denn sein Seitengänger Tilman Riemenschneider († 1531) geht in der geblähten, unruhigen Manier womöglich noch weiter. Bei diesem glänzenden Virtuosen des Schnitzmessers paart sich der nüchterne Bürgersinn, die verhungerte Frömmigkeit der harten Gesichter und der mageren Glieder, die ängstliche Sorge um jedes Aderchen und Fältchen mit dem gleichen Überschwang des Lockengerings und des knittigen Faltenraufes. Er kam um 1483 aus Osterode nach der weinfröhlichen Mainstadt und brachte es im ganzen Frankenland zu höchstem Ansehen, da er in Stein- und Holzarbeiten gleich fertig und fruchtbar war. Unter seinen vielen Grabmälern mit lebensgroßen Figuren ragt das Doppelgrab Heinrichs II. und Kunigundens im Dom zu Bamberg (bis 1513) hervor. Die Gestalten sind groß und edel, die Reliefs an den Wänden der Tumba „leisten ein Höchstes an leichtflüssiger Erzählung“ aus dem Leben des Kaiserpaares. Aber gerade hier, im Licht der großen Kunst des 13. Jahrhunderts (s. S. 124) wird der künstlerische Abstand fühlbar. Seine besten Altäre sind die des Taubergrundes, in Rothenburg, Creglingen und Dettwang. Sie sind sämtlich farblos, geistvoll und meisterhaft bis ins letzte Fältchen von Leben, Ausdruck und Gefühl durchglüht, und das einzige, was den reinen Genuß stört, ist nur ein Überschuß an Kraft, Deutlichkeit und Formenfülle. Sonst hat er noch Würzburg

und die Umgebung mit mannigfachen Werken seines bewegten, tiefen und grunddeutschen Geistes erfüllt (Abb. 264). Sein ganzes Kunstschaffen ist das deutlichste Zeugnis für die gärende Bewegung der Geister vor und neben der Reformation. Daß auch innerhalb der deutschen Formensprache ein Weg zu edler Einfachheit und Größe möglich war, beweisen einige namenlose Sachen, wie die Madonna von Blutenburg und die berühmte, aufblickende „Nürnberger Madonna“. Auch die schwäbischen Meister, voran Jörg Syrlin in Ulm (Chorstühle und Sakramentshäuschen im Münster daselbst), haben uns köstliche Werke reiner Schönheit hinterlassen.

Adam Kraft, der zweite der großen Nürnberger († 1508), der reiner Steinbildner war, hat sich durch die wahrhaft erquickende Treue und Einfachheit seines ersten Werkes, der Kegelschen Stationen vor dem Tiergärtner Tor (1490), einen unvergänglichen Platz im Herzen des deutschen Volkes erobert. Wie man damals gern die denkwürdigen Stätten des heiligen Landes nachmachte, so hatte auch ein vornehmer Nürnberger, Martin Keßel, auf einer Pilgerfahrt in Jerusalem die sieben Stationen von Pilatus Haus bis Golgatha abgemessen und ließ nun durch Kraft die Ereignisse in Hochbildern darstellen. Sie fesseln noch heute unbedingt durch schlichte Lebensstreu und echt deutsche Gefühlswärme. Die



266. Adam Kraft, Die dritte Station.
Nürnberg.



267. Peter Vischer, Das Sebaldusgrab.
Nürnberg.



268. Pantraz Labenwolf,
Das Gänsemännchen.
Brunnenfigur in Nürnberg.

Menschen sind sozusagen von der Straße genommen, kurze dicke Stadtknechte und liebe Bürgerfrauen, ihr Ausdruck weder ins Rohe noch ins Empfindsame übertrieben (Abb. 266). Man wird sofort, auch durch das kräftige Hochrelief, an den großen Naumburger erinnert (S. 123), und auch den Abstand empfinden. Dort immer noch die Formen und Gebärden des Adels, hier des Bürgertums. Das zweite Hauptwerk Krafts, das große dreiteilige Schreyersche Epitaph außen am Chor von St. Sebald (1492) zeigt nun aber einen ganz anderen Stil, ein malerisches Relief, mit kleinlicher, überfüllter Landschaft, viel empfindsamer im Ausdruck und der Beseelung, wie ein in Stein übersetztes Gemälde. Schlechthin bewundernswert, auch als Arbeitsleistung, ist aber sein drittes Werk, das 20 m hohe Sakramentshäuschen in der Lorenzkirche (1493 bis 1496) (Abb. 265), eine schlanke, duftige, mit zahlreichen Figuren belebte Steinpyramide, deren Spitze sich wie eine Knospe unter der Decke umbiegt, so fein und zierlich, daß man die Sage begreift, der Meister habe eine „sonderliche Erfahrung gehabt, die harten Steine zu mildern und zu gießen.“ In den folgenden Grabmälern der Landauer, Rebeck u. a. hat sich Kraft doch auch dem mächtigen Kleiderschwulst gebeugt; völlig er selbst mit seiner muntern, vollstümlichen Schalkheit erscheint er aber wieder in dem Relief an der Stadtwage (1497), wo der Wagmeister nach dem Zünglein schaut, der Knecht die Gewichte aufsetzt und der Herrscherr im Beutel sucht.

Peter Vischer († 1529), der Erzgießer, bezeichnet den Mittel- und Höhepunkt der berühmten Gießhütte, die sein Vater Hermann um 1450 eröffnet hatte und die sein Sohn Hans 1549 beschäftigungslos schließen mußte. Sie war eine Sehenswürdigkeit der Reichsstadt und sie beherrschte in ihrer Blüte den deutschen Bedarf namentlich an Grabmälern fast vollständig von den einfachen gravierten Platten an bis zu den teuersten Frei- und Hochgräbern. Peter Vischer hat ganz aus eigener Kraft den Bronzeguß vom Handwerk wieder zur Kunst erhoben und als einziger von den Nürnbergern auch den Weg zur Renaissance gefunden. Schon seine frühen Werke, auch die einfachsten, sind ausgezeichnet durch sichern Geschmack und klare Form ohne knittigen Überschwang, hübsche Umrahmung und zierliche Grundmuster — der Ananastepich ist sein Leitmotiv — und eine tadellose Technik des Gusses. Das Hochgrab des Erzbischofs Ernst v. Wettin im Dom zu Magdeburg (1495) mit den Aposteln an der Tumba bezeugt die Reife und den Reichtum seiner Formensprache, die aber noch gehoben und geadelt wurde durch das, was er selbst von italienischer Renaissance mehr geahnt als gesehen und was seine Söhne Herman († 1516) und Peter († 1528) um 1505 von ihren Italienfahrten heimbrachten. Die Summe des Alten und Neuen ist nun das Sebaldusgrab (1508—1509) (Abb. 267), jenes wunderbare Gehäuse um den alten Silberfarg des Heiligen, vor dem man stundenlang sitzen und träumen mag, hingerissen von der feierlichsten Erhabenheit und der lieblichsten Tollheit, der märchenhaften Laune und den witzigsten Possen. Wir sehen

zuerst die Apostel, die würdigsten der christlichen Kunst, wir sehen unten am Sarg in Relief einige Szenen aus Sebalds Leben — wie schalkhaft ist das eine, wo er aus Eiszapfen ein Feuer macht — wir sehen auf den Sockeln spielend, tollend, purzelnd eine übermütige Welt von Putten, Tritonen, Sirenen, Löwen, Hunden, Vögeln, Delphinen, wir sehen Zeus, den Vater der Götter und Menschen, seiner Würde entkleidet, wie einen armen Sünder jämmerlich abgesetzt, wir sehen den Meister selbst im Schurzfell und unten riesenhafte Schnecken, die das Werk langsam zu bewegen scheinen, und hundert Sachen mehr. Es ist eine Welt von Anmut und sonniger Heiterkeit. 1513 goß Vischer auch zwei überlebensgroße Ritter für das gewaltig geplante Grabmal des Kaisers Maximilian in der Hofkirche zu Innsbruck. Die Kunstgesinnung des Kaisers ist sonst nicht gerade großartig. Aber sein Grab sollte womöglich noch glanzvoller werden als das Julius II. (s. S. 163). Von 1508—1582 ist daran von den verschiedensten Bildnern gearbeitet worden, bis man den großen Vorrat — außer dem Hochgrab mit dem knienden Kaiser noch 23 Bildsäulen von Helden und Frauen, den angebliehen Ahnen der Habsburger — ziemlich planlos aufstellte. Die Kunst ist dabei über hübsche Außerlichkeiten — Waffen, Rüstungen, Kleider — nicht hinausgekommen, der Ton des Ganzen aber doch auf das Ziel, Verherrlichung der Ritterschaft im Licht der neuen Zeit, trefflich zugestimmt.

Nach Vollendung des Sebaldusgrabes hat der alte rüstige Peter mit dem einzigen überlebenden Sohne Hans noch zahlreiche Grabmäler in reiner Renaissance gegossen, Hans allein auch einen kleinen reizenden Brunnen mit dem bogenschießenden Apollo 1532 im Rathaushof zu Nürnberg. Die wahre Erbschaft traten aber andere Gießer an, die beiden Labenwolf und Benedikt Wurzelbauer, und öffentliche Kunstbrunnen bildeten ihre Hauptaufgaben. So verdanken wir Pantraz Labenwolf ein reizendes Stück, das Gänsemännchen (Abb. 268) und B. Wurzelbauer den wundervollen Tugendbrunnen von 1589 (Abb. 269), dessen feine Figuren von einem wahren Kreuzfeuer von Wasserstrahlen umstäubt werden. Das letzte große Brunnen-



269. Wurzelbauer, Der Tugendbrunnen. Nürnberg.

werk Nürnbergs, der Peuntbrunnen (1660) wurde 1797 an Zar Paul I. verkauft und in Peterhof aufgestellt, doch ist der Verlust 1902 durch einen Nachguß auf dem Nürnberger Markte ausgeglichen. Dem Beispiele Nürnbergs folgten bald andere Städte; in München entstanden für die Residenz unter Peter Candids Leitung der Perseusbrunnen, der Wittelsbacher und Bavariabrunnen, in Augsburg der Augustusbrunnen von Hubert Gerhard (1594), der Herkulesbrunnen (1602) und der Merkurbrunnen (1599) von Adrian de Bries, der auch den Neptunsbrunnen vor dem Artushofe in Danzig entwarf. In allen diesen Werken herrscht die glatte, leere Schönheit der Italiener. Das war das Schicksal der deutschen Renaissance. Als man endlich die reinere Form und den besseren Geschmack gefunden hatte, war der Geist entflohen und die großen Künstler waren ausgestorben.

4. Die Malerei des 16. Jahrhunderts. Beim Rückblick auf unsere deutsche Malerei werden wir immer die Empfindung haben, durch allerhand Ungunst um die letzte und reifste Frucht betrogen worden zu sein. Deutschland war damals verhältnismäßig reich und befriedet. Der Humanismus entfachte an den Schulen ein freies Geistesleben. Ulrich von Hutten jubelte: Es ist eine Lust, zu leben. Die gewaltige Geistesarbeit Luthers rührte das Volksleben in allen Tiefen auf und fegte wie ein Gewitter attheilige dicke Nebel hinweg. Das war denn doch etwas anderes

als Dante, Petrarca, Savonarola und Julius II. zusammengenommen. Wenn wir das Sturmlied der neuen Zeit hören oder singen: Ein feste Burg ist unser Gott, so meinen wir, derselbe hinreißende Geisteschwung müsse auch in den Künsten einen gewaltigen Niederschlag hinterlassen haben. Aber wir finden nichts dergleichen. Wenn die Malerei besonders das Sprachrohr ihrer Zeit sein kann, so gab sie nur schwachen Ton, und die wenigen Berufenen, Dürer und Holbein in erster, Grünewald und Cranach in zweiter Linie, jeder in seiner Art, scheinen unserem Volke viel schuldig geblieben zu sein.

Albrecht Dürer (1471 bis 1528) galt seinerzeit und gilt uns heut als Künstler ersten Ranges, obwohl er nichts hinterlassen hat, womit wir vor aller Welt prangen und prahlen können. Zeit Lebens hat er schwer mit den Geheimnissen der Malerei, mit



270. Dürer, Ruhe auf der Flucht nach Ägypten.
Aus der Holzschnittfolge des Marienlebens.



271. Dürer, Geißelung Christi. Tuschezeichnung. Wien, Albertina.

Form und Farbe, gerungen. Die ersten Jugendeindrücke, die Luft Nürnbergs, die Schule Schongauers lasteten schwer auf seinem Leben, so daß Italien und die Niederlande, die er später kennen lernte, seinen Sinn wohl bereichern und klären, aber nicht mehr zu bestimmen vermochten. Kraftvoll und herb, wie er einmal ist, ein echter Deutscher, so müssen wir ihn nehmen. Denn was ihm an Wohlklang fehlt, das hat er reichlich durch Tiefe der Gedanken, durch die Fülle seiner Einbildungskraft, durch die Wahrheit und Wärme seiner Empfindung ersetzt. Die Kunst war ihm ein Heiligtum, dem er priesterlich mit reinen Händen und tiefster Frömmigkeit diente.

Dürer hatte die Lehrzeit bei seinem Vater, einem bescheidenen Goldschmiede, schon ziemlich hinter sich, als er 1487 zu Wohlgemut in die Lehre trat. Der feinfühligste und kunstfehrige Jüngling hatte, wie er klagt, „von den Knechten viel zu leiden“ und lernte so viel oder wenig, als da zu lernen war, die Malerei als Handwerk. Dann führte ihn 1490—1494 die Wanderschaft nach Kolmar, wo Schongauer



272. Dürer, Selbstbildnis. Madrid.

leider eben gestorben war, nach Basel, wo er zuerst für den Holzschnitt zeichnete und sonst weit herum, wahrscheinlich auch nach Venedig. Dort muß er den Jacopo de Barbari kennen gelernt haben, einen süßlichen Stecher und Maler, dem er geheimnisvolle Kenntnisse in den Verhältnissen des Körpers, „den Menschen aus der Maß gemacht“, zutraute und abzulernen suchte, wie ihn denn die Grübeleien über das Gesetzmäßige in der Kunst bis an sein Lebensende beschäftigten. Wäre er doch damals zu Lionardo nach Mailand gelangt! Dort hätte er lernen können, was seine Seele suchte. Nach der Heimkehr heiratete er Agnes Frey, die ihm eine hausbadene, geschäftskundige, keineswegs streitsüchtige Gattin ward, und eröffnete eine eigene Werkstatt. Aber den Massenbetrieb, wie Wohlgemut, wollte und konnte

er nicht üben und er suchte schon damals einen anderen Weg, um zu seinem Volke zu reden und seine inneren Gesichte zu verkörpern, die Schwarzweißkunst, Kupferstich und Holzschnitt.

Den Kupferstich hatte bereits Schongauer zu künstlerischen Leistungen erhoben: Dürer brachte ihn durch unablässige Übung mit dem Grabstichel auf die Höhe seiner Ausdrucksfähigkeit, so daß er Licht und Schatten in den zartesten Abstufungen zu geben weiß. Den Holzschnitt fand er aber noch ganz in den Windeln, und es ist sein eigenstes Verdienst, ihn für die Kunst entdeckt und erobert zu haben. Gleich sein erstes größeres Werk war eine Holzschnittfolge von 15 großen Blättern, „die heimliche Offenbarung Johannis“, die 1498 erschien. Es ist bezeichnend, daß Dürer sich an diesen ernststen, gewaltigen Stoff wagte, der zum Teil bildlich gar nicht darstellbar ist. Und sein Werk leidet auch an Überfüllung und Unklarheiten. Die Formen sind kraus und knorrig, aber voll Wucht und Ausdruck, ganz Dürerisch, manche Blätter wie die apokalyptischen Reiter (Pest, Krieg, Hunger, Tod) auch im Aufbau großartig, das Ganze eine kühne Strafrede wider den Papst und seine Priester. In diese Zeit fallen auch die Anfänge der großen Holzschnittpassion und des Marienlebens (Abb. 270). Bedeutender für seine Entwicklung sind aber die Kupferstiche bis 1505, in denen wir den jungen Meister zwei Aufgaben verfolgen sehen: die Bewältigung des (nackten) menschlichen Körpers und der vollen Bildwirkung eines Vorwurfs mit Hilfe der Landschaft. In ersterer Hinsicht wählte er zur Übung antike Stoffe und italische Formen: Herkules oder die Eifersucht (1500), das „große Glück“ (1503), Adam und Eva (1504) sind die Stufen fortschreitender Meisterschaft, und in dem letzteren Stich konnte er sich sagen, die schöne, anatomisch wahre und doch wohl lautende Form für Mann und Weib aus eigener Kraft gefunden zu haben. Der Ausdruck hat freilich darunter etwas gelitten. Er brachte dies ein, als er 1507 beide Vorklaren in Öl auf dunklem Grunde malte (jetzt in Madrid), die schönsten Menschen, die der nordischen Kunst bis dahin gelungen. Adam mit freudigem Antlitz, Eva verführerisch lauierend. In den gleichen reinen und runden Formen sind die zwölf



273. Dürer, Madonna mit dem Zeisig. Berlin.

274. Dürer, Christus am Kreuz. Dresden.

Zeichnungen der „grünen Passion“ von 1504 (in Wien) gehalten, darunter ganz entzückende Blätter (Abb. 271). Man darf also nicht denken, daß Dürer nicht ebenso „schön“ habe zeichnen können wie Raffael. Wenn er es nicht tat, wenn er überhaupt den Weg der äußeren formalen Schönheit nicht weiter verfolgte, so lag das tief in seinem Wesen, seiner deutschen Gesinnung begründet. In zweiter Hinsicht ist schon ein Stich von 1500, der „verlorene Sohn“ bei den Schweinen mit dem Blick in eine fränkische Dorfgasse, so ausdrucksvoll wie ein Gemälde. Noch mehr der hl. Eustachius von 1504 mit köstlicher Berg- und Burglandschaft. Mit solchen Blättern schuf Dürer die „Kunst fürs Haus“, das Gemälde des Bürgerstandes, und man kann sich denken, daß seine Frau, welche damit die Messen bezog, reizenden Absatz fand. Seine Stiche waren des Meisters Vermögen und zugleich sein künstlerischer Adelsbrief. In aller Welt konnte damals niemand etwas Ähnliches machen. In der reinen Landschaft war er überhaupt einer der ersten Entdecker und der eigentliche Vorläufer der Niederländer. Es gibt noch zahlreiche Studien, leicht und sicher mit Feder und Tusche hingeworfen, Ansichten aus Tirol oder aus der Umgebung Nürnbergs, die uns sein inniges Verhältnis zur Natur offenbaren.

Fragen wir nun, was er als Maler in dieser Frühzeit seines Ruhms geleistet, so geben zunächst eine Reihe kleiner Bildchen in Wasserfarben, der Elsterflügel, der sitzende Hase, der Hirschkopf, der Hirschkäfer u. a. eine Vorstellung von der ungemein scharfen und sicheren Beobachtung des Wirklichen, des Kleinsten in der Natur, des Stillebens. Mit gleicher Schärfe sind zahlreiche Bildnisse erfasst, mehrere eigene (Abb. 272), seines Vaters, seines Lehrers Wohlgemut, seines Freundes Pirtheimer, des Kaufmanns Oswald Krell, Friedrichs des Weisen, für den er übrigens auch 1503 im Schloß zu Wittenberg malte, und in ganzer Figur die beiden Baumgartner auf den Flügeln ihres Familienaltars (in München). Sie zeigen in aufsteigender Linie, daß Dürer auch in den einfachen Aufgaben des Bildnisses den kunstmäßigen Bau und die große, gehobene Wirkung fand. Dagegen kann er eigenhändig nur wenig Kirchenbilder gemalt haben. Außer dem Baumgartnerschen sind zwei Altäre



275. Dürer, Das Allerheiligenbild. Wien.

erhalten, aus Wittenberg stammend, in Dresden die sitzende Madonna, in Florenz die heiligen drei Könige, das letztere eins seiner besten Gruppenbilder im Bau und in der Farbe.

Ende 1505 machte sich Dürer nach Venedig auf, von wo er in wichtigen Briefen an Willibald Pirckheimer, der ihm das Reisegeld vorgeschossen, berichtete. Diesmal kam er nicht, um zu lernen, sondern um zu verdienen, als anerkannter Meister. Die Lohndrücker umdrängten ihn, „vernünftig Gelehrt, gut Lautenschläger, Pfeifer, Verständige im Gemäl“, die Maler beneideten ihn, doch der alte Bellini schloß mit

ihm Freundschaft. Die deutschen Kaufleute bestellten bei ihm ein Gemälde, das Rosenkränzbild, das ihn bis Herbst 1506 beschäftigte, schließlich großes Lob, aber wenig Nutzen brachte. Die Neider verstummten, die da sagten, im Stechen wäre er gut, aber im Malen wüßte er nicht mit Farben umzugehen. Das Bild, jetzt in Prag, ist leider bis zur Ruine verdorben. Deutlich italienisch ist der Aufbau im Dreieck, bestimmt durch die Madonna, welche Rosenkränze verteilt, den knienden Papst und Kaiser. Trotz der „untreuesten, verlogenen, diebisch Böswicht“, die ihn in der Lagunenstadt weidlich betrogen, erfrischte der eineinhalbjährige Aufenthalt den Künstler innerlich und äußerlich. „O, wie wird mich nach der Sonnen frieren, hie bin ich ein Herr, daheim ein Schmarozer“, schrieb er zuletzt an Pirckheimer. Nachdem er noch einige Bildnisse und kleinere Tafeln (Madonna in Berlin, Abb. 273, der Gefreuzigte in Dresden, Abb. 274) gemalt und „um heimlicher Kunst der Perspektiva willen“ einen Ritt nach Bologna gemacht, kehrte er nach Nürnberg zurück, und bis 1512 hielt wenigstens die Freude am Malwerk nach, die ihm dann allerdings auf lange durch die übelsten Erfahrungen verleidet wurde.

Nach den schon erwähnten Doppeltafeln mit Adam und Eva (1507) und einer Marter der Zehntausend (1508) übernahm er 1509 einen Altar für den Frankfurter Kaufmann Jacob Heller, der im Mittelbild die eigenhändige Krönung Mariä und die das Grab umstehenden Apostel enthielt. Es ist im 17. Jahrhundert im Münchner Schloß verbrannt, und nur die zahlreichen Apostelstudien sowie der unerquickliche Briefwechsel mit Heller geben Zeugnis von der ungeheuren Mühe, die Dürer darauf

verwandte. Wir erkennen daraus, daß er wie auf seinen früheren Bildern wesentlich immer noch mit Tempera malte und nur mit Öl lasierte, fünf- bis sechsmal übereinander, und daß er bei diesem „fleißigen Kleiblen“ nie auf seine Kosten kam. Dieselbe Erfahrung mochte er bei dem gleichzeitigen „Allerheiligenbilde“ (Abb. 275) für das Landauer Kloster machen. Es ist im kleinsten Maßstab eine großartige Vision wie Raffaels Disputa (jetzt in Wien), durchaus Feinmalerei, die Farbe licht und klar, für unsere Empfindung übermäßig bunt. Er beklagte später selbst seine grelle Farbenlust. Noch malte er 1512 eine liebreizende, jugendfrische „Madonna mit der Birne“ (Wien). Damit sind die malerischen Anregungen Venedigs erloschen. Dürer „wartete nun seines Stechens“ und kehrte erst nach den neuen Reizungen der niederländischen Reise zur Staffelei zurück. Die Farbe war ihm eben nicht das erste und notwendigste Ausdrucksmittel. Zunächst ergänzte er 1511 zwei große Holzschnittwerke, die meist schon vor 1505 entstanden waren, das Marienleben und die (große) Passion. Das Marienleben (20 Blätter) hat alles Kirchliche abgestreift und ist ganz in die traute Luft des innigen deutschen Familienlebens übertragen, unendlich zart und schlicht erzählt, mit mancherlei Humor gewürzt und doch durch den weiten Raum der Landschaften oder Zimmer, worin so viel zu sehen ist, ins Bildmäßige erhoben (Abb. 276). Ludwig Richter war der echte Nachfolger dieses Stils. Die große Passion (zwölf Blätter) wirkt umgekehrt nur durch die großen Figuren im Vordergrund und sucht die äußere Pein auch mit derben und gewaltsamen Zügen für gröbere Nerven deutlich zu machen. Innerlich war er ja längst über diese Auffassung hinausgewachsen. Ein Andachtsbüchlein von 1511 mit 37 Blättern, die sogenannte Kleine Passion, ist viel gedämpfter im Ausdruck und stellt den großen heilsgew-



276. Dürer, Hieronymus im Gehäus. Kupferstich.

schichtlichen Zusammenhang der Erlösung vom Sündenfall bis zum Weltgericht vor Augen. Endlich trat er dem Gegenstande noch näher in der Kupferstichpassion (1512), worin dann die inneren, seelischen Vorgänge voll zum Ausdruck kommen und in der feinsten, strichelnden Manier der Platte ein förmlicher Farbenreiz abgewonnen wird. Die schöne Form der grünen Passion ist dabei völlig aufgegeben, Gewand und Körperbildung so knorrig und knitterig, als ob Dürer damit sein Deutschtum vor Verwelschung habe retten wollen. Immerhin der Geist, die neuen Erfindungen in diesen Werken weckten weithin, über Deutschlands Grenzen hinaus, Bewunderung und Nachahmung: Man darf eben nicht vergessen, daß damals die Welt von Raffaels und Michelangelos großen Bilderkreisen noch nichts wußte.

Das Höchste als Stecher leistete er in den folgenden Jahren mit den drei großen Blättern „Ritter, Tod und Teufel (1513), Melancholie und Hieronymus“ (1514). Aber die unvergleichliche stecherische Vollendung herrscht nur eine Stimme des Lobes, die Erklärungen verlieren sich in alle Abgründe des Zeit- und Künstlergeistes. Mit dem Tod im Sinne der Totentanzbilder hatte sich Dürer öfter beschäftigt (der Spaziergang, der Kuß des Todes, König Tod auf dem Klepper) (1505). Aber wer ist der äußerlich und innerlich gegen alle Schrecken gepanzerte Ritter, der auf ebenso tapferem Roß höhnisch lächelnd durch die grause Schlucht reitet? Man kann doch nur an den „Streiter Christi“ denken, an den „christlichen Adel deutscher Nation“, an Männer wie Hutten und Sickingen, welche in den bald folgenden Stürmen auch Luthers Hoffnung waren. Der Hieronymus im Gehäus (Abb. 276) kann sicher als Bild des gottgefälligen, mittelalterlichen Forschers gelten, dessen Gemüt so ruhig und sonnenhell ist wie sein trautes Zimmer. Aber die Melancholie, das schwer vor sich hinsinnende, geflügelte und bekränzte Mädchen, ist sie eine Warnung vor unnützem, weltlichem Grübeln oder nicht vielmehr die neue Zeit, das Zeitalter der „Erfindungen und Entdeckungen“, deren Geburtswehen doch keiner der Zeitgenossen tiefer als Dürer empfunden hat?

Neue Nahrung erhielt Dürers Schwarzweiskunst durch seine Verbindung mit Kaiser Maximilian seit 1513. Anders als die Renaissancefürsten Italiens gedachte Maximilian seinen Ruhm billiger und weiter durch Druckwerke, den Theuerdank, den Weiskünig, den Triumphzug und die Ehrenpforte zu sichern, und Dürer





a

278. Dürer, Hieronymus Holzschuher. Berlin.

b

279 a/b. Dürer, Die Evangelistenpaare (Johannes u. Petrus, Paulus u. Markus). München.

ward neben anderen Zeichnern vorzüglich bedacht. Zunächst zierte er das Gebetbuch des Kaisers mit Randzeichnungen, in denen er Frömmigkeit, Laune und Scherz wunderbar verknüpfte (Abb. 277) und eine ganz neue Zierkunst, eine Art deutscher Grotteske erfand. Seine unerschöpfliche Erfindungskraft bewährte er dann an einem undankbaren Gegenstand, der „Ehrenpforte“, einem Holzschnitt von 92 Stöcken, dem größten der Welt (1515). Das hieß doch die Leistungsfähigkeit des Holzschnittes ebenso überspannen, wie man später in Dresden ein Reiterdenkmal aus Porzellan unternahm. Auch von den 134 Blättern des Triumphzuges zeichnete Dürer 24 voll feiner Renaissancestimmung, später auch einen Triumphwagen.

1520 reiste Dürer Geschäfte halber mit Frau und Magd nach den Niederlanden, wo er noch mehr als in Venedig als der größte Künstler des Nordens gefeiert wurde. Das neue reiche Leben in den Städten Gent, Brügge, Brüssel und Antwerpen machte ebenso großen Eindruck auf seine suchende und empfängliche Seele wie die ältere und neuere Malerei. In die Heimat zurückgekehrt, fand er seinen klaren und großen Altersstil und auch die Freude an der Farbe wieder. Dafür zeugen zunächst einige Bildnisse, die zu den besten aller Zeiten gehören, der Imhof, der Holzschuher (Abb. 278), und denen die weltbekannten Stiche (Friedrich der Weise, Pirtheimer, Melancthon, Maximilian, Erasmus) zur Seite stehen. Das letzte und höchste malerische und evangelische Bekenntnis legte er aber 1526 in den „vier Evangelisten“ nieder (Abb. 279), die man ganz richtig zugleich als Bilder der vier Temperamente begreift. Er schenkte sie, mit kräftigen Bibelsprüchen unterschrieben, dem Räte seiner Vaterstadt (seit 1627 in München). Die letzten Jahre wandte er sich ganz einem alten Herzensbedürfnis, der Kunstschriststellerei, zu, die freilich bei seinem Gang zur Grübelelei nicht sehr klar und fruchtbar ausfallen konnte. Doch hat er unvergeßliche Worte über das Wesen der Kunst, die Achtung vor der Natur und die schöpferische Tätigkeit des Künstlers gefunden: „Dann wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reißen, der hat sie. — Inwendig voller Figur



280. B. Beham, Ein Landsknecht.
Kupferstich.

soll der Künstler den versammelten heimlichen Schatz des Herzens offenbaren.“ — Die ganze Nation betrauerte seinen Tod.

Unter seinen Schülern waren keine ersten Kräfte, der bedeutendste Hans Suez von Kulmbach († 1522), der von Venezianern und Nidderländern noch etwas mehr großen Stil und leuchtende Farbe lernte, Hans Schäußelein († 1540), der in Nördlingen eine betriebsame Werkstatt gründete, und die sogenannten Kleinmeister, Hans und Barthel Beham (Abb. 280), Georg Pencz und Heinrich Aldegrewer (dieser in Soest), welche in Stichen kleinen Formats biblische, Volks- und Sittenbilder, Landschaften, Bauern, Mythologie und besonders italische Ornamente verbreiteten.

Würdig neben Dürer, als Farbenkünstler über ihm steht jedoch der merkwürdige Sonderling Matthias Grünewald, über den wir gar nichts wissen,

als daß er bis gegen 1522 im Dienst des Kardinals Albrecht in Mainz und Aschaffenburg arbeitete, „einsam, melancholisch und übel verheiratet“. Schon Sandrart nannte ihn „den hochgestiegenen deutschen Correggio“. Nur daß seine Malerei nicht auf die bestrickende Sinnenschönheit, sondern auf eine unbarmherzige, erschütternde, fast dämonische Wirklichkeit hinauslief. Sein gefeiertstes Altarwerk aus dem Dom in Mainz, 1632 von den Schweden geraubt, ist in der Ostsee versunken. Aber ein anderer großer Wandelaltar, aus Isenheim von 1511, ist in Colmar erhalten und lohnt eine Wallfahrt in das sonst noch so kunstreiche Städtchen. Dazu kommt eine furchtbare Kreuzigung in Karlsruhe (Abb. 281) und als letztes, reifstes Werk Erasmus und Mauritius in Unterhaltung (München). Ohne einen Hauch von Itatismus ist Grünewald doch ganz dem Knitterstil entwachsen, durchaus mittelalterlich fromm, aber nicht beschaulich, sondern aufgereggt, leidenschaftlich, ganz inneres Erlebnis, wilder Gefühlsausbruch. Es lacht und jauchzt, es erschrickt und zittert, es heult und schreit in seinen Bildern, und diese Seelenstimmungen sind völlig aus Farbe und Licht entwickelt und durch magische Beleuchtungen gehoben. Die grausige Schlucht, worin sich Paulus und Antonius streiten mit gedämpftem Oberlicht, der letzte Abend-schein, der auf den Kalkfelsen bei der Versuchung spielt, der Zauber einer Mondnacht bei der Geburt, ein blaues Lichtwunder bei der Glorifikation (Farb. Taf.), der ganz in Licht strahlende Auferstandene (Abb. 282), die düstere Stimmung der Kreuzigung, das trostlose Dunkel bei der Beweinung, das sind Farbengedichte ohne jeden Vergleich. Von seiner Kreuzigung kann man wirklich sagen: du hast einen Bauern ans Kreuz geheftet. In der heutigen zahmen und marklosen Zeit würde man solche krasse Dinge um keinen Preis in eine Kirche lassen.

Zwischen Dürer und Grünewald steht der anziehende Hans Baldung, gen. Grien, in Straßburg († 1545), der von jenem die klare Form und Zeichnung, von diesem die Farben- und Lichtwirkungen übernommen hat (Hauptaltar in Freiburg i. B. 1516). Besonders fesselt ihn das Lichtspiel auf der Haut und dem nackten



Matthias Grünewald, Maria in der Glorie.

Vom Jienheimer Altar in Colmar.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW

281. Grünewald, Kreuzigung.
Karlsruhe.282. Grünewald, Bom Ihenheimer Altar.
Colmar.

Leibe in den späteren schwermütigen allegorischen Frauen „Musik, Eitelkeit, Todesfuß“. — Endlich der gleichaltrige Abrecht Mtdorfer in Regensburg († 1535) ist schon wesentlich Stimmungsmaler der Landschaft mit See, Bergen, Burgen, Ruinen, Palästen, Kirchen, Laubwald und dunklen Tannen, in welche die heilige Geschichte wie eine Idylle hineingesetzt ist. Dies nennt man heute den „Donaustil“, der tief nach Bayern hineinreicht und ziemlich das beste an Cranach ist.

Lukas Cranach (aus Kronach in Franken, 1472—1553), seit 1504 Hofmaler in Wittenberg, hat sein tüchtiges Können durch gewissenlose Schnell- und Massentalerei ruiniert. Zeit lebenslang zehrt er von dem Schulgut, das er in der Jugend in ganz Süddeutschland aufgefangen hat und seine frühesten Sachen wie die liebliche Ruhe auf der Flucht (Berlin) (Abb. 283) sind in jedem Fach die besten. In dem dörflichen Wittenberg, ja im ganzen Nordosten durfte er sich unbestritten als erster fühlen und sich weitere Anstrengungen sparen. Er war klug und schmiegsam genug, niemals seine Gedanken zu malen, sondern die seines Publikums, marktfähige Ware. Aus seiner Werkstatt gingen bald ungezählte Bilder jeder Gattung und Güte, auch zu Schleuderpreisen, in die Welt. Und als einmal seine Hand und sein Zeichen, eine gekrönte Schlange, etwas galten, wußte er seine Schüler und Söhne (Hans und Lukas) derart in seine Manier einzufuchsen, daß jede Eigenart erstarb. Man erkennt seine Bilder leicht von ferne an der tiefen, lackartigen Farbe, den hübschen, geistlos lächelnden Frauen, den Landsknechtbärten, den dicken, fetten Mönchsköpfen, den Schlitzaugen, den verkrüppelten Fingern und Zehen, den dunklen Baumwänden, durch die er seine an sich dumpfen Farben zu heben weiß (Abb. 284, 285). Das Einzelne, Kleider, Schmutz, Stiderei, Haare, Pflanzen, Bäume (Tanne und Birke), ist oft unglaublich fein gemalt, der Eindruck im ganzen kühl oder gar nichtig. So die vielen Nacktheiten, die je nachdem Venus, Diana, Parisurteil, Lucretia, Judith, Bathseba heißen und damals bei hohen Herren beliebt waren. Sie sind zuweilen gut und voll (Venus in Petersburg), oft aber erbärmlich gezeichnet und wirken erst recht komisch, wenn ein Anflug von Verhüllung durch Hüte, Halsketten, Schleier den Reiz erhöhen soll. Etwas höher stehen die süßen Madonnen im Brustbild. Aber seine



283. Lukas Cranach, Heilige Familie. Berlin.



284. Lukas Cranach, Drei Heilige. Lüßchena.



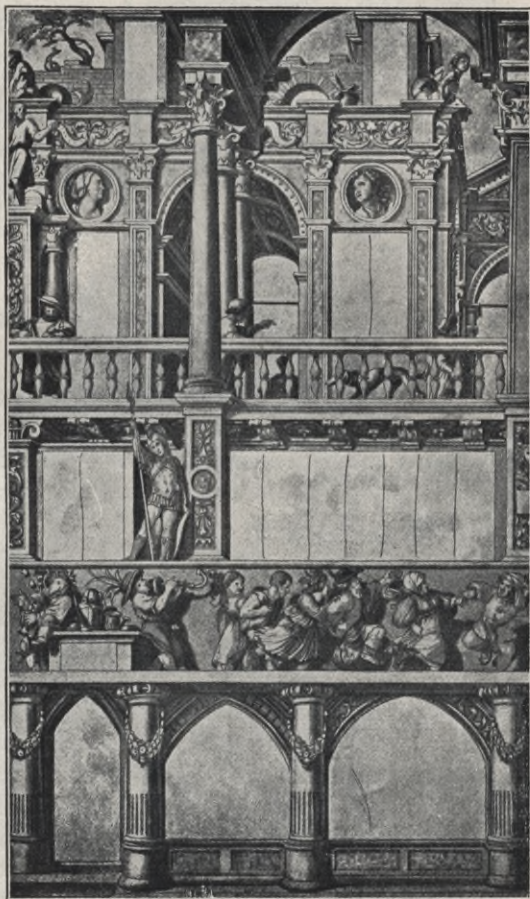
285. Lukas Cranach, Die heilige Sippe. Frankfurt a. M.

Heiligen, seine biblischen Bilder, worunter Jesus der Kinderfreund, die Ehebrecherin, Abschied von der Mutter, Simson und Delila, Bekehrung Pauli öfter wiederkehren, lassen ganz kalt. Ebenso die zahllosen Bildnisse der berühmten Zeitgenossen, der Reformatoren, der sächsischen Fürsten, weil Cranach immer an der Oberfläche und an seiner Manier klebt. Am übelsten sind künstlerisch betrachtet die Bilder, welche ihm den Titel „Maler der Reformation“ eintragen haben. Man sollte doch denken, daß er als nächster Zeuge der gewaltigen Bewegung, als Hausfreund Luthers zuerst und vor allem das „laute Evangelium“, das Neue Testament, das Urchristentum gemalt hätte, wie Luther es predigte, vielleicht auch die großen Augenblicke und Erlebnisse, die Verbrennung der Bannbulle, Luther und Eck, Luther in Worms usw. Von alledem ist in seiner engen Seele kein Gedanke. Dafür gibt er etwa den Wittenberger Brauch von Taufe, Beichte und Abendmahl und frostige Lehrbilder über Erbsünde, Gesetz und Gnade, kaum noch Malerei zu nennen. Man würde ihn heute schwerlich noch neben Dürer und Grünewald stellen, wenn nicht die Masse, die Allgegenwart und die äußere Macht seiner Werke über seinen inneren Wert täuschte. Bei Küstern und Kastellanen wird er wohl immer ein Weltwunder bleiben.



286. Aus Holbeins Randzeichnungen zum Lob der Narrheit.

Hans Holbein d. J. (1497—1543) ist schon ganz ein Kind der neuen Zeit, frühreif, schaffens- und erfindungsfroh, und welttoffen, zum Maler großen Stils wie kein zweiter ausgerüstet, aber durch die Ungunst der Verhältnisse gedrückt und in seinen besten Jahren dem Vaterland verloren. Sein Vater (s. S. 195) führte ihn in die frisch erworbenen Formen der Renaissance ein, so daß ihm innere Kämpfe, wie Dürers, erspart blieben. Schon 1515 wanderte er von Augsburg nach Basel, um in der geschäftigen Buchdruckerstadt, unter Humanisten und Lichtfreunden sein Brot zu suchen. Das erste, was der 18jährige Jüngling machte, waren Randzeichnungen zu Erasmus „Lob der Nartheit“ (Abb. 286), so witzig und überlegen wie der Text des unsterblichen Büchleins. Das Bildnis des Bürgermeisters Meyer und seiner Frau Dorothea von 1516 zeigt, daß er auch als Maler reif und selbständig war. Eine (nicht bezugte) Reise nach Oberitalien erfüllte ihn mit Eindrücken, unter denen Mantegnas Fresken in Padua die fruchtbarsten waren. Aber Basel bot ihm doch nur die Aufgaben eines Kleinmeisters. Als Zeichner für den Holzschnitt lieferte er Titelblätter, Zierleisten und Initialen, Bildchen zum Alten Testament (erst 1538 in Lyon gedruckt), dann zahlreiche Entwürfe für Glasgemälde, Wappenscheiben, Geräte, Gefäße, Waffen (Dolchscheiden), selbst für Hausbemalungen, die immer durch spielende Leichtigkeit, Geist und Wiß, Anmut und Formenadel entzücken (Abb. 287). Sehr im



287. Hans Holbein, Entwurf zu einer Wandmalerei für das Haus zum Tanz in Basel.

Gegensatz zu Cranach hatte er den künstlerischen Ernst, im kleinsten immer ein Großes, ein Bestes zu geben. Das zeigt er am deutlichsten in seinen Holzschnitten „der Totentanz“ (um 1525), der auch erst 1538 in Lyon erschien (Abb. 288). Der Name trifft hier eigentlich nicht mehr zu. Die ältere Auffassung, daß die Toten (mortes) mit den Lebenden im Reigen springen, ist verlassen. Der Tod (mors) tritt den menschlichen Ständen, Geschlechtern, Lebensaltern höhnisch und unerwartet entgegen, jedem nach seiner Art, den Gewaltigen gewaltig, den



288. Hans Holbein, Der Tod und der Krämer. Holzchnitt.



289. Hans Holbein, Lady Seymour. Wien.

Groben grob, den Feinen zart, den Armen und Elenden freundlich. Die Stimmung der Reformation, des Bauernkrieges verdichtet sich hier zu einem Strafgericht über die Sünden und Torheiten der Zeit. — Aber dieselbe Reformation, die der junge Meister so feurig und geistvoll vertrat, nahm gerade in der Schweiz eine barbarisch bilderfeindliche Richtung. Das Kirchenbild entfiel mit einem Schlag fast ganz, ein schweres Verhängnis. Denn Holbein wäre der Mann gewesen, es völlig neu auf evangelische Füße zu stellen. Eine geringe Tafel mit acht Passionsjzenen, ein lang ausgestreckter toter Christus von packender Naturtreue, zeigen uns, daß er in den Farben Grünwalds hätte malen können, was Dürer gestochen hatte. Aber in Wahrheit fand er nur einige Bildnisse zu malen, den Humanisten Amerbach 1519, seinen Gönner Erasmus und eine leichtfertige Dame, die „Offenburgerin“ 1523. Da er sich 1525 nicht gerade glänzend verheiratet hatte und für Frau und Kinder zu sorgen gezwungen war, machte er sich 1526 zu einer Verdienstreise nach England auf. Von Erasmus empfohlen gelang es ihm, mit Bildnissen Geld zu verdienen. 1528 kam er zurück, ging in Seide und kaufte sich ein Häuschen. Aber der Bildersturm von 1529, der die Kirchen Basels reinlich auskehrte, mußte ihm bange machen. Der Rat gab ihm 1530 zwei große Bilder für das Rathaus in Auftrag, Rehabeam und Saul vor Samuel, wovon leider nur die Skizzen erhalten sind. Und der katholisch gebliebene, arg drangalierte Altbürgermeister Meyer betraute ihn noch mit einer Tafel (1531), die freilich ganz unkatholisch ausfiel. Es ist die berühmte Madonna in Darmstadt (Abb. 290) (eine alte, täuschende Kopie in Dresden), das deutsche Seitenstück zu Raffaels Sixtina. Man muß nur die künstlerische Tat richtig ermessen. Hier ist nichts mehr von mittelalterlicher Verzüdung, nichts von „großer Maschine“ wie bei den Italienern (S. 178), sondern die liebe Frau ist wie irgendeine Mutter mitten in die Bürgerfamilie getreten, so daß es nicht einmal Staunen oder Verwunderung erregt. Selbst die Anbetung ist auf den altgläubigen Vater beschränkt, alles andere rein menschlich, fast nüchtern gesehen und verknüpft. Das ist eine Geisteshöhe, die

erst Rembrandt wieder fand. Aber Holbein mochte fühlen, daß ihn diese Gesinnung inmitten des bitteren Glaubensstreites brotlos machte, und so ging er mit Zurücklassung seiner Familie 1532 zum zweitenmal nach London. Hier fand er zunächst Eingang bei den deutschen Kaufleuten im Stahlhof, für deren Guildhalle er zwei Triumphe, des Reichthums und der Armut malte. Auch davon sind nur die Entwürfe erhalten, aber wie die Basler Rathausbilder sind sie unvergleichlich groß, schön, anmutig in der Form, reich und tief im Gedanken, und man kann es nur unendlich beklagen, daß dem Künstler weder hüben noch drüben möglich war, seine Begabung für das große Geschichts- oder Gedankenbild auszuschöpfen. Vielmehr öffnete ihm lediglich seine Bildniskunst die Kundschaft des hohen und höchsten Adels, seit 1536 auch des Hofes. Etwa hundert sorgsam vorbereitet und mit peinlicher Treue ausgeführte Bildnisse geben Zeugnis von seiner rastlosen, fieberhaften Arbeit, aus der ihn 1543 zu früh und jäh die Pest hinweggraffte. Was seine Bildnisse vor allen anderen kennzeichnet, ist die kühle Beobachtung, die sachliche Treue. Alle seine Köpfe

blicken kalt und nüchtern in die Welt, sie verraten nicht mehr von ihrem Innenleben als das, was Zeit, Leben und Erfahrung äußerlich in die Züge eingegraben hat. Keine Leidenschaft, kein verräterischer Blick! Das Beiwerk von Tracht, Schmuck, Hintergrund und Umgebung ist immer mit der gleichen Liebe und Feinmalerei gegeben, die Farbe vornehm gedämpft, je später um so sparsamer. Der Reiz liegt in einer ausgesucht feinen Beleuchtung. Die gezeichneten Studien mit Stift, Kohle und Tusche sind den Gemälden womöglich noch an Ausdruck und Schärfe überlegen. Die Welt wird das Zeitalter Heinrichs VIII. immer mit den unbestechlichen Augen Holbeins sehen, den dicken kaltherzigen König selbst, seine vielen Frauen, seine Kinder, seine steinern ver-



290. Hans Holbein, Madonna mit der Familie des Bürgermeisters Meyer. Darmstadt.



291. Elias Holl, Das Zeughaus in Augsburg.

schlossenen Lords, Prälaten und Beamten, die klugen deutschen Kaufleute in ihrem Kontor, die sonstige Gentry (Abb. 289). Es ist England im Kern getroffen, England für immer, England von heute, trotzdem was uns später van Dyck und noch einmal Reynolds, Gainsborough und Genossen über das Krämervolk vorzutauschen suchen. — Es ist eine trübsinnige Frage, was Holbein bei günstigeren Umständen und längerem Leben der deutschen Malerei hätte geben können. Ebenbürtige Nachfolger jedenfalls nicht. An Talenten ist Deutschland seit etwa 1550 wie ausgebrannt, und selbst das gute, brave Handwerk verdorrt und verrotzt in den furchtbaren Stürmen des großen Krieges.

5. Die Baukunst. Die Formen der italienischen Renaissance kamen seit etwa 1500 durch Maler und Kupferstecher nach dem Norden. Aber nur in Kleinwerken, Portalen, Erkern, Giebeln, Taufsteinen, Kanzeln, Grabmälern, Brunnen und Tischlereien vermochten sie langsam vorzudringen. Hier waren die neuen, reicheren und gefälligen Zierrmittel, die Säulchen, Frieße, Laubgehänge, Grottesken, Putten, Seepferdchen usw. willkommen, um der verknöcherten Spätgotik den Abschied zu geben. Erst um 1540 dringt die Erkenntnis durch, daß es sich um Baukunst in großen Verhältnissen handelt, und nun mehrten sich die Künstler, welche nach der „Fassade“ streben. Daß hierbei auch eine völlige innere Umbildung des deutschen Schlosses und Hauses mit seinen niedrigen Räumen nötig war, schuf ihnen viel Pein, und die edlen Verhältnisse (S. 142) gingen meist in die Brüche. Auch sonst fiel die Nachahmung ziemlich frei und ungehindert aus. Wir schätzen die frische Dreistigkeit heute als einen Vorzug, welcher gegenüber der slavischen Nachahmung im 19. Jahrhundert ein Recht gibt, von „deutscher Renaissance“ zu reden.

Süddeutschland hat durch die nähere Berührung mit Italien die Vorhand. Hier wirkten zum Teil sogar italienische Architekten wie in Landsbut (neue Residenz



292. Georg Riedinger, Das Schloß zu Aschaffenburg.

1536 und Schloß Trausnitz 1576), in München (Residenz 1597, mit beispiellosem inneren Aufwand) und Augsburg, wo die Häuser der Fugger und Welser durch ihre reiche Innendekoration großen Ruhm hatten, während das Äußere noch mit einer glänzenden Fassadenmalerei bestritten wurde. Erst der berühmte Stadtbaumeister Elias Holl (1573—1646) gab der Stadt das bauliche Gepräge im Geiste Palladios (Giechhaus, Zeughaus (Abb. 291), Mezig, Rathaus). In Nürnberg hat sich lange an den Erkern, Giebeln und Laubenhöfen eine Mischkunst erhalten. Die volle Renaissance zieht erst im 17. Jahrhundert mit dem ganzen Apparat der „Proportionen“ am Pellerhaus (1605) und am neuen Rathaus ein (1616). Noch reizendere Bilder ergibt die Mischung von Gotik und Renaissance, Holz- und Steinbau in Straßburg, und auch andere „altdeutsche“ Städte wie Rothenburg, Kolmar, Basel schmückten sich in dieser Zeit mit neuen anziehenden Rat- oder Zunfthäusern. Das feinste und kunstreichste war und blieb jedoch das Schloß in Heidelberg, das jeder der baulustigen Pfalzgrafen von Ottheinrich bis auf Friedrich V., den Winterkönig, zu bereichern suchte. Von den Franzosen 1689 gesprengt, verwüstet und verbrannt steht die Schöpfung als ergreifend schöne Ruine vor uns, heute wieder ein Zankapfel der Meinungen, ob sie „in Schönheit“ zerfallen oder durch gründliche Erneuerung um ihren Zauber gebracht werden soll.

Eine reinere italienische Kunststraße zieht sich sodann über Prag nach Schlesien. Das Pfaltenschloß in Brieg (1547) und das Schloß in Ols (1563) sind nur die wirklich bewundernswerten Bruchstücke, denen im ganzen Lande geringere Nachahmungen in Masse folgen. Ebenbürtig steht ihnen das Rathaus in Görlitz (1557) zur Seite, und Bürgerhäuser hier und in Breslau, Liegnitz und anderen Städten bezeugen die wetteifernde Baulust des reichen Bürgertums. Im wettinischen Sachsen bezeichnen die Schlösser in Torgau und vor allem in Dresden (seit 1530) Marksteine des neuen Stils, den die kurfürstlichen Bauschreiber eifrig über das Land verbreiteten, allerdings mehr fern geahnt und frei erfunden als an den Quellen



293. Das Baumische Haus in Danzig.

Danzig in der Langenstraße und am Langenmarkt, wo die aufwendigsten Prunkfassaden wechselreich nebeneinander stehen (Abb. 293). — Die mecklenburgische Kunstinsel, vertreten durch die Schlösser Schwerin, Gadebusch und Güstrow, hat ihre Eigenart durch die Übertragung der Renaissance in den geformten Backstein (Terrakotta), ein glücklicher Versuch, der so notwendig erscheint wie einst die Übertragung der Gotik in Backstein (S. 106), leider aber der Stoßkraft und allgemeinen Verbreitung entbehrte. Im Binnenlande lassen sich nur vereinzelte, fast zufällige Prunkstücke, das Gewandhaus in Braunschweig, das Kaiserhaus in Hildesheim, die reizende Vorhalle am Rathaus in Köln namhaft machen. Denn in der Harz- und Wesergegend, in Hessen und Westfalen steht um diese Zeit noch unerschüttert der Holzbau fest, der seinerseits allerdings unter dem Einfluß der Renaissance seine letzte Blüte erlebte.

Die Holzbaukunst hat ja im Grunde keinerlei Beziehung zu irgendeinem

studiert. Das Rathaus in Altenburg (1562), von Nicolaus Grohman kann als Muster dieses frischen, zierfreudigen deutschen Geistes gelten. In Franken ist das mächtige kurmainzische Schloß Aschaffenburg (Abb. 292) (1605) von Georg Riedinger die erste, nur durch die großen Verhältnisse wirkende Anlage, während auf der Feste Plassenburg (1559) mehr wie in der sächsischen Gruppe die äußerste Zierfreudigkeit fesselt.

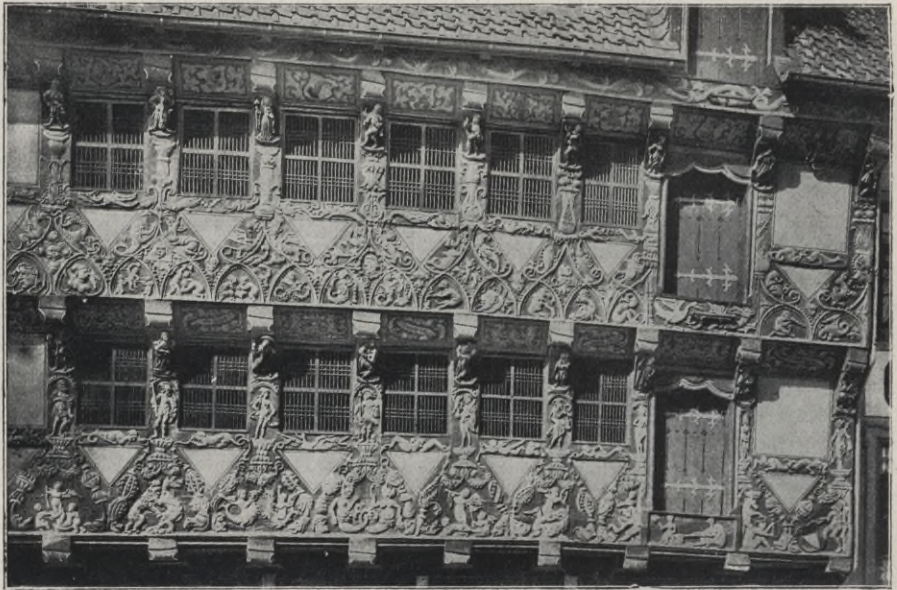
Norddeutschland, zumal die Küstenländer und das Badsteingebiet, empfangen die Anregungen aus zweiter Hand, von den Niederlanden her. Das schmale, hohe, fensterreiche holländische Haus wird geradezu landläufig in den Hansastädten und bestimmt auch die Form der öffentlichen Bauten (Rathaus in Emden, Schütting und Rathaus in Bremen). In Danzig vereint sich damit die Lust an der vollen italienischen Fassade, die durch den damals schwunghaften Seeverkehr mit Venedig erklärlich wird. Keine Stadt Deutschlands hat so völlig reife und reiche Straßenbilder aufzuweisen als



294. Haus Rammerzell in Straßburg.

Stil. Dem Zimmermann kommt es lediglich darauf an, sein Gerüst von Schwellen, Ständern und Balken, Riegeln und Streben so standsicher und dauerhaft als möglich aufzurichten. Und bis ins 15. Jahrhundert ist das Holzhaus völlig schmutzlos. Indes war es damals schon allgemein üblich, die Obergeschosse vorzutragen und die herausstehenden Balken durch Kopfbänder (Knaggen) zu unterstützen. Und hier war es, wo die gotische Zierkunst einsetzte. Die Knaggen wurden als Konsolen, oft mit Figürchen, beschnitten, die Balkenköpfe und Schwellen als Gesimse profiliert, die Fußbänder, die Ständer mit Flachschnitt belebt und so die Vorkragungen auf die verschiedenartigste Weise mit einem reizenden und lebhaft bemalten Überzug von gotischen Bauformen überkleidet. Halberstadt, Braunschweig, Hildesheim, Wernigerode bieten noch zahlreiche Beispiele für diese Entwicklung, die ihren Höhepunkt

um 1530 in Braunschweig und Goslar findet (Abb. 295). Die Renaissance hatte somit ein leichtes Spiel, als sie um 1540 ihre eigenartigen Zierformen an Stelle der gotischen setzte: die Knaggen werden zu Schneckenkonsolen, die Füllhölzer dazwischen zu doppelten Schnürrollen; die Ständer und Fußbänder werden mit Fächerrosetten beschnitzt, die Brüstungsplatten unter den Fenstern nehmen Relieffiguren auf; Säulchen, Rundbogenarkaden, Konsolfrieße, kurz die ganze Formsprache der Renaissance hält ihren Einzug und geht seit 1630 etwa ihrem Verfall entgegen, indem die Zierformen nicht mehr in das Bauholz eingeschnitten, sondern aufgenagelt werden. In der Neuzeit ist die Erkenntnis durchgedrungen, daß wir in dieser vornehmen und geistreichen Holzkunst etwas einzigartig Schönes besitzen, und neben Nürnberg, Rothenburg und Danzig muß man durchaus Hildesheim, Braunschweig, Goslar und Halberstadt kennen, um von der Blüte deutscher Städttekultur einen Begriff zu haben. Einzelne Prunkstücke der blühenden Holzbaukunst finden sich auch noch in süddeutschen Städten, in Frankfurt, Dinkelsbühl und Straßburg (Abb. 294).



295. Von der Fassade des sogenannten Demmerschen Hauses in Braunschweig.



296. Theatiner Hofkirche in München. Inneres.

Zwölftes Kapitel.

Barock und Rokoko (17. und 18. Jahrhundert).

Das Barock ist der natürliche, entartete, aber unverleugbare Sprößling der Renaissance. Seit Europa ernüchert auf den gewaltigen Rausch und Überschwang zurückblicken konnte, ist die barocke Kunst mit einer Flut von Spott und Schmähung übergossen worden. Sehr mit Unrecht. Denn von Michelangelos Kraftformen gab es keinen Weg rückwärts. Mit Notwendigkeit mußten die Nachfolger auf dieser Bahn weiter bis zur letzten Möglichkeit. Die Zeit verlangte es so. Die katholische Kirche erhob sich von den Schrecken der Reformation mit Hilfe des Jesuitenordens stärker und herrschüchtiger als je zuvor. Die Kunst diente ihr dazu, das Sieges- und Machtgefühl laut, leidenschaftlich zu verkünden, durch überladenen Pomp die Masse zu blenden. Die Fürsten diesseits und jenseits der Alpen wuchsen sich zu Selbstherrschern auch in kleinsten Verhältnissen aus, und die Verschwendung in Kunstfachen gehörte bald zur rechten Staatsweisheit. So konnte es kommen, daß das Barock eine allgemeine europäische Kulturerrscheinung wurde, in der nur das kleine, kraftvolle Holland seine Eigenart behauptet. Zum echten Barockkünstler gehört es, daß er leicht, fröhlich, selbstbewußt, in großen Massen schafft, in äußerer Sicherheit alle Kunstmittel beherrscht und alles leistet, was verlangt wird. Kein Wunder also, wenn kaltblütig ältere Kunstwerte vernichtet, neue Erscheinungen in



297. Longhena. S. Maria della Salute in Venedig.

S. 183, Scala regia im Vatikan, Tabernakel in der Peterskirche) wie als Bildhauer, f. u. Was ihm etwa an Wiß und Erfindung noch abging, ersetzte sein Nebenbuhler Francesco Borromini (1599—1677) der die ovalen Grundrisse und die geschwungenen Fassaden erfand. Der Jesuitenpater Pozzo († 1709) brachte dann den Ertrag in ein weitverbreitetes Lehrbuch. Ein ganzer Schwarm von minderen Geistern hängt an den ersten Gestirnen.

Die Baukunst findet ihr Feld wieder wie in Zeiten der Gotik im Kirchenbau, und die Absicht ging aufs Große, Massenwirkung und Bewegung außen, Stimmung, Überraschung, Blendung im Innern, selbst durch Mittel der List und Täuschung. Hatten die älteren Baukünstler (S. 184) im allgemeinen die Linien für Grundriß und Aufbau festgelegt, so folgt nun die Verstärkung und Übertreibung. Die Gliederung der Fassaden werden auf Licht- und Schattenwirkung mächtig verstärkt, die Pilaster und Halbsäulen durch zurücktretende Nebenpilaster vervielfältigt, so daß der Anschein perspektivischer Vertiefung entsteht, ein Hauptwiß des Barocks, und schließlich die Mauern wechselnd aus- und einwärts gebogen, um eine Scheinerweiterung vorzutäuschen, die Giebel geschweift und gebrochen, als ob der Stein erweicht, gebogen und wieder getrocknet wäre (Abb. 297). Den lebendigen Eindruck vollenden dann Figuren an und auf Portalen, in Nischen und freistehend über den

das Landschafts- und Stadtbild gesetzt wurden. Rom und Neapel so gut wie Wien, Salzburg, Prag, Dresden, Breslau, Würzburg usw. haben durch das Barock ihr endgültiges Gepräge bekommen. Selbst das nüchterne Preußen folgte dem Zuge der Zeit. Soweit der Krummstab herrschte, wuchsen die neuen Dome, Kloster- und Wallfahrtskirchen, Paläste, Denksäulen, Brunnen usw. wie Pilze aus der Erde. Und selbst wenn wir die Massenkunst nicht ganz nach ihrer Größe und Zahl zu schätzen geneigt sind, so bleiben auf dem Gebiete der Bildnerei und Malerei, namentlich der Dekoration unvergängliche Werte genug, um auch die Auswüchse mit stiller Heiterkeit zu ertragen.

1. Die Baukunst.

Der Mann des Schicksals war Lorenzo Bernini (1598—1680), der Schöpfer des römischen Barocks, gleich geschäftig als Baumeister (Kolonnaden vor St. Peter,

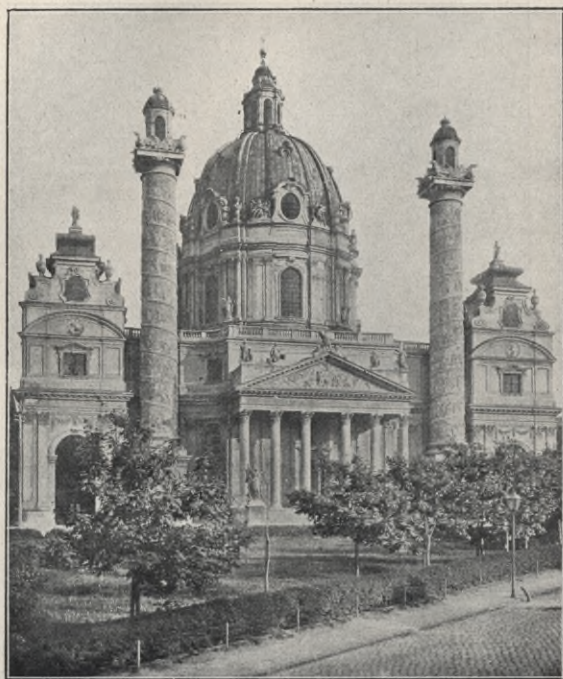
Dachsimen, lange nicht so massenhaft wie in der Gotik, aber viel pompöser und bewegter, lauter Glaubenshelden, welche mit Leidenschaft streiten, predigen, gestikulieren, seufzen und leiden. Das Innere ist wesentlich auf überraschende Lichtwirkungen hin entworfen (Abb. 296). Der Blick aus dem Helldunkel der Vorhalle in den lichten Kuppelraum und weiter in die Dämmerung der Kapellen und Chöre soll die Stimmung eines Unendlichen und Erhabenen erwecken, wozu dann wieder die Bervielfältigung der Glieder, die raffinierten Scheinerweiterungen nach der Höhe und Breite das ihrige beitragen. Keine Frage, daß im Anfang überwiegend Raumbilder von hoher Schönheit entstanden sind. Hätte nur nicht die Prunkfucht auch hier zu maßlosen Übertreibungen und Geschmacklosigkeiten geführt! Namentlich durch Borromini wurden die Wände förmlich in Aufruhr ge-



298. Chiaveri, Die katholische Hofkirche in Dresden.

setzt. Die erdrückenden Pilasterbündel, die schweren verkröpften Gebälke, die dicken Fruchtgehänge, die Kartuschen und Bildnischen verdrängen jede ruhige Fläche. An den Bogenzwickeln werden allegorische Figuren angeklebt, auf den Simsen turnen Putten und Heilige in unmöglichen, halbsprecherischen Stellungen. Der Aufruhr setzt sich in den Deckengemälden fort, die aus bescheidenen Anfängen zu täuschend gemalten Architekturen mit dem Blick in weite Himmelsräume und Götterversammlungen auf Wolkenballen werden. Hiermit hält die farbige Behandlung der unteren Räume Schritt. Gewiß ist auch hierbei durch zarte Tönungen und maßvolle Verwendung bunter Marmorarten oft das Beste erreicht worden, öfter noch durch maßlose Verschwendung, prozenhafte Inkrustation und Vergoldung jede Wirkung gestört. Es kommen noch die überladenen Altäre mit ihren Säulen- und Giebelwänden, mit ihren gereizten Figuren, ihren magischen Bildern hinzu, Kanzeln, Taufsteine, Grabmäler, die auf das gleiche Fortissimo gestimmt sind. So fühlt sich ein harmloses Gemüt, das nicht in dieser Luft aufgewachsen ist, fürs erste durchaus erschreckt, beängstigt und von unheimlichen Mächten bedroht. Die Jesuiten haben diesen theatralischen Stil nicht erfunden, aber sie haben ihn großgezogen und wenigstens in Italien zu den tollsten Ausschreitungen verleitet.

Im Norden, in Deutschland und seinen Nachbarlanden waren es Italiener,



299. Fischer von Erlach. Die Karlskirche in Wien.

um die geschäftigsten zu nennen, müßte man eine große Liste der Zuccali, Lurago, Carnevale, Carlone, Biscardi, Frisoni, Galli Bibbiena und ihrer Bauten in München, Salzburg, Passau, Wien, Prag, Würzburg, Bamberg, Dresden (Abb. 298) usw. aufmachen. Aber bald werden an ihrem Vorbild heimische Kräfte wach, Maurer- und Stuckistenfamilien aus Tirol, aus dem bayerischen und Bregenzner Wald, die ihre Lehrer in der Leichtigkeit des Schaffens erreichten, durch urwüchsige Kraft und Schönheitsinn übertrafen, die weiterzweigten und versippten Kuen, Mosbrugger, Thumb, Seiler, Schreck und Beer, die Wessobrunner Stuckatoren, die Brüder Assam aus Tegernsee, die Dienzenhofer aus Aibling, welche Franken und Böhmen beherrschten, endlich die beiden Helden des Barocks, Fischer von Erlach in Wien (Abb. 299) und Balthasar Neumann in Würzburg, die beide schon ins Rokoko übergreifen. Was diese Künstler etwa in dem Halbjahrhundert von 1700 bis 1750 an großen und kleinen Sachen bis herab zu Dorfkirchen und Feldkapellen geschaffen haben, geht durchaus über Laienbegriffe, und man lernt vielleicht erst auf Reisen in entlegenen katholischen Landesteilen die gewaltige, opferfreudige, volkstümliche Kraft des Barocks schätzen und achten.

Der evangelische Kirchenbau ist damit nicht entfernt zu vergleichen. Die Wunden des Krieges waren zu tief, die Unterbrechung der künstlerischen Überlieferung zu gewaltsam und die Wünsche auf ein ganz anderes Ziel, die innere Neugestaltung, gerichtet. Statt der mittelalterlichen Messkirche bedurfte man der hörbaren Predigtkirche mit vielen Sitzplätzen (auch auf Emporen). In dieser Hinsicht

meist Lombarden, welche das neue Evangelium der Kunst verbreiteten. Wie Zugvögel eilten sie von einem Ort zum andern. Meist Baumeister, Maler, Stuckisten in einer Person, erfüllten sie die Alpenländer, Österreich, Bayern, die Pfaffengasse am Rhein mit ihrem Ruhm und ihren rauschenden, schnellfertigen Schöpfungen. Wie aus tiefem Schlaf erwachten die alten Bischofsstädte, die einsamsten Klöster, um sich nach den Kriegsstürmen durch verzehrenden Baueifer zu betätigen. Bischöfliche Residenzen und klösterliche Anlagen wurden in Paläste großen Stils umgewandelt, neue Dome und Kirchen gegründet oder alte schonungslos überkleidet, „verzopft“, wie man sagt. Nur

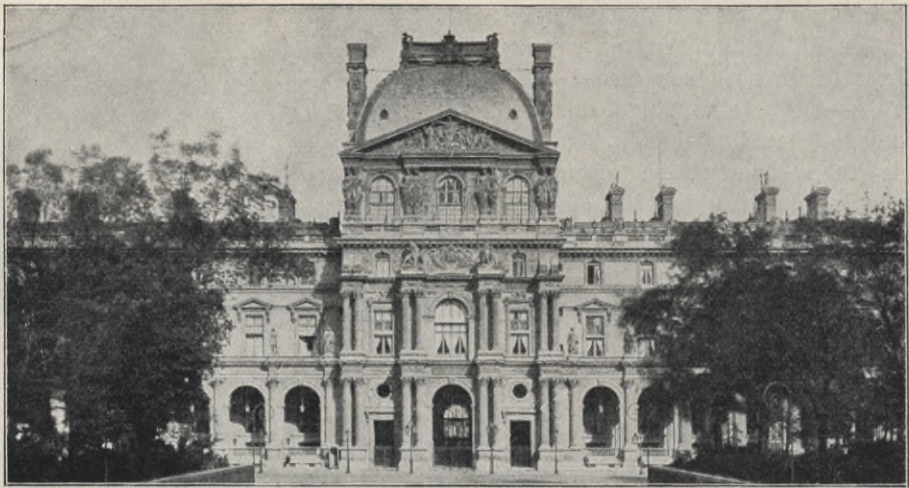
sind doch auch zwei Denkmalsbauten großen Stils entstanden, die Frauenkirche in Dresden von Georg Bähr (1728—1738), eine Rundkirche mit majestätischer Kuppel (Abb. 300) und die große Michaeliskirche in Hamburg von Prey und Somnin 1762, ein vollendet schöner Innenraum, 1908 durch Brand zerstört. Aber die Formen sind hier und sonst überall barock und manchmal (bei Schloßkirchen) ebenso überladen wie im katholischen Kunstgebiet.

Im Palastbau ging die Führung im Laufe des 17. Jahrhunderts an Frankreich über. Hier hatte schon die Renaissance zahlreiche Schlösser entstehen sehen, die mit vier Flügeln um einen Hof gelagert, zweigeschossig, alle Reize der Fassadenverkleidung nach dem Muster Sansovinos oder Messis (S. 185) entfalteten, mehr zierlich als großartig, nur die Dächer nordisch lebhafter mit vielen Erkerchen und Schornsteinen. Und so war auch noch das neue Königsschloß, der Louvre in



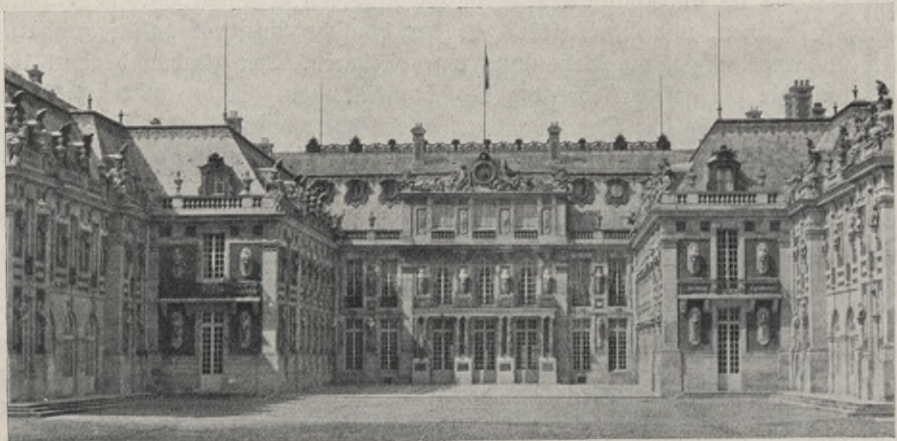
300. Gg. Bähr, Die Frauenkirche in Dresden.

Paris, gedacht, dessen ausgesucht feingliedrige Fassade von Peter Lescot (seit 1546) (Abb. 301) den Ton angab für alle Fortsetzer des Riesenbaues noch unter den beiden Napoleon. Nur die eine prozige und eintönige „Kolonnade“ unter Ludwig XIV., durch Perrault 1660 eingefügt, unterbricht die edle Harmonie. Denn inzwischen war hier der im unbeschränkten Königtum gipfelnde Staatsgedanke zum Durchbruch gekommen, und Versailles ist der bauliche Ausdruck dafür, großartig, steif und regelmäßig, die Behausung eines Titanen. Der Umbau begann 1662 und umfaßte die ganze Regierung des Sonnenkönigs. Schon äußerlich kündigt sich der Umschwung an: Der nach vorn offene Ehrenhof mit zwei Seitenflügeln (Abb. 302) bereitet auf die gewaltige Fassade vor, die ihre ganze Majestät dann rückwärts nach dem Garten entfaltet. Den Mittelpunkt bildet bezeichnenderweise das Schlafzimmer des Königs, an das sich der riesige Spiegelsaal anschließt, und dann eine endlose Reihe von Zimmern und Sälen besonderer Bestimmung: die geringste Lebensäußerung des Herrschers hat ihren eigenen Raum und Rahmen und strahlt noch weit in die Landschaft hinaus. Der berühmte Park, eine Schöpfung des Gartenkünstlers Le Nôtre, ist die schulmäßigste Meisterung der Natur. Durch die ungeheure Weite herrscht die Gartensphäre und die Schnurgerichtigkeit und selbst die Becken und Springbrunnen, die Treppen, Blumenhäuser und Tempelchen sind mit geometrischer Strenge verteilt, in der heutigen Verwilderung gewiß genießbarer als in der Zeit ihres hochfrisierten Glanzes.



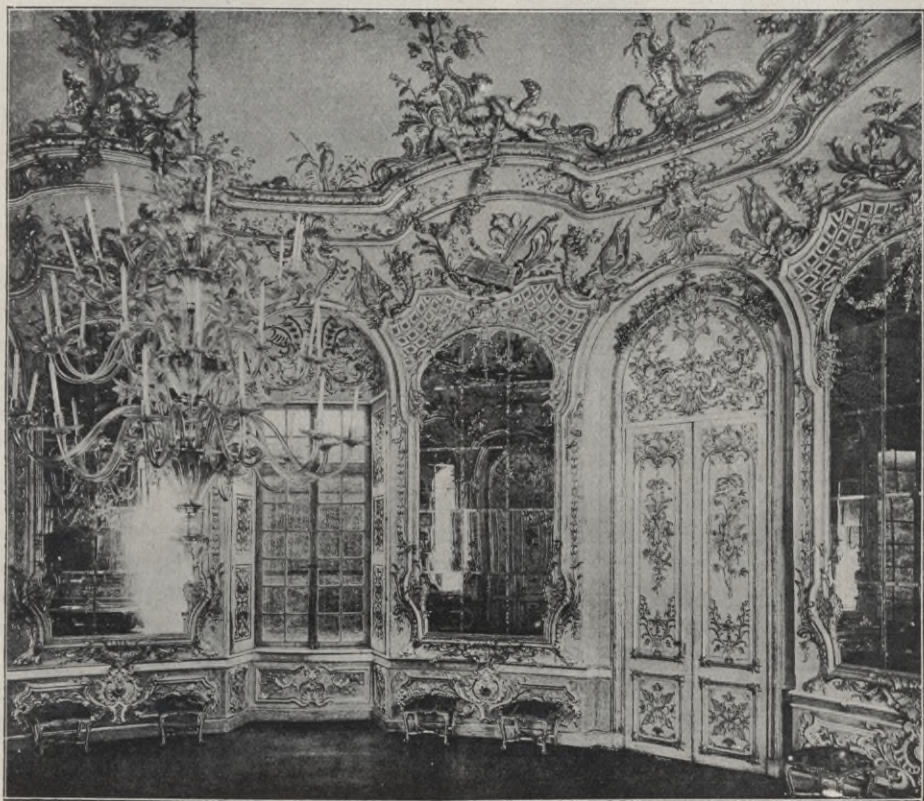
301. Der Pavillon Richelieu des Louvre in Paris.

Die Wirkung auf die Höfe Europas war durchschlagend und unwiderstehlich. Hinfort mußten die Großen und besonders die Kleinen ihr Versailles haben, und dem barocken Kirchenbau ging ein ebenso großartiger Schloßbau zur Seite, zuerst von den genannten Italienern, dann von Deutschen oder gar von echten Franzosen geleitet. Wien wurde fast eine neue Stadt durch die stolze Hofburg (seit 1668) und die Paläste des hohen Adels, und die reizende, von den Türken 1680 greulich verwüstete Umgebung erhielt danach ihre unvergleichlichen Parkschlösser, das Belvedere des Prinzen Eugen (1693), Schönbrunn (1695), Schwarzenberg u. a. In München träumte der ehrgeizige Max Emanuel vom Glanz der Kaiserkrone und richtete sich einstweilen baulich darauf ein durch den Umbau der Residenz („die reichen Zimmer“) und der schon etwas älteren Nymphenburg (Abb. 303) mit ihrem reizenden Park, vor allem aber durch Gründung von Schleißheim (1700), dessen



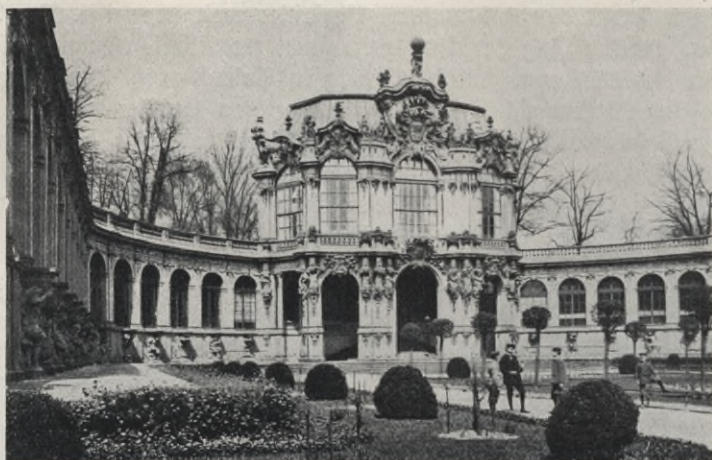
302. Der Marmorhof des Schlosses zu Versailles.

breitgezogene Front von 660 m selbst Versailles weit übertrifft. In Dresden vertritt den gleichen Zug der Großmannsucht und Verschwendung August der Starke, der seit 1697 nun glücklich „König in Polen“ war. Doch verpuffte die Energie dieses Kraftmenschen mehr in großartigen Spielereien. So war das „japanische Palais“ ursprünglich als Museum seiner kostbaren Porzellane gedacht und der vielbewunderte „Zwinger“ von Daniel Pöppelmann nichts anderes als ein versteinerter Festplatz, um „alle Arten öffentlicher Ritterspiele, Gepränge und andere Lustbarkeiten des Hofes“ darzustellen (Abb. 304). In der Tat ist dieses



303. Der Spiegelsaal der Amalienburg in Nymphenburg.

Kleinod deutschen Barocks mit seinen Galerien und Pavillons und dem überschwenglichen Reichtum bildnerischer Ziermittel der versteinerte Rausch fürstlicher Lebenslust. Gleichzeitig etwa (1701) krönte sich der Hohenzoller mit der Krone Preußens, und für den der neuen Würde entsprechenden Schloßbau in Berlin fand sich ein königlicher Baumeister, Andreas Schlüter, der die Formen und Maße gleich so groß nahm, als hätte er die Residenz des zukünftigen deutschen Kaisers in Auftrag (Abb. 305). Das übrige barocke Berlin ist heute fast verschwunden, aber immer ragen noch eindrucksvolle Bauten, das Zeughaus, die Universität, die Bibliothek, Monbijou, bedeutungsvoll in die Gegenwart. Charlottenburg vollends und Potsdam,



304. Westpavillon des Zwingers in Dresden.

die Schöpfung des Soldatenkönigs, empfingen damals ihr Gepräge. Um das Barock kennen zu lernen, muß man dann wenigstens noch Kassel sehen, wo mit dem Blutgeld für die verkauften Söhne des Landes Wilhelmshöhe mit dem einzigartigen Park erstand; man muß die Prunksitze der geistlichen Kurfürsten sehen, das Schloß in Würzburg in erster Linie, 1720—1744 von Balthasar Neumann erbaut, riesig und glänzend wie für den Hofhalt eines Kaisers, und dazu den reizenden Park von Veitshöchheim, Schloß Brühl am Rhein mit seinem berühmten Treppenhause, Koblenz, Mainz, Fulda. Aber vielleicht ist die Schöpfungskraft des Barocks noch deutlicher an den Höfen damaliger Zwergstaaten zu spüren, etwa in dem phantasievollen Bayreuth oder in dem trocken großartigen Mannheim oder Karlsruhe. Selbst der mittlere Adel, der in Kriegsdiensten und Staatsgeschäften die überfeinerte Lebensart der fremden Höfe angenommen, pflegte sich in überspannten Schloßbauten à la Versailles zu ruinieren.

Das Rokoko ist die letzte geschichtliche Stilbildung. Sie zeigt sich in Frankreich etwa seit dem Tode Ludwigs XIV. darin, daß am Außenbau die schweren Formen



305. Kgl. Schloß in Berlin.

gemäßigt, vereinfacht, verzierlicht werden, und gleitet unmerklich in die nüchterne, treue Nachahmung der Antike hinüber, wie man sie als etwas Neues in den pompejanischen Ausgrabungen kennen lernte. Diese Klassizistik (seit etwa 1770) beherrscht dann als Inbegriff der Römertugend die Baukunst der Republik und, von den letzten zopfigen Erinnerungen gereinigt, die des Kaiserreichs (Empire). Bedeutender war aber der Umschwung in der Innenkunst. Hier verflüchtigen sich die Bauformen (Säulen und Gebälke) zu einem leichten, flüssigen, biegsamen Rahmen- und Leistenwerk mit Füllungen von Gittern, Blumen und Fruchtgehängen und Sinnbildern aller Künste und Handwerke. Es herrscht ein Reichthum der reinen Naturnachahmung wie in keiner Zeit zuvor, meist in Stück aufgetragen und durch zarte Bemalung und Vergoldung gehoben. Aber seit etwa 1735 drängt sich das Rocaille hervor, eine teigige, zackige Muschelbildung, die allmählich jede strenge Linie, jede bauliche oder Naturform überwuchert, wie auch mit Vorliebe die Grenze zwischen Wand und Decke verwischt und überschritten wird (Abb. 306). Mit 1750 etwa ist die Zeit der Paläste überhaupt vorbei. Auch die Herrscher und Großen flüchten sich aus dem Pomp des

Hoflebens hinaus in die Natur, in die Einsamkeit, welche ein niedliches Schlößchen unter alten Bäumen, auf aussichtsreicher Terrasse gewährte. Schon die Namen „Solitude, Monrepos, Eremitage, Sanssouci“ zeigen, was man suchte. Und etwa gleichzeitig beginnt der steife französische Garten dem englischen Naturpark zu weichen, der freilich durch Überfüllung mit Felsen, Teichen, Wasserfällen, Ruinen, Brüdchen, Tempelchen, chinesischen Hütten und Türmchen zu gleicher Annatur verleitete.

Wenn man die Baukunst des Barock und Rokoko rückblickend überhaut, so haftet ihr nach heutigem Empfinden doch zu sehr die einseitige und übertriebene Rücksicht auf den persönlichen Genuß, die schrankenlose Lebensfreude der Großen und Reichen an. Von der öffentlichen Staatsbaukunst der Römer für die Masse ist keine Rede. Eine rühmliche Ausnahme machen jedoch einzelne Fürsten, vor allem die Hohenzollern, welche durch den Bau von Kanälen, Straßen, Brücken, Fabriken, durch Anlage ganz neuer Städte (Hugenottenstädte) die großen volkswirtschaftlichen Aufgaben der Baukunst pflegten.

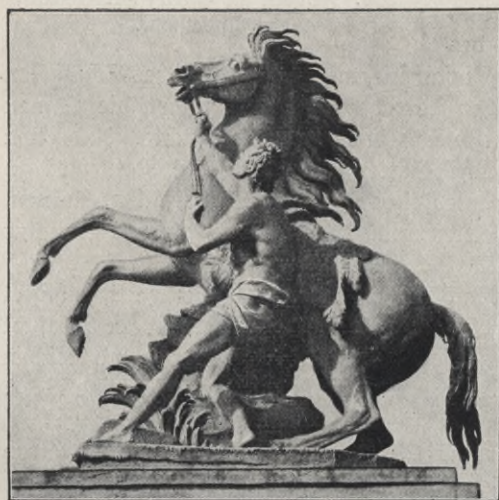


306. Festsaal im Schloß Heidecksburg zu Rudolstadt.



307 Antonio Corradini, Die Zeit enthüllt die Wahrheit. Dresden.

Da ist ein traumhaftes Auffahren, ein Beteuern und Schwören, ein begeistertes Predigen, ein schwärmerisches Sinken und Knien und Aufhimmeln, ein krasses Leiden und Hinsterben. Wieviel gewaltfamer sind nun aber erst die Gruppen, auf deren Erfindung die Künstler ihren besten Witz ver-



308. Coustou, Der Rossbändiger. Paris.

2. Die Bildnerei.

Auch in der Plastik gab Bernini den Ton für beide Jahrhunderte an. Nennen wir einige seiner Hauptwerke, Apollo und Daphne, Raub der Proserpina, Büsten von Ludwig XIV. und Richelieu, das Grab Urbans VIII., die 162 Heiligen auf den Kolonnaden von St. Peter, den Brunnen auf Piazza Navona mit vier Flußgöttern, die Verückung der hl. Teresa, so haben wir den Stoffkreis dessen, was jetzt begehrt war. Und die Formensprache zielt auf Wirkung um jeden Preis. Süßliche Frauen und dicke Kinder, in weiches Fett gehüllt, Männer mit fliegenden Bärten und prahlerischen, gedunsenen Gliedern, weite, geblähte Stoffmassen mit fliegenden Enden, heftige Bewegungen, leidenschaftliche Gemütsausbrüche, vielfach ein wahrer Wettlauf mit den aufgeregten Ausdrucksformen der Malerei, das ist die Sprache Berninis, die von den Schülern und Nachahmern bis ins Maßlose und Unverzeihliche gesteigert ward. Schon die einzelnen Standfiguren können nicht Ruhe halten.

Wieviel gewaltfamer sind nun aber erst die Gruppen, auf deren Erfindung die Künstler ihren besten Witz verwandten, zunächst die vielbeliebten Entführungsgeschichten (Raptusgruppen) (Abb. 307), dann die sinnbildlichen Triumphe und Kämpfe, an Grabmälern und sonst, der Sieg der Tugenden über die Laster, des Glaubens über die Kezerei und andere Tiefsinnigkeiten, Glorien, Verückungen, Posaunenstöße, Himmelfahrten, Schreckgespenster, Totengerippe über einem Wolkenqualm wie „von brennendem feuchten Maisstroh“. Mit dieser Art Plastik sind nun in Italien die Kirchen innen und außen, die Paläste,

Villen, Gärten, Plätze und Brücken so überfüllt, daß sich das Auge bald an ein völliges Nichtsehen gewöhnt und auch viel Gutes, ja Meisterhaftes in der Masse untergeht.

Der europäische Siegeszug berninischer Kunst wird durch die Franzosen eröffnet, die in Rom lernend und arbeitend eine starke Kolonie bildeten, die Legros, Houdon, Desjardins, Girardon, Coustou (Abb. 308), und deren Werke dann Schloß und Park von Versailles und Marly bevölkerten. Das stärkste Talent unter ihnen, der Stolz der Franzosen, Peter Puget (1640—1720), blieb der Hofluft fern. Genua, Toulon und Marseille sind die Stätten seiner fruchtbaren Arbeit, und seine balkontragenden Atlanten sind in die Weltkunst übernommen worden.

In Deutschland will das wahrhaft Gute und Große auch unter viel Spreu herausgesucht sein. Die süddeutschen Stukkatoren und Holzschnitzer erheben keine höheren Ansprüche als die gefälliger, modemäßiger Massenarbeit, auch wenn sie zum Meißel greifen. Aber ihre Werke gehören doch zur Stimmung des Ganzen: die prunkvollen Altäre, die großen allegorischen Grabmäler (Moritz von Sachsen in St. Thomas zu Straßburg), die Standheiligen an Kirchenfassaden, auf Giebeln und Dächern, die Nepomuk-, Pest- und Mariensäulen auf freien Plätzen, die Brückenheiligen und Feldkreuze, die Ölberge und Kalvarienstätten, die Leidensstationen, welche den Aufgang zu Wallfahrtskirchen begleiten, endlich der Statuenschmuck der Schlösser und Gärten mit ihren bewegten Raptusgruppen, ihren Allegorien (Jahreszeiten, Monatsarbeiten, Tugenden), ihrem neidischem Brunnen- und Wasservölkchen (Abb. 309). Aus dem allgemeinen Schwulst hebt sich Rafael Donner in Wien (1693—1741) zu ruhiger Klarheit. Sein Neumarktsbrunnen wird immer als Prunkstück des nordischen Barocks gelten (Abb. 310). Durch Kraft und Tiefe übertrifft ihn noch Andreas Schlüter in Berlin (1664—1714). In den Masken sterbender Krieger für das Zeughaus bricht ein leidenschaftlicher Naturausdruck zutage, wie ihn Europa sonst nicht aufzuweisen hat. Und erst sein Reiterbild des großen Kurfürsten auf der Königsbrücke (1696—1708) überragt alle damalige Bildnerei (Abb. 311). Das kraftvoll schreitende Ross, der fürstliche Held in Zäsarentracht, die gefesselten Sklaven am Sockel, alles ist kühn, ernst, gewaltig, echtes Barock in der Auffassung eines wirklichen Künstlers. Der Dresdener Hof hätte wohl gern etwas Ähnliches gehabt, und die Ansätze wie die Hei-



309. J. P. A. Wagner, Kindergruppe im Hofgarten zu Würzburg.



310. R. Donner, Die Fürsichtigkeit. Marktsbrunnen in Wien.

ligen auf der Hofkirche von Mattinelli sind aller Achtung wert. Sein dauernder Ruhm ward ihm aber in den Kleinkünsten beschieden. Melchior Dinglinger füllte unter August dem Starken das „grüne Gewölbe“ mit einzigartigen Goldschmiedearbeiten; J. J. Kändler (1731—1775) aber gab dem 1709 durch Böttger erfundenen Porzellan jenen eignen Stil der Zierlichkeit und Grazie, der geradezu als Ausdruck des lustigen, tänzelnden Rokokos gilt. Mit einer unerschöpflichen Erfindungskraft schuf er nicht nur alle Gefäßformen neu, sondern auch jene ungezählten Gruppen und Figuren der galanten Herren und Damen, der süßen Schäfer und Schäferinnen, in denen uns heut das 18. Jahrhundert noch lebendig ist. Damit gab er den Ton für ganz Europa an. Unnachahmlich blieben aber seine wahrhaft großen bildnerischen Versuche im Porzellan, die herrlichen, lebensgroßen Vögel, Affen und Hunde, die man nur in den wenigen Stücken der Dresdner Porzellanansammlung bewundern kann.



311. Andreas Schlüter, Denkmal des großen Kurfürsten in Berlin.



312. Annibale Carracci, Aurora und Kephalos. Rom, Pal. Farnese.

3. Die Malerei.

Keiner noch als in Baukunst und Plastik kommt der Geist des Barocks in der Malerei zum Ausdruck. Zunächst in dem weltbürgerlichen Zug. Deutschland wird einfach zu einer italienischen Kunstprovinz. Und in Spanien, in den Niederlanden vollendet sich, was die Italiener begonnen und nicht ganz zu Ende geführt hatten. Dann in der Auffassung und den Zielen. Nach kurzem kunstfeindlichen Bedenken erkannten die Führer der Gegenreformation die ungeheure Überzeugungskraft einer dienstbaren, jesuitisch geleiteten Malerei, um die Massen zu erschüttern, zu befehlen und zu entflammen. Nur mußte sie von ihrer Geisteshöhe heruntersteigen in das Packende, Ergreifende, Volkstümliche. Daraus ist zunächst der völlige Umschwung in der Stoffwahl zu verstehen, die Vorliebe für Qualen und Martergeschichten der Heiligen, für grausige Bluttaten, Schleifen, Würgen und Brennen, für aufgeregte Gesichter und Visionen, für die glühenden Bonneschauer verückter Mönche und Nonnen, für alles Rohe, Bäuerische, Gemeine, was die Renaissance mit Mühe unterdrückt hatte. Die derbe Naturwahrheit feiert geradezu Triumphe in Darstellung des gebrechlichen, verwiterten Alters, der abgekehrten Büsser, der ekelhaft Kranken, der gemeinen, aufdringlichen Wirklichkeit in Umgebung und Beiwerk. Hier löst sich vom hohen Stil mit elementarer Wucht das Volksstück, die Verherrlichung der Soldaten, Bauern, Bettler, das Stilleben und die Landschaft los. Aber ihres Sieges einmal sicher, war die Kirche auch weitherzig und duldsam für die Ausbrüche der Sinnlichkeit und Fleischnalerei, die jetzt erst den Beigeschmack der offenen oder verdeckten Lüsternheit empfängt. In der Formensprache siegt auf der ganzen Linie das Licht und die Farbe über Linie und Zeichnung, Venedig über Florenz. Und einzelne gottbegnadete Künstler, Velazquez und Rembrandt, haben schwindelnde Höhen reiner Lichtmalerei erreicht. Die anderen arbeiten wenigstens mit künstlichen Beleuchtungen, mit Lichtbündeln, die in eine dicke braune oder schwarze Umgebung fallen und die dumpfe, schwüle Stimmung der Zeit deutlich wiedergeben.



313. Guido Reni, Aurora. Fresko der Villa Rospigliosi in Rom.

1. Die Malerei in Italien. Die Bolognesen. In Italien waren die flüchtigen Nachahmer Michelangelos (Manieristen) in vollem Zug, in Venedig hatte besonders Tintoretto (S. 180) schon das ganze Programm des Barocks entworfen, als von dem gelehrten Bologna eine starke Gegenbewegung ausging, welche den Formenadel der Hochrenaissance in die neue Zeit hinüberretten wollte. Hier gründete Lodovico Carracci (1555—1619) mit zwei Großneffen Agostino († 1602) und Annibale († 1609) eine Akademie der „Gutgeleiteten“. Sie waren sehr gelehrt und feine Kunstkenner. Ihr Ziel war, die besten Vorzüge der Älteren zu vereinigen, römische Zeichnung, venezianische Schatten, lombardische Farbe, Correggios Licht, Tizians Natürlichkeit, Michelangelos *terribilità* und Raffaels Symmetrie, die Antike natürlich eingeschlossen. Gleichwohl sind sie nicht dem Fluche kraftloser Nachahmer verfallen. Ihr gemeinsames Hauptwerk, die Fresken im Palast Farnese in Rom (1597) (Abb. 312), ist ihrer großen Muster würdig; die Einteilung und Umrahmung ähnlich der Sixtinischen Decke wurde vorbildlich für zukünftige Palastmalerei, die Bilder, welche die „Allgewalt der Liebe“ an mythologischen Beispielen schildern, strahlen noch ganz die Heiterkeit und Schönheit von Raffaels Farnesina aus.



314. Guido Reni, Christuskopf. Dresden.

In mythologischen Stoffen sind sie überhaupt am glücklichsten. Die beiden jüngeren und einer der Schüler, Francesco Albani haben die alte Sagenwelt nach allen Richtungen ausgeschöpft und ihnen neue Reize teils durch den Rahmen einer großzügigen römischen Landschaft, teils durch ein Gefolge dienender, spielender, tanzender Flügelnäblein verliehen. Gefährlicher und unsicherer war ihre Stellung gegenüber dem Kirchenbild. Auf der einen Seite die unerreichbaren Vorbilder, besonders der verführerische Correggio, auf der andern die neue aufgeregte Frömmigkeit und der Ansturm des Naturalismus. In diesem Strudel hat Lodovico mit Mühe die edle Linie, den schönen Bau eines Bildes, die Würde des



315. Domenichino, Sibylle. Rom.



316. Dolci, Die hl. Cäcilie, Dresden.

Menschen zu retten versucht. Die Schüler und Nachfolger frankten und schwanken alle im Zwiespalt der Zeit. Sie haben Meister- und Musterwerke geschaffen, die heut noch gelten, und Schwachheiten, in denen man sie kaum wiedererkennt. Von dem begabtesten und vielseitigsten, Guido Reni († 1642), dem späteren Schülhaupt, haben wir das Fresko der rosenstreuenden Aurora (Abb. 313) mit dem Tanz der Horen um Apollons Sonnenwagen (1606), das ihn an die Seite Raffaels bringt, aber auch derbe Henkerstücke, und besonders jene himmelnden, schwärmerischen, leidvollen Halbfiguren (Magdalena, Sebastian, Schmerzensmutter, Dornenkrönung) (Abb. 314), die einzig auf schwächliches, gedankenloses Mitleid zielen. — Domenichino († 1641) in Bologna, Rom und seit 1630 in Neapel ungemein fruchtbar und ganz raffaelisch in liebreizenden Frauen (Cäcilia und Sibylle, Abb. 315), Mythologien (Jagd der Diana) und Fresken (Leben des hl. Nilus in Grottaferrata) und „welch ein Schlächter je nach Umständen“, wo es sich um Hinrichtungen inmitten einer tobenden Masse handelt (Fresken in Rom, Marterbilder in Bologna)! — Guercino endlich († 1666) steht von Anfang den Idealen der „goldnen Zeit“ schon ferner. Frisch und lebendig in seinen Jugendbildern, erhaben und glutfarbig in seiner reifen Zeit (Deckenbilder in Villa Ludovisi in Rom, im Dom von Piacenza) wird er als letztes Haupt der Schule in Bologna (seit 1642) matt und bunt. Seine „Aushebung der hl. Patronilla“ in Rom ist ziemlich das beste Altarbild des Barocks.

Inzwischen war wie ein Donnerwetter ein kräftiger Naturbursche in die feinen, gelehrten Kreise gefahren, Caravaggio (1569—1609), der Bahnbrecher einer ungeschminkten rohen Wirk-



317. Caravaggio, Die Falschspieler. Dresden.



318. Poussin, Landschaft mit dem Evangelisten.
Berlin.

319. Claude Lorrain, Landschaft mit der
Flucht nach Agypten. Dresden.

lichteitskunst. Er machte Aufsehen mit lebensgroßen fecken Volksstücken wie die Wahrfagerin, die Falschspieler (Abb. 317), die Lautenschlägerin, die er vorerst in venezianischem Goldton malte, dann aber in eine dunkle Kellerluft tauchte, in welche ein öliges Lichtkegel hereinbricht. So sind nun auch seine Kirchenbilder, angefüllt mit schmutzigen Bettlern, Bauern, Hirten, leidenschaftlich bewegt und grell beleuchtet. Ein unruhiges Wanderleben führte ihn von Rom nach Neapel, Malta, Messina, und ein Messerheld, wie er gewesen, starb er jung auf einer Flucht, mit etlichen Stichen in der Brust. Die „guten“ Maler erhoben einen Sturm der Entrüstung gegen ihn, lenkten aber alle in seine Bahnen ein. Am freudigsten die Neapolitaner, Jusepe Ribera († 1656), der sein Vaterland Spanien mit schwarz-schattigen Henker- und Marterbildern versorgte, der Banditen- und Schlachtenmaler Salvator Rosa, welcher in tonigen Seebildern sein Bestes gab, der berühmte Schnellmaler Luca Giordano, genannt *Ta presto*, der ein Bild nicht in Tagen, sondern in Stunden fertig brachte, der edlere Carlo Maratta und der süße Carlo Dolci, der sich durch gefühlvolle, blasse Frauen wie die hl. Cäcilie (Abb. 316) ins Herz der Frauenwelt eingeschmeichelt hat. Aber im ganzen hat der Naturalismus kein Heil gebracht, da er selbst nur eine neue Manier gegen eine alte war. Das Ergebnis ist auf der ganzen Linie eine volltönende, fingerfertige Massenkunst, welche die Kirchen und Paläste durch ganz Italien mit Tausenden von Fresken und Tafelbildern füllte und dabei immer mehr in aufgebrauchte Leerheit, Kraftlosigkeit und Geschmacklosigkeit verfiel. Erfrischendes Eigenleben finden wir nur bei einigen nordischen Gästen Roms.

2. Ausländer in Rom. Unter den zahlreichen Fremdlingen, welche jetzt schon Lernens halber nach Italien kamen und oft in Rom hängen blieben, seien zunächst zwei Franzosen, Poussin und Lorrain, weil sie sich in bewußten Gegensatz zum Barock stellen. Nicolas Poussin (1594—1665) aus der Normandie wurde von innerem Herzensdrang nach der ewigen Stadt gezogen. Hier fand er über Raffael den Weg zum römischen Altertum. Die aldobrandinische Hochzeit war damals gerade aufgedeckt, und in diesem Stil baute er sich seine Traumwelt auf, ein „holdes Blütenalter der Natur“, arkadische Schäfer, tanzende Nymphen, das Reich der Flora, den Parnass und ganz ebenso das patriarchalische Zeitalter der hl. Schrift, das Leben Jesu. Mit der kühlen Klarheit des Franzosen entwickelt, stellt, schiebt und



320. El Greco, Der hl. Martin.



321. Velazquez, jug. Juan de Austria. Madrid.

bewegt er seine halblebensgroßen Gruppen schöner, edler Menschen in einen Landschaftsrahmen, der ebenso überlegt aus melancholischen Trümmern der Antike, mächtigen Baumriesen und Fernblicken zusammengesetzt ist (Abb. 318). Seine Farbe ist hell, fast bunt, eine Herzenserquickung im Zeitalter der „braunen Sauen“. Den Franzosen gilt er teilweise noch heute als größter Maler ihres Volkes, obwohl er vom Hof des Sonnenkönigs (1642) schleunigst wieder entwich. Wir Deutschen finden ihn zu trocken und fühlen uns inniger berührt von unserem halben Landsmann Claude Lorrain (1600—1682), der ärmlich, als Pastetenbäcker, nach Rom kam und erst spät, um 1640, das heilige Gebiet fand, wo er bis heute unübertroffen ist, die heroische Landschaft. Das ist nicht das Gebirge mit seinen großen Linien und nicht die Natur in Sturm und Gewitter, sondern ein friedlicher Weitblick über eine belebte Aue, wo sich ein Fluß schlängelt, wo Seen glitzern, das Meer hereingleuchtet, Brücken sich wölben, Hügel sich durcheinanderschieben, Mühlen klappern, Burgruinen vor sich hinträumen. Als „Verfäktüde“ sind vorn wie Kulissen einige Baumgruppen, Reste von Säulenhallen in das Bild geschoben. Kleine Figuren, nach denen die Gemälde genannt werden, Herden, Landleute, Wanderer beleben den Vorder- und Mittelgrund (Abb. 319). Aber vor allem, ein sonniges Licht ist über das Ganze ausgegossen, das fast körperhaft greifbar in den segelnden Wolken, den dunstigen Fernen und auf den leichtgewellten Wassern spielt. Man fühlt die herrliche deutsche Lust, singend da hineinzuwandern. Und in der Tat, Claude hat sich die Einzelheiten seiner Bilder erwandert, in der Umgebung Roms, am Tiberstrand, am Meeresufer bei Ostia — eine besondere Gattung bilden seine Hafensbilder —



322. Velazquez, Prinzessin Margherita. Madrid



323. Velazquez, Die Spinnerinnen. Madrid.

das Ganze jedoch in seiner Einbildungskraft künstlerisch gebaut, ohne sich eigentlich zu wiederholen. In seinen ersten Meisterbildern herrscht ein freudiger Goldton, später findet er das zarteste Silberlicht. Er ist der Entdecker des „sonnigen“ Italiens, welches die Römer selbst nicht zu finden vermochten.

Ein Ganzdeutscher, Adam Elsheimer († 1610) aus Frankfurt brachte seinen Stil in Rom (seit 1698) wenigstens zur Vollendung. In fetter Schmelzfarbe malte er auf kleinen Tafeln die üblichen mythologischen und biblischen Stoffe in hell-dunklen Innenräumen oder sonnig durchlichteten Landschaften und mit dieser feinen, bescheidenen, warmherzigen Art zog er namentlich die Niederländer, selbst Rembrandt, in seinen Bann.

3. Die Spanier. Spanien war zwar durch die Reichtümer der neu entdeckten Welt auf kurze Zeit die europäische Vormacht geworden. Seine Armeen kämpften auf allen Schlachtfeldern, und an dem starren, unbeugbaren Geiste dieser alten Glaubenskämpfer und Kezerrichter richtete sich die römische Kirche durch den Jesuitenorden wieder auf. Aber an künstlerischen Kräften war das Land nicht reicher geworden. Der Bedarf wurde durch Einfuhr oder durch Fremde, Italiener und Niederländer gedeckt, die sich immer schnell an die Landesart gewöhnten. Die elendesten Bettler, die brünstigsten Mönche, die stolzesten Krieger und die eifigsten, öddesten Fürsten gehören ebenso zur spanischen Lebensluft wie die bigotte Verzüdung und die blutigen Volksspiele. Der merkwürdigste unter den verspanerten Fremdlingen ist ein Grieche Domenico Theotokopuli, el Greco, der, man weiß nicht recht, ob im Ernst oder Spott, die hohlwangige Frömmigkeit, die Gesichte und Wunder in unglaublich verzerrten, dünnen, wabernden, tänzelnden Gestalten malte (Abb. 320). Der erste echte Spanier ist Zurbaran, der Leibmaler der Kardinäle und Mönche die bei ihm mit erschreckendem Ernst aus ihren weißen und braunen Kutten schauen. Indes haben nur die beiden größeren, Velazquez und Murillo, europäischen Ruhm erlangt, zwei merkwürdige Gegenfüßler. Velazquez ist der kalte Naturalist, der Maler des Hofes und des Adels, Murillo ist Dichter und Träumer, der Maler des Volkes, der Bettler, der Mönche, der Legenden und Visionen. Velazquez war



324. Murillo, Der heilige Antonius.
Berlin.



325. Murillo, Himmerfahrt Mariä.
Petersburg.

zweimal, 1629—1631 und 1648—1651, in Italien, außerdem mit Rubens befreundet, aber fremde Einflüsse berührten sein Wesen nicht; Murillo, der kaum aus Sevilla herausgekommen, erscheint wie eine genaue Fortsetzung der Venezianer. Velazquez ist der Abgott der Kenner und Künstler, Murillo der Liebling der ungelehrten Kunstfreunde. Er wurde lange Zeit in einem Atem mit Raffael genannt, aber sein Stern ist vor dem seines älteren Zeitgenossen merklich verblichen.

Don Diego Rodriguez de Silva y Velazquez (1599—1660) hatte in Sevilla die üblichen Volks- und Küchenstücke, Wasserverkäufer u. dgl., auch einige biblische „Maschinen“ gemalt, wofür er übrigens gar keinen Sinn hatte, als ihn 1623 die Gunst des Schicksals zum Hofmaler, später sogar zum Hausmarschall Philipps IV. machte. 37 Jahre lang hat er dann diesen unbedeutenden König, seine Frauen, Kinder (Abb. 322), Verwandten, seine Narren (Abb. 321) und Hofbettler, auch einige wenige seiner Generale und Günstlinge gemalt, bald in der streng höfischen Photographierstellung, bald leichter im Jagdkleid oder hoch zu Roß, ohne Schmeichelei, das muß man sagen, ohne Pomp und Prunk, ohne Szepter und Krone; vielmehr sind seine Fürstenbilder rein menschlich angesehen mustergültig durch die unbefleckliche Wahrheit, den Sinn für alten Geschlechtsadel selbst in öden und leeren Nachkommen, für Kinderschönheit, für Rassenschönheit und Häßlichkeit. Außerhalb dieses Kreises hat er nur selten „Eindrücke“ festgehalten, ein derbes Bauernstück, die „Trinker“, ein Kellerstück, die „Schmiede des Vulkan“, ein Schlachtenbild, die „Übergabe von Breda“ (las lanzas), ein Hoffstück „las meninas“ und ein Arbeiterbild, die „Teppichwirkerinnen“ (las hilanderas) (Abb. 323). Also nur Dinge, die er so gelegentlich leiblich gesehen hatte. Denn innere Erlebnisse, Gedanken, Empfindungen hatte er der Welt nicht mitzuteilen. Und man würde von dieser geistigen Armut nicht reden, wenn das nicht alles mit einer erstaunlichen Meisterschaft gemalt wäre. Denn völlig neu und selbsterfunden ist hier die Wiedergabe des Lustlebens, das zwischen den Dingen ist, des allverbreiteten und allgegenwärtigen Lichtes, welches die geheimnisvolle Rauntiefe und — ohne Zuhilfenahme der braunen Sauce — die Dämpfung und den Zusammenklang der Farben schafft. In seinen Alterswerken



326. Murillo, Der gute Hirte.
Madrid.



327. Murillo, Die geldzählenden Kinder.
München.

hat Velazquez genau wie Tizian und Rembrandt mit breitem Pinsel Farbenflecke aneinandergesetzt, um die reinste Wirkung zu erreichen. Und so ist er in der Auffassung und in der Technik der wahre Vater der „Eindrucksmalerei“, des Impressionismus geworden.

Bartolomé Estéban Murillo (1617—1682) aus Sevilla, der sich wie bemerkt nur aus zweiter Hand in das Stoffgebiet und die Farbkunst der Italiener einarbeitete, kann als der lieblichste und gläubigste Maler der Gegenreformation gelten, wie er denn auch vorwiegend für die großen Ordenskirchen seiner Vaterstadt tätig war. Er mischt seinen Bildern gerade soviel Wirklichkeit, soviel spanischen Erdgeruch bei, um nicht fade und süßlich zu erscheinen, dann steigt er aber gleich in alle Höhen der Verklärung, der Wundererscheinungen und Gesichte auf. Himmel und Erde sind bei ihm nicht getrennt und das Wunder ist in seinen Augen kein Wunder, sondern Ereignis. Bei jeder Gelegenheit schließt sich der Himmel auf und die obere Welt rollt in Wolkendunst und Lichtzaubern herab. Kein Maler der Welt hat soviel — und so köstliche — Engelputzen verbraucht wie Murillo und keiner verstand so wie er seine Offenbarungen in einen Nebeldunst goldenen Lichtes zu hüllen, sein berühmtes vaporoso, das wie Weihrauchwolken seine Räume und selbst die Natur durchzieht. Grausame Sachen, Marterbilder fehlen bei ihm fast ganz. Dagegen hat er viel und mit gläubiger Wärme das Mönchsleben, einmal die tätige Seite, Kirchen Gründungen, Armenpflege, Krankenheilungen, Werke der Barmherzigkeit, lieber noch die beschauliche, die betende Andacht, die Verzückung, die vergeistigte Sinnlichkeit dargestellt. Denn etwas anderes ist es nicht, wenn sich den abgezehrten Kutten-trägern, dem jungen hl. Antonius, als Ersatz für Frauenliebe und Vaterfreuden das Christkind zur Liebkosung in den Arm schmiegt (Abb. 324) oder gar der Heiland vom Kreuz umarmend entgegenstreckt. Noch stärker ist bei Murillo das Marienleben und die Madonnenverehrung die eigentliche „Heimat seiner Gedanken“. Die Verkündigung, die Geburt, die heilige Familie, die Mutter mit dem Kind schildert er oft so volkstümlich, kleinbürgerlich wie Rembrandt. Maria ist die andalusische Bäuerin, an der nur die großen, traurigen Augen den geheimnisvollen Beruf verraten. Aber



328. Rubens, Christus und die Sünderin. München.



329. Rubens, Christuskind mit Johannes. Wien.

aller Licht- und Farbenduft umfließt die „Allerreinste“ (Immaculata), die selig verklärt auf Wolken schwebt, von Engelchören umjubelt (Abb. 325). Wohl dreißigmal hat er diese Erscheinung in immer neuen Spielarten abgewandelt. Ebenso liebt er es, die heiligen Kinder, Christus als Knaben und den kleinen Johannes spielend mit den Geberden und Zeichen ihres künftigen Schicksals, mit Kreuz, Lamm, Stab und Muschel darzustellen (Abb. 326), wobei wieder die großen, zukunfts-schweren Augen das Idyll zur Offenbarung erheben. Als reinsten Kinderfreund gibt sich Murillo schließlich in den zerlumpten, würfelförmigen, futternden, verlauchten Straßenbuben (Abb. 327), den Höckermädchen und Blumenverkäuferinnen, spanisches Volkselend durch die Brille eines rechtgläubigen Spaniers gesehen. Wir würden die Bürschchen aushauen, waschen, kämmen und zur Arbeit erziehen.

4. Rubens und die Flamländer. Die spanischen Niederlande waren nach dem Bildersturm von 1566 durch die eiserne Faust des Herzogs Alba und die Jesuitenwieder gut katholisch gemacht. Aber hier, in dem Lande üppiger Fruchtbarkeit, in einem derben, genußfreudigen Volke wußte sich der finstere Befehringseifer mit einer lauten, jubelnden, neuheidnischen Kunst abzufinden. Die flandrische Malerei ist die kraftvolle, strotzende Verherrlichung des Fleisches und der ungezähmten Naturtriebe. In die Welt der Büsser und der verzückten Mönche sprengt wie ein wilder Kentaur P. P. Rubens herein und verkündet das Recht des Fleisches, der Begierden, des Sinnenrausches mit einer troßigen Kraft, die noch heute sanfte Gemüter schauern macht.

Peter Paul Rubens (1577—1640) war als Sohn reformierter Flüchtlinge in Siegen geboren und in Köln aufgewachsen. Nach seines Vaters Tode kehrte die Mutter nach Antwerpen und in den Schoß der römischen Kirche zurück. Bei den dortigen Jesuiten empfing der Jüngling eine sehr gelehrte Bildung. 1598 war er Meister der Lukasgilde. Seine wahren Lehrjahre verbrachte er aber in Italien 1600—1608, wo er sich vollzog von alter und neuer Kunst und an der breiten, pomp-haften Malweise des beginnenden Barock seinen eigenen, mächtigen Stil fand. Wieder in Antwerpen gelangte er als Hofmaler des Statthalters und Freund der Jesuiten zu fürstlichem Reichtum und arbeitete mit zahlreichen Schülern so betrieb-sam, daß jede Woche etwa ein Gemälde aus der Werkstatt ging, in Summa gegen 1500.



330. Rubens, Das (kleine) jüngste Gericht. München.



331. Rubens, Heilige Cäcilie. Berlin.

Seit 1621 ließ er sich mehrmals als Gesandter in Staatsgeschäften brauchen und weilte längere Zeit in Paris, in Madrid und London. Nach dem Tode der ersten fand der alternde Löwe 1630 in Helene Fourment eine zweite Frau ganz nach seinem Herzen. An dieser derben Schönheit entzündete sich noch einmal seine Fleischmalerei in ihrer ganzen Glut, und sie war das geduldigste Modell. 1635 kaufte er ein Landgut und malte auch dort noch jede freie Stunde, die ihm ein quälendes Gichtleiden ließ. — Seine künstlerische Handschrift ist am deutlichsten in dem blühenden Fleisch kenntlich, welches er immer so dick und strotzend gibt und mit Blut und Hitze zu füllen weiß wie kein anderer. Damit muß man sich wohl oder übel abfinden, um seine anderen Tugenden zu würdigen, seine hohe Begabung für das bewegte Leben, für dramatische Handlung und wilde Kämpfe, sein Geschick im absichtslosen Aufbau von Gruppen, in der Massengliederung mit Hilfe von Licht und Schatten. Ein hohes Verdienst ist es, daß er den Farbensinn aus der öden Braunmalerei erlöst und wieder zu freudiger Helligkeit geführt hat. Mit leichter, sicherer Hand, wie spielend, behandelt er das Gewand, glitzernde Seide, rauschende Spitzen, wallende Federn, das ganze Tier- und Pflanzenreich. Alles in allem ist Rubens ein Kraftmensch erster Güte, der das Barock aus gelehrter und kirchlicher Vormundschaft befreit und der Welt gezeigt hat, was malen heißt.

Die Kirchenbilder sind in seinem ganzen Leben zahlreich und bewirken am ehesten Mißbehagen. Seine großen Maschinen, mit denen er besonders die Jesuitenkirche in Antwerpen füllte, sind bei allem Aufwand von tönender Leidenschaft gemüßlos. Dann hat er dem Leiden Jesu viele Tafeln gewidmet. Die Aufrichtung des Kreuzes, die Abnahme, die Beweinung usw. sind in herkulische Körperformen übersetzt und mit leuchtenden Nacken und Armen der Frauen gewürzt. Das ist nicht jedermanns Geschmack, so wenig als man an die wahre Reue seiner büßenden Magdalena glaubt (Abb. 328). Wollends in seinen Weltgerichten und Höllenstürzen schüttet



332. Rubens, Zwei Satyrn.
München.



333. Rubens, Amazonenschlacht.
München.

er ganze Sturzbäche von Fleischmassen aus, die selbst Michelangelo in Schatten stellen (Abb. 330). Freier und natürlicher tobt sich seine Weltanschauung in den mythologischen Stoffen aus. Was Tizian und Correggio halb angedeutet, halb verhüllt hatten, das spricht Rubens mit lachender Offenheit aus. Es ist nur ein wilder, zügelloser Taumel von Liebe und Trunkenheit (Abb. 332), der sich in seinem Venusfest, in seinen Bacchanalien, in seinen Nymphen- und Dianenbädern offenbart. Die Göttinnen im Parisurteil, die drei Grazien, die gefesselte Andromeda werden bei ihm zu üppigen Bauernmägden, Silen stolpert als fetter Weinschlauch einher, die trunkenen Faune und Fauninnen lassen sich in einer vorweltlichen, halbtierischen Liebeskraft gehen. Selbst die „vier Erdteile“ treffen sich mit ihren Weibern auf einer Liebesinsel. Besonders glanzvoll sind einige Entführungen gelungen, so der Raub der Töchter des Leutippos, wo je zwei Männer, Frauen, Pferde ein Formen- und Farbenbild von unübertrefflicher Rundung geben. Und tobender ist dies gleiche Durcheinander in der Amazonenschlacht (Abb. 333) entwickelt, die auf der Brücke eines Baches spielt. Das Thema „Liebe und Wein“ hat Rubens auch in die Sprache seiner Zeit übersezt. Die Bauernfirmes ist ein tolles bäuerisches Bacchanal, das man heute wohl als öffentlichen Anflug bestrafen würde. Aber auch die „Liebesgärten“ der feinen Gesellschaft sind auf den gleichen Ton gestimmt. Die galanten Pärchen werden bei ihm leicht handgreiflich. Ganz in seinem Element war er als Schöpfer großer Dekorationsbilder, wie er sie 1623 in Paris für Katharina v. Medici und 1635 beim Einzug des Kardinalinfanten Ferdinand in Antwerpen mit fabelhafter Leichtigkeit entwarf. Im Bildnis hat er sich und die Seinen prunkhaft und fürstlich verewigt, den übrigen Bestellern aber mehr von seinem heißen Blut und Schönheitsinn verliehen als mit der schlichten Wahrheit vereinbar ist. Endlich ist noch seiner Tierbilder und Landschaften zu gedenken. Was er noch an Leidenschaft und Naturtrieb unausgesprochen hatte, das offenbarte er in dem Spiel und Kampf der großen Raubtiere, der Löwen und Tiger, unter sich oder mit Menschen, Hunden und Pferden. Seine Löwenjagden sind so packend, aufregend, als ob er hundertmal dabei gewesen wäre. Andererseits läßt er in seinen Landschaften die ruhige Fruchtbarkeit, das fette Behagen seiner



334. Jordaens, Das Bohnenfest. Petersburg. 335. Brouwer, Der Falschspieler. Dresden.

Heimat sprechen. Appige Bäume, saftige Wiesen, glänzende Kinder, stämmige Bäuerinnen, Morgenfrische, friedliche Regenbogen und Sonnenuntergänge verkünden auch hier das Evangelium einer freudigen Lebensbejahung.

Die Schüler teilten sich in das Erbe des Riesen. Jakob Jordaens übernahm die riesigen Schlemmereien (Abb. 334), Diepenbeeck und Thulden das schöne Fleisch der Frauen, Schut und Crayer die Kirchenbilder, Cornelis de Bos das Bildnis, David Teniers und Adriaen Brouwer die lustigen Bauern (Abb. 335), Jan Brueghel die saftige Landschaft, Franz Snyders das Tierstück. Und Antonius van Dyck (1599—1641), der dem Meister am nächsten stand, erbte den Überdruß an allem, den Welterschmerz. Frühreif und verwöhnt, genußsüchtig und eitel arbeitete sich der Jüngling so tief in den großen Stil seines Lehrers ein, daß er ihn an gepreizter, geschwollener Kraft oft übertrifft. Aber in Italien (1622—1628) lernte er feinere Menschen kennen als die flämischen Flegel und in Genua bestrickte ihn vollends der Duft des Adels, der Paläste, der hochmütigen Kavaliere und der blassen Frauen. Eine müde, gesuchte Vornehmheit verläßt ihn nun nicht mehr. Selbst in die Kirchenbilder nach seiner Rückkehr dringen die Schmerz-



336. A. van Dyck, Ruhe auf der Flucht. München.



337. A. van Dyck, Maria Ruthwen. München.



338. Barent Fabritius, Familienbild.
Amsterdam.



339. B. van der Helst, Schützenbild.
Amsterdam.

bebenden Frauen und Jünglinge mit den schmalen Gesichtern und den verweinten Augen ein und verbreiten empfindsame Trauer (Abb. 336). Das beste seines Malerwerks sind die Bildnisse dieser Zeit, worin er kräftige Lebenstreue mit Glanz und gewählter Auffassung zu vereinigen weiß, nur immer vornehm! Denn in England, wohin er 1632 als Hofmaler Karls I. übersiedelte, erschöpfte er sich in einer geschäftsmäßigen Vielmalerei (ungefähr 300 Bildnisse sind dort in Schlössern und Galerien erhalten). Gleichwohl wird der elegante König und die hübschen Königs-kinder, werden die kränklichen, zarten Frauen mit den großen müden Augen (Abb. 337), werden die weichlichen Halbmäher in ihrer seidigen Farbentönung so in der Nachwelt fortleben.

5. Rembrandt und die Holländer. In Holland, welches in seinem Heldenzeitalter (seit 1572) das spanische und katholische Joch abgeschüttelt hatte und sich eines wachsenden Reichthums, eines blühenden Handels, eines hoffnungsvollen Kolonialreichs erfreute, gab es keine Fürsten, keinen Adel, keine Paläste und prunkvollen Kirchen. Aber die Freiheit der Wissenschaften und Bekenntnisse ward hier zur Tatsache. Man nahm die vertriebenen spanischen Juden gastlich auf. Man fühlte sich selbst als das Gottesvolk, an dem die Verheißungen des Alten Bundes gegen die Glaubensfeinde, Philister und Syrer, erfüllt waren. Das ganze welsche Wesen ward gründlich verachtet und abgetan. Mit zärtlichem Stolz betrachtete man das freie Vaterland, seine Menschen, Güter und Schönheiten. Dies und nichts anderes wollte man auf Bildern sehen, die das schummerige Bürgerzimmer, die Säle der Rat- und Gildenhäuser schmückten. Die Malerei sah sich also des breitgetretenen bisherigen Übungsfeldes beraubt. Sie mußte bürgerlich und kleinlich werden. Zu ihrem Glück. Denn in scheinbar ärmlichen, niederen, begrenzten Stoffen fand sie eine Schule des malerischen Sehvermögens, eine völlig neue Empfindlichkeit des Auges, die zu den größten Entdeckungen führte. Und die besten Köpfe drängten sich dazu. Die Zahl der Maler ist von 1610—1670 so groß, daß man meint, jeder dritte Holländer müsse den Pinsel geschwungen haben.

Das Leitheil der Entwicklung bildet das Bildnis. Zunächst das Einzelbild. Da waren die alten Freiheitskämpfer, die Reeder und Kaufleute, die Gelehrten, welche sich in bescheidenem Stolze malen ließen. Dann die Gruppenbilder, die Familie



340. Fr. Hals, Wilhelm v. Henthusjen. Brüssel.

Frans Hals von Haarlem (1580—1666) ist in Leben und Kunst ein feuchtfröhlicher, übermütiger Bursche, er malt „die Flegeljahre der neuen Freiheit“. Für das Schützenstück fand er zwei günstige neue Augenblicke, das Festmahl in der Verfassung, wo die Fidulitas beginnt, und den Antritt zum Ausmarsch, beide mit Schärpen und Fahnen ungemein farbenreich. Und in dieser Art befreit er wo es irgend geht auch das Familien- und das Einzelbild vom Zwang der Photographierstellung. Vor allem gelingen ihm die Männer und unter diesen wieder die Kaufbolde

und Seehelden, wie sie fest und herausfordernd aus dem Bild schauen (Abb. 340). Aber noch freier, toller und witziger sind die unbezahlten Bildnisse, die er zu seinem Vergnügen malte, Fischerjungen, Zechbrüder, Sänger und Fiedler, Dirnen und Kupplerinnen (Abb. 341). Hier ist er der große, in seiner Art unerreichte Künstler, wie er den flüchtigsten Gemütsausdruck, den „Reiz der Sekunde“, alle Spielarten des Lachens vom stillvergnügten Schmunzeln bis zum heisern Krähen zu fassen weiß und das mit breiten, blitzartigen Pinselstrichen auf die Leinwand setzt. Wie so viele seiner Kunstgenossen endete er kläglich im Armenhaus.



341. Frans Hals, Zigeunermädchen. Louvre.

Rembrandt Harmensz van Ryn (1606 bis 1669) ist nicht nur der Höhepunkt der holländischen Malerei, er ist der Inbegriff germanischer

mit allen Zeichen bürgerlicher Befangenheit (Abb. 338) und die Vereinsbilder. Nirgend so wie in Holland blühte die Vereinsmeierei. Die Schützenbrüder pflegten soldatische Übungen und ließen sich ab und zu aus gemeinsamen Beiträgen malen (Abb. 339). Die Vorstände (Regenten) der Liebesvereine für Armen-, Alters- und Krankenpflege, die Ratsherren, die Zünfte, die Ärzte mit ihrem Professor um eine zerschnittene Leiche folgten nach. Und es ist nun höchst lehrreich, wie an diesen harten Bissen die Maler sich zu künstlerischer Freiheit durchkämpften. Zuerst wird jeder für sein gutes Geld gleichberechtigt auf volles Gesicht und zwei Hände gemalt. Dann lösen sich die Schranken, es kommt langsam Leben, Bewegung und Gruppierung in das Völkchen. Der Bahnbrecher und Führer ist Frans Hals.



342. Rembrandt, Bildnis eines poln. Edelmannes. Petersbg.



Rembrandt 1635
343. Der Quackfalber.



344. Rembrandt, Der Architekt. Kassel.

Kunst überhaupt. Der riesige Umfang seiner Lebensarbeit (etwa 500 Bilder, 270 Radierungen, 1200 Zeichnungen), die Kraft und Tiefe seiner Empfindung, die unerhörte Feinheit und Vielseitigkeit seiner Malkunst machen ihn zu einer Erscheinung für sich, vor der jeder Vergleich, jeder Ausdruck der Bewunderung und Dankbarkeit erlahmt. Will man doch sein Wesen auf Formeln bringen, so ist ein dreifaches für ihn bezeichnend: die innige Beseelung des Menschen, die Wirkung des Lichtes auf Form und Farbe — sein berühmtes Hell-dunkel — und die völlige Erneuerung der biblischen Vorstellungswelt.

Als letzter Sohn eines wohlhabenden Müllers in Leyden geboren, war der Jüngling schon Student an der dortigen Universität, als er zur Malerei umsattelte und bald in seiner stillen, frommen, unermülich fleißigen Art den dunkeln Weg zu neuen Zielen ertastete. Er brauchte keine Reisen in ferne Länder, keine schönheitsstrophenden Modelle. Die harten Gesichter der Geschwister, der Eltern, vor allem der gläubigen Mutter, welcher er die eigene Bibelfestigkeit verdankte, er selbst, seine Freunde und alles arme Volk der Gasse waren ihm Schönheit genug. Ein rastloser Zeichner wie Menzel, griff er in dieser ersten Zeit auch schon zur Nadel und radierte jene zarten Blättchen, die an Ausdruck und Lichtfülle mit Gemälden wetteifern (Abb. 343). 1631 zog er nach Amsterdam und erwarb sich hier sofort den Ruf des ersten Bildnismalers. Der „Schiffsbaumeister“ oder „Die Anatomie des Dr. Tulp“ zeigen uns, wie lebendig und natürlich er eine Gruppe durch Handlung und geistige Spannung zu beseelen verstand (Abb. 342, 344). In Sasia van Uhlenburch (Abb. 346) fand er 1634 das Glück seines Lebens. Sie war ein feines, munteres, sehr vermögendes Mädchen, ganz bereit, auf seine Künstlerlaunen einzugehen. Er kaufte sich ein Haus, häufte darin eine wertvolle Sammlung von Kunstwerken, Waffen, kostbaren Trachten und Schmucksachen an und malte nach Herzenslust, die geliebte Frau als Märchenprinzessin mit Kostbarkeiten überhäuft, sich selbst in allen möglichen Verkleidungen, vor allem aber die Bibel in einer ganz neuen Auffassung. Im Amsterdamer Judenviertel lernte er die Nachkommen der Erväter kennen. In den würdigen Langbärten witterte er die geschichtliche Treue der Überlieferung und Wahrheit, die er



345. Rembrandt, Selbstbildnis. Berlin.



346. Rembrandt, Lachende Saskia. Dresden.

im Gegensatz zu allen Romaniſten ſuchte. Hiernit verband er einen Aufpuß, wie er ihn aus dem damaligen Morgenlande mehr ahnte als kannte, Turbane, Prachtkleider, Krummfäbel und wunderliche, moſcheenartige Gebäude (Abb. 347, 348). Die Geſchichten des alten Bundes, die Väterſagen, die bevorzugten Erzählungen von Simſon und Tobias bekommen etwas Fremdartiges; Chriſtus und die Seinen ſind weniger verummmt, doch pflegt auch dabei ein dicker Türke als Zuſchauer aufzutreten. Aber davon abgesehen iſt doch in jedem Bild der innere Wahrheitsgehalt, der einfache geſunde Ton echter Frömmigkeit hinreißen. Rembrandt kannte ſeine Bibel wie kein zweiter. Viele Vorgänge hat er zuerſt für die Kunſt entdeckt, andere, altgewohnte mit feinen Zügen der Beobachtung und Beſeelung aufgefrifcht, ja, das evangeliſche Verſtändnis des Urchriſtentums überhaupt erſt gefunden. In ihm „hat die religiöſe Malerei überhaupt ihren letzten echten und zugleich ihren ergreifendſten Schilderer gefunden“ (Bode). Und zu den bekannten Gemälden (Abraham, Tobias, Simſon, Opfer Manoahs, heilige Familie, Kreuzabnahme, Emmaus) treten ebenbürtig die großen Stiche (Verkündigung an die Hirten, Tod Marias, der barmherzige Samariter, Auferweckung des Lazarus, die Kreuzabnahme).

Die Schickſalswende knüpft ſich an ſein gefeiertſtes Bild, die Nachtwache (1641). Ein Schützenſtück für 1700 Gulden war beſtellt. Rembrandt lieferte ein Kunſtwerk erſten Ranges, den Ausmarſch des Fähnleins aus einem dunklen Torwege. Um der Maſſenwirkung willen hatte er die Zahl der Teilnehmer verdoppelt und ſonſt alles getan, um die Handlung und Farbenwirkung zu heben. Aber die Beſteller waren übel zufrieden. Sie fanden da nicht alle gleichwertig ihre 17 Köpfe und 34 Hände. Was Rembrandt als Künſtler gewonnen und geworden war, ging über den ſchlichten Bürgerverſtand. Die Aufträge ließen nach. 1642 ſtarb Saskia, nachdem ſie den Maler mit einem Sohne Titus beſchenkt. Das große Leid klingt deutlich in ſeiner Kunſt nach. Auf einsamen Spaziergängen verſenkt er ſich in die Stimmung der heimatlichen Landſchaft, die ſcheinbar ſo leer iſt, höchſtens durch einen Kirchturm, eine Windmühle, eine Schleuſe, einen Strohhaufen, eine Baumgruppe belebt,



347. David u. Absalom. Petersburg.



348. Rembrandt, Der Segen Jakobs. Kassel.

aber in der endlosen Ferne und in dem weiten Himmel auch das Gefühl der Ewigkeit und Größe erweckt (Abb. 349, 350). Bezeichnend ist die Radierung „mit den drei Bäumen“ (Abb. 351) und für seine religiöse Stimmung das „Hundertguldenblatt“: Christus, das Licht der Welt, unter den Mühseligen und Beladenen, den Wahrheitsuchern und Zweiflern. Kürzer und gewaltiger ist der Kern des Evangeliums niemals ausgesprochen worden.

Das verödete Haus wurde dem Künstler 1645 durch ein junges, blühendes Bauernmädchen, Hendrikje Stoffels, belebt, die später für seine Frau galt und an rührender Zärtlichkeit und Sorge für den alternden, bedrängten Meister die ganze damalige Gesellschaft beschämte. Denn so fleißig und unermüdlich er bei der Arbeit war und seiner immer noch wachsenden Meisterschaft lebte, so war seine Kunst doch nahezu unverkäuflich geworden. Die Schulden wuchsen ihm über den Kopf, 1656 kam der Zusammenbruch. Sein Haus wurde samt seinen Kunstschätzen und Bildern verkauft. Als Bettler zog er von einer Herberge zur anderen, bis er durch Hendrikjes Tatkraft wieder ein festes Heim in der Judenstraße fand. Für die braven Geldsäcke war er abgetan. Nur einmal noch, 1662, ward ihm so ein Gnadenauftrag, die „Staalmeesters“ (Abb. 352). Er gab wiederum sein Bestes, aber zahmer als in der Nachtwache. Im übrigen konnten die rauen Schicksale seine Kunst nur vertiefen, ganz vom Zeitgeschmack lösen. Die Bilder dieser Leidenszeit, worin Hendrikje eine ähnliche Rolle spielt wie Helene bei Rubens, wachsen in ein Ewiggroßes hinaus, in ein zeitloses Land, welches Rembrandtland heißt. Viele seiner älteren Bilder hat er einfacher und mächtiger wiederholt, seine Selbstbildnisse, eine stattliche Reihe von Porträts, freie Schöpfungen wie die „Judenbraut“, der verlorene Sohn und das Braunschweiger Familienbild (Abb. 353) werden von Kennern fürs Beste seiner Kunst gehalten, und diesen Eindruck machen auch Radierungen wie die „Drei Kreuze“ und das Ecce homo. Das sind „Bekanntnisse einer empfindungsreichen und großen Seele“. Selbst als ihm die treue Hendrikje (1663) und der Sohn Titus (1668) entrißen wurden, als ihn das beim Stechen getrübbte Augenlicht verließ, hat er nicht aufgehört, in Farben sein Traumland weiter zu dichten, zuletzt mehr mit den Fingern und dem Spachtel, als mit dem Pinsel, in Alexen und Farbenbergen.



349. Rembrandt, Brücke des Six. Radierung.

Es ist eine gemeine und gehässige Nachrede, daß er als Säufer geendet habe. Aber traurig groß ist der Abstand, den der hohe Künstlerflug dieses Einzigigen zu dem Unverstand seiner Umgebung bildet, wenn man an den Lebensabend Michelangelos oder Tizians denkt.

Ein Wort ist noch über seine Farben- und Lichtbehandlung zu sagen. Rembrandts Helldunkel ist ein goldenes Licht, „das plötzlich und voll in das Dunkel hineinfällt und ebenso warm wieder hervorstrahlt, ein Licht, das hier die Farben verhüllt und dort in den reichsten Tönen erglänzen läßt wie funkelnde Edelsteine, ein Licht, das durch und durch zu leuchten scheint, das uns die heimlichsten Gedanken, die verborgensten Empfindungen verrät“. Nach Licht- und Schattenmassen sind seine Bilder aufgebaut, mit seinem zauberhaften, überirdischen Lichte weiß er das Geringe zu verklären und das Häßliche zu adeln. Dabei ist er keineswegs eintönig, sondern vielseitig und mit den Jahren wandelbar. Fast jedes Bild ist die Lösung einer neuen Aufgabe. In dieser Hinsicht sind seine wenigen Frauenakte ergreifend. Er schwelgt nicht im Fleisch wie Rubens. Er wahrt auch die Schamhaftigkeit des Weibes, wo er ihre Schönheit enthüllt; aber dann gibt er der Haut einen so warmen Glanz, ein so rosiges Leben, daß selbst Tizian neben ihm verblaßt. Seine Schwächen und Fehler sind die Kehrseiten seiner Größe. Der stets wachsende Genuß seiner Werke wird dadurch nicht getrübt.



350. Rembrandt, Landschaft mit Ruine. Kassel.

Rembrandts Stil war zu persönlich und sein Reich zu groß, als daß seine Schüler ihm folgen konnten. Sie haben wenigstens, und das ist ihre Eigenheit gegenüber den anderen Landsleuten, die religiöse Malerei des Meisters eine Zeitlang fortgeführt. Am nächsten kommen ihm von den älteren Ferdinand Bol, Govaert Flinck und Gerbrandt van den Eckhout, von den jüngeren Aert de Gelder, von denen wir alttestamentliche Bilder ganz im



351. Rembrandt, Die Landschaft mit den drei Bäumen. Radierung.

Sinne Rembrandts haben. Nicolaes Maes malt Frauen und Mädchen am Fenster, am Spinnrocken usw. in Rembrandtlicht. Karel Fabritius, der erst dreißigjährig verunglückte, hat den Zauber des Lichtwebens am selbständigsten erfaßt. Philipp Koninck hat das Auge für weite Landschaft geerbt und auch ein Seemaler, Jan van de Capelle, ein reicher Liebhaber, ist aus des Meisters Schule hervorgegangen. Die übrigen Mit- und Nachstrebenden stehen zwar alle mehr oder weniger unter seinem erdrückenden Einfluß, ihr Arbeitsfeld ist aber meist ein engbegrenztes Fach und wir müssen in die Betrachtung der Spezialitäten eintreten.

a)* Das holländische Sittenbild entwickelt sich an der Beobachtung der untersten Stände, die sich am freiesten gehen ließen, der Bauern, des Straßengefindels und



352. Rembrandt, Die Staalmeesters.
Amsterdam



353. Rembrandt, Familienbild.
Braunschweig.



354. Adriaen van Ostade, Bauern in der Sommerlaube. Kassel.



355. Pieter de Hooch, Die Torwache. Rom.

der Soldaten. Von da dringt es in die Welt des kleinen und des behägigen Bürger-tums, in das traute Familienleben ein, erhebt sich zur Schilderung vornehmer Ge-selligkeit und verfällt damit rasch in eine äußerliche, kalte Stoff- und Prunkmalerei.

Die Bauernmaler suchen den Landmann noch nicht wie Millet in seinem Ehrenstand bei der Arbeit, sondern in der Schenke, bei Spiel, Trunk und Tanz. Zwar geht es nicht ganz so gefräßig, tob- und streitsüchtig zu wie auf Rubens Kirmes oder den Schenkenbildern des tollen Adriaen Brouwer (s. S. 244), aber auch Adriaen van Ostade (1610—1685) führt uns mit Vorliebe in verräucherte Kneipen mit viel Bier, Tabak und Musik (Abb. 354). Sein Bruder Isaac zeigt gern den Reiseverkehr vor einem malerischen ländlichen Gasthof mit dem Blick in die Ferne.

Das Soldatenstück ist von einem Delfter, Pieter de Hooch († 1677) ge-pflegt worden (Abb. 355). Er zeigt uns Wachtstuben, Offiziere mit ihrem weib-lichen Anhang. Später jedoch wendet er sich der Stille des Bürgerhauses zu. Die



356. Vermeer van Delft, Mädchen mit dem Weinglas. Braunschweig.



357. Jan Steen, Das Niklasfest. Amsterdam.



358. Gérard Dou, Der Violinspieler.
Dresden.



359. Metsu, Der Geflügelverkäufer.
Dresden.

Leute darin sind einsam und fast tatlos, aber durch die hohen Fenster kommt ein goldenes Licht, das an Spiegeln und Wänden zurückgeworfen alle Winkel mit gedämpfter Helligkeit erfüllt. Durchblicke in einen Nebenraum oder in den grellen Sonnenschein draußen bereichern das spielende und kämpfende Lichtleben. Ähnliche, rein künstlerische Absichten verfolgt Jan Vermeer van Delft (1632—1675), der Gegenfüßler Rembrandts. Er hat nur gegen 30 Bilder hinterlassen und diese sind einfach bis zur Nüchternheit, lesende, Höpplende, lachende Mädchen, zuweilen mit Liebhabern (Abb. 356), einmal der Maler selbst in der Werkstatt, umkost oder scharf beleuchtet von einem hellen, zerstreuten Licht, das mit unbegreiflicher Wahrheit die Luft füllt und auf dem köstlichen Zitronengelb, Blau und Grün der Gewänder, auf den weißen Kragen und Hauben tanzt. Zu seiner Zeit verachtet und vergessen ist Vermeer heute das ganze Entzücken der Feinschmecker, und an seiner



360. Terborch d. J., Das Konzert.
Berlin.



361. Adr. van der Werff,
Verstoßung der Hagar. Dresden.





362. J. van Goyen, Blick auf den Falkenhof zu Rijnwegen. Amsterdam.

363. Albert Cuyp, Heimtrieb der Herde. Amsterdam.

einzigsten Landschaft, der Ansicht von Delft, hat sich die heutige Landschaftsmalerei das Auge für die Naturfrische gestärkt.

Das Bürgerbild als Sitten- und Zeitschilderung ist dann vorzüglich in Leyden gepflegt und ausgebildet worden. Der vielseitigste und fruchtbarste der Schilderer, Jan Steen († 1679), umfaßt das ganze holländische niedere Volksleben, das Treiben auf Gassen und Märkten und in allen Räumen des Hauses, alle Feste des Jahres (Abb. 357), alle Stände und Berufe, Liebesgeschichten jeder Abstufung mit Beziehung komischer Ärzte, inniges Kinderglück, tobende Freude, auch biblische und mythologische Gegenstände in seiner derben Auffassung. Denn er war zugleich Brauer und Gastwirt. Lustigkeit, Witz und Spott sind der belebende Hauch seiner Bilder, die in der Ausführung recht ungleich, gut und böse sind. Er hat so unsterblich lächerliche Figuren wie Shakespeare und Molière geschaffen. War er arm und schlecht bezahlt, so war sein Mitbürger, der Rembrandtschüler Gerard Dou († 1675) ein gesuchter Feinmaler, der harte Einsiedler, dämmerige Stuben mit wenigen, friedlichen Personen aber mit viel Beiwerk und Kleinram schuf und besonders glänzte mit Halbfiguren, die aus dem Fenster schauen (Abb. 358). Gabriel Metsu († 1667) schildert schon die bessere Gesellschaft. Wir haben von ihm Schmieden und Marktbilder (Abb. 359), mehr aber noch behagliche Zustände aus guter Familie, Brieflesen und -schreiben, Musik, Liebes- und Eheglück, gefahrlose Krankheiten.



364. Salomon van Ruisdael, Die Fähre. München.

Frans Mieris († 1681) machte vollends sein Glück mit gutgekleideten Frauen in Spiel und Mühsigang und glänzender Stoffmalerei. Die damaligen Kenner schätzten und bezahlten das am höchsten. Sein Sohn Willem und sein Enkel Frans malten diese begehrten Sachen glatt und süßlich weiter. Der Erfinder dieser Feinheiten war aber Gerard Terborch (1617—1681), eines reichen Malers Sohn aus Zwolle, gut gebildet und weit gereist (London, Rom, Madrid), an Frans Hals



365. Jakob van Ruysdael, Wasserfall.
Rassel.



366. Meindert Hobbema, Die Allee von Middelharnis.
London.

und dann an Velazquez geschult, daher die spanische Würde in seinen Bildnissen und in seinen Zimmerstücken, worin Offiziere, galante Herren und zierliche Damen meist einen kleinen Roman abzuspielden scheinen. Knisternde Seide, Atlas, Plüsch, Pelzwerk, Teppiche macht er mit wunderbarer Feinmalerei und edler Farbentimmung. Sein weißes Atlaskleid (Abb. 360) ist ebenso berühmt wie der Schimmel Bouwermans. Bei den Schülern Caspar Netscher (aus Heidelberg, † 1684) und Adriaen van der Werff († 1722) gedeiht die Stoffmalerei bis zur empfindlichen Ziererei. Auch die Erzpäter, die Hirten und Bauern sind nun in eitel Atlas gekleidet (Abb. 361).

b) Neben dem Sittenbild hat die holländische Landschaft ihren wohlverdienten Weltruf. Es ist eine hohe Geistestat, daß in diesem eintönigen Lande ohne Berge und Täler, in der dunstigen Luft, unter dem verschleierte[n] Himmel die selbständige Schönheit der Natur entdeckt wurde. Aber gerade in der Empfänglichkeit des holländischen Auges für die Stimmung der Luft und die Lichtwirkung liegt der Schlüssel des Rätsels. Jan van Goyen (1596 bis 1656) ist der Erfinder dieser Tonmalerei, die zunächst noch ohne viel Farbe, goldgelb oder graubraun den hochgewölbten Wolkenhimmel, den breiten, trägen Fluß, das Meeresufer mit Schiffen, Dünen, alten Städten (Abb. 362) in einer feuchten, dunstigen Luft gibt. Albert Cuyp († 1691) ist sein Fortsetzer und Vollender. Die Ebene, das Wasser, die Weiden, Uferberge der oberen Maas, Kühe und Reiter, die sich im Wasser spiegeln, sind sein Gebiet; aber die Hauptsache ist ihm der Himmel, der bei ihm nun wahre Glutwellen goldenen Lichtes entsendet (Abb. 363). Umgekehrt hat Aert van der Neer



367. Philips Bouwerman, Der Schek vor der Schmiede. Rassel.



368. Potter, Kühe auf der Weide. Kassel.

369. d'Hondecoeter, Der weiße Pfau. Kassel.

(† 1677) das Licht im Kampf mit der Dunkelheit gesucht, trübe Wintertage mit Eisvergnügungen, Mondscheinlandschaften, feuchte Sonnenaufgänge, Feuersbrünste in der Nacht. Braunmaler wie er, gab es viele. Aber daneben drang doch auch der Sinn für Farbe in der Landschaft durch, besonders durch die großen Haarlemmer. Salomon Ruisdael (1600—1670) wagte auszusprechen, daß Bäume nicht braun, sondern grün sind und durch Wuchs und Blattform auch ihre Persönlichkeit haben. Bezeichnend für ihn sind Waldsümpfe mit Weiden (Abb. 364). Noch inniger und tiefer ging sein großer Nefse, Jakob Ruisdael auf das Leben des Waldes, der Ebene, der Dünen ein. Hundertjährige Eichen über sumpfigen Gewässern oder vom Sturm zerzaust auf der Düne, freundliche Blicke auf sommerliches Land, Dörfer, Höfe und Städte, Wind- und Wassermühlen, bewegte See- und Winterbilder unter schwerem Himmel, kurz alles, was die Heimat bot, malte er mit einem Hauch von Schwermut und Träumerei. Dann auch Gegenstände, die er nie gesehen, kochende Wasserfälle (Abb. 365), Berge und wilde Felsstäler mit alten zersplitterten Tannen, Burgen und Ruinen, den tobenden Aufbruch der Natur und die Stille eines Kirchhofs. Sein Lebenswerk ist gewaltig, sein Ausdruck trifft das Herz der Natur. Aber dieser größte Landschaftler des Jahrhunderts scheiterte wie Rembrandt am Unverstand seiner Zeit. Er nagte zeitlebens am Hungertuch und starb im Armenhaus. Ähnlich erging es seinem Freunde Meindert Hobbema († 1709), der besonders Mühlen und Höfe unter Bäumen, auch einige scharfe, hochgerühmte Naturausschnitte (Abb. 366) hinterlassen hat. Der Geschmack hatte sich längst von der innigen Heimatkunst abgewandt. Man liebte wilde norwegische Szenen, wie sie Allart v. Everdingen modisch gemacht hatte, oder römische Ansichten.

c) Die Figurenlandschaft ist das Feld Philips Wouwerman (1619—1668). Er war ein Liebling des Glücks und der Zeit. Reich, fleißig wie wenige, ein Dichter und Erzähler von leichter Schaffenslust, hat er in seinem kurzen Leben wohl gegen 1000 Bildchen gemalt, zuerst Erinnerungen aus dem großen Kriege, Reiterschlachten, Scharmügel, Belagerungen, Räuber- und Lagerleben, dann vornehme Jagden in allen Augenblicken der Entwicklung, Reisezüge, Raft vor der Schenke oder Schmiede (Abb. 367), räuberische Überfälle, Erntebilder, Pferdemärkte und Reiterspiele. Kurz, es ist bei ihm immer viel zu sehen, auch farbig, und die kräftigste Note im Bild macht sein berühmter Grau- oder Rotschimmel. Ebenbürtig steht ihm der größte Tiermaler, Paul Potter (1625—1654) zur Seite. Bei ihm sehen wir das schwere



370. Van der Velde d. J., Der Kanonenschuß.
Amsterdam, Rijksmuseum.



371. Davidsz de Heem, Das Stilleben
mit dem Vogelneft. Dresden.

holländische Vieh behaglich grasen, lagern oder wiederkauen, von hellem Licht über-
gossen, das auf dem speckigen Fell spiegelt, scharf und wahr zum Greifen (Abb. 368).
Ein anderes Sondergebiet pflegte Melchior d'Hondecoeter († 1695), das Ge-
flügel, Hühnerhöfe, Ententeiche, besonders Pfauen und Hähne in unübertroffener
Feinmalerei (Abb. 369). Sein Vetter Jan Weenix ist nicht minder trefflich in
totem Wild, Rehen und Hasen.

d) War nun das Stoffgebiet Hollands erschöpft? Keineswegs. Es gibt noch
zahlreiche Künstler, welche Bauten innen und außen, die nüchternen, weißgetünch-
ten, reformierten Kirchen, die Straßen, Plätze und roten Backsteinhäuser mit pein-
licher Sauberkeit, andere, welche die See oder vielmehr die Schiffe mit der
Sachkenntnis eines Matrosen (Abb. 370), andere, welche eine vergessene, unschein-
bare Kleinwelt malten, das Stilleben. Für Feinschmecker, wie die Holländer
waren, hatten zunächst die Tafelfreuden einen großen Reiz, der Tisch des Reichen
mit Wildpret, Geflügel, Hummern, Austern, silbernen Gefäßen und geschliffenen
Gläsern, und der Tisch des Armen mit Käse, Bier und einer Pfeife Tabak. Die Ge-
lehrten liebten Schweinslederne Bücher, wissenschaftliche Geräte und Totenschädel.
Und endlich nehmen im Lande der Blumenzucht, der Tulpenliebhaber die Frucht-
und Blumenstücke (Abb. 371) einen breiten Raum ein. Hunderte von Malern
haben ihr Leben lang solchen Kleinkram gemalt, mit einer Hingabe und einer Fein-
heit im einzelnen, daß man die Lupe brauchen muß, um ihnen gerecht zu werden.

6. Französische Malerei des 18. Jahrhunderts. Frankreich mußte lange auf
das Stichwort warten, um mit seiner eigenen selbstempfundnen Malerei auf die
Weltbühne zu treten. Unter Ludwig XIV. war alle Stimmung steif, majestätisch,
zulezt trübselig und bigott gewesen. Nach seinem Tode (1715) bricht die verhaltene
Lebenslust um so ungestümer hervor, nicht offen, laut und leidenschaftlich, sondern
zierlich, tändelnd, gepudert und verlogen. Man glaubt ein ganz neues Geschlecht
zu sehen, die Männer alle süßlich, tänzelnd, lächelnd, weiblich angetan, die Frauen



372. Antoine Watteau, Liebesunterricht.

Die Farben werden süß, auf Hellgelb, Rosa und Violett gestimmt. Und die Frauen tragen so göttliche Schäferkleidchen, die ebensoviel zeigen und verhüllen, um die schlafften Seelen zu reizen. Der Zauberer, welcher den Ton und die Formeln des Rokoko in der Malerei fand, war Antoine Watteau (1684—1721), ein flämischer Halbfranzose, der arm und ungebildet nach Paris kam, menschen-scheu, brustkrank und mit einer großen Sehnsucht im Herzen ein Märchenland malte, das er selbst nie betreten hat, der liebenswürdigste und keckste Lügner der Welt. Mit seinen ländlichen Festen, seinen Huldigungen, Hirtenspielen, seinen Tänzen, Konzerten, Unterhaltungen und verliebten Spaziergängen (Abb. 372) traf er genau das Herz der feinen Gesellschaft in ihrer süßlichen Natur-sucht, in ihrer müden Lusternheit, in ihrer gekünstelten, leeren schwermütigen Lustigkeit. Der Erbe seines Geistes und Ruhmes war François Boucher (1703—1770), ein echter Pariser und Tausend-künstler am Kunst-hof der Pompadour, der eigens für diese Frau geboren schien und das lebte, was er malte. Sein eigenstes Gebiet waren die nackten Mythologien, die Verführungen und Entführungen, das holde Reich der Liebesgöttin, die bei ihm



373. François Boucher, Schäferzene. Paris.

ewig jung, rosig, anmutig im Gehen, Stehen, Sitzen und Liegen, schlank wie Rehe und gaukelnd wie Schmetterlinge. Und zwischen beiden das alte Liebespiel, aber gedämpft und verkleidet, ländlich, schäferlich, komödienhaft. Selbst die Natur wird süß. Die Wälder atmen Liebe, die Felder klingen von Musik, in Heinen und Rosengebüschen tönt die Gitarre, die silberne Luft ist von Wohlgerüchen geschwängert.

als zierliche Dirne erscheint mit ganz neuen Verführungskünsten (Abb. 373). Der frechste Kopf des Jahrhunderts ist jedoch Fragonard. Er wußte der ermatteten Lusternheit einen neuen Stachel zu geben durch Darstellung der verbotenen, der geraubten, der belauschten Genüsse (Abb. 374). Die Sünde ist entkräftet und erschöpft, sie labt sich aber noch am Rißel des Blieses. Und zuletzt wurde das geile Frankreich sogar tugendhaft. Rousseau hatte sein



374. Fragonard, Der heimliche Ruf. St. Petersburg. 375. Greuze, Milchmädchen. Paris.

Evangelium der reinen Natur verkündigt. Diderot wettete gegen die Leichtfertigkeit und innere Fäulnis der Zeit. Jetzt entdeckte man die Tugend des Landlebens, des Bauern, der Ehe, der Häuslichkeit und Mutterschaft. Und Jean Baptiste Greuze (1725—1805) wurde der Maler dieser rührseligen Schwärmereien; seine Kunst hat nur einen heimlichen Fehler, die innere Liederlichkeit Fragonards. Die „Unschuld“ unter dem Bilde ganz junger Landmädchen, die todsicher dem Laster entgegenreifen (Abb. 375), das ist widerlich und abstoßend. Das große Strafgericht von 1789 machte diesen geschminkten Lügen ein Ende — um andere auf den Thron zu heben.

7. Die Nachzügler. Die Nachzügler des sterbenden Rokoko sind wie die letzten Wasserhöhlchen eines überständigen Baumes. Etwas schulmäßige Triebkraft offenbart sich nur in England, das bisher den Überschuß des Festlandes aufgezehrt hatte und durch den Geschmack reicher Sammler mit den Proben alles Besten versorgt war. Da erhob sich zuerst ein wunderlicher Kauz, William Hogarth, der in lehrhaften Bilderreihen (die Heirat nach der Mode, das Leben des



376. Sir Joshua Reynolds, Die Grazien. London.



377. Th. Gainsborough, Bildnis der Mrs. Siddons. London.



378. D. Chodowiecki, Lottens Zimmer.



379. Anton Graff, Selbstbildnis. Dresden.

Berschwenders usw.) die Malerei als polternde Sittenpredigt übte, weit über Verdienst durch die tüftelnden Auslegungen unseres Lichtenberg berühmt. Ernster sind die Bildnismaler Gainsborough, Reynolds, Lawrence zu nehmen, die das geleckte und sinnliche Rokoko ins Englische, Anständige, innerlich Vornehme zu übersetzen verstanden. Ihr großes Verdienst ist die Rettung der Frau, der edlen Frau, die bei ihnen nicht nur Fleisch und Kleider, sondern auch Gemüt und Seele hat (Abb. 376, 377).

In Deutschland darf man die großen, faulfertigen Freskantenn nicht vergessen, die all die neuen Kirchen und Paläste (S. 225) mit riesigen Wand- und Deckengemälden schmückten und nebenbei noch Hunderte von Altarwerken schufen, Joh. Fr. Rottmair, Peter Strudl, Paul Troger, den Kremser-Schmidt, Anton Maulperg in Osterreich, die beiden Nam, die Feichtmair, Joh. Bapt. Zimmermann in Bayern, durchaus Nachahmer der Italiener. Der letzte der venezianischen Großmaler, Tiepolo († 1770), ein Mensch von geradezu fabelhafter Fruchtbarkeit und Erfindungslust, hatte dem Fresko, vor allem dem Kirchenbilde den zeitgemäßen Stich ins Anmutige und Süßliche gegeben, der dem empfindsamen Rokoko entsprach,



380. A. R. Mengs, Amor. Dresden.



381. Kauffmann, Vestalin. Dresden.



382. Goya, Blinde Kuh.



383. Goya, Erschießung.

und um 1750 malte er im Schloß zu Würzburg die Festfäle aus, die noch heute entzücken und damals viel nachgeahmt wurden. Aber sonst ist Deutschland arm und leer. Soll man den „braven“ Daniel Chodowiecki nennen, der das nüchterne Berlin Friedrichs d. Gr. und die dichterischen Gestalten unserer Frühklassiker (Abb. 378) unglaublich nüchtern und steif in kleinen Kupfern stach? Oder Anton Graff in Dresden (Abb. 379), der ebenso nüchterne Bildnisse von Zeitgenossen in schönen Samtröcken malte? Oder Balthasar Denner in Hamburg mit seinen porzellanglatten Köpfen, welche die allerfeinsten Runzeln, Haare, Pelze mit einer geisterhaften Rosigkeit vereinen? Für die Entwicklung ist ein Forscher und Kenner, Joh. Winckelmann († 1768), bedeutender. Er fand als erster wieder den Weg zum Verständnis der griechischen Bildnerei und pries sie eindringlich und überzeugend als Muster an, um aus der Unnatur des Rokoko herauszukommen. Der „reine Geschmack“ war nun das Zauberwort. Die Früchte sehen wir an Bildnern wie Antonio Canova († 1822), der, seinerzeit als Halbgott gefeiert, der Antike nahekam, eben bis auf den fatalen süßlichen Beigeschmack des Rokoko; oder an dem Dänen Bertel Thorvaldsen († 1844), der marmorklar, gefällig, mit einer entsetzlichen Öde und Gedankenleere den großen Phidias zu erneuern suchte (Alexanderzug von 36 m Länge in zwei Monaten entworfen) und zu aller Welt Entzücken auch Christus und die Apostel in diesem verzückerten Stil verarbeitete. Wir sehen sie noch trauriger an Malern, denen die neue Lehre den Kopf arg verdrehte. Der Dresdner Anton Raphael Mengs († 1779), von seinem Vater zum frühreifen Wunderkind gedrückt, dann in Italien an den Carracci und Raffael gebildet, in Rom und Madrid vielgeschäftig und hochgeehrt, verfiel durch Winckelmann in eine gipsmäßige Steifheit und Kälte, die den Zeitgenossen als Vollendung der Kunst erschien, heute nur Frösteln erregt (Abb. 380). Die schöne Angelica Kauffmann († 1817), vollends ein Überwunder an Frühreise und „reinem Geschmack“, die lieblichste Blüte des schöngeistigen Roms, hat sich ein besseres Andenken nur dadurch bewahrt, daß sie neben den schwächlichsten antiken Geschichten noch empfindsame, mädchenhaft zarte Bildnisse von Frauen, von sich selbst (Abb. 381) schuf, deren Reiz eben verfeinertes Rokoko ist. Winckelmanns Ziel am allernächsten kam schließlich Asmus Carstens († 1798), der mit einer verzehrenden Leidenschaft die griechische Linien Schönheit, den großen Muskel- und Gebärdenstil suchte, so einseitig, daß er der Farbe dabei nicht mehr bedurfte.

Fruchtbar für die Zukunft erwies sich unter allen nur der Spanier Goya († 1828). Inmitten all der schwächlichen und gelehrten Nachahmerei bewahrte er sich einen rauen, oft frechen und schonungslosen Natursinn. Das Spanien seiner Zeit in allen Höhen und Tiefen, in allen Freuden und Schrecken, den trostlosen Hof, die vornehme Ländelei (Abb. 282), Jahrmärkte und Stierkämpfe, Gefängnisse und Irrenhäuser, schöne Frauen, Tänzerinnen, Schmuggler, Mönche, Hexen und Irresinnige, zuletzt die Greuel und Grausamkeiten des Krieges (1808) (Abb. 383) und die neuen Glaubensgerichte (seit 1815), Alles malte er mit festem Angestüm, mit heißendem Spott, bald flüchtig andeutend, bald altmeisterlich fein. Denn auch in den Kunstmitteln, im Farbensinn ist er umfassend. Was Tiepolo, Velazquez und Rembrandt konnten, das kann er auch. Ja, er geht oft weit über seine Vorbilder hinaus in das modernste Gebiet der Augenblicks- und Eindrucksmalerei. Wie Rembrandt hat er sein Bestes auch in Stichen geleistet, die er zu Folgen vereinigte. Mit ganz höllischer Fragenhaftigkeit (Abb. 384) schildert er in den Caprichos (1798) die Dummheit und Bosheit aller Stände, in den desastros de la guerra die Kriegsgreuel, in der Tauromaquia die entfittlichende Blutspielerei der Stierkämpfe. So führt er die alte Kunst siegreich ins neue Jahrhundert, der „letzte der alten und der erste der modernen Meister“.



384. Goya, Die Parzen (aus den Caprichos)



385. Das alte Museum in Berlin, erbaut von Schinkel 1824—28.

Dreizehntes Kapitel.

Das 19. Jahrhundert.

Mit einer nie dagewesenen Geschmacksverwirrung und Verarmung trat die Kunst in das neue Jahrhundert. Die Fäden der Überlieferung, der schulmäßigen Fortbildung waren abgerissen. In den schweren Kriegsjahren, in der ersten ärmlichen Erholungszeit danach ging fast in allen Künsten auch die handwerkliche Tüchtigkeit und Erfahrung verloren. Schwer und sinnverwirrend lastete das „klassische“ Evangelium auf allen Gemütern. Was Schiller und Goethe gelang, Natur und Leben in klassischer Form darzustellen, konnte das der Baukunst, der Bildnerei gelingen? Aber genau bei der Jahrhundertwende meldete sich ein anderer Bewerber, die Romantik. Das Mittelalter, die Gotik, Ritter, Sänger und Heilige erwachten aus tiefem Schlummer. Der germanische Geist ward rebellisch gegen die ewige unfruchtbare Verwelschung; Stil wurde gegen Stil, Nachahmung gegen Nachahmung ausgespielt. Neue Brandfackeln warfen die französischen Maler mit ihren Entdeckungen in den Streit der Meinungen. Es ist bis zur Gegenwart ein Kampfgewoge der Richtungen, Schulen und Spaltungen. Überall sehen wir hübsche Talente, nirgends einen großen bezwingenden Geist. „Das Jahrhundert der Wirrungen“ wird man einst die Gärungszeit nennen. Wenigstens in der Bau- und Wohnungskunst glauben wir nunmehr gesundes, festes Neuland erobert zu haben.

*

*

*



386. Klenze und Schwanthaler, Die Bavaria in München.

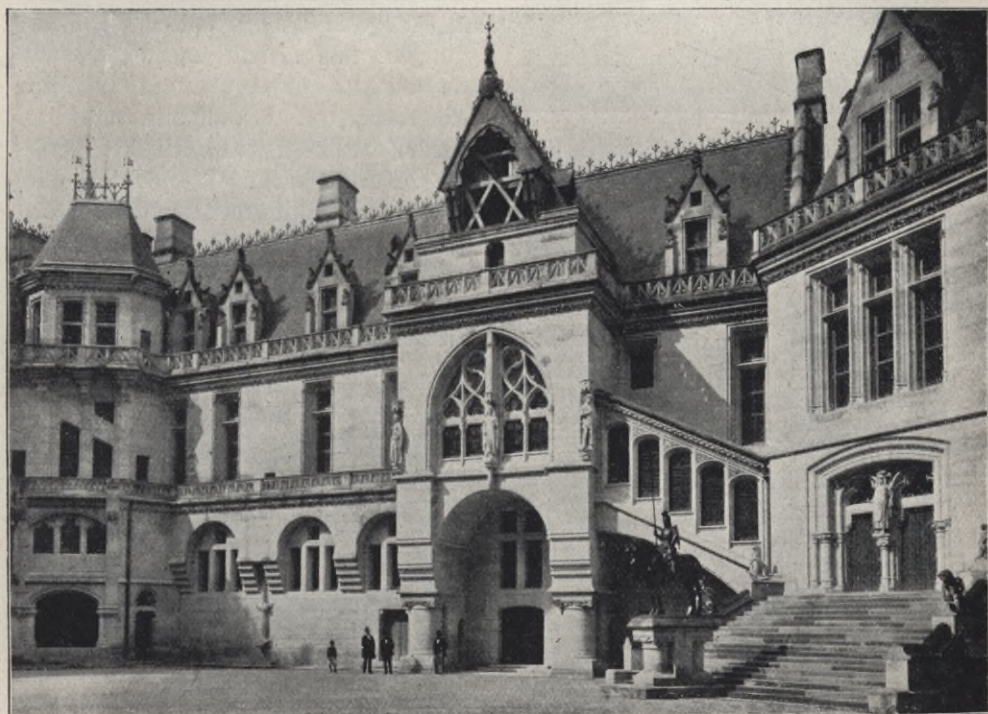
1. Die Baukunst.

1. Der Klassizismus. In der Baukunst ist der Zug des Klassizismus zunächst allmächtig. Ihm verfiel ein so großer und echter Künstler wie Karl Friedrich Schinkel († 1841) in Berlin, der in seiner Jugend ein schwärmerischer Romantiker gewesen war und im Angesicht Roms noch von gotischen Domen träumte. In der gelehrten Berliner Luft bekehrte er sich zur attischen Reinheit, der er sogar „Anschuld und Sittenseinheit“ zuschrieb. Immerhin machen seine Hauptwerke, die neue Wache, das Schauspielhaus, das „alte Museum“ (Abb. 385), die Nikolai-kirche in Potsdam, noch heute den besten Eindruck. Als er später den märkischen Backstein (Bauakademie) und selbst die Gotik (Werdersche Kirche) versuchte, waren die dichterischen Jugendträume durch einen nüchternen Hauch von Regeln und Ebenmaß erstickt. Vollends seine amtlich empfohlenen Musterpläne für Landkirchen, die in preußischem Gehorsam wirklich hundertfach von gedankenlosen Handwerkern ausgeführt wurden, sind das Edeste und Unkirchlichste, was man sich denken kann. Unter seinen Schülern Persius, Strack, Stüler, die nun z. T. die künstlerischen Pläne Friedrich Wilhelms IV. auszuführen hatten, bildete sich ein trockener „Geheimratsstil“ aus, der sich in die Formel faßte: Alle Staatsbauten attisch, alle Kirchen deutsch-gotisch, Schlösser und Burgen (wie z. B. Babelsberg) englisch-gotisch. Zaghaft ließ man später auch die italienische und zuweilen die französische Renaissance gelten, wobei die Zierglieder ohne Scham häufig in Gips und Stuck ausgeführt wurden, sehr gebildet und sehr billig.

Was in Preußen ein Künstler einführte, schuf in Bayern ein Dilettant, König Ludwig I. Sein Herz gehörte mit voller Überzeugung Italien und Griechenland, aber das Neumünchen, welches er um die enge Altstadt legte, sollte doch zugleich ein Schaukasten aller Bauteile werden. Daß er sich in der Abmessung der Straßen und Plätze gründlich übernahm, darf man ihm nicht zu schwer anrechnen. Denn die Kunst des Städtebaues war noch nicht wieder entdeckt. Wunderlicher und fremdartiger für den „teutschesten“ der Fürsten stehen doch die Herzenskinder des Königs

mit ihren hohen Fremdnamen in der fröhlichen Bierstadt, die Glyptothek, die beiden Pinakotheken, die Propyläen, die Bavaria (Abb. 386). Die fröstelnden attischen Waisenfürder darunter brachte Leo v. Klenze († 1864) zur Welt, der nach des Königs Wünschen auch die Ruhmeshalle der Deutschen, die Walhalla bei Regensburg als dorischen Tempel schuf. Den Widerspruch des Gedankens und der Form hat damals kein Mensch empfunden. Für die übrigen Kostproben der Kunstgeschichte stand dem baufreudigen König F. H. Gärtner († 1847) zur Verfügung, ein biegsames, fingerfertiges, leichtes Talent. Sein Werk ist die Ludwigsstraße: vorn die Feldherrnhalle (ohne Inhalt), eine gedankenlose Kopie der Loggia dei Lanzi in Florenz, hinten das Siegestor, eine Wiederholung des Konstantinsbogens, in der Mitte einerseits die romanisch gedachte Ludwigskirche, die florentinische Bibliothek, andererseits die romanisierende Universität und sonst breite Haustästen ohne einen Hauch jener köstlichen altdeutschen Straßenbilder. Es ist trostlos. Aber noch übler gelang seinem Nachfolger Maximilian der Versuch, einen neuen Stil mit Hilfe von Stilmischung in der Maximiliansstraße zu schaffen. Romanisches, Gotisches und Renaissance in einen formlosen Salat gemengt, das war doch zu stark. Wenn trotzdem München die besondere Kunststadt geworden ist, so verdankt sie das den unvergänglichen Eindrücken der älteren Bauten und den großartigen Sammlungen.

2. Die Neugotik. Die Neugotik bildete sich zunächst an den zahlreichen Wiederherstellungsarbeiten alter verfallener oder unvollendeter Kirchen. In Frank-



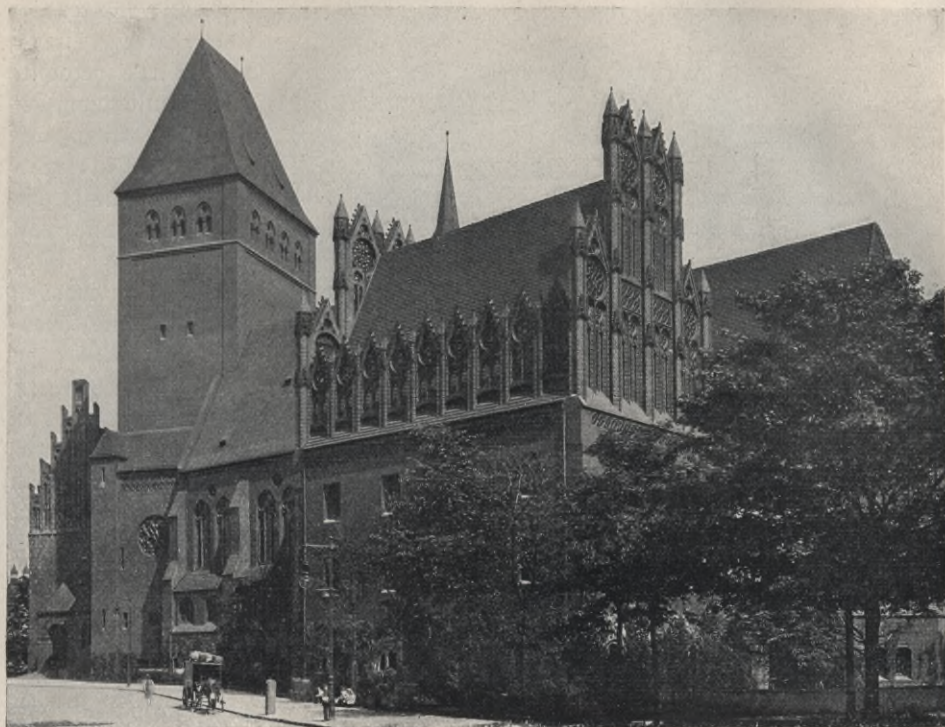
387. Viollet-le-Duc, Hof im Schlosse Pierrefonds.



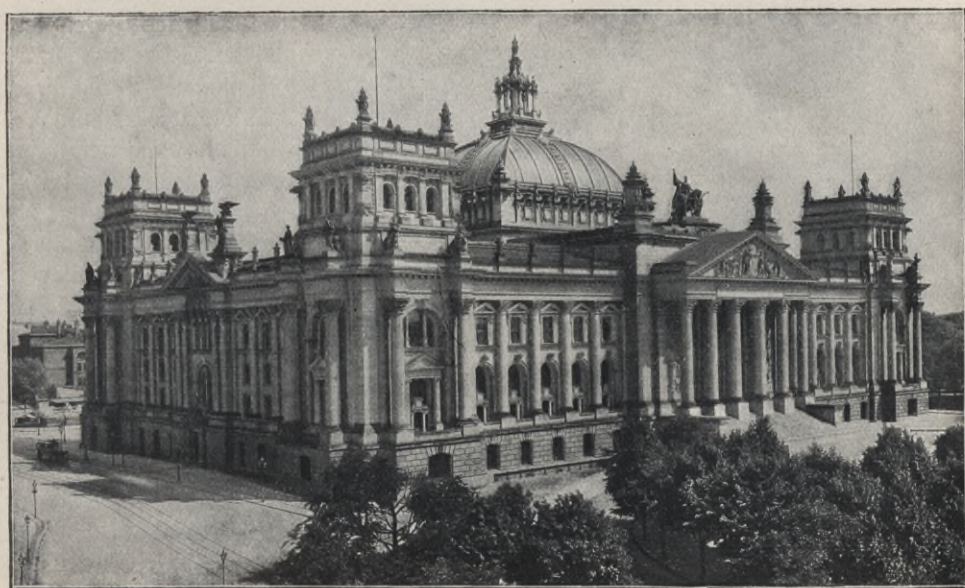
388. F. A. Schwegten, Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche, erbaut 1891—95.

ungangbar und geschmacklos. Vielmehr mußte man von Jahrzehnt zu Jahrzehnt einen immer innigeren Anschluß an die alten Muster und die treueste Nachahmung ihrer Formen lernen, um nicht der Unkenntnis geziehen zu werden. Endlich erwachte nur sehr langsam die Empfindung für die feinen Gradstufen, für die landschaftlichen und örtlichen Eigenheiten der alten Kunst. Die „Neugotiker“ scheuten sich z. B. nicht, die reicheren Formen einer Kathedrale auf kleine Dorfkirchen zu übertragen, wo sie eine überflüssige Spielerei bilden, oder den Schulsack ihrer Bildung und Studienreisen in ferne Lande zu verpflanzen, florentinische Gotik nach Thüringen oder norddeutsche Backsteinkunst nach dem Süden zu versetzen. Aber trotz all dieser Entgleisungen und heftiger Angriffe hat sich die Neugotik als Kirchenkunst siegreich behauptet. Ihre Stimmungsreize im Innern, ihre freien Gruppierungsmöglichkeiten im Äußeren (Abb. 388) sind eben für deutsches Empfinden zu gewaltig und verfehlen in der Hand eines geschickten Meisters ihre Wirkung niemals. Selbst der romanische Stil ist mit Glück für Kirchen und Paläste (Kaiserpfalz in Posen von Schwegten) erneuert worden und ein feinfühligler Heimatkünstler wie Ludwig Hoffmann hat die märkische Backsteinkunst für Berlin wieder schmackhaft gemacht (Abb. 389).

reich sammelte sich eine Schule um den gelehrten Viollet-le-Duc, der in Paris Notre Dame und die Ste. Chapelle, auch einige gotische Schlösser (Abb. 387) erneuerte; in Deutschland wurde der Ausbau des Kölner Doms unter Zwirner und Voigtel die vorzüglichste Schule der Neugotiker, unter denen der bedeutendste Friedrich Schmidt die Gotik auch wieder ins bürgerliche Bauwesen einführte (Rathaus in Wien). In Nürnberg und Umgegend wirkte Heideloff nicht glücklich als Wiederhersteller, mit viel gründlicherer Bildung dann Esswein. In Hannover hat W. v. Hase die tüchtigsten der neueren Kirchenbaumeister herangezogen und in tieferes Verständnis der Gotik eingeführt. Denn in dem Zeitraum von 1850—1890 mußte man die übelsten Erfahrungen machen. Die Zusätze, Erneuerungen und Neubauten erwiesen sich meist entsetzlich nüchtern. Am beklagenswertesten waren die „Reinigungen“ und „Freilegungen“, wonach man innen und außen alles entfernte, oft Meisterwerke der Renaissance und des Barocks, was nicht zum „Stil“ des Denkmals paßte. Ferner erwiesen sich alle Versuche, die Gotik „weiterzubilden“, als



389. L. Hoffmann, Das märkische Museum in Berlin.



390. Paul Wallot, Reichstagsgebäude in Berlin.



391. Gottfried Semper, Das alte Hoftheater in Dresden.

angelegten Ringstraßen ein besonders günstiges Feld. Und glücklicherweise fanden sich hier neben dem Gotiker F. Schmidt noch Künstler sehr verschiedener Richtung, Ferstel, Hansen, Hasenauer zusammen, welche die großen öffentlichen Bauten (Hofburgflügel, beide Hofmuseen und -theater, Universität, Reichsrat) zu dem schönsten neueren Stadtbilde vereinigten. Von Semper ging auch die Frankfurter Schule aus, welcher hervorragende Künstler der Gegenwart ihre Bildung verdanken, Paul Wallot, der Schöpfer des Reichstagspalastes in Berlin (Abb. 390), Friedrich Thiersch und Gabriel Seidl in München. Neben den großen Formen der italienischen Renaissance fand man auch wieder Geschmack an den kleineren, zierlicheren der deutschen, wofür z. B. das neue Leipziger Rathaus von



392. H. Gehner, Wohnhaus in Charlottenburg.

3. Die Neurenaissance. Die Neurenaissance verdankt ihren Aufschwung besonders dem geistreichen Gottfried Semper (1803 bis 1879), der mit freier Beherrschung ihrer Formen in Dresden (Museum und Theater) (Abb. 391), in Zürich und Wien arbeitete. Wien bot in den gewaltigen, neu-

angelegten Ringstraßen ein besonders günstiges Feld. Und glücklicherweise fanden sich hier neben dem Gotiker F. Schmidt noch Künstler sehr verschiedener Richtung, Ferstel, Hansen, Hasenauer zusammen, welche die großen öffentlichen Bauten (Hofburgflügel, beide Hofmuseen und -theater, Universität, Reichsrat) zu dem schönsten neueren Stadtbilde vereinigten. Von Semper ging auch die Frankfurter Schule aus, welcher hervorragende Künstler der Gegenwart ihre Bildung verdanken, Paul Wallot, der Schöpfer des Reichstagspalastes in Berlin (Abb. 390), Friedrich Thiersch und Gabriel Seidl in München. Neben den großen Formen der italienischen Renaissance fand man auch wieder Geschmack an den kleineren, zierlicheren der deutschen, wofür z. B. das neue Leipziger Rathaus von Hugo Licht ein ausgezeichnetes Beispiel bietet. Schließlich ward selbst das Barock und Rokoko wieder schmackhaft und damit der Kreis der Nachahmungskunst geschlossen. Heute gilt es für selbstverständlich, daß jeder gebildete Baumeister alle Stile vom dorischen bis zum Biedermeier beherrscht. Und so finden wir auch in unseren Großstädten an den öffentlichen Bauten, Bahnhöfen, Theatern, Schulen, Markthallen, Bierpalästen, Kauf- und Gasthäusern ein buntes

Durcheinander von Stilblüten aller Zeiten und Länder, das sich in den Villenvierteln und Kolonien womöglich noch steigert, weil hier das Fremde, Ausländische, das Schweizerhaus, die italienische, englische Villa usw. noch freieren Zugang fanden. Ist dies immerhin meist noch Künstlerarbeit, so ist das Bürgerhaus des 19. Jahrhunderts ganz schlimm gefahren. Das riesenhafte Wachstum der Städte, wo oft in Jahrzehnten ganz neue Straßen, neue Stadtteile entstanden, fiel mit der ersten Begeisterung für die Neurenaissance zusammen. Die trostlosesten Mietskasernen, die im Innern keine Spur von Wohnlichkeit, Bequemlichkeit und Raumsinn haben, mußten natürlich eine aufgedonnerte Fassade des italienischen Palaststils mit all den aufgelebten Ziermitteln von Simsen, Friesen, Fensterrahmungen, Balkonen, Erkern, Giebeln erhalten. Und wir müssen uns heute mit Trauer gestehen, daß unsere Stadt- und Straßenbilder heillos verwelscht und verblödet sind.



393. Schilling und Gräbner, Christuskirche in Dresden-Strehlen.

4. Die Erneuerung der bürgerlichen Baukunst ging von England aus. Das englische Einfamilienhaus (*my house is my castle*) hatte, zumal auf dem Lande, immer die höchsten, inneren Tugenden, „Wohnlichkeit und Bequemlichkeit“, bewahrt. Unter dem Eindruck des bahnbrechenden Kunstpredigers John Ruskin († 1900) warfen die Architekten, voran Norman Shaw, den ganzen hochgelehrten Stilplunder über Bord und suchten ihre Vorbilder wieder bei den guten alten Landhäusern (*cottages*) mit ihren schlichten Fachwerk- und Backsteinmauern, ihren hohen Dächern und Essen, deren Reiz in den allereinfachsten Mitteln guter Verhältnisse, hübscher Gruppierung und farbiger Gegensätze liegt. Diese Bewegung sprang Mitte der neunziger Jahre nach Deutschland über und verband sich hier mit der erwachenden Liebe für Heimatkunst und Denkmalpflege, mit der Erneuerung des Kunstgewerbes und der Ausstattung. Der Wiener Otto Wagner zeigte zuerst, daß man die lieblichsten Häuser ohne allen und jeden Stilprunk bauen kann. Sein leider früh verstorbener Schüler Joseph Olbrich († 1908) fand durch die verständnisvolle Gunst des Großherzogs Ernst Ludwig von Hessen in Darmstadt einen fruchtbaren Wirkungskreis. Die jüngeren Münchner und Dresdner Architekten folgten nach. Heute sieht ein Landhaus, eine Villenkolonie schon ganz anders aus als vor zehn Jahren, einfach, natürlich, schlicht und wahr. Ein schwerer Kampf steht naturgemäß mit dem „Baublock“ der vorstädtischen Zins-

häuser bevor; aber ein Blick in die Zeitschrift „Der Städtebau“ überzeugt uns, daß auch im Fabrikviertel, ja selbst im Kasernenbau die Herrschaft der Reißchiene, der öden Geradlinigkeit, des Stuck- und Blechstiles gebrochen ist, und daß man einer neu gegründeten Vorstadt alle Reize der alten deutschen Stadt in künstlerischer Nachschöpfung zu geben versteht (Abb. 392). Auch für den städtischen Großbau sind die Ausichten einer baldigen Wendung gestiegen, worauf schon immer dringender die neuen Baumittel, Beton und Eisen hinführen: Den neuen, materialgemäßen Stil für das Warenhaus hat schon Alfred Messel († 1909) gefunden, indem er gotische und barocke Baugedanken für die heutigen Zwecke umbildete (Haus Wertheim in Berlin). Nicht minder erfreulich ist der Umschwung im Kirchenbau. Seit etwa 1906 sehen wir Kirchen erstehen, die mit Preisgabe aller Stilformen im Innern nichts sein wollen als weihewolle Andachtsräume und nach Außen allein wirken durch schöne Verhältnisse und glückliche Gruppierungen (Abb. 393). Hierzu gehört nun wesentlich eine ganz neue, raumschmückende Kunst, welche durch feintönige Wand- und Deckenbemalung, durch Vertäfelung, bunte Fenster, bescheidene Plastik und alle Mittel der Ausstattung eine behaglich vornehme Stimmung zu erzielen weiß (Abb. 395). Die Neuschöpfung aller Werte erstreckt sich auf Möbel, Teppiche, Porzellan, Glas usw. Und wenn die Bewegung böse Kinderkrankheiten hat durchmachen müssen, die krausen Bandwürmer des „Jugendstils“, die gesuchte, puritanische form- und farblose Gradlinigkeit der Wiener Neumeister, zuletzt die schwächlichen und gebrechlichen Biedermeierformen, so ist doch nunmehr kein Zweifel, daß nach 4 Jahrhunderten der Verwelschung und Nachahmung eine neudeutsche, volkstümliche, bodenwüchsige Baukunst erblüht. Auch die Gartenkunst hat nach langer Verwilderung und Verzierlichung wieder die strafferen baulichen Formen und Linien bekommen, die allein den richtigen Rahmen für die Architektur bilden (Abb. 396).

2. Die Bildnerei.

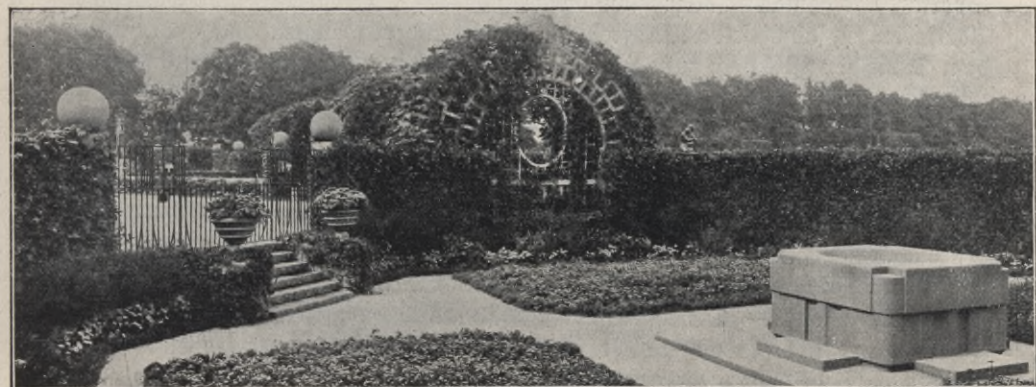
1. **Klassizisten.** Wenn die deutsche Bildnerei dem Klassizismus nicht ganz so bedingungslos verfiel wie die Baukunst, so verdankt sie dies dem alten Schadow in Berlin († 1850), der sich noch etwas zopfige Zierlichkeit gerettet hatte und damit einen kräftigen Natur Sinn verband. Diesen und sein preußisches Stammesgefühl verteidigte er 1801 fest und schlagfertig sogar gegen das große Kunstorakel in Weimar, Goethe. Seine Werke sprechen heute lebendiger als je zum Herzen, das Grabmal des jungen „Grafen von der Mark“, der so friedlich im Todesschlummer liegt, die Denkmale des alten Dessauer und des kleinen, häßlichen Zieten in seiner knappen Husarenuniform (Abb. 398), das liebliche Doppelbild der Kronprinzessin Luise und ihrer Schwester, die Viktoria auf dem Brandenburger Tor, die sogar Napoleon gefiel, und andere, kleinere Sachen, deren Wert bei der Jahrhundertausstellung 1906 wieder ins helle Licht trat. In seinem Alter sah er sich kaltgestellt durch die Herrschaft der reinen, d. h. griechischen Schönheit, wie sie sich etwa auf der Berliner Schloßbrücke in den Gruppen „Lebenslauf eines Kriegers“ offenbart. Der preußische Landwehrmann, nackt wie ein borghesischer Fechter und von antiken Göttinnen geleitet, in dieser Maskerade feierten damals die Drafé und Genossen das Andenken der Freiheitskriege. Einen gesunden Mittelweg behauptete doch der begabteste der Schadowschüler, Christian Rauch (1777—1857). Seiner Gönnerin, der Königin Luise, schuf er jenes herrliche Marmorgrab im Mausoleum zu Charlotten-



394. Häuser der Ausstellung München 1908.



395. L. Pantol, Empfangszimmer. München.



396. Joseph M. Olbrich, Gartenanlage.



397. Rauch, Denkmal Friedrichs d. Gr. Berlin. 398. Schadow, Zieten-Denkmal. Berlin.

burg, das den Gatten (1813) und den Sohn (1870) vor dem Auszug in ihre weltgeschichtlichen Kämpfe stärkte und mit Recht als ein Volksheiligtum gilt. Und in einer langen, durch allerhand Einflüsterungen gestörten Arbeitszeit gelang ihm das Denkmal des alten Fritz unter den Linden so gut, als es damals überhaupt möglich war. Der große König, seine Generale und der Inhalt seines Zeitalters sind eben das „preußische Sparta“, das damals in aller Munde war (Abb. 397). Der wahre Erbe Schadows, Adolf Menzel, sah dieselbe Welt freilich mit ganz anderen Augen. Rauch war unter dem Druck der Zeit doch zum Halbgriechen geworden; Zeugnisse dafür sind seine Bildnisse sowohl wie die zahlreichen süßlichen Siegesgöttinnen. Um so dankbarer ist das volle Deutschtum seines Schülers Ernst Rietschel (1804—1861) zu würdigen, dem es wirklich gelang, die Geisteshelden unseres Volkes in ganzer Seelengröße zu erfassen. Man denke an den kraftvollen Lessing in Braunschweig (Abb. 399), an das Doppelstandbild der beiden Dichturfürsten in Weimar, an das Reformationsdenkmal „Eine feste Burg“ in Worms, das der echte bibel- und glaubensstarke Luther so geistesmächtig beherrscht. Das ist doch eine andere Kunst als die marklose Süßigkeit Thorwaldsens. — Die Münchner Plastik des Ludwigschen Zeitalters vertritt L. Schwanthaler (1802—1848). Was irgend zum Schmuck der großen Bauten nötig war, Siebelfelder, Biergespanne, Riesenfiguren, Frieze, Bildnisstatuen usw.,

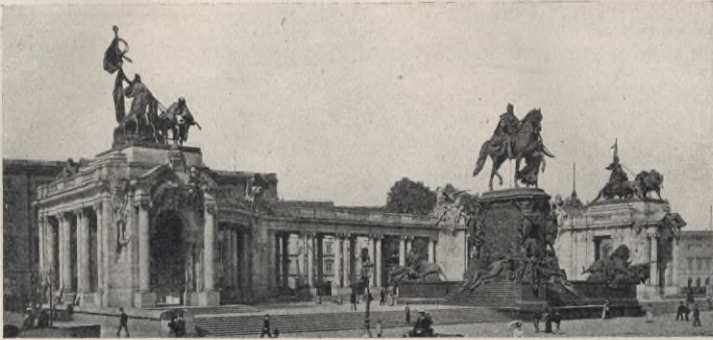
das lieferte er mit unglaublicher Schnellfertigkeit, fabrikmäßig, leicht und kalt, heute kaum noch zu ertragen.

2. Übergänge. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bekam die Plastik neue Nahrung durch die beginnende Denkmalswut. Zuerst wurde die ältere deutsche Geschichte aufgearbeitet. Jede Stadt besann sich auf ihre großen Söhne. Die Dichter, Gelehrten, Erfinder, Kirchen- und Schulmänner erstiegen zu jedermanns Freude ihre hohen Postamente. Seit 1866 kamen dann die neuen Kriegshelden hinzu, der alte Kaiser und seine Reden. Ein Komitee sammelte die Gelder, schrieb Wettbewerbe aus und wählte naturgemäß die Entwürfe, welche dem schlichten Bürgersinn keinen Anstoß gaben. Allmählich ward so ein Musterbeispiel mit allegorischen Frauen und erzählenden Reliefs gültig, und die Frucht fiel meist der glatten Mittelmäßigkeit zu. Strebame, neuschaffende Bildner hatten die größte Not, sich durchzusetzen. So ging es z. B. Reinhold Begas (geb. 1831) in Berlin, der in Rom zu aller Welt Entsetzen sich wieder für den kraftstrotzenden Bernini begeisterte und in diesem — sehr gemäßigten — Barockstil 1863 das damals vielgelästerte, heute bewunderte Schillerdenkmal vor dem Schauspielhause in Ber-



399. E. Rietschel, Lessing-Denkmal in Braunschweig.

lin begann. Anderer naturkräftiger Werke, wie seiner lebensvollen Menzelbüste, nicht zu gedenken, fand er erst 1888 Gelegenheit, in dem echt barocken Schloßbrunnen seine Seele zu offenbaren. Daß er sich aus Rücksicht auf die Umgebung dazu herbeiließ, das Nationaldenkmal des schlichten, alten Kaisers auf der Schloßfreiheit (Abb. 400) auch in überladen barocker Aufmachung zu liefern, wird man ihm nie ganz verzeihen. Und völlig mißlungen ist sein Bismarck vor dem Reichstagsgebäude. Diese Aufgaben kamen für den altersschwachen Künstler zu spät. Begas war zugleich ein glänzender Lehrer, und nachdem ihm einmal die öffentliche und kaiserliche Gunst strahlte, vermochte er seinen Schülern, den Uphues, Brütt, Magnussen usw. Brot und Aufträge zu verschaffen. Die Sammelstätte dieser Talente ist die von Wilhelm II. geschaffene brandenburgische Herrschergalerie in der Siegesallee, viel besser als ihr Ruf, jedenfalls viel besser als Hunderte von ähnlichen alten Parkbildern oder neuere Vedereien, wie sie etwa Fr. Schaper, N. Siemering oder G. Eberlein für den allgemeinen Beifall zubereiteten. Sehen wir doch, daß auch in Dresden die Schule Rietschels mit Ernst Hähnel und Johannes Schilling wieder ganz zahm und niedlich wurde (Abb. 401). Schilling fiel eine der herrlichsten Aufgaben, die Germania auf dem Niederwald, zu. So mächtig immerhin die Wirkung des Gedankens und des Ortes ist, so schwächlich empfinden wir heute die Ausführung. Diese Germania ist nichts weiter als eine riesenhaft vergrößerte Biskuitfigur. Daß



400. Begas, Nationaldenkmal für Kaiser Wilhelm I. in Berlin.

sich eine Denkmalkunst großen Stils nicht aus dem Boden stampfen läßt, mußte auch Wien erfahren, wo die Anknüpfung an das Barock näher lag als sonstwo. Kaspar Zumbusch kam mit dem Denkmal Maria Theresias, die wie eine üppige Madonna über ihren Feldherrn und Gelehrten thront, noch nicht dem Rauchschen Friedrichs-Denkmal gleich. Glücklicher fand sich Viktor Tilgner in die Altwiener Stimmung (Mozart-Denkmal) und selbst in die rauhere Gegenwart (Wörndl-Denkmal in Steyr mit urwüchsigem Fabrikarbeitern am Sockel).

3. **Neue Ziele.** Die Wege zu neuen Zielen auch für die Plastik wurden von verschiedenen Seiten gebahnt. Nennen wir Hildebrand und Rodin, Klinger und Meunier, so haben wir die äußersten Gegensätze der gärenden Gegenwart. Gemeinsam ist ihnen die scharfe Abwendung von altmeisterlicher Nachahmung ebenso wie von platten und plumpen Naturabdrücken. Denn in welche Verwilderung die Bildnerei durch geistlose Abschrift der Natur geführt wird, zeigt der fürchterliche „Verismus“ der neueren Italiener, namentlich in kraß wirklichen Grabmälern (Mailand, Genua). Nein, eigenes Sehen, Erleben und Gestalten machen erst das Kunstwerk, „die Natur, gesehen durch ein Temperament“, wie Zola sagt. Reidlos müssen wir gestehen, daß der große Franzose Auguste Rodin (geb. 1840) in seiner Art das Ziel erreicht, der Plastik ganz neue Gebiete erschlossen hat. Wie die impressionistischen Maler geht er darauf aus, den flüchtigsten Bewegungs- oder Ge-



401. Brühlische Terrasse mit den vier Tageszeiten von Johannes Schilling (1864—1871)

sichtsausdruck zu haſchen, einen Gedankenbliß, der als Offenbarung des innerſten Weſens über die Mienen huſcht. Das gibt ſeinen Bildniſſen ein unerhörtes Leben. Wie jene liebt er es, die Arbeit da abzubrechen, wo das Auge des Beſchauers ſie ſelbſtätig ergänzen und vollenden kann. Wir ſehen, wie das blühende Leben ſich aus dem kalten und toten Marmor löſt, wie unter des Künſtlers Hand ein Leib ſich rundet, von warmem Blut durchpulſt, von Sehnsucht und Sinnenluſt ergriffen, als Lebendiges vom Licht umfloßt wird. Und ſo uranfänglich wie am erſten Tag ſind auch die Regungen ſeiner Menſchen, Aufwachen, Lieben, Umarmen in traumhafter Anſchuld (Abb. 402). Selbſt das Denken iſt bei ihnen eine Art körperlicher Anſtrengung. Kleinen Geiſtern iſt Rodin ganz gefährlich geworden. Die meiſten ſeiner Nachahmer begriffen nur das ſchöne Glück, mit Halbfertigkeiten, mit ſkizzenhaften Andeutungen ſchon für Meiſter zu gelten. Am nächſten kommt ihm noch Albert Bartholomé, der in ſeinem bewunderten Friedhofsdenkmal auf dem Père Lachaiſe eine ergreifende Elegie von „des ſchwarzen Todes Macht“ geſungen hat. In eine ganz andere Welt führt Conſtantin Meunier († 1905), in das „ſchwarze Land“ des belgiſchen Steinkohlengebietes. Er zeigt den modernen Fabrikarbeiter in ſeiner Kraft und Dumpfheit, in ſeinem Zwang und Groll. Auch er faßt den Augenbliß und alle Naturkraft der äußeren Erſcheinung, den gleichmäßigen Takt und Griff der Arbeitsbewegung (Abb. 403) und den freudloſen Ton der geknechteten Seele; aber auch er weiß das Zufällige zum Allgemeinen zu erheben, zur Gattung „Arbeitſtier“. Er gedachte in einem großen „Denkmal der Arbeit“ die Summe ſeines Lebenswerkes zu ziehen. Es wäre ein mächtiger Zeitſpiegel geworden.

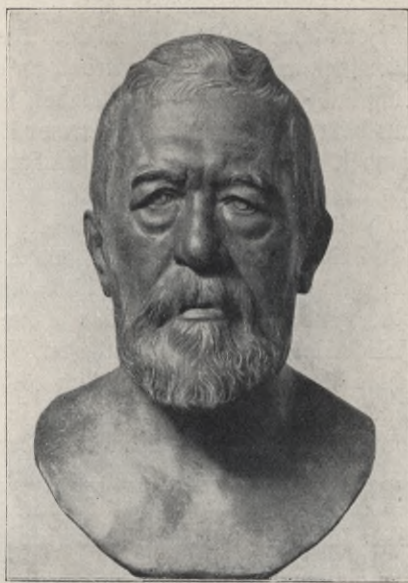
Adolf Hildebrand (geb. 1847), in Rom und München tätig, iſt der Führer der jüngeren Deutſchen geworden durch die ſtrenge Erkenntnis der plastiſchen Geſetze: Ruhe des Daſeins, volle Bildwirkung des Umriſſes in einer Hauptanſicht, Klarheit der Form. Die volle Wucht und Wahrheit dieſer Sätze kann man ſich leicht im Rückbliß auf Griechen, Gotiker und Bernini klarmachen, ebenſo an des Meiſters eigenen Werken, Bildniſhbüſten der berühmteſten Zeitgenossen (Abb. 404), Brunnen, Denkmälern und freien Werken, in denen ſtreng und klar die Plaftik auf ihr eigenſtes Gebiet zurückgeführt wird. Eine Frucht dieſer Geſinnung ſind ſchon die neueren Großdenkmäler von Bruno Schmitz (Kyffhäuſer, Leipziger Völkerschlacht) und Hugo Lederer (Bismarck in Hamburg), die gewaltig wie Naturgebilde aus der Erde wachſen. — Max Klinger (geb. 1857) in Leipzig kam wie Meunier von der Malerei und gedankenswerer Griffelkunſt zur Plaftik, aber ihn reizte mehr die ſchwellende Lebensfülle des Nackten, die maleriſche Wirkung des bunten oder gefärbten Steines und eine verborgene Gedankentiefe, die ſich in die Räſſel der Leidenschaften (Kassandra,



402. Auguste Rodin, Der Kuß.



403. Constantin Meunier,
Der Mäher.



404. Ab. Hildebrand, Arnold Böcklin.
Bronze. Berlin.

Salome), des künstlerischen Genies (Büsten von Wagner, Liszt, Nietzsche; Riesenfigurbild Beethovens, Abb. 405), des grausamen Schicksals (der „Kampf“, ein Niederschlag des Burenkrieges) versenkt. — So ist auch um den Bildhauer die Luft freier, reiner und weitsichtiger geworden. Und wenn wir auch kein Zeitalter des Phidias erleben werden, so darf man sich doch der allgemeinen Hebung des Geschmacks freuen, die sich zusehends, auch in den Kleinkünsten, z. B. in der Neubelebung der Plakette (Abb. 406), des Porzellans, in der künstlerischen Gestaltung der Münzen, des Spielzeugs, am erfreulichsten in der Reinigung und Veredelung der Friedhofs- und Grabmalakunst anbahnt.

3. Die Malerei.

In der Malerei kommt die Romantik früher und lauter zum Ausdruck, ihre Spuren sind vielseitiger und fruchtbarer als in den anderen Künsten. Ihre Herrschaft neigte aber gegen Mitte des Jahrhunderts überall zu Ende. Ihr Vorzug und ihr Fehler war eine Überschätzung des Inhalts, des Gedankens, der Anekdote. Die rein malerischen Werte, Farbe und Licht, waren dagegen vernachlässigt worden. Der unvermeidliche Rückschlag zeitigte einseitige Farbenkünstler (Koloristen) auf der einen, rücksichtslose Wirklichkeits- (Realisten) und Eindrucks- (Impressionisten) auf der anderen Seite und führte nicht nur im Publikum, sondern in der Künstlerschaft selbst zu grundsätzlichen Kämpfen und Spaltungen (Sezessionen), die sich bis in die jüngste Gegenwart fortsetzten. Denn wir konnten es erleben, daß arg verschrieene und geschmähte Neuerer und Stürmer, sobald sie sich durchgesetzt und das Publikum mit ihren Augen zu sehen gezwungen hatten, von jüngeren Stürmern und Drängern, Neoimpressionisten und Pointillisten, beiseite geschoben und übertrumpft wurden.



405. Max Klinger, Beethoven. Leipzig.

1. Die Romantik in Deutschland. Die reine Romantik, wie sie in Wackenroders „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ schwärmerisch und unklar verkündigt wurde, fand ihr Heim in Rom, in der Gruppe der „Nazarenen“, die sich seit 1810 unter Friedrich Overbeck († 1869) als stille Künstlergemeinschaft in dem verlassenen Kloster St. Isidoro angegliedert hatte, unter ihnen Franz Pforr, Philipp Veit, Joseph v. Führich, Eduard Steinle und Julius Schnorr. Ihr tiefster Herzenswunsch war die Erneuerung einer wahrhaft frommen Malerei im Sinne des Mittelalters, nicht des deutschen, sondern des italienischen, und als leuchtende Vorbilder erschien ihnen nicht Raffael, sondern der sanfte Pietro Perugino (S. 152) und der andächtige Bruder Fiesole (S. 138). Wie sie also das Vaterland verleugnet hatten, so wechselten die meisten auch den Glauben und wurden katholisch. Diese gesuchte Zwitterstellung und Entwurzelung hat sich in ihren Werken schwer gerächt. Was sie später an Altartafeln nach Deutschland sandten oder dort in Fresken schufen, ist sehr innig und aufrichtig gemeint, aber kraftlos, eine fremde Sprache. 1811 hatte sich der junge Cornelius aus Düsseldorf zu ihnen gefellt,



406. R. Mayer, Plakette.



407. Joseph Führich, Gang Mariä über das Gebirge. Wien, Kais. Gemäldegalerie.

der in der Neubelebung des Freskos das Heil der Welt erblickte, und 1816 gab ihnen der preußische Generalkonsul Bartholdy ein Zimmer seines Hauses mit der Geschichte Josephs auszumalen (jetzt in Berlin), bald darauf der Marchese Massimi drei Zimmer seines Palastes, worin die Klosterbrüder Szenen aus Dante, Ariost und Tasso schufen. Mit Cornelius' Weggang erlosch auch diese große Leidenschaft.

Peter Cornelius (1783—1867) hatte eine kräftige Deutschgesinnung schon vorher in etwas linkschen Zeichnungen zu Goethes Faust und zum Nibelungenlied offenbart, in Rom aber noch einen tüchtigen Anstoß durch die Stenzen und die Sixtinische Decke bekommen. Seine Formensprache war ein Mittelding zwischen Dürer und Raffael geworden, gewaltige Muskelmänner und großartige Frauen, und sein Ziel ein christliches Weltgedicht, worin er seine abgrundtiefe Gedankenfülle unterzubringen gedachte. Aber in München, wohin er 1819 durch König Ludwig berufen wurde, fand er als nächste Aufgabe, in den Sälen der Glyptothek griechische Sagen nach Hesiod und Homer zu schildern. Seine großen Pläne für die Ausmalung der Ludwigskirche (seit 1829) wurden ihm arg beschnitten, und vor der Hauptarbeit, dem riesigen Weltgericht, äußerte der König selbst: „Ein Maler muß malen können.“ Cornelius konnte es wirklich nicht. Seine Farben sind abscheulich. Seine giftgrünen, roten, violetten Töne, ohne Luft, ohne Helldunkel nebeneinandergesetzt, beweisen das. Aber auch der Entwurf ist, gegen Michelangelo und Rubens gehalten, steif und hölzern. So ließ man den Gefeierten 1840 gern nach Berlin ziehen, wo Friedrich Wilhelm IV. ihm ein entsprechendes Thema stellte, die Ausmalung des

geplanten hohenzollernschen Friedhofs (Campo Santo). Mit unverdrossenem Fleiß hat Cornelius bis an sein Ende an den großen Kohlevorzeichnungen gearbeitet. Der Gedankeninhalt ist für einen Gottesgelehrten höchst anziehend, geistreich zusammengeklaut, ein schönes, zeit- und naturloses Lehrgebäude, aber doch unfruchtbar für die kirchliche Malerei. Denn alle Gedankenabgründe konnten den Mangel von Anschauung, Stimmung und wirklich moderner Frömmigkeit nicht ersetzen. Ein Glück, daß der Zyklus nicht zur Ausführung kam. So kann man sich an den Entwürfen erfreuen, ohne durch cornelianische Farben gestört zu werden (Abb. 408). Von seinen Schülern malte Schnorr (v. Carolsfeld) in der Münchner Residenz in großen Fresken das Nibelungenlied, schöne Menschen, schöne Kleider und erhabene Gebärden, aber wenig Geist. Vollends die Bilderbibel, welche er im Alter in Dresden zeichnete, ist unsagbar eintönig. Besser noch verstand Wilhelm Kaulbach die Zeitgenossen zu blenden. Er schien wenigstens ebenso geistreich wie Cornelius, gab sich gern als Wigbold und Spötter (Keineke Fuchs), entzückte durch anmutige Form, Farbe und versteckte Sinnlichkeit (Illustrationen zu Goethe) und seine Fresken im Treppenhaus des neuen Museums zu Berlin (1847—1866: Turm zu Babel, Blüte Griechenlands, Zerstörung Jerusalems, Hunnenschlacht, Kreuzfahrer, Reformation) galten lange als Höhepunkt deutscher Kunst. Den großen Stil in der Landschaft hatte schon der Tiroler Anton Koch in Rom aufgebracht, mächtige Gebirgswelten mit heldenhaften Begehnissen (Abb. 409). Auf diesem Wege folgten Karl Rottmann mit strenglinigen, feingegliederten griechischen und italischen Ansichten, deren Beleuchtungsreize heute wieder Bewunderer finden (in den Hofarkaden und in der Pinakothek zu München) und der Schüßling Goethes, Friedrich Preller mit seinen Odysseelandschaften (in Weimar, die Kartons in Leipzig). In demselben Geiste etwa behandelte der Düsseldorfer Schirmer seine biblischen Landschaften, während dort Andreas Achenbach nach dem Vorbild der Hol-
länder wieder die nordische Heimat, die stillen Reize Westfalens (Abb. 410) und die wilderen Norwegens mit dem tobenden Meer entdeckte.

Cornelius war auch der erste Direktor der neuen

Düsseldorfer Akademie. Aber ihren frohgemüthlichen Geist bekam sie erst unter seinem Nachfolger Wilhelm Schadow, dem Sohne des Bildhauers (Seite



408. P. Cornelius, Die apokalyptischen Reiter. Karton. Berlin.



409. J. A. Koch, Lauterbrunner Tal.



410. A. Achenbach, Westfälische Mühle.

270), der von Berlin einige ältere Schüler, Karl Sohn, Wilhelm Wach u. a. mitbrachte und viele neue anzog (C. Hildebrand, E. Meyerheim). Auch hier lag der Nachdruck auf dem Inhalt, nur bevorzugt man das Liebliche und Rührende. Die Dichter und Sagen aller Zeiten mußten ihre besten Stoffe hergeben. Romantische Königsfinder, schöne Frauen, Hirtenknaben und Räuber, Feen und Erzwäter, schließlich auch weinfröhliche Spießbürger und fromme Bauern wurden zu hübschen Bildchen verarbeitet. Man muß wenigstens zugeben, daß die Düsseldorfer so viele geringe und heimische Stoffe für die Malerei überhaupt wieder erobert haben. Einen höheren Flug versuchten Karl Hübner und Eduard Bendemann mit Bildern aus dem Alten Testament (die trauernden Juden und Jeremias auf den Trümmern Jerusalems), beide später nach Dresden verpflanzt, und mit besserem Erfolg Karl Lessing, der zuerst der „blauen Blume der Romantik“ nachging (die tausendjährige Eiche), dann im Widerspruch zu seinen frömmelnden katholischen Genossen Hus und Luther feierte und schließlich sein Bestes in stimmungsvollen



411. M. v. Schwind, Hochzeitsreise.

Eifellandschaften gab. Doch wuchs über sie alle der frühreife und frühvollendete Alfred Rethel (1816—1859) hinaus, der mit kühner Hand die gewaltigsten Taten und die größten Helden der Geschichte zu gestalten versuchte. Er war Dramatiker von echter Kraft und Leidenschaft. Dem holden Gesäusel der Schule stellte er, mit Shadow entzweit, eine ganz neue Wucht der Form und auch der Farbe entgegen. Sein erstes Hauptwerk schildert den grauenhaft leidensvollen Zug Hannibals über die Alpen (im Holzschnitt) (Abb. 414), sein zweites das Leben Karls des Großen im Raatsaal zu Aachen, von Schülern schwächlich vollendet, sein drittes war ein neuer Totentanz, wozu das Schreckensjahr 1848 den Anlaß gab. 1853 ergriff den empfindlichen Meister der Irrsinn. Wir betrauern noch heute den

Verlust eines der größten Söhne des Jahrhunderts.

Aber trotz alledem wirken einige bescheidene Außenseiter noch lebendiger in die Gegenwart.

Ludwig Richter (1803—1884) aus Dresden hatte zwar seine Bildung auch in Rom vollendet und sehnte sich nach dem Süden, bis ihm die Schönheit der sächsi-

sehen Heimat aufging. Einige seiner stimmungsvollen Gemälde (Aberfahrt am Schreckenstein, Abb. 412, Abendandacht, Brautzug) erquicken noch heute. Aber sein eigenstes Gebiet fand der liebe Mann in Zeichnungen für den Holzschnitt, worin er das deutsche Stilleben mit inniger Wärme schildert. Wie es in Dorf und Stadt, bei der Ernte und beim Schweineschlachten, auf dem Jahrmarkt und unter der Linde zugeht, weiß er köstlich und witzig zu erzählen. Die fröhlichen Wanderburschen, die sinnigen Mädchen, die treubesorgten Hausväter, die drolligen Spiezbürger, vor allem aber die Kinder in ihrer seltsamen Jugendlust sind seine Welt. Eine schöne, gute und reinliche Welt, etwas viel sächsische Gemütlichkeit und ein unerschütterliches Gottvertrauen. Aber nur blasierte Snobs können darüber spötteln. Solange das deutsche Volk seinen edelsten Eigenschaften treu bleibt, wird Ludwig Richter in Ehren stehen, und

Sammlungen wie „Christenfreude, Das Vaterunser, Erbauliches und Beschauliches, Strauß fürs Haus“ werden zu den liebsten Hausbüchern gehören.



412. L. Richter, Die Aberfahrt am Schreckenstein. Dresden.



413. Karl Spitzweg, Der alte Kommandant. Riga, Museum.



414. H. Kethel, Aus dem Hannibalszug. Zeichnung.

— Der Wiener Moriz von Schwind (1804—1871) ist nicht so vollstümlich geworden. Er bewegt sich in höheren Kreisen, und auch seine Formen haben etwas cornelianischen Stil. Aber seine Seele war ebenso deutsch, und zwar romantisch. Er war Fabulist und Märchenerzähler. Sein erster großer Wurf gelang ihm mit den Fresken auf der Wartburg (seit 1854), worin er die sagenhafte Landgrafengeschichte, das Leben der hl. Elisabeth, den Sängerkrieg, schilderte. Es folgten die Märchen von den sieben Raben, der schönen Melusine und Aschenbrödel. Und der lebendige Verkehr mit Dichtern und Musikern seiner Zeit gab ihm noch manche der wichtigsten oder anmutigsten Einfälle (Abb. 411). Carl Spitzweg in München (1808—1885) war dagegen Dichter auf eigene Hand. Auf ganz kleinen Täfelchen malte er das beschränkte Biedermeiertum, allerhand Narren, Philister, verschrobene Gelehrte, Stadtsoldaten, Musikanten, Klausner, drollige Liebespaare in engen, verschlafenen Städtchen (Abb. 413). Nur überragt er alle Zeitgenossen weit durch die Feinheit seiner Farben und die weiche, schummrige Luftstimmung, die ihm nach seinem Tode steigenden Nachruhm brachten.

2. **Klassizisten in Frankreich.** War in Deutschland die Malerei im Kartonsstil, im Geschichts- und Anekdotenbild festgefahren, so bahnte sich in Frankreich durch rückweise Vorstöße langsam eine vollständige Erneuerung ihrer Aufgaben und Ziele an. Hier hatte ein Klassizist vom reinsten Wasser, Jacques Louis David (1748—1825), ein wütender Umstürzler, durch Schilderung rauher Römertugenden in glasharten Formen die Alleinherrschaft geübt, so daß selbst die Maler gallischer Frauenschönheit wie der duftige P. P. Prud'hon und napoleonischer Kriegstaten,



415. Th. Géricault, Das Rettungsboot der Fregatte Medusa. Paris, Louvre.

wie J. A. Gros, nicht aufkommen konnten. Doch besann man sich auch hier nach der dünnen und nüchternen Aufklärung auf die Gemütswerte der neueren Dichtung, der Religion und der heimischen Geschichte. Nur verband sich mit der französischen Romantik anders als in Deutschland ein stürmischer Vorwärtsdrang und ein verschwenderischer Farbensinn. Theodor Géricault gab 1819 mit seinem „Rettungsboot der Fregatte Medusa“ das Feuerzeichen des Kampfes (Abb. 415), und als dem Frühverstorbenen die Fahne entsank, nahm sie der feurige Eug. Delacroix auf († 1863). Es waren wilde und aufregende Stoffe, mit denen er hervortrat, „Dante und Virgil im Sumpf der Zornigen, das Gemetzel auf Chios, die Enthauptung des Dogen Falieri“ und ähnliche Grausamkeiten. Aber stärker war womöglich noch das Gewoge der kräftigsten Farben, die er hart gegeneinander losließ. Delacroix war der erste, der ein Bild wieder auf reine Farbenwirkung entwarf und aufbaute. Und die Geistesverwandten, der Geschichtsmaler Paul Delaroche, der frömmelnde Ary Scheffer, der Soldaten- und Schlachtenmaler Horace Vernet folgten ihm auf dieser Bahn. Ganz neue Anschauungen und Kräftigungen erhielt der Farbenhunger der Zeitgenossen durch die Eroberung Algiers (1830) und die Entdeckung des Morgenlandes. Für die meisten ward nun der glühende Himmel, die Sonnenhelle, das bunte, farbenfrohe Leben und Treiben der afrikanischen Städte das beliebteste Ausflugsfeld. Und auch die neu erwachte biblische Malerei erschien mit dem Anklitz der Echtheit und Wahrheit nur in maurischer Verkleidung.

3. Turner und die Präraffaeliten. Ein zweiter Anstoß kam von England. Der Landschafter John Constable († 1837) hatte sich in langem, einsamem



416. J. Constable, *The Valley Farm*.
London.



417. W. Turner, *Der Téméraire*.
London.

Kampfe von der überlieferten Braunmalerei losgemacht, in der noch Gainsborough (S. 260) die englische Landschaft gesehen. Er wagte es, die Natur in ganzer Frische und Farbenpracht zu malen, „den Glanz des Himmels, die üppige, strotzende Kraft dunkler Baumgruppen und saftiger Wiesen, die warmen Schatten stillen Wald-dunkels“ (Abb. 416). In seiner Heimat gänzlich verkannt, machte er 1824 bei den jungen Franzosen um so mehr Aufsehen. Und noch gewaltiger war der Eindruck eines anderen kühnen Pfadfinders, William Turners († 1851). Dieser rätselhafte, geizige, schmutzige Sonderling war, Claude Lorrain nachahmend, dem Studium des Lichtes nachgegangen und so weit gelangt, daß er überhaupt nur noch Himmel, Erde, Meer und einige verschwommene Gegenstände brauchte, um seine Lichtwunder zu entfalten (Abb. 417). Dunstige Frühmorgen, Mittagsglut, flammendes Abendrot, Nebel, Regen, Dampf, alle Beleuchtungen und Stimmungen wußte er der Natur des Südens und Nordens abzulauschen, die seltsamsten Spiegelungen von Wolken und Wasser glaubhaft zu machen. Einem befreundeten Maler schrie er einst zu, was er zu malen habe: „your impressions, Ihre Eindrücke“. Damit hatte er ein Menschenalter vor Manet das Stichwort der neuen Kunst ausgesprochen. Freilich,



418. Ch. Fr. Daubigny, *Der Teich*.



419. C. Corot, *Landschaft*. London

seine Zeitgenossen hielten ihn allen Ernstes für verrückt. — Ein zweiter Sturm, die akademische Malweise, die in England bis heute noch steifer und leerer war als anderswo, zu überwinden, ging von den Präraffaeliten aus. Drei junge, unbekannte Maler, Millais, Holman Hunt und Dante Gabriel Rossetti, gründeten (1848) einen Bruderbund, um beides zu erneuern, die Wahrheit und Treue gegen die Natur und die Tiefe, den Adel und die Selbständigkeit eigener Empfindungen und Gedanken. Wenn sie ihre Ziele ähnlich wie die Nazarener (S. 277) bei den Florentinern und Umbrenn vor Raffael, vor allem bei Botticelli, angedeutet fanden, so waren sie doch viel erfolgreicher bemüht, die Wirklichkeit bis ins Kleinste zu bewältigen — einzelne Mitläufer wie F. M. Brown sind sogar ausgesprochene Realisten geworden, die mit kleinlichem Eifer einen Kohlkopf oder ein Kalb porträtieren — und neue starke Gefühlstöne inniger Frömmigkeit, schwärmerischer Frauenverehrung und zarter Naturliebe anzuschlagen. In dieser Hinsicht war der Halbtaliener Rossetti, ein begabter Dichter, am eigenartigsten. Er lebte und dichtete in der schmachtenden Liebeswelt Dantes. Ein schlankes, rotblondes Mädchen, Elizabeth Siddal, ward seine Beatrice, die ihn im Leben beglückte und zu Bildern wie „Dantes Traum“, nach ihrem frühen Tode zur Schilderung unglücklicher Liebespaare und ganz vergeistigter Frauen entflamnte, die sich in verhaltener Sinnenglut und Sehnsucht verzehren. Damit hat er stark auf die neuesten Gefühlsmaler, die Symbolisten, eingewirkt.



420. E. Troyon, Ausbruch zum Markt.

4. Die Schule von Barbizon. Auf Constable, Turner und den Holländern (S. 256) baut sich nun die „trauliche Landschaft (paysage intime)“ der „Schule von Barbizon“ auf. In diesem Dörfchen am Rande des Waldes von Fontainebleau siedelte sich 1830 eine Genossenschaft inniger Naturfreunde an, die den Reiz der schlichten Heimat wiederfanden und als ein neues die Beseelung, den Gefühlsausdruck, die „Stimmung“ in die einfachsten Naturausschnitte hineintrugen: Theodore Rousseau († 1867), der noch mehr zeichnerisch als malerisch den Bau und die Verzweigung mächtiger Eichen schildert, Jules Dupré († 1889), der besonders das Lustleben, die Gewitterschwüle, die tobende Windsbraut, die Ruhe nach dem Sturm bevorzugt, Fr. Daubigny († 1878) (Abb. 418), der sich mit stillen



421. Millet, Threnese. Paris.

Bachufern, blumigen Frühlingbildern und schattigen, verträumten Waldlichtungen begnügte, Narcisse Diaz († 1876), der die sprühende Farbenslut des Herbstes, das rieselnde Licht der Sonne im schattigen Walde wie kein zweiter zu malen verstand; und der liebenswürdige „Bater“ Camille Corot († 1875), der reinste Dichter unter ihnen. Er löst die Formen ganz in einen feinen, silbergrauen Nebel auf. Bäume, Wiesen, Wasser und Himmel verfließen in verschleierter Helligkeit, die mit einer Winzigkeit von Farbe doch sehr farbig wirkt, zumal wenn die scheuen Feen und Nymphen sich aus ihrem Versteck wagen und auf den taufeuchten Wiesen tanzen (Abb. 419). — Die Tiermalerei wird durch Const. Troyon († 1865) vertreten, der Schafe und schwere Rinder im duftigsten Morgenlicht malte (Abb. 420), und Rosa Bonheur, die mit männlicher Kraft schwerziehende Ochsendressen und weidende Herden schuf. — Zu diesen Landschaftern gesellt sich nun der Bauernmaler Millet (1814—1875), der erste Realist. Denn hatte man bisher die Bauern



422. Gustave Courbet, Die Steinklopfer. Dresden.

als lirtische Tölpel oder fromme Naturmenschen geschildert, um sich darüber zu belustigen oder sie zu beneiden, so sucht Millet den Landmann da auf, wo er am tüchtigsten ist, bei seiner Arbeit, verwachsen mit der Scholle, gebräunt von der Sonne. Es ist nicht der behäbige deutsche Bauer, der mit Knechten, Mägden und Pferden wirtschaftet, sondern der kleine, französische „Pisang“, der einsam oder mit der Frau die Erde umwühlt, dem das ewige Hacken und Graben den Rücken und die Knie krummgezogen hat, dessen Füße in plumpen Holzschuhen an der Erde zu kleben scheinen. Wie später Meunier (S. 275) sah Millet genau die Arbeitsbewegung und die Handgriffe — man beachte z. B. das gleichmäßige Greifen der Ahrenleserinnen (Abb. 421) —, und ebenso wußte er seinen einfachen Figuren trotz aller Augenblickstreue den bleibenden, allgemeingültigen höheren Gehalt zu geben, wozu der ebene, schier endlose Hintergrund sehr wesentlich beiträgt. Millet war kein Maler. Die Farbe machte ihm die größte Pein. Was er sagen will, drücken schon seine Kohlezeichnungen ganz klar aus. So ist es kein Wunder, daß er bei der Menge unverstanden blieb und mit der bittersten Not kämpfte. Erst sein Lebensabend

war von dem aufsteigenden Ruhme seiner großen und edlen Kunst verklärt, aber wie sich kurz nach seinem Tode der Kaufwert seiner Bilder vertausendfachte, konnte er nicht ahnen.

5. Courbet und der französische Realismus. Ganz anders war nun Gustave Courbet (1819 bis 1877), der dem nackten Realismus zum Siege verhalf, ein unverwundlicher Kraftmensch, ein streitlustiger Klopffechter, der zugleich in Reden und Schriften allen Schönmalern an die Kehle sprang, alles herunterriß, was bisher groß und heilig war, nur einen Glaubenssatz verkündete, die Darstellung des Sichtbaren, und nur einen Maler gelten ließ, Gustave Courbet. Er hatte geradezu eine boshafte Freude, den „guten Geschmack“ durch feste Angriffe zu beleidigen. 1851 eröffnete er den Kampf mit den „Steinklopfern“, den ersten lebensgroßen Figuren von Arbeitern im Elend, jetzt in Dresden (Abb. 422). Es folgten das nüchterne, düstere „Begräbnis in Ornans“, die „Kofotten am Seineufer“, die Rückkehr betrunkenen Priester von der Konferenz und andere krasse Deutlichkeiten, schäbige Spießbürger, zerlumpte Arbeiter, dralle Dirnen und Weiber, kurz die ungezügelt und ungeschminkte Wahrheit, die man damals noch zum Entsetzen roh und abstoßend fand. Aber daneben war er doch der große Entdecker, dessen Blick und Hand fast die ganze Natur umfaßte. Als rüstiger Wanderer, der er war, ist er auf der Heide, am felsigen Bachufer, im saftigen Walde (Abb. 423) zu Hause; als leidenschaftlicher Schwimmer liebt er das öde Meer in Ruhe und Sturm; als vollendeter Jäger kennt er das Hochwild in seiner flüchtigsten Bewegung, als Blumenfreund malt er die farbigsten Stillleben. In einem Briefe aus München spielt sich der eitle Mann sogar als unüberwindlichen Biertrinker auf. Schade, daß er dies nicht auch der Leinwand anvertraute. Sein Lebensende war freilich wenig heldenhaft. 1871 hatte er als Kunstrat der Kommune den Umsturz der Vendomesäule veranlaßt oder doch geduldet. Um der Strafe zu entgehen, floh er in die Schweiz, wo er als gebrochener und überwundener Mann starb.

Denn neben und nach ihm waren andere Größen aufgewachsen. Wir denken nicht an die süßlichen Nachmalers Cabanel, Lefebvre, Henner



423. Gustave Courbet, Rehe im Walde.



424. Meissonier, Kast vor dem Wirtshaus. London.



425. E. Manet, Landhaus in Bellevue.

Schule, welche damit frühere vereinzelte Vorstöße bei den Venezianern, bei Velasquez, Goya und Turner zur Lebensfrage der Malerei erhoben.

6. Der französische Impressionismus. Das Wesen des Impressionismus liegt in der Kunst, das Farben- und Lichtleben der Natur zu ergründen. „Laßt die Sonne herein“, rief Emile Zola den jungen Künstlern zu, und damit ist die erste, wichtigste Aufgabe des Impressionismus bezeichnet, Erscheinungen in voller Sonne und freier Luft aufzunehmen, was wir mit „Freilichtmalerei“ umschreiben. Da aber die Farben, Lichter und Bewegungen in der Natur beständig wechseln und auch von jedem Auge anders gesehen werden, so ergibt sich für den Maler das Recht und die Pflicht, „Eindrücke“ (impressions) zu fassen, also auch flüchtige und seltene Eindrücke, Farben- und Schattenspiele, die ein ungeschultes Auge gar



426. Claude Monet, Kirche von Vernon.

und Baudry, welche die muffige Sittlichkeit des zweiten Kaisertums bezeichnen, nicht an die letzten Ausläufer der großen Geschichtsmalerei, unter denen Ernest Meissonier (1813—1891), der Verfasser großer Napoleonsbilder, auch die zierlichen Marquis des 18. Jahrhunderts in ihrer versunkenen Kleiderpracht (Abb. 424) in vielbewunderter Feinmalerei wiedererweckte: die Zukunft gehörte doch den kühnen Neuerern, den Entdeckern von Licht und Luft, den Impressionisten. Denn alle bisherigen, Turner ausgenommen, hatten die Grenzen des farbigen Sehens nicht eigentlich erweitert. Die Barbizoner malten noch altmeisterlich, Courbet fand trotz heißer Bemühung das Geheimnis nicht, seine an sich packenden Gestalten mit der Umgebung durch die fließende Luft zu verbinden. Dies war das Werk der jüngeren, welterobernden

Schule, welche damit frühere vereinzelte Vorstöße bei den Venezianern, bei Velasquez, Goya und Turner zur Lebensfrage der Malerei erhoben.

nicht empfindet, und blickartige Bewegungen, die uns erst die Momentaufnahme glaubhaft gemacht hat. Aus diesen beiden Tatsachen erklärt sich alles, was man der neuen Malweise zum Vorwurf gemacht hat: die Auflösung der festen Linie, die lockere, flüchtige Malweise, das Kleben an der sichtbaren Erscheinungswelt, der Mangel von Inhalt, Gedanken und überlegter, großzügiger Komposition. „Naturausschnitte, gesehen durch ein empfindliches und ganz persönliches Künstlerauge“, nicht weniger, aber auch nicht mehr hat der Impressio-



427. E. Degas, Wäscherinnen.



428. A. Sisley, Landschaft.

nismus zu leisten unternommen, und wer seine Schöpfungen, auch in den neuesten Offenbarungen, genießen will, muß durchaus den guten Willen haben, mit dem Künstler in Künstlers Lande zu gehen.

Edouard Manet (1833—1883) war der ausgesprochene Führer des Kreises junger Maler, die sich schon vorher in Orange gleicher Ziele zusammengeschlossen: Claude Monet (geb. 1840), Auguste Renoir (geb. 1841), Edgar Degas (geb. 1834), Alfred Sisley (1839—1899), Camille Pissarro († 1903), Fantin-Latour († 1904). 1871 erhielten sie nach ihrer ersten gemeinsamen Ausstellung ihren Spottnamen „impressionistes“. In Manets Werkstatt zu Batignolles, im Kaffeehaus und bei gemeinsamen Ausflügen in die Pariser Umgebung besprachen sie ihre Gedanken und Arbeiten. Im übrigen ging jeder seine eigenen Wege. Manet ist der bedeutendste schon nach dem Umfang seines Werkes. Er hatte sich selbständig an Velasquez, Goya und Frans Hals gebildet und schon durch erstaunliche Naturtreue Aufsehen erregt, als ihm etwa 1870 die volle Kraft des Freilichts aufging. Er wurde nun nicht müde, die Schönheit des Lichtes in der Landschaft zu preisen (Abb. 425), und übertrug die neue Erkenntnis auch auf die Darstellung des Großstadtlebens, des lauten Straßenverkehrs und der Rennplätze, der Theater und Kaffeehäuser mit den schwierigsten künstlichen Lichtquellen, der modernen Pariserin und nicht zuletzt des glitzernden Meeres. Monet hatte womöglich ein noch feineres Auge und einen fast wissenschaftlichen Eifer, das Wesen und die Wirkung des Lichtes zu erforschen. Sein Arbeitsfeld ist ausschließlich die Landschaft, die Villen und Gärten um Paris, oft ganz einfache Blicke (Abb. 426). In einer ganzen Reihe von Bildern malte er nichts als ein Stoppelfeld mit ein paar Heuschobern in stets wechselnder Beleuchtung, in anderen die Kathedrale zu Rouen, zuletzt die Londoner Brücken in Sonnenglanz, Dunst und Nebel und einen Teich mit Seerosen, reine Farbstudien, durch die er das Freilicht als alleinige Malformel zu vollenden suchte. Denn er hatte beobachtet, daß die Farben um so heller leuchten, wenn sie nicht auf der Palette gemischt, sondern ganz rein in kleinen Tupfen nebeneinandergesetzt werden und dem Auge des Beschauers die Vereinigung überlassen bleibt. So kam er zu seiner berühmten „Kommamalerei“, die von den Punktiermalern (pointillistes) weiter ausgebaut wurde. — Degas verdankt seine umstürzende Eigenart



429. Bastien-Lepage, Heuernte.

dem fleißigen Studium der Japaner, die mit ihren federn Naturauschnitten, ihren feinen Tier- und Pflanzenbildern und ihren blißartigen Bewegungsausdrücken auf der Weltausstellung von 1867 das alte Europa in Staunen versetzten und die Sammler gierig machten auf japanische Farbenholzschnitte. Degas fand daran den Mut, mit fast herzloser Offenheit die seltsamsten, willkürlichsten Blicke in das Leben der kleinen Bühnen und der Rennplätze, in die Welt der armseligen Tänzerinnen, der Jockeis und Pferde, der „Frauen beim Anzug“ zu geben, wobei ihm eine unvergleichliche, grelle und doch duftige Farbenkunst im Pastell zur Seite

stand (Abb. 427). — Renoir hat das Freilicht auf das Figurenbild und das Bildnis übertragen. Kleine Bürgerfrauen im Sonntagsstaat, Bälle im Freien, Gartenfrühstücke, die vornehme Welt im Theater mit allem Frou-Frou von Glanz und Appigkeit, diese Welt hat er in wonniger Helligkeit festgehalten, während seine späteren Landschaften zerflackern und seine Akte abflauen. — Sisley ist ein stiller Landschaftler der Seineufer (Abb. 428) wie Monet, doch etwas farbenkräftiger und empfindungsreicher, während Pissarro das bunte, bewegte Treiben der Boulevards in japanischer Übersicht, dann auch die Normandie mit ihren öden Heidedörfern und ihren geräuschvollen Hafen- und Badeorten schildert. Endlich ist Fantin-Latour der klassische Bildnismaler dieses Kreises, dem wir auch das Gruppenbild der Genossenschaft in Manets Werkstatt verdanken. Von den Schülern und Nachläufern fand Bastien-Lepage durch kluge Milderung all der Neuheiten mit Lothringer Bauernbildern (Abb. 429) zuerst bei der Menge Verständnis und ist ein reicher Mann geworden, während die führenden Meister noch darben. Denn die Bewegung war keineswegs, wie uns heute erscheint, ein Siegeszug; sie offenbarte ihre Einseitigkeit und Engigkeit sehr bald bei stumpfsinnigen Nachahmern.



430. E. Carrière, Das Bilderbuch.

Zola, der sie 1866 mit Feuer begrüßt hatte, rief 1896 Ach und Weh über die aufgegangene Saat. Und so ist es kein Wunder, daß mitten in der Lichtschwelgerei sich auch ein Maler der Dämmerung durchsetzte; Eugène Carrière, dessen Bildnisse so ganz eigenartig schattenhaft und wehmütig aus einem weichen, grauen Dunkel hervorkommen (Abb. 430). Alle Sehnsucht und Zärtlichkeit der Seele suchte der Künstler in dem Verhältnis von Mutter und Kind zu offenbaren. Man kann ihn den letzten und innigsten der Madonnaemaler nennen.

Und gleichzeitig mit den Impressionisten brachte ihr Gegenfüßler, Puvis de Chavannes (1824—1898), den Beweis, daß die Malerei noch andere Aufgaben als die Momentphotographie und noch andere Ausdrucksmittel als das Freilicht hat. In großen Wandgemälden für das Pantheon, die Sorbonne und das Rathaus in Paris, für die Museen in Amiens und Lyon, in Rouen und Marseille stellte er die Malerei als raumschmückende Kunst auf moderne Füße. Er führt uns damit in ein fernes, zeitloses Land, wo schöne, friedliche Menschen in Arbeit und Spiel ein homerisches Dasein führen (Abb. 431). Wie er sich mit den aufrechten, scharf gezeichneten Gestalten der baulichen Linie anschmiegt und mit sanften, hellen Farben die größte Wirkung macht, ist ganz erstaunlich. Puvis hat den Irrtum gründlich zerstört, als ob durch Übertragung von Ölgemälden auf die Mauer Wandmalereien



431. Puvis de Chavannes, Antike Vision.

entstünden, und er hat alle jüngeren Raumkünstler bis auf Fritz Erler und Hodler auf bessere Wege geleitet.

7. Das Erwachen der Farbe in Deutschland. In Deutschland verlief die Entwicklung nicht so zielbewußt und geradlinig, da hier das malerische Erbe der Romantik ganz gering war und ein beherrschender künstlerischer Mittelpunkt fehlte. Die Jahrzehnte von 1850—1880 suchten vielfach erst nachzuholen, was die Franzosen um 1850 schon überwunden hatten, das Erwachen der Farbe. Dies Menschenalter lang berauschte sich die Menge urteilslos an der buntesten Schönfarbigkeit, womit die Künstler geschichtliche oder volkstümliche Stoffe herauszuputzen lernten. Es ist die Zeit, wo Kunstvereine, Familienblätter und „Prachtwerke“ den Geschmack bestimmten, die gefälligen Talente in den Himmel gehoben und die wenigen Großen mit Nichtachtung gestraft wurden. 1842 hatten einige belgische Geschichtsbilder die Rundreise durch ganz Deutschland gemacht und durch ihre Farbenpracht,



432. R. Piloty, Tod Alexanders des Großen.

ihre „Echtheit“ in Tracht und Beiwerk riesiges Aufsehen erregt, und nun begann eine Wallfahrt der jungen Künstler nach Brüssel und Paris, wo man bei den Delaroche, Couture und Bernet (S. 283) das Geheimnis der schönen Farbe zu ergründen suchte, um dann vielleicht in Rom noch etwas großen Stil zu lernen. Der Vater und Führer dieser Bewegung ist Karl Piloty in München geworden (1826—1886), der für jene Zeit das Äußerste an Wahrhaftigkeit zu geben schien und mit seinen düsteren Unglücksfällen „Seni an der Leiche Wallensteins, Nero beim Brande Roms, dem Tod Alexanders (Abb. 432), Thusnelda im Triumphzug des Germanicus“ usw. das gemütvollte und gebildete Deutschland völlig entzückte. In Wahrheit sind das geschickte „lebende Bilder“, in hübschem Kleiderprunk gestellt, Bühnenkunst, welcher inneres Leben und geistige Kraft mangeln. Aber Piloty war ein ausgezeichnete Lehrer und konnte seinen Schülern wieder tüchtig das Handwerk lehren. Der lebenslustige Wiener Hans Makart († 1884) ging in üppigem Farbenrausch weit über den Meister hinaus. Mit wahrer Götterlust fegte er auf riesigen Leinwänden seine „großen Maschinen“, „Catarina Cornaro, Kleopatra, Karl V. in Antwerpen“ u. dgl. herunter, unbekümmert um geschichtliche und Naturwahrheit. Aber alles, was gleißt und leuchtet, Gold, Purpur, Marmor, Blumen, weiße Frauen (Abb. 433), faßte er zu farbenglühenden Schaustücken zusammen. Ein kurzer Rausch war seine Kunst wie sein Leben. Der Böhme Gabriel Max verlor sich wie Rosssetti in das Gebiet der Wunderfrauen, Hellsheerinnen, Gespenster und Geister (Abb. 434). Franz Defregger dagegen, ein Tiroler Bauer, machte seine Landsleute salonfähig. Piloty wies ihn mit richtigem Sinn auf die Freiheitskämpfe unter Andreas Hofer, und daraus sind ihm einige packende Sachen wie



433. S. Makart, Die Falknerin.



434. Gabriel Max, Lautenspielerin

„das letzte Aufgebot“ gelungen. Sonst sind seine Volksbilder, seine fecken Buam und lächelnden Deandln etwas gar zu lieb und sonntäglich (Abb. 435). Nichts von der herben Kraft Millet's. Sein Seitengänger, der Schlesier Eduard Grühner, fand sein dankbares Gebiet in den wohlgenährten, weinseligen Klosterbrüdern. Und auf das gemüthliche, rührsame oder witzige Feld der bäuerlichen Anekdotenmalerei folgten die Düsseldorfer, Benjamin Vautier, ein schweizer Pfarrerssohn, der von Düsseldorf aus erst die hessischen Dörfer, dann Schwabenland und den Schwarzwald nach malerischen Volkstrachten und heiteren Bauerngeschichten absuchte, und Ludwig Knaus, der daneben die herzlichsten Humore aus dem Leben der Schusterjungen, der Schacherjuden, der Schaubuden (Abb. 436) und der lieben Kinderwelt fand, farb'ig weit über den Durchschnitt erhaben.

In Osterreich war man schon in vormärzlicher Zeit auf ähnliche Bahnen eingelenkt. Der urwüchsigc F. G. Waldmüller († 1865) hatte sich aus der akademischen Verzopfung in das eifrigste und liebevollste Studium der Natur ver-



435. F. v. Defregger, Feierabend.



436. L. Knaus, Hinter dem Vorhang.



437. M. v. Bettenkofen. Ungarischer Markt.



438. M. v. Munkácsy. Sturm auf der Puszta.

senft und macht mit seinen Kindern im Walde oder seinen Baumriesen aus dem Wiener Prater noch heute den frischesten Eindruck. Rudolf Alt, der Aquarellist, hat mit gleicher Liebe das alte Wien mit seinen malerischen Bauten, Gäßchen und Winkeln durchforscht und für die Nachwelt gerettet. Andere wie Straßgeschwandtner und Bettenkofen (Abb. 437) wandten sich dem Reiter- und Bauernleben der ungarischen Puszta zu. Und plötzlich war Ungarn so glücklich, in einem zugewanderten Deutschen Michael Lieb, genannt Munkácsy († 1900) einen weltberühmten Volksmaler zu besitzen, der, von Knauts in Düsseldorf gebildet, erst ungarisches Elend malte (Abb. 438), dann, in Paris durch eine reiche Heirat französisiert, den Luxus seines Hauses, schließlich in einem ganz neuen, leidenschaftlichen Ton die Leidensgeschichte Christi darstellte. Aber der Ruhm dieses Zwitter ist verblaßt wie die ganzen Malerscharen, die damals in Schlössern, Burgen, Rats- und Schulsälen buntfarbige Geschichtsklitterungen aufbauten oder übernatürlich schöne, geleckte, vom Beifall der Menge unjubeelte Ölbilder schufen, in billigsten Nachbildungen noch ein hoher Schmuck des „echten Renaissancezimmers“, etwa die Königin Luise, der Trompeter von Säckingen und Thumanns drei Parzen. Gottlob, daß die Süßigkeiten nun langsam als geschmacklos empfunden werden.



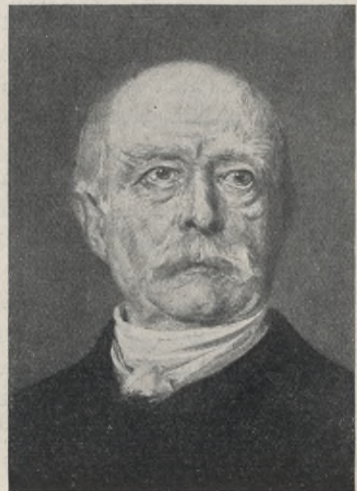
439. Adolph v. Menzel, Friedrich der Große auf Reisen. Berlin.

8. Adolph Menzel. Die norddeutsche Malerei wird völlig überschattet von der Figur des kleinen Riesen Adolph Menzel (1815 bis 1905), den ein beispielloser Fleiß, eine fabelhafte Beobachtungsgabe, eine schrankenlose Beherrschung aller Kunstmittel an die erste Stelle nicht nur der deutschen, sondern der europäischen Kunst rücken. Seiner Zeit

immer nur ein Menschenalter voraus ist er in einsamer Verschlossenheit, unberührt von öffentlicher Mißachtung oder kaiserlichen Gnaden seinen Weg gegangen, im Herzen ein echter Preuße, der unter vielen Gaben nur die eine nicht hatte, wie Courbet die große Trommel zu rühren oder wie Piloty Schule zu machen. Aus bitterer Armut heraus, ohne eigentlichen Unterricht, bemächtigte er sich des Steindruckes (Künstlers Erdenwallen), des Holzschnittes (Kuglers Geschichte Friedrichs d. Gr. u. a. m.), der Radierung und der Öl-, Pastell- und Gouachmalerei. Und merkwürdig genug schritt er in den Frühwerken der vierziger Jahre geradezu auf die Ziele der Freilicht- und Eindrucksmalerei los. Es gibt von ihm zahlreiche bescheidene Bilder, Ansichten seiner Zimmer, seiner Atelierwand, Ausblicke über die nächsten Gärten und Häuser, die alles vorausnehmen, was Manet und Monet 30 Jahre später entdeckten; es gibt besonders Erinnerungsbilder aus Paris, Straßenleben, Restaurants, Theater, die in der Massenbewegung und Großstadtstimmung von den echten Parisern wie Pissarro nicht erreicht werden. Was er hier farbig und in den peinlich treuen Vorstudien zu den Werken und Soldaten Friedrichs d. Gr. sachlich gewonnen, faßte er seit 1850 in dem Bilderkreis zusammen, der den Heldenkönig und seine Zeit mit einem Male wieder lebendig vor das Auge der Gegenwart brachte (das Flötenkonzert, die Tafelrunde, der König auf Reisen [Abb. 439], der Überfall bei Hochkirch, die Ansprache bei Leuthen). Und wie hier alles echt und treu



440. Adolph v. Menzel, Abreise König Wilhelms zur Armee.



441. F. v. Lenbach, Fürst Bismarck.



442. Arnold Böcklin, *Gefilde der Seligen*. Berlin.
(Aufnahme der Photogr. Gesellschaft in Berlin.)

geschichtlich war bis auf den letzten Knopf, so war er auch malerisch jeder Stimmung und Beleuchtung gerecht. Nebenher gingen Studien in süddeutschen Barockkirchen, deren Schönheit Menzel auch 30 Jahre vor ihrer Neuachtung (S. 268) empfand. Eine ganz neue Tonart schlug er dann in der Schilderung des kaiserlichen Hoflebens nach 1870 an. Die Heldenverehrung wird ihm, in der Nähe besehen, zunichte. Die Großen und Größten sind auch nur Menschen, und vollends ihr Schweif, das „Hofgefinde“, bietet dem Kleinen Spötter allerhand Stoff zu Sarkasmen. Aber wieder muß man bewundern, wie er die Bewegung der Masse etwa bei der Abfahrt des Königs (Abb. 440), beim Hofball und beim Kampf ums Essen ganz impressionistisch erfaßt hat. Aus diesen Höhen vermochte er fast im selben Augenblick auch in die Tiefen zu steigen. Sein „Eisenwalzwerk“ ist das erste moderne Arbeiterbild (1875), das Jahrzehnte fast unverstanden in der Nationalgalerie hing, obwohl hierin die Wucht der Industriearbeit mit prophetischer Kraft offenbart war. Die kleinen und kleinsten Splitter, die von der Arbeit des Rastlosen abfielen bis herab zu den wichtigsten Adressen und Tischkarten, sind nicht aufzuzählen. Man hat gesagt, daß Menzel eine Kamera im Kopf trage, und daß vor seinem Skizzenbuch keine Maus sicher war. In den Alterswerken äußert sich diese scharfsichtige Teilnahme an allem Lebendigen darin, daß seine Bilder mit Einzelheiten und Kleinigkeiten überfüllt sind und den großen Gesamteindruck verlieren. Auch wurde die Malweise kraus und flau. Aber auf sein Gesamtwerk gesehen steht er doch unerreicht. Zumal den Berliner Hof-, Kriegs- und Schlachtenmalern Camphausen, Adam, Bleibtreu, A. Werner gegenüber, die sich bemühten, Preußens, Deutschlands Heldenkämpfe zu erzählen. Die Schlachtenbilder und „Panoramen“ gleichen sich meist



443. Anselm Feuerbach, Das Gastmahl des Plato. Berlin.
(Aufnahme der Photogr. Gesellschaft in Berlin.)

wie ein Ei dem anderen: in der Mitte der Führer mit großem Gefolge, ringsum stürmende Truppen aller Gattungen, Tote, Verwundete, zerbrochene Räder und Pulverdampf. Anton Werner, der berufen war, die großen Staatshandlungen, die Ausrufung des Kaisers in Versailles, den Berliner Kongreß u. a. zu malen, hat vollends nicht mehr als die äußere Hülle der großen Männer erfasst. Besser gelang dies wenigstens im Bildnis dem Münchener Franz v. Lenbach, der ganz altmeisterlich wie Tizian seine Köpfe aus einer braunen Sauce auftauchen läßt, doch aber im Gesicht und besonders im Auge alles natürliche und geistige Licht zu sammeln weiß. Vor seiner Staffelei drängte sich das vornehme Europa; er hat auch die Dichter, Gelehrten und Staatsmänner des Wilhelminischen Zeitalters verewigt und glänzend wie ein Künstlerfürst gelebt und geherrscht. Aber Bismarck (Abb. 441), den er besonders ins Herz geschlossen, kümmerte sich nicht viel um seine Bildnisse, und Moltke äußerte: „Er will immer einen Helden aus mir machen.“ Leo Samberger hat diese Weise womöglich noch dunkler und paßender fortgesetzt.

9. Von Böcklin bis Leibl. Auf der Schwelle zur neuen Zeit steht zunächst das schicksal- und wahlverwandte Kleeblatt Böcklin, Feuerbach und Marées. Fernab von allen Gegenwartskämpfen suchten diese drei die versunkene große Kunst, ein Traumland der Seele, ein ewiges Reich der Schönheit. Und wie sie der Heimat entfremdet unverstanden blieben, so wirken sie heute als Gegengewicht des Realismus wegweisend zu höheren Zielen der Zukunft. Der Basler Arnold Böcklin (1827—1901) erlebte noch seinen späten Ruhm. Und doch ist anfangs keiner so verlästert und bespöttelt worden wie er. Als Hoherpriester der Natur opfert er auf allen Altären, am stillen Bach, im schattigen Hain, vor dem brausenden Meer. Er findet glänzende, unerhörte Farben, um das leuchtende Grün der Wiesen, die Himmelsbläue, das Baumdunkel und das schwarzgrüne Wasser mit silbernen Wogen-



444. W. Leibl, Landmädchen. 445. Hans Thoma, Bibelstunde. 446. v. Gebhardt, Die Mutter.

fämmen zu schildern. Aber um die Stimmung und das innere Leben der verklärten (meist südlichen) Natur auszudrücken, erweckt er alle Mythen- und Fabelwesen der Alten, Faunen und Nymphen, Tritonen, Kentaurer und Dryaden (Abb. 442). Wie in Heines Nordseebildern ist das Meer belebt von zottigen Pferdemenichen und leuchtenden Fischweibern, die selige Flur wie in Schillers Gedichten von Baum-, Quell- und Bergfeen. Man muß Böcklin als den Farbendichter nehmen, der er ist, mit allen Übertreibungen und Verzeichnungen. Unvergeßliche Eindrücke gehen doch von all seinen Werken aus, denken wir nur an die „Toteninsel, die Gefilde der Seligen, an Vita somnium breve oder das Schweigen im Walde“. — Auf die nahe Verwandtschaft des deutschen und griechischen Geistes hat man oft aufmerksam gemacht. Neben Böcklin ist Anselm Feuerbach (1829—1880) so ein Halb Grieche, ein empfindsamer Grübler mit hohem Ehrgeiz, dem das Leben nur die herbsten Enttäuschungen brachte. Was ihm Deutschland und Frankreich nicht zu geben vermochte, glaubte er in Venedig, Florenz und Rom gefunden zu haben. In Bildern schwermütiger Trauer und dumpfer vornehmer Farbe schildert er ernste Denker, Dante und Petrarca, und herbe Frauen, Medea und Iphigenie. Dazu kommen die Offenbarungen seiner erträumten Großkunst, das Gastmahl des Plato (Abb. 443), die Amazonenschlacht, der Titanensturz, Werke des strengsten Formenadels. Aber kein Mensch verstand sie, und die Verzweiflung brach dem stolzen, einsamen Künstler das Herz. — Noch höher war das Ziel und noch trauriger der Ausgang des Hans v. Marées († 1887). Ihm schwebte einzig die Malerei als Raumkunst, die Wandmalerei vor Augen, Formen und Farben ohne Inhalt; nackte, stehende und liegende Menschen, von Bäumen beschattet, die er durch endloses Übermalen in Grund und Boden verdarb.

In einer zweiten Gruppe äußert sich der französische Realismus, vor allem Courbet, der in München durch die Ausstellung seiner Bilder 1869 (S. 287) viele Verehrer fand. Durch ihn ist Wilhelm Leibl († 1900) am stärksten angeregt. Auch er vertiefte sich in die Welt der Alpenbauern, aber er sah sie anders als Defregger, ausschließlich als farbige Erscheinungen. Mit unglaublicher Pinselkunst, zuerst weich, flockig, flaumig, dann mit Holbeinscher Feinheit wußte er jede Falte, jedes



447. M. Liebermann, Konservenmacherinnen.
Leipzig.



448. F. v. Uhde, Abreise
des jungen Tobias.

Grübchen, jeden Lichtschimmer der Haut, jeden Faden eines Kleides und jede Faser eines Holzes wiederzugeben. Dabei blieb er mit diesem fabelhaften Können ganz in der Stille, nur von wenig Freunden verehrt. Unter ihnen hat Wilhelm Trübner in Landschaften und Bildnissen am treuesten des Meisters Manier aufgenommen und fortgebildet, so daß er zuletzt mit gewaltsam breiten Strichen wahrhaft monumentale Reiterbilder hervorzauberte. Auch Hans Thoma, der kräftige Sohn des Schwarzwaldes, stand Leibl nahe. Das Einfache und Naturwüchsige, deutsches Land und Volk, deutsches Märchen- und Gemütsleben hat er wie keiner unserer verkünsteltesten Zeit wieder teuer gemacht (Abb. 445). Freilich mehr Zeichner, Dichter und Träumer als Maler.

Von den Norddeutschen darf man Eduard v. Gebhardt in diesem Zusammenhange nennen. Als Sohn eines baltischen Pastors hat er die religiöse Malerei der evangelischen Kirche etwa da fortgesetzt, wo Holbein sie liegen ließ, herb natürlich in den Formen, altertümlich in der Einkleidung, die er meist dem Zeitalter der Reformation entlehnt (Abb. 446).

10. Der Impressionismus in Deutschland. Seit den achtziger Jahren klopfte nun ein neuer Gast, der Impressionismus immer stärker an alle Tore. Er kam nicht geradeswegs von Manet, sondern auf dem Umwege über Holland, wo Josef Israels ihn mit einem Tropfen Rembrandtschen Öls des Mitleids und der Trauer gesalbt hatte. Und er fand die stärksten Vorurteile zu überwinden, weil der Bannerträger Max Liebermann (Berlin) zuerst nur die Welt der kleinen Leute, der Arbeiter, Elenden und Enterbten, der Krüppel und Waisen zeigte. Man sah nicht die neue Licht- und Farbensprache, sondern nur Rot- und Elendsmalerei (Abb. 447). Liebermann hat sich später sehr gewandelt und mit besonderer Kunst und Vorliebe die feine Welt, die elegante Jugend auf Spielplätzen und am Badestrand, die Jünglinge auf beweglichen Pferden mit dem „Reiz der Sekunde“ gemalt. Aber auch der Münchener Bahnbrecher, Fritz v. Uhde († 1911), schien ja in das gleiche Fahrwasser zu gleiten. 1884—1887 erschienen seine bekannten religiösen Bilder, die Bergpredigt, der Kinderfreund, Jesus als Gast usw., wo die heilige Geschichte aller großen Gebärde, aller edlen Linie und schöner Gewandung entkleidet und mit Hilfe ein-



449. H. Kampf, Abschied.



450. H. v. Habermann, Sorgenkind.

fachster Menschen in der Tracht unserer Zeit erzählt wurde (Abb. 448). Ein Sturm des Entsetzens, zumal bei den frommen Seelen, war die Antwort, obwohl Uhde nichts anderes getan hatte als alle großen Maler vor ihm. Heute entzücken die Bilder alle Welt durch ihren zarten, deutschen Ton. So anders ist unser Auge geworden. Aber Uhde hatte inzwischen die Stimmung verloren, und die Erneuerung des evangelischen Kirchenbildes ist im Keime erstickt. Denn Sascha Schneider, der Uhde am nächsten kommt, hüllt sich zu sehr in verschnörkelte Gedankenblässe, um vollstümlich zu wirken. — In München und Dresden (1893) wie in Karlsruhe (1895), Wien (1897) und Berlin (1899) führte die Auseinandersetzung mit den Alten zum Bruch, zu Sezessionen. Leidenschaftlich, unter viel Zeitungsärm nahm das Publikum Partei, das nur langsam und widerstrebend mit den Augen der Neumeister die neuen reinen Licht- und Farbenwerke zu sehen lernte. Kunstausstellungen waren nun nicht mehr wie zur Zeit der Schönmalerei ein Fest für den „Gebildeten“, sondern eine peinliche Anstrengung, eine Schule des Umlernens, oft ein Rätsel oder ein Gegenstand des Spottes, wozu übrigens allerhand Auswüchse genug Anlaß gaben. Der gesunde Kern hat sich doch auf der ganzen Linie durchgesetzt. Wir sind gründlich geheilt von allem süßen, verzuickerten und ver-



451. H. v. Bartels, Herbstmorgen.



452. Karl Buchholz, Herbsttag.



453. H. Zügel, Stiere im Wasser.



454. W. Leistikow, Im Grunewald.

logenen Blendwerk. Wir schätzen die naturfrohe Treue und Wahrheit, die großen Eroberungen im Reich des Lichtes und des Farbensehens. Deutschland sieht wie nie zuvor auf eine Zahl von Künstlern, die aus Sturm und Drang nun selbst zu anerkannten Altmeistern gereift sind. Den meisten ist die Pariser Lehrzeit nur ein Anstoß gewesen, um in der Heimat auf eigenen Füßen zu gehen und einen eigenen persönlichen Stil zu gewinnen.

Die Münchner Luft war der freien Entwicklung am günstigsten. Hier hatte schon vor Uhde Adolf Lier († 1882) die „traute Landschaft“ aus der oberbairischen Ebene hervorgehoben. Ludwig Dill sammelte eine Schülerschule in Dachau, um dem Dachauer Moos und seinen Bauern, überhaupt dem Alpenvorland mit seiner reinen Luft, seinen Fernblicken die eigenartige Schönheit abzulauschen. Hugo v. Habermann ist aus altmeisterlicher Tonigkeit und Armleutmalerei (Abb. 450) zur Schilderung des modernen reizbaren Weibes in flüssigen, langgezogenen Flächen fortgeschritten, wie Albert v. Keller der Maler der vornehmen Gesellschaft, der Balldamen, Tänzerinnen, Lebemänner in abgesetzten Farben und Beleuchtungen geworden ist. Hans v. Bartels hat aus Holland und von Seefküsten immer noch etwas Neues zu holen gewußt, taufrische Mädchen (Abb. 451), harte Fischer und köstliche Blicke über Klippen in die tiefe Meeresbläue. Angelo Jank weiß das edle Ross, das Reiterleben, das Jagd- und Wettrennen flott und brausend darzustellen. Die Tiermalerei hat ihren ersten Meister



455. D. Moderjohn, Spätsommer im Moor.



456. v. Gleich=Ruhwurm, Idyll.



457. L. v Hofmann, Jugendlust.

in Heinrich von Zügel gefunden. Als Sohn eines Schafhändlers hat er über Paul Potter und den bedeutendsten „Schafmaler“ Brendel hinaus dem zahmen Tier noch neue Seiten abgewonnen, eine Art Seelenleben, den Herdensinn, den Arbeitstrieb, das innige Verhältnis zum Menschen, auch die wilde Kraft böser Stiere (Abb. 453), Widder und Eber in allen Spielarten des Lichtes, das auf dem Fell, der Wolle, durch Baumwipfel und auf den Wassertümpeln tanzt.

Von München gingen die Führer des Freilichts nach mehreren Seiten aus, Graf Leopold v. Kalckreuth, der „deutsche Millet“ nach Stuttgart und Karlsruhe, schließlich nach Hamburg, wo er sich nach seinen wuchtigen Bauernschilderungen zur Beobachtung des Wasser- und Hafenlebens begeistern ließ; nach Karlsruhe Gustav Schönleber und Hermann Baisch, welche die „traute Landschaft“ am Oberrhein weckten und ihre Stimmungskunst begabten Schülern wie Hans v. Volkmann und Friedrich Kallmorgen überlieferten; nach Dresden Gotthard Ruehl, ein Lübecker, der die liebe Armut und die behäbige Stille seiner Heimat dargestellt hatte und nun zu barocken Räumen und Ansichten weiterging; nach Weimar v. Gleich=Ruhwurm (Abb. 456), der den Ufern der Ilm und Saale ihren eigenen thüringischen Hauch ablauschte ähnlich dem frühvollendeten Karl Buchholz, von dem wir so köstliche Frühlings-, Dorf- und Waldbilder aus Weimars Umgebung haben (Abb. 452). Sein Freund Hoffmann=Fallersleben entdeckte zuerst den malerischen Reichtum der norddeutschen Heide, die nun förmlich ein Evangelium für gefühlvolle Landschaftler wurde. Das oldenburgische Dörfchen Worswede zog sogar eine kleine Künstlerkolonie an sich, die unter Führung von Mackensen, Modersohn (Abb. 455) und Heinrich Vogeler die Herbigkeit des Moors und seiner Bewohner als Offenbarungsquelle einer starken Heimatkunst auszuschöpfen suchten. Überhaupt gab die Landschaft den Neukünstlern Schönheitswerte her, an die früher niemand gedacht hatte.

So auch in Berlin, der zweiten Hochburg des Impressionismus. Neben Liebermann stand hier von Anfang Walter Leistikow († 1908), der dicht vor den Toren Berlins, in den ernstesten Föhrenwäldern (Abb. 454) und an den stillen Seen des Grunewalds sein Arkadien fand, und Franz Skarbina, der die Großstadt selbst mit leichtem



458. Hugo Vogel, Die junge Mutter.



459. Max Klinger, Sommerglück.

Pinsel in tanzende Lichter taucht. Andere Genossen gingen andere Wege. Den lautesten Widerspruch erfuhr der Ostpreuße Lovis Corinth mit seiner barbarisch-derben Fleischmalerei; während Max Slevogt mit leicht und vornehm hingesehten Bildnissen rascher Verständnis fand. Das Geschichtsbild gewann neues Leben durch Artur Kampf (Abb. 449), der einige Denkwürdigkeiten der Freiheitskriege volkstümlich darstellte, und durch Th. Rocholl, der wirklich mitten in das Gewühl der Schlachten und Reiterkämpfe hineinführte. Mit zarten Frauen- und Kinderbildnissen hat sich Dora Sig bekant gemacht. Käthe Kollwitz (Abb. 463) hingegen hat die soziale Not, den Weberaufstand, die Verbitterung und das Elend der Arbeiter in männlichen Stichen geschildert. — Es sind dies gewiß alles keine Riesen, die das Zeitalter beherrschen, aber doch gesunde Talente, die Hoffnung für die Zukunft machen.

Nach dem großen Reinigungsbade wagten sich die Vertreter einer dichterrischen Weltanschauung, einer raumschmückenden Großkunst auch wieder hervor. Das heiße Sehnen Marées hat sich in dem Weimaraner Ludwig von Hofmann erfüllt, selige Gefilde mit schönen jugendfrohen Menschen und paradiesischer Lust (Abb. 456). Böcklinsche Träume, Mythen und Sinnlichkeiten hat Franz Stuck in mächtigen Farbensclängen wieder erweckt. Mit ganz eigenen, hellfarbig und breit hingesehten Simmbildnerieen hat Fritz Erler die Wandmalerei befruchtet und andere Meister, wie Hugo Vogel (Abb. 458) und Hans Olde, haben Freilichtbilder mit Glück in den baulichen Rahmen einzufügen verstanden. Eine große Überraschung war die Erscheinung Ferdinand Hodlers, der alle modernen Kunstmittel hinter sich geworfen hat, um zeitlose Ewigkeitswerte (der Tag [Abb. 460], die Nacht, die Liebe, die Lebensmüden) im reinen Schwung großer Linien auszudrücken, die er bei Massenbewegungen (Rückzug der Schweizer, Auszug der Jenenser Studenten) durch parallele Wiederholung verstärkt. Vor allen anderen ist aber Max Klinger (S. 297) schon in der Hochflut des Impressionismus auf das großgebaute Wandbild zugesteuert, das nach seiner ganzen Art zugleich tiefsinnig und gedankenschwer ausfiel. Denn seinen Ruhm hatte der ernste Grübler eigentlich durch Nadelarbeiten begründet, rätselvolle, gelehrte Radierungen



460. J. Hodler, Der Tag.

über Altertum und Gegenwart, über Leidenschaft, Glück und Elend (ein Leben, eine Liebe, Eva, vom Tode, an die Schönheit). Als Maler hatte er alle möglichen Versuche durchprobt. Die Farbenkunst suchte er an allen Quellen, selbst beim Freilicht (die blaue Stunde) und beim krassen Realismus (Pietà) zu lernen (Abb. 459), ohne Glück und Gabe für diese Art der Meisterschaft. Aber an Böcklin und Puvis bildete er sich zum Stilisten der Raumkunst. Das Parisurteil, Christus im Olymp, die Blüte Griechenlands (in der Leipziger Aula) zeigen ihn als den einzigen großen Schöpfer der Gegenwart, der aus der Überfülle seines Geistes doch noch mehr und höheres zu geben weiß, als bloße „Eindrücke“. Geistesverwandt mit Klinger ist Otto Greiner in Rom, ein fabelhafter Zeichner und Menschenbildner, der wie Prometheus die Götterlust genießt, ein adliges Geschlecht von Schönheit in die Welt zu setzen.

11. Die **Punktler** (Pointillisten) und **Neimpressionisten**. Aus Monets Rommalkunst (S. 289) entwickelte Georges Seurat (1869—1891) die Punktmalerei, indem er ganz wissenschaftlich nach den Gesetzen der Farbenlehre die farbige Fläche auflöste in ein Nebeneinander zahlloser kleiner Tupfen (touches), die immer in drei verschiedenen Werten für den Stoff, die Beleuchtung (oder den Schatten) und das Schlaglicht (Reflex) furchtbar umständlich und knifflig zusammengesucht werden müssen, um in der Ferne auf der Netzhaut des Auges wieder zusammenzugehen. Es ist nicht zu leugnen, daß auf diesem Wege eine nie dagewesene Helligkeit, eine vollkommene Aufsichtung der (nun meist blau, grün oder violett gesehenen) Schatten, ein flimmernde Lebendigkeit des Eindrucks erreicht wurde. Paul Signac (geb. 1862), der nach Seurats frühem Tod die Führung übernahm, und Theo van Rysselberghe (geb. 1862) sind in dieser Hinsicht noch weit über ihren Lehrer hinausgeschritten. Aber sehr oft wird trotz aller Mühe der Zusammenklang nicht erreicht und wir stehen vor einem naturlosen Farbentanz, worin nicht nur die Linie und Form, sondern auch das Stoffliche, die Gegenstände und ihre Rauntiefe untergehen (Abb. 461). Andere Mitläufer fühlten gleichzeitig die Schranken und Gefahren dieser tüftelnden Malmosaik und strebten umgekehrt einer



Paul Signac, Beflaggte Segelboote im Hafen.

Elberfeld, Städtisches Museum.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



461. Henr. Edm. Croix, Im Garten.



462. V. van Gogh, Blick auf Ruinen in Nordbrabant.

kräftigen Zusammenfassung zu. Paul Cézanne (1839—1906) ein unruhiger Sucher des Monetteufes, gelangte wenigstens in einfachen Stilleben aus breiten Farbflächen zur Meisterschaft, womit er der Lehrer des „breiten Strichs“ für Europa ward. Paul Gauguin (1845—1903) aber flüchtete aus der Pariser Luft nach Tahiti und Martinique, wo er aus tropischem Farbenrausch und halbwildem Menschen mit roher Kraft seine leuchtenden Farbenteppiche wob. An ihm entzündete sich der „Reiz des Primitiven“. Die stärksten Anregungen gingen jedoch von seinem Freunde Vincenz van Gogh (1853—1890) aus, einem Holländer, der aus verworrenen Jugend ohne Lehrer seinen Weg zur Malerei fand (Abb. 458) und sich aus dem Kreis der Pariser Pünktler nach Südfrankreich rettete. Hier malte er mit einer unendlichen Liebe im Herzen draußen in Wind und Sonne in rasender Hast, „als ob der Teufel hinter ihm sähe“, die ersten Eingebungen des Naturbildes, quirlende Wolken, züngelnde Bäume, flammende Wiesen und Felder, kurz eine ganz nervöse, sprühende und kochende Natur. Selbst die Berge scheinen sich langsam fortzuwälzen, die Furchen und Wege zu zucken. Unbedingt groß ist er, wie Millet, in seinen Zeichnungen.

In Deutschland sind zuerst die Jung-Wiener des „Hagenbundes“ auf die reine Pünktlei eingegangen. Ihr Führer, Eugen Klimt, hat damit seine ganz neuartigen Farbenmosaiken hergestellt, duftige Bildnisse, Landschaften, Sinnbildereien und tolle Gesichte, die den frommen Geschmack empfindlich ärgerten. Sonst liefen überall die jüngeren Landschaftler mit Eifer in das Netz. Aber wenn nicht alles täuscht, scheint der ärgste Rausch schon verfliegen zu sein, gebrochen sowohl durch die zwecklose Umständlichkeit der Manier wie durch die geschlossene Linie unserer Altmeister, welche den gärenden und brodelnden Neuerungsklüften diesmal eine ganz andere, gereifte und erstarrte Malkultur entgegenführen konnten als das Deutschland von 1870 den Impressionisten.

Register.

- Aachen 86.
 Abakus 33.
 Abusimbel 17.
 Achenbach, Andreas 279.
 Agina 37.
 Agineten 46.
 Ageladas 45.
 Akragas 36.
 Akroterion 33.
 Albani, Francesco 234.
 Alberti 139, 140.
 Alcazar 82.
 Aldegrewer, Heinrich 210.
 Alessi, Gal. 185.
 Alexandria 57.
 Alexandros 55.
 Alhambra 81, 82.
 Alt, Rudolf 294.
 Altdorfer, Albrecht 211.
 Amenesshet III. 13.
 Amiens 98, 102.
 Amontempel 16.
 Amyklae 29.
 Angelico, Fra 138.
 Anielami, Benedetto 115, 117.
 Antenor 45.
 Apelles 65.
 Apollo v. Belvedere 52.
 Apis 72.
 Arabeske 80.
 Architrav 33.
 Aristokles 45.
 Arles 117.
 Assuan 7.
 Assur 21.
 Asurbanipal 22.
 Athen 37; Akropolis 31;
 Miketempel 49; Ithejeion 32.
 Atrous 29.
 Augustus 59.
 Baalbek 61.
 Babylon 20, 21, 23.
 Bähr, Georg 225.
 Baisch, Hermann 302.
 Bamberg 124.
 Barbari, Jacopo de 204.
 Barbizon 285.
 Bartels, Hans von 301.
 Bartholomé, Albert 274.
 Bartolommeo, Fra 170.
 Basilika, christl. 72; roman. 87.
 Bastien-Lepage 290.
 Beauvais 102.
 Begas, Reinhold 273.
 Beham, Barthel 210.
 — Hans 210.
 Bellini 173.
 Bendemann, Eduard 280.
 Benihassan 12.
 Bernini, Lorenzo 222, 230.
 Bernward v. Hildesheim 88,
 116.
 Böcklin, Arnold 297.
 Boghasköi 26.
 Bol, Ferdinand 250.
 Bonheur, Rosa 286.
 Bormann, Jan 197.
 Borromini, Francesco 222.
 Botticelli 149.
 Boucher, François 258.
 Bouts, Dirk 190.
 Bramante 182.
 Braunschweig 111, 112.
 Bronzegerät 4, 5.
 Brouwer, Adriaen 244.
 Brueghel, Jan 244.
 Brunelleschi 140, 142.
 Bruyn, Barthel 194.
 Bubastis 11.
 Buchholz, Karl 302.
 Burgkmair, Hans 195.
 Burgos 108.
 Candid, Peter 202.
 Canova 261.
 Capelle, Jan van de 251.
 Caracalla 60.
 Caravaggio 235.
 Carracci, Agostino 234.
 — Annibale 234.
 — Lodovico 234.
 Carrière, Eugène 290.
 Carstens, Asmus 261.
 Cézanne, Paul 304.
 Chartres 102.
 Chefren 9.
 Cheops pyramide 9.
 Chiaveri 223.
 Chodowiecki 261.
 Chunsutempel 14, 15.
 Codex aureus 115.
 Constable, John 283.
 Cordoba 81.
 Corinth, Louis 302.
 Cornelius, Peter 278.
 Corot, Camille 286.
 Corradini, Antonio 230.
 Correggio 171.
 Courbet, Gustave 287.
 Coustou 231.
 Cranach, Lukas 211.
 Crayer 244.
 Cunn, Albert 255.
 Danzig 113.
 Daubigny, Fr. 285.
 David, Jacques Louis 282.
 Defregger, Franz 292.
 DeGas, Edgar 289.
 Delacroix 283.
 Delphi 37.
 Denner, Balthasar 261.
 Diana von Versailles 52.
 Diaz, Narcisse 286.
 Diepenbeek 244.
 Dill, Ludwig 301.
 Dinglinger, Melchior 232.
 Diptychon 77.
 Dolci, Carlo 236.
 Dolmen 3.
 Domenichino 235.
 Donatello 143.
 Donner, Rafael 231.
 „Dorfschulze“ 10.
 Dou, Gérard 254.
 Duccio 138.
 Dürer, Albrecht 202.
 Dupré, Jules 285.
 Dyck, Antonius van 244.
 Eginus 33.
 Echternach 90.
 Eckhout 250.
 Elis 50.
 Eisheimer, Adam 238.
 Entasis 33.
 Ephesus 36.
 Erdtheion 38, 39.
 Erler, Frig 303.
 Essfenwein 266.
 Everdingen, Allart van 256.
 Eyck, van 186, 187.
 Fabritius, Karel 251.
 Tajum 7.

- Fantin-Latour 290.
 Felsgrab 11, 12.
 Feuerbach, Anselm 298.
 Fischer von Erlach 224.
 Flink, Govaert 250.
 Florenz: Dom 62.
 Fragonard 258.
 Francesca, Piero della 151.
 Freiberg i. S. 123.
 Freiburg i. B. 106, 125.
 Gärtner, F. J. 265.
 Gauquin, Paul 304.
 Gebälk 33.
 Gebhardt, Eduard von 299.
 Geertgen v. Sint Jans 190.
 Geison 33.
 Gelder, Aert de 250.
 Gelnhausen 97.
 Gent, Justus van 190.
 Genua 185.
 Gerhard, Hubert 202.
 Géricault, Theodor 283.
 Gewölbebau 61.
 Ghiberti 142.
 Ghirlandajo 147.
 Giordano, Luca 236.
 Giorgione 173.
 Giotto 136.
 Giseh 6.
 Gleichen-Rußwurm 302.
 Goes, Hugo van d. 190.
 Gogh, Vincenz van 304.
 Goya 262.
 Goyen, Jan van 255.
 Graff, Anton 261.
 Granada 82.
 Greco 238.
 Greiner, Otto 303.
 Greuze, Jean Baptiste 259.
 Grien, Hans Valbung 210.
 Grohman, Nicolaus 218.
 Grünewald, Matthias 210.
 Grützner, Eduard 293.
 Gudea 21.
 Guercino 235.
 Habermann, Hugo von 301.
 Hadrian 59, 60, 64.
 Hähnel, Ernst 273.
 Halikarnas 50.
 Hallenkirche 104.
 Hals, Frans 246.
 Hase, W. v. 266.
 Hausurne 4, 5.
 Hegias 46.
 Heideloff 266.
 Helopolis 11, 14.
 Herlin, Friedrich 194.
 Hildebrand, Adolf 275.
 Hildesheim 88, 89, 116, 117.
 Hirsauer Schule 90.
 Hit, Dora 303.
 Hobbema, Meindert 256.
 Hodler, Ferdinand 303.
 Hoffmann, Ludwig 266.
 Hoffmann-Fallersleben 302.
 Hofmann, Ludwig von 303.
 Hogarth, William 259.
 Holbein d. A. 195.
 — d. J. 213.
 Holl, Elias 216.
 Hondecoeter, Melchior 257.
 Hooch, Pieter de 252.
 Hübner, Karl 280.
 Hunt, J. 285.
 Sank, Angelo 301.
 Inselsteine 30.
 Jordaens, Jakob 244.
 Israels, Josef 299.
 Kändler, J. J. 232.
 Kairo 78, 79.
 Kalamis 46.
 Kalkreuth, Leopold v. 302.
 Kalkar 197.
 Kallmorgen, Friedrich 302.
 Kampf, Artur 302.
 Kanachos 45.
 Kapitol, ägypt. 16, 17, 19;
 persisch 25, 26; griech. 33, 35.
 Karl d. Gr. 86.
 Karnak 13 ff.
 Katakomben 70.
 Kauffmann, Angelica 261.
 Kaulbach, Wilhelm 279.
 Keller, Albert von 301.
 Klenze, Leo von 265.
 Klimt, Eugen 305.
 Klinger, Max 275, 303.
 Knaus, Ludwig 293.
 Koch, Anton 279.
 Köln 92, 99, 103, 104.
 Kompositkapital 35, 60.
 Koninck, Philipp 251.
 Konstantin 72.
 Konstantinopel: Sophien-
 kirche 74.
 Korinth 37.
 Korabad 20, 22.
 Kollwitz, Käthe 303.
 Kraft, Adam 199.
 Kuehl, Gotthard 302.
 Labenwolf 201.
 Laokoon 56.
 Lään 100, 102, 103.
 Leibl, Wilhelm 298.
 Leiden, Lucas van 191.
 Leistikow, Walter 302.
 Lenbach, Franz von 297.
 Le Nôtre 225.
 Leochares 52.
 Lescot, Peter 225.
 Lessing, Karl 280.
 Licht, Hugo 268.
 Liebermann, Max 299.
 Pier, Adolf 301.
 Lionardo 157.
 Lippi, Fra Filippo 148.
 Löhner, Stephan 131.
 Löwentor 27, 29.
 Longhena 222.
 Lorenzetti, Ambrogio 138.
 Lorrain, Claude 237.
 Luskor 13, 14.
 Lysippus 52.
 Mänade 50.
 Maes, Nicolaes 251.
 Mailand 109, 111.
 Mainz 88, 89.
 Makart, Hans 292.
 Mammut 3.
 Manet, Edouard 289.
 Mantegna 154.
 Maratta, Carlo 236.
 Marburg 103, 105.
 Marées, Hans von 298.
 Martini, Simone 138.
 Masaccio 147.
 Massys, Quentin 191.
 Mastaba 7, 8, 11.
 Max, Gabriel 292.
 Medum 12.
 Meißel 110, 112.
 Meißonier, Ernest 288.
 Meister des Bartholomäus-
 altares 194.
 — von Fémalle 190.
 — des Marienlebens 194.
 — von St. Severin 194.
 — der heiligen Sippe 194.
 — Wilhelm 129, 130, 131.
 Melozzo da Forlì 152.
 Memling 190.
 Memmi, Lippo 138.
 Memnonssäule 17.
 Memphis 7.
 Mengs, Anton Raphael 261.
 Menzel, Adolph 295.
 Meroe 9.
 Messel, Alfred 270.
 Metsu, Gabriel 254.
 Meunier, Constantin 275.
 Michelangelo 160.
 Michelozzo 141.
 Mieris, Frans 254.
 Millet 40.
 Millais 285.
 Millet 286.
 Moissac 118, 120.
 Monet, Claude 289.
 Monreale 94.
 Moschee 78.
 Moser, Lukas 132.
 Munkácsy 294.
 Murillo 240.

- Mykene 27, 28, 29, 30.
 Myra 27.
 Myron 47.
 Naumburg 123, 124, 125.
 Neer, Aert van der 255.
 Nemi 43, 45.
 Nero 60.
 Nefcher, Caspar 255.
 Neumann, Balthazar 224, 228.
 Niketempel 38, 40.
 Nîmes 62, 63.
 Niobiden 51.
 Nofrat 10.
 Nuri 9.
 Olbrich, Joseph 269.
 Olympia 37, 46; Heratempel 32.
 Onatas 46.
 Ofirispfeiler 11, 17.
 Ostade, Adriaen van 252.
 Ouwater 190.
 Pacher, Michael 195.
 Pästum 35, 36.
 Paionios, Nike 49.
 Palermo 94.
 Palladio, A. 183.
 Palma Vecchio 173.
 Paris 119; Notre-Dame 100, 102; Ste. Chapelle 102.
 Parrhasios 65.
 Parthenon 38, 48.
 Pasiteles 66.
 Paulinzelle 89, 90.
 Pencz, Georg 210.
 Pergamon 42, 54.
 Périgieux 95, 96.
 Perikles 38.
 Perrault 225.
 Persepolis 24.
 Perugino 152.
 Pettenkofen 294.
 Pfahldorf 3.
 Phanis 53.
 Phidias 47.
 Phigaleia 49.
 Philä 19.
 Piloty, Karl 292.
 Pinturicchio 152.
 Pisa 94, 95; Camposanto 138.
 Pisanò: Andrea 136; Giovanni 135; Niccolò 135.
 Pissarro, Camille 290.
 Plendenwurff, Hans 195.
 — Wilhelm 195.
 Pöppelmann, Daniel 227.
 Polgnot 65.
 Polyklet 49.
 Pompeji 65, 66.
 Poseidontempel, Pästum 36.
 Potter, Paul 256.
 Pouffin, Nicolas 236.
 Pozzo 222.
 Prag 113.
 Praxiteles 50.
 Pressler, Friedrich 279.
 Bren 225.
 Propyläen 38.
 Puget, Peter 231.
 Puvis de Chavannes 291.
 Pylon 15.
 Pyramiden 6, 8.
 Raffael 165.
 Rauch, Christian 270.
 Ravenna 72.
 Regensburg 106.
 Regula 33.
 Reichenu 127.
 Reims 101, 102.
 Rembrandt 246.
 Reni, Guido 235.
 Renoir, Auguste 290.
 Rethel, Alfred 280.
 Rhodus 55.
 Ribera, Jusepe 236.
 Richter, Ludwig 281.
 Riddagshausen 90.
 Riedinger, Georg 218.
 Riemenschneider, Tilman 198.
 Rietschel, Ernst 272.
 Ritzzeichnung 3.
 Robbia, Andrea 145; Giovanni 145; Luca 145.
 Rocholl, Th. 302.
 Rodin, Auguste 274.
 Rom 160; Forum 58, 60; Marcellustheater 60; Pantheon 60, 61; St. Peter 62, 73, 182; Thermen 60.
 Romano, Giulio 170.
 Rosa, Salvator 236.
 Rosssetti, Dante Gabriel 285.
 Rottmann, Karl 279.
 Rousseau, Theodor 285.
 Rubens, P. P. 241.
 Ruisdael, Jakob 256.
 — Salomon 256.
 Rundbau 39.
 Ruffelberghe, Theo von 304.
 Saïs 7.
 Sakkara 10, 12.
 Samberger, Leo 297.
 St. Denis 97, 102, 104.
 St. Gallen 88.
 St. Remy 62, 64.
 Sansovino 183.
 Sarto, Andrea del 170.
 Schadow, Gottfried 270.
 — Wilhelm 279.
 Schäußelein, Hans 210.
 Schachhaus 29.
 Schilling, Johannes 273.
 Schinkel, Karl Friedrich 264.
 Schirmer 279.
 Schlüter, Andreas 227, 231.
 Schmelzmalerei 77.
 Schmidt, Friedrich 266.
 Schneider, Sascha 300.
 Schnorr von Carolsfeld 279.
 Schönleber, Gustav 302.
 Schongauer, Martin 194.
 Schüchlin, Hans 195.
 Schut 244.
 Schwanthaler, L. 272.
 Schwechten, F. A. 266.
 Schwind, Moriz von 282.
 Segesta 36.
 Seidl, Gabriel 268.
 Selinunt 36.
 Semper, Gottfried 268.
 Sethostempel 15.
 Seurat, Georges 303.
 Sevilla 82.
 Shaw, Norman 269.
 Siegelzylinder 22.
 Siena 109, 110.
 Signac, Paul 304.
 Signorelli, Luca 152.
 Sina 33.
 Sisley, Alfred 290.
 Scharbina, Franz 302.
 Skopas 50.
 Sloug, Max 302.
 Sluter, Claus 187.
 Snyder, Franz 244.
 Sodomä 170.
 Soest 105.
 Sophokles 54, 55.
 Spalato 64.
 Spying 13.
 Spitzweg, Carl 282.
 Steen, Jan 254.
 Steinzeit 2, 3.
 Stonehenge 3.
 Stof, Veit 197.
 Straßburg 104, 125.
 Straßgeschwandtner 294.
 Stück, Franz 303.
 Suesz, Hans 210.
 Sumerier 20.
 Syrakus 36.
 Syrkin 199.
 Tanagra 57.
 Tanagermünde 111.
 Tegea 50.
 Teniers, David 244.
 Terborch, Gerard 254.
 Theben 7.
 Theseion, Athen 32.
 Theseustempel 39.
 Thiersch, Friedrich 268.
 Thoma, Hans 299.
 Thorwaldsen 261.
 Thulden 244.

- Tiepolo 260.
 Tilgner, Viktor 274.
 Tintoretto 180.
 Tiryns 28.
 Tivoli 60, 64.
 Tizian 174.
 Toledo 81.
 Trajan 59, 60.
 Triumphbogen 62.
 Tropon, Const. 286.
 Trübner, Wilhelm 299.
 Turner, William 284.
 Tutilotafeln 115.
 Tyrannenmörder 46.
 Uhde, Fritz von 299.
 Vautier, Benjamin 293.
 Velazquez 239.
 Benedig 114; S. Marco 74.
 Vermeer van Delft 253.
 Veronese, P. 181.
 Verrocchio, Andrea 146.
 Bignola 184.
 Viollet-le-Duc 266.
 Vischer, Hans 201.
 — Peter 200.
 Voigtel 266.
 Volkmann, Hans von 302.
 Vos, Cornelis de 244.
 Wagner, J. P. A. 231.
 — Otto 269.
 Waldmüller, F. G. 293.
 Wallot, Paul 268.
 Watteau 258.
 Weenig, Jan 257.
 Werff, Adriaen van 255.
 Werner, Anton 297.
 Weyden, K. v. d. 189.
 Winkelmann 261.
 Wig, Conrad 132.
 Wohlgemut, Michael 195.
 Worms 91, 92, 93.
 Wouwerman, Philips 256.
 Würzburg 126.
 Wurzelbauer, Bened. 201.
 Xanthos 41, 44.
 Xerges 24, 26.
 Zeitblom 195.
 Zeugis 65.
 Zisterzienser 91.
 Zügel, Heinrich von 302.
 Zumbusch, Kaspar 274.
 Zurbaran 238.
 Zwirner 266.



463. Studie von Käthe Kollwitz.

Vom Verfasser des vorliegenden Werkes ist im gleichen Verlage erschienen:

Handbuch der Bürgerlichen Kunstaltertümer in Deutschland

Gr.-8°. 2 Bände. 644 Seiten mit 790 Abbildungen
Geheftet M. 18.—, gebunden M. 20.—

... Da auch die ganze Ausstattung, Papier, Druck und Abbildungen, auf der Höhe steht, so können wir das Buch auf das Wärmste empfehlen. Der Verfasser kann des Dankes aller derer gewiß sein, die sich bisher mit nicht geringerer Mühe auf den weiten Gebieten dieser Denkmäler, so gut es eben ging, zurechtfinden mußten, und denen nun durch Bergners vorzügliches, mit hingebender Liebe und Arbeit geschriebenes Werk die Wege gebahnt sind.

Prof. W. F. Meier in den Monatsheften der Kunstwissenschaftl. Literatur.

Jakob Burckhardts bekannte Italien=Werke

Der Cicerone

Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens

Zehnte, vermehrte und verbesserte Auflage unter Mitwirkung
von C. von Fabriczy und anderen Fachgenossen
bearbeitet von Wilhelm Bode

1427 Seiten kl.-8°. In vier Bände gebunden M. 16.50

Burckhardts Cicerone ist seit fünfzig Jahren ein unentbehrlicher Ratgeber und Führer auf dem von Kunstwerten reich überfüllten Boden Italiens für alle, die ein tieferes Interesse für klassische und Renaissancekunst haben, gewesen. Die in den letzten Jahren rasch aufeinanderfolgenden Auflagen haben fortwährend Bereicherungen und Berichtigungen erfahren. Zur Empfehlung des weltbekannten Werkes etwas zu sagen, ist heute nicht mehr nötig.

Neudruck der ersten Auflage des Cicerone in 3 Bände gebunden M. 16.50

Die Kultur der Renaissance in Italien

Elfte Auflage, besorgt von Ludwig Geiger

Zwei Bände. 881 Seiten 8°

Geheftet M. 10.50, in Leinen gebunden M. 12.50, in Halbfranz M. 14.50

Dieses klassische Werk ist eines der wenigen literarischen Kunstwerke, die sich durch Jahrzehnte in unveränderter Frische erhalten haben. Der Verfasser bietet in gedrängtester Form die Ergebnisse jahrzehntelanger Studien. Es ist eine in Auffassung, Gruppierung und stilistischer Durchführung gleich meisterhafte Leistung.

Die Zeit Konstantins des Großen

Dritte, vom Verfasser selbst besorgte Auflage
IX, 484 Seiten 8°. Geheftet M. 6.—, gebunden M. 8.—

Burckhardts Werke sind längst als Meisterstücke der Darstellung anerkannt. An wissenschaftlicher Tiefe und Größe der Auffassung werden sie von keinem anderen Werke übertroffen.

Seemanns Farbendrucke nach Gemälden alter und moderner Meister

Publikationen (bis Ende 1912 über 1600 Bilder):

- A. **Alte Meister.** 200 Blatt in Lieferungen à 5 M.
B. **Hundert Meister der Gegenwart.** 100 Blatt in 20 Lieferungen à 2 M.
C. **Die Galerien Europas.** Bd. I u. II. 200 Blatt in 25 Lieferungen à 3 M.
do. Bd. III. 100 Blatt in 20 Lieferungen à 2 M.
do. Bd. IV—VII je 60 Blatt in 12 Lieferungen à 2 M.
D. **Deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts.** 100 Blatt in 20 Lief. à 2 M.
E. **Farbige Kopien.** 33 verschiedene Blätter in großem Format von 2—25 M.
F. **Meister der Farbe.** Jahrgang I—IX in Monatsheften mit je 6 farbigen Reproduktionen nach modernen Meistern. Jedes Heft 2 M. Bis Ende 1912 rund 650 Blätter. Neuer Jahrgang beginnt im Januar.

Einzelne Bilder 1 Mark

Neuer Katalog mit über 1500 Bildern in kleiner schwarzer Ausführung gegen Einsendung von 1 Mark erhältlich. — Prospekte der einzelnen Veröffentlichungen stehen zur Verfügung.

Seemanns Wandbilder

Eine Sammlung von ausgewählten Meisterwerken
der bildenden Kunst aller Zeiten in Lichtdrucken.

- I./II. Folge. Blatt 1—200. 20 Lieferungen zu 10 Blatt. 60×78 cm.
III. Folge. Blatt 201—250: **Porträtgalerie.** Ausgewählt für Schüler von Prof. Dr. J. Vogel.
IV. Folge. Blatt 251—300. 5 Lieferungen sind im Erscheinen begriffen.

Jede Lieferung mit 10 Blatt, unaufgezogen M. 15.—; jedes Blatt einzeln, unaufgezogen M. 3.—; 10 Blatt gemischt, unaufgezogen M. 25.—; 50 Blatt gemischt, unaufgezogen M. 100.—; 100 Blatt gemischt, unaufgezogen M. 150.—.

Wechselrahmen mit Glas, in dem 10 Tafeln Platz haben, M. 10.—.

Für Aufziehen auf Pappe mit Ösen, jedes Blatt mehr M. 1.—; für Aufziehen auf Leinwand mit Stäben, jedes Blatt mehr M. 1.25.

Erläuterungen zu Seemanns Wandbildern von Professor Dr. Georg Warnecke. Tafel 1—200. 4 Hefte je M. 3.—.

Ausführliche Prospekte mit vollständigem Inhaltsverzeichnis kostenfrei durch jede Buch- und Lehrmittelhandlung, wie auch von der Verlagsbuchhandlung E. A. Seemann in Leipzig.

Lichtbilder aus dem Gebiete der Kunstgeschichte

Eine reiche Auswahl von Meisterwerken für den kunstwissenschaftlichen Unterricht. Diapositive **einfarbig** (schwarz, sepia oder Kohleton) nach besonderem Verfahren, wie auch **mehrfarbig** in bester Ausführung nach den Originalen liefert rasch und wohlfeil

E. A. Seemanns Lichtbildanstalt, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Kataloge stehen gern zur Verfügung.

Von Anton Springers
Handbuch der Kunstgeschichte

erscheinen fortgesetzt neue Auflagen: ein Beweis für die Beliebtheit und Brauchbarkeit des altberühmten Werkes. Es ist, bei mäßigem Preise, eine der besten und reichhaltigsten Kunstgeschichten.

5 Bde. Gr.-8^o mit 2315 Seiten Text, 3041 Abb. u. 102 Farbendrucken

Gebunden 45 Mark

Liebhaberausgabe in Halbfranz **65 Mark**

Jeder Band ist einzeln käuflich

- I. **Das Altertum.** 9. Aufl. Neubearbeitet von Prof. Dr. Michaelis. 500 Seiten mit 1000 Abbildungen, 15 Farbendrucktafeln und 1 Gravüre. In Leinen gebunden Mark 9.—.
- II. **Das Mittelalter.** 8. Aufl. Neubearbeitet von Hofrat Professor Dr. Jos. Neuwirth. 548 Seiten mit 708 Abbildungen und 10 Farbendrucktafeln. In Leinen gebunden Mark 8.—.
- III. **Die Renaissance in Italien.** 9. Aufl. 1912. Neubearbeitet von Geheimrat Professor Dr. A. Philipp. 316 Seiten mit 338 Abbildungen und 24 Farbendrucktafeln. In Leinen gebunden Mark 9.—.
- IV. **Die Renaissance im Norden und die Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts.** 8. Aufl. Neubearbeitet von Prof. Dr. Felix Becker. 408 Seiten mit 450 Abbildungen und 24 Farbendrucktafeln. In Leinen geb. Mark 9.—.
- V. **Das 19. Jahrhundert.** 6. Auflage. 1912. Bearbeitet und ergänzt von Dr. Max Osborn. 500 Seiten mit 550 Abbildungen und 28 Farbendrucktafeln. In Leinen gebunden Mark 10.—.

Aus den Urteilen:

Jede neue Auflage zeigt, daß es die Verlagsbuchhandlung an keiner Mühe fehlen läßt, diese anerkanntermaßen beste allgemeine Kunstgeschichte, die wir haben, auf der Höhe zu erhalten.

Deutscher Reichsanzeiger.

Dem beständig wachsenden Bedürfnis weiter Kreise nach einer gründlichen Schulung des Kunstverständnisses kommt das vorliegende Werk in hervorragender Weise entgegen; Springers Handbuch der Kunstgeschichte hat sich längst die Anerkennung der Kunstgelehrten erworben

Wossjische Zeitung.

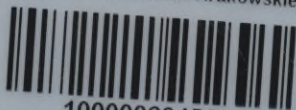
Man darf wohl, ohne ungerecht gegen andere ähnliche Werke zu sein, sagen, daß Springers Handbuch der Kunstgeschichte an künstlerischer Auffassung das beste ist.

Süddeutsche Monatshefte.

Umfassende und gründliche Kenntnis des Materials und des Standes der Forschung, klar durchdachte und übersichtliche Gliederung, eine jeder Sprache abholde, inhaltreiche, aber durchweg lichtvolle Sprache, ein reiches und treffend ausgewähltes Illustrationsmaterial, das sich die anerkanntesten Vorzüge des Springerischen Handbuchs der Kunstgeschichte.

Literar. Handweiser.

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



10000294523