

WYDZIAŁY POLITECHNICZNE KRAKÓW

BIBLIOTEKA GŁÓWNA

11-3630

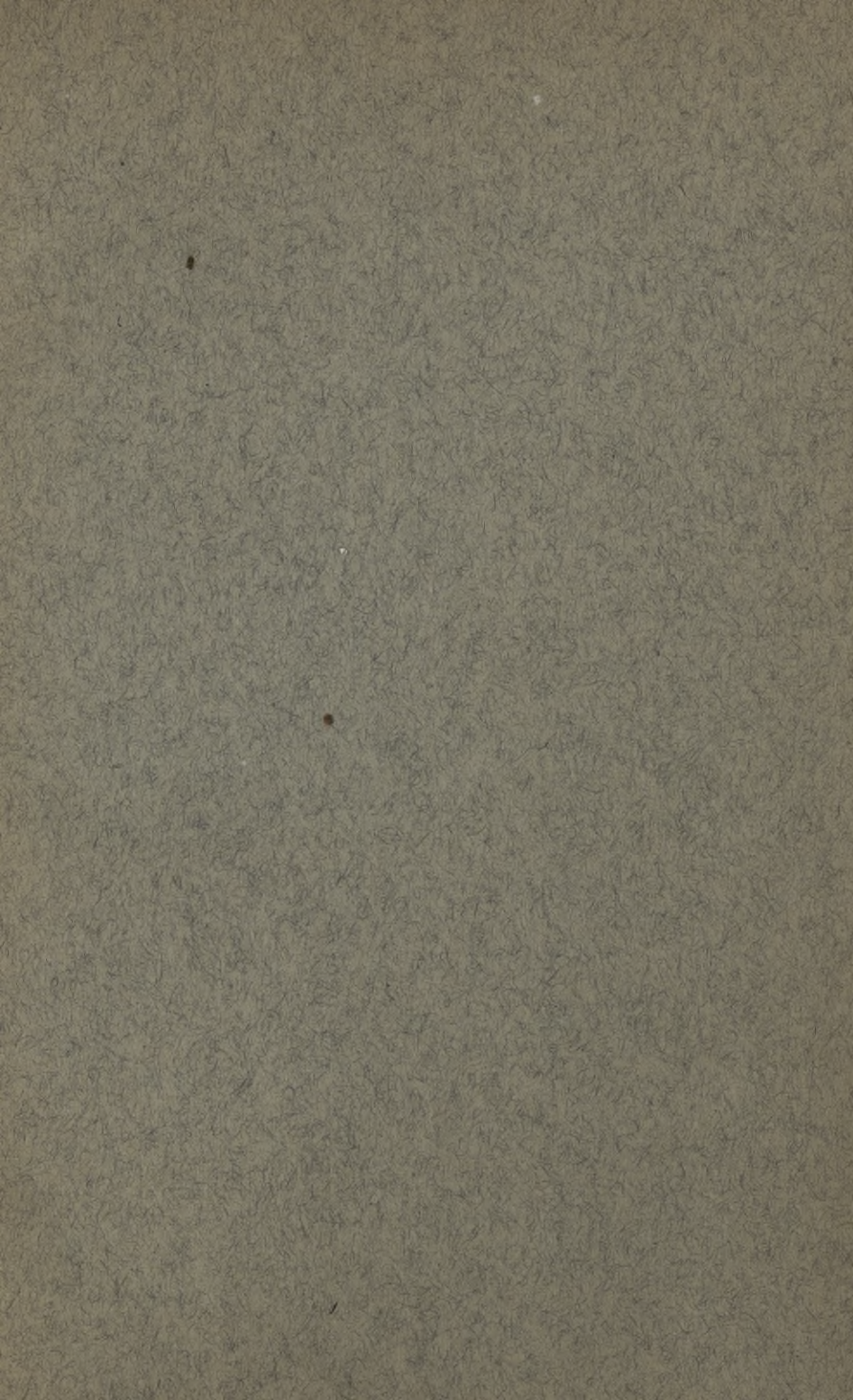
L. inw.

Grundriss der Kunstgeschichte
für den Gebrauch an höheren
Mädchenschulen und Lyceen
von
Prof. Dr. S. Ehrenberg und Dr. S. Hartmann

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000294378



Grundriß der Kunstgeschichte

MI 14

Grundriß der Kunstgeschichte für

den Gebrauch an höheren Mädchenschulen und Lyzeen

Nach den amtlichen Bestimmungen
des preußischen Kultusministeriums
vom 18. August und 12. Dezbr. 1908

Verfaßt von

Dr. Hermann Ehrenberg und **Dr. Heinrich Hartmann**
ordentlichem Prof. der Kunstgeschichte an der westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster
Leiter der öffentlichen höheren Mädchenschule zu Ober-Schöneweide bei Berlin



Mit 326 in den Text gedruckten Abbildungen
und 4 Tafeln in Farbendruck

A.



391.
H. J.

1909

Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber in Leipzig

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA

KRAKÓW

II 3630

192

Vorwort.

Ostern 1909 wird an den Höheren Mädchenschulen Preußens der kunstgeschichtliche Unterricht amtlich eingeführt. Bei den Vorbereitungen hierfür stellte es sich in den Kreisen von Pädagogen heraus, daß ein geeignetes Schulbuch für das neue Unterrichtsfach nicht vorhanden war.

Auf mehrfach geäußerten Wunsch haben sich die Verfasser entschlossen, diese Lücke auszufüllen. Sie haben sich bei der Ausarbeitung des Werkes der ausgedehnten Mitwirkung namhafter und erfahrener Schulmänner erfreuen dürfen.

Das Buch ist genau nach den amtlichen Lehrplänen für Höhere Mädchenschulen vom 12. Dezember 1908 gearbeitet worden.

Möge es bei der Jugend Freude an der bildenden Kunst und Verständnis für sie wecken helfen!

Münster i. W. und Ober-Schöneweide, im April 1909.

Die Verfasser.

Inhaltsverzeichnis.

Die Kunst in Asien und Ägypten.	Seite
Ägypten	1
Babylonien und Assyrien	3
Persien.	5
Kleinasien, Phönizien, Syrien	5
Ostasien (China, Japan)	5
Europa. Das klassische Altertum.	
Griechenland. Die ägäische oder mykenische Kunst. Die Kunst der Blütezeit des griechischen Volkes. Die hellenistische Kunst . . .	8
Italien. Die griechische Kunst (Pompeji, Herkulaneum). Die etrus- kische Kunst. Die römische Kunst	26
Das Mittelalter.	
Die altchristliche Kunst	40
Die Kunst des Islams	49
Die Baukunst romanischen Stils	51
Die mittelalterliche Malerei und Bildnerei Nordeuropas	66
Die gotische Baukunst	71
Die italienische Malerei und Bildhauerei des 13. und 14. Jahrhunderts	86
Die Renaissance. Die italienische Renaissancekunst.	
Allgemeine Charakterisierung	90
Die Baukunst der Frührenaissance	92
Die Bildhauerei der Frührenaissance	95
Die Malerei der Frührenaissance	101
Leonardo da Vinci	111
Michelangelo.	119
Raffael.	136
Die venezianische Malerschule.	151
Die Renaissance außerhalb Italiens.	
Allgemeines	172
Die Malerei und Bildnerei in den Niederlanden.	174
Die Malerei und Bildnerei in Deutschland im 15. Jahrhundert .	185
Die Malerei und Bildnerei in Deutschland im 16. Jahrhundert .	195
Die Baukunst in Deutschland im 16. Jahrhundert	225

Die Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts.

Charakteristik der Barockkunst	229
Italien	230
Spanien	235
Belgien	237
Holland	243
Frankreich	258
Deutschland	262
England	267

Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts.

Überblick über die Hauptströmungen in dieser Zeit	267
Der Klassizismus	268
Die romantische Bewegung	271
Die Wirklichkeitsmalerei	280
Phantasielkunst (Malerei und vervielfältigende Künfte)	297
Die Plastik nach dem Niedergang des Klassizismus	303
Die Baukunst des letzten Halbjahrhunderts	309

Die Kunst in Aien und Ägypten.

Ägypten.

Die ägyptische Kunst ist wesentlich bedingt durch die religiösen Vorstellungen der alten Ägypter. Sie glaubten an eine Fortdauer des Menschen nach dem Tode, an eine Seelenwanderung und an die daraus sich ergebende Notwendigkeit, den menschlichen Leichnam vor jeder Berührung oder Störung zu schützen. Die ägyptische Kunst ist freilich nicht so einheitlich, wie man vielfach glaubt. Ihre mehrtausendjährige Geschichte ist vielmehr reich an Auf- und Niedergang. Zeiten der Blüte und des Verfalls wechseln miteinander. Eine äußere Einteilung gewinnt man durch die verschiedenen Dynastien, die über das Land herrschten. Folgende Zeitabschnitte sind für die Kunst am wichtigsten:

1. Die Kunst des alten Reichs, die Pyramidenzeit, etwa 2800 bis 2500. Memphis bei Kairo ist Residenz. Die wichtigsten Denkmäler sind Grabmäler. Die Gräber der Könige sind die Pyramiden, die auf etwa quadratischer Grundlage gleichmäßig in steilen Stufen zu stolzer Höhe emporsteigen und trotz ihres riesigen Umfanges nur je eine kleine Grabkammer enthalten. Es finden sich etwa hundert solcher Pyramiden in einer langgestreckten Kette am Nilufer bei Memphis. Die größte



Abb. 1. Pyramide des Cheops oder Chufu, 137 m hoch, mit Sphinx und Resten des Sphinxtempels.

ist die Pyramide des Cheops oder Chufu (Abb. 1) bei Gizeh (spr. Gisee). Die Gräber der Vornehmen nächst den Königen heißen Mastaba (= Bank). Daneben finden sich die Anfänge des Tempelbaues, und die einheimischen Pflanzen werden bereits für den

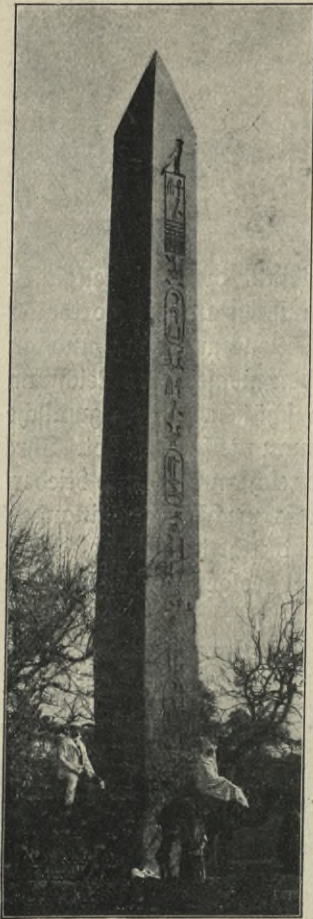


Abb. 2. Ägyptischer Obelisf.

Säulenschmuck nachgeahmt. Lotos, Papyrus und Palme spielen jetzt und in der Folgezeit eine große Rolle in der ägyptischen Kunst. Die figürliche Plastik zeichnet sich durch große Lebendigkeit und scharfe Naturbeobachtung aus. Wichtig sind die sog. Obeliskten (Abb. 2). Es sind dies hohe, mit Inschriften bedeckte Gedenkpfiler, die sich auf quadratischer Grundfläche erheben, nach oben sich verjüngen und endlich wie eine Pyramide spitz zulaufen. In der Zeit der römischen Weltherrschaft sind sie in großer Zahl nach Rom verschleppt worden, wo sie noch heute einen wesentlichen Schmuck von Straßen und Plätzen bilden.

2. Die Kunst des mittleren Reichs, etwa 2200 bis 1800. Tempel sind noch selten. An die Stelle der Mastabas treten Felsengräber. Große Kolossalstatuen werden errichtet, z. B. wahrscheinlich jetzt bereits die berühmte Sphinx (vgl. Abb. 1), eine Figur, die in einer Länge von über 50 Metern und einer Höhe von etwa 20 Metern mit bewunderungswürdiger Sicherheit aus einer natürlichen Felserrhöhung des Bodens herausgearbeitet ist und

einen Löwenleib mit dem Kopf eines Königs unter dem Bilde eines Sonnengottes darstellt.

3. Die Kunst des neuen Reichs, etwa 1600 bis 1100. Ägypten wird Weltmacht. Theben in Oberägypten tritt in den Vordergrund. Die Architektur entwickelt sich jetzt sehr glänzend, sie ist buntfarbig. Tempel werden zahlreicher. Der ägyptische Tempel ist ein geräumiger Bezirk von Säulenhöfen und von offenen und geschlossenen Räumen, der in seiner Anlage dem ägyptischen Wohnhause gleicht. Ein großer Torbau (Pylon), die Fassade des Tempels, hat zwei hohe Türme. Ein niedriger Eingang zwischen ihnen ist oben geschmückt durch die geflügelte Sonnenscheibe, die fortan

ein beliebtes, künstlerisches Motiv wird. Die Wände sind mit Inschriften (Hieroglyphen) und bemalten Reliefs geschmückt. Im Innern gelangt man durch eine Reihe verschiedener Räume, die allmählich kleiner werden, zum Allerheiligsten, das nur der König oder Oberpriester betreten darf. Hier wird das geheimnisvolle Götterbild verwahrt. Hochbedeutend sind der Ammontempel zu Karnak und die Tempelbauten in Luxor, kleiner die in Elephantine. Die Pfeiler empfangen plastischen Schmuck. Bei den Götterbildern häufen sich die Symbole, bei den Herrschern die Pracht der Kleidung. Vor einem Tempel in Theben stehen die berühmten Memnon-

kolosse,
sitzende Ko-
lossalfigu-
ren, Sinn-
bilder starr-
ster, feierlich-
ster Ruhe.

4. Die Spätzeit.

Nach der Re-
sidenz Saïs
in Unter-
ägypten
wird sie auch
die saïtische
genannt (663 bis 332).



Abb. 3. Isis Tempel auf der Insel Philä.

Die nationale Kunst altert, sie ver-
fällt und erstarbt.

5. Die Zeit der Ptolemäer, 332 bis 30. Trotz des starken hellenischen Einflusses hält sich die nationale ägyptische Kunst, z. B. in den Bauten auf der der Göttin Isis geweihten Nilinsel Philä, oberhalb von Assuan (Abb. 3 und 4). Die römischen Kaiser, die den Ptolemäern folgten, waren gleichfalls der altheimischen Kultur und Kunst nicht feindlich gesinnt. Schließlich aber fand diese doch in den ersten Jahrhunderten der christlichen Zeitrechnung ihr Ende.

Babylon und Assyrien.

1. In Mesopotamien bildet der Ziegel das wichtigste Bau-
material. Früh schon hat man begonnen, ihn bunt zu färben

und durch eine Glasur vor Verwitterung zu schützen. Bunte Ziegel werden vornehmlich als Wandverkleidung verwendet. Diese teppichartige Dekoration weiß höchste künstlerische Reize zu entfalten (z. B. prächtige Löwen in Babylon). Sehr beliebt ist die Schilderung des Kampfes mythischer Heroen und göttlicher Schutzgeister mit Dämonen und wilden Tieren sowie die Darstellung phantastischer Tiergestalten.



Abb. 4. Kiosk auf der Insel Philä.

In beiden Beziehungen, in der Technik wie in der wilden Phantastik, hat diese Kunst auf die des Abendlandes, besonders auch Nordeuropas, im Mittelalter großen Einfluß gewonnen.

Den ältesten Bewohnern des Landes folgten die Semiten. Von ihren Stufenpyramiden, „Türmen“ (der Turmbau zu Babel!) stehen heute noch Reste. Von größerer Bedeutung wird erst die Zeit, als Babylon in der Geschichte hervortritt (2200).

2. An die **assyrische** Herrschaft erinnern wichtige Funde, die man am Tigris bei Mossul in der Nähe des alten Ninive gemacht hat (9. bis 7. Jahrhundert v. Chr.). Die hier aufgedeckten umfangreichen Palastruinen hatten bedeutenden Schmuck. Glasierte Tonplatten mit figürlichem und ornamentalem, erhabenem und gemaltem Zierat waren zahlreich angebracht. Religiöse Feierlichkeiten, Kriege, Jagden, das höfische Leben war hier dargestellt, alles sehr symmetrisch, streng, starr, mit phantastischen Tieren und Pflanzen. Die Personen sind kräftig, aber ohne inneres Leben. Sie haben langen, gekünstelten Haarputz. Die wenigen Farben, die angewandt werden, sind sehr glänzend. Besonders beliebt ist der von zwei Gestalten bewachte Baum, der in der Kunst des Mittelalters, z. B. bei den Teppichen wiederkehrt.

3. Nach dem Fall Ninives erhebt sich **Babylon** unter den chaldäischen Königen, besonders Nebukadnezar II. (604 bis 561) noch einmal. In den letzten Jahren sind für diese jüngste Blütezeit Babels wichtige Entdeckungen gemacht, die den deutschen Ausgrabungen und Nachforschungen an Ort und Stelle zu danken sind.

Persien.

Nicht so selbständig als die ägyptische und babylonisch-assyrische, aber gleichfalls reich und prächtig, ist die persische Kunst. Die Denkmäler gehören besonders dem 6. Jahrhundert v. Chr. an (Kyros 559 bis 529). Wichtig sind die Überreste der Paläste von Persepolis und Susa.

Kleinasien, Phönizien, Syrien.

1. **Kleinasien** nimmt, soweit es nicht von griechischer Kunst berührt ist (s. u.), keine hervorragende Stellung in der älteren Kunst ein.

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

3. Am Rande der **Syrischen** Wüste liegen die Trümmer eines großen etwa im 6. oder 7. Jahrhundert n. Chr. von arabischen Fürsten errichteten Palastes M'shatta, eines durch runde Eck- und Halbtürme befestigten Mauervierecks von etwa 150 zu 150 Meter, dessen Prachtfassade neuerdings in das Berliner Kaiser-Friedrich-Museum übergeführt ist.

Ostasien.

1. Während die westasiatischen Völker im Altertum, Mittelalter oder später einen bald größeren, bald geringeren Einfluß auf die Formensprache und Ausdrucksweise der Europäer übten, haben die Ostasiaten eine Welt für sich gebildet. Nur äußerst selten hat in vergangenen Zeiten ein geistiger oder künstlerischer Austausch stattgefunden. Seit dem 17. Jahrhundert beginnt das ostasiatische Tongerät, das Porzellan, eine Rolle bei uns zu spielen. Chinesischer Geschmack zeigt sich öfters während des 18. Jahrhunderts in der

Kunst des Abendlandes. Erst von der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ab können wir jedoch ein Zeitalter wirklichen gegenseitigen Austausch und Verständnisses datieren. Mit Staunen sind wir Abendländer plötzlich gewahr geworden, welche hohe und feine Kultur im fernen Osten schon seit Jahrtausenden geherrscht hat.

2. Von den Ostasiaten kommen vor allem die Chinesen und Japaner in Betracht. Die **Chinesen** sind mehr praktisch veranlagt. Eine monumentale Architektur in unserem Sinne kennen sie nur bis zu einem gewissen Grade (chinesische Mauer, Festungs- und Kanalbauten u. dergl.). Freude an spielerischer Ausschmückung von Haus und Straße und feines Verständnis der Natur sind bezeichnend für das Wesen der chinesischen Kunst. Die chinesische Architektur ist grundsätzlich Holzbau (Fachwerk). Den Hauptschmuck des Hauses bildet das Dach mit weit vortretenden und schließlich sich nach oben biegenden Querbalken (Abb. 5). Bei mehrstöckigen Bauten, z. B. den Tempeltürmen, den sog. Pagoden, wird lediglich ein in der soeben geschilderten Weise errichtetes einstöckiges



Abb. 5. Chenpforte bei Tschingtschou-fu.

Haus mehrfach übereinander wiederholt, so daß jedes Stockwerk sein breit austragendes Dach erhält. Feinsinnig wird das Haus in die landschaftliche Natur eingefügt, der Garten wird sehr gepflegt.

Die chinesische Malerei läßt sich bis in das 1. Jahrtausend v. Chr. verfolgen. Schon früh hat hier eine gute Bildniskunst geblüht. Lebhaftige Farben und schwungvolle Zeichnung sind der Malerei eigentümlich. Es wird mit feinem Pinsel in Wasserfarben auf

Papier, das von den Chinesen bereits vor Christi Geburt erfunden ist, auf Seide und ähnlichen Stoffen gearbeitet. Die Linearperspektive ist ihnen nicht bekannt, wohl aber die Luftperspektive. Die Wirkung des Lichtes auf den Gegenstand wird sorgfältig beobachtet. Begeisterung für die Natur und ihre zartesten Reize kommt auch hier zur Geltung. Starker monumentaler

Wirkungen ist diese Malerei jedoch nicht fähig. Neigung zum Festhalten an bestimmten Typen ist unleugbar.

Höher steht jedenfalls die Bildnerei, insbesondere die Erzkunst. Mit welcher Vollendung alle Zweige der Bronzetechnik gehandhabt werden, ist kaum zu sagen. Abtönung, künstliche Patinierung, Vergoldung, Einlegung von anderen Metallen, Hinzufügung von Schmelzarbeiten, alles wird auf das vollkommenste ausgeführt.

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

Den Haupttruhm haben sich die Japaner durch ihre Bronzen, Flechtereien, Lackarbeiten Malereien und Holzschnitte erworben. Unter den Bronzen ragen die Waffen hervor, namentlich die Stichblätter für ihre prächtig geschmiedeten Degen und Dolche. In der Lacktechnik haben sie eine Höhe gewonnen, die, wie es scheint, für uns Europäer unerreichbar ist.

Auch in der Malerei verfolgten die Japaner ähnliche Grundsätze und Ziele wie die Chinesen. Es kommt auf flächenhafte Behandlung, auf leichte dekorative Wirkung an. Genaue Durchmodellierung der Gestalten und sorgfältige Beachtung der perspektivischen Gesetze suchen wir daher vergebens. Wir staunen, wenn wir den ersten, fremdartigen Eindruck überwunden haben, über die Schärfe, mit der die Japaner das Wesentliche aller Dinge und aller Bewegungen, z. B. der Vögel im Fluge, wiederzugeben wissen, und über die gesteigerte Farbenempfindung, die sie dabei bekunden. Besonderen Ruhm genießt der Maler Hokusai (1760 bis 1849). Sehr geschätzt werden neuerdings die buntfarbigen japanischen Holzschnitte, zu deren Herstellung jedesmal mehrere Holzplatten, für jede Farbe eine besondere Platte, verwendet werden.

Europa. Das klassische Altertum.*)

Griechenland.

1. Die ägäische oder mykenische Kunst. Die Urgeschichte der Griechen ist in Dunkel gehüllt. Während wir sie früher nur etwa bis zum 8. oder 10. Jahrhundert v. Chr. hinauf verfolgen konnten, ist uns seit 20 oder 30 Jahren mindestens ein volles Jahrtausend dazu beschert worden. Die Wissenschaft des Spätens hat Triumphe gefeiert, die man kaum für möglich gehalten hätte. Ein einfacher deutscher Kaufmann, namens Schliemann, hat diese wissenschaftliche Umwälzung herbeigeführt, indem er mit bewunderungswürdiger Begeisterung an die Ausgrabung des alten homerischen Troja heranging. Seine Funde sowie zahlreiche neuere Untersuchungen ermöglichen es uns jetzt, von einer ägäischen oder mykenischen Kunst zu sprechen, die einen großen Teil des 2. Jahrtausends v. Chr. umfaßt und in Mykenä, Tiryns, Troja, auf den Inseln des Ägäischen Meeres und besonders auch in Kreta ihren Sitz hat.

Die Architektur ist bereits recht bedeutend. Man kennt den Lehmziegelbau, aber auch den sog. kyklopischen Bau, wo riesige Steinblöcke scheinbar ganz regellos und doch mit großer künstlerischer Wirkung aufgeschichtet werden. In der späteren Zeit meinte man, die technische Bewältigung dieser gewaltigen Arbeit nur den Riesen der Sagenzeit, den Kyklopen zutrauen zu können, und hat deshalb geglaubt, diese Bauweise kyklopisch nennen zu sollen. Man kennt auch schon den Bau von Mauern aus behauenen Quadersteinen. In Kreta werden Säulenreihen als Wandverzierung aufgeführt. Wandmalereien (feierliche Aufzüge lebensgroßer Personen), die von erstaunlich guter Beobachtungsgabe zeugen, sind in einzelnen Gebäuden entdeckt worden.

Neben den Palästen sind die Grabkammern wichtig. Ein von Mauern eingefasster Gang führt zum Hauptraum, der kreisförmig angelegt und derart überwölbt ist, daß der Mauerring sich nach oben durch Abschrägung der Steinreihen allmählich verengt. Weil den Toten viel Goldschmuck beigegeben wurde, werden diese Grabkammern auch Schatzhäuser genannt (z. B. das Schatzhaus des

*) Wer sich genauer hierüber unterrichten will, sei auf die inhaltreiche Schilderung von Adolf Michaelis verwiesen (den ersten Band von Anton Springers wertvollem Handbuch der Kunstgeschichte).

Atreus in Mykenä mit einer Höhe von 14 Metern und gleichem Durchmesser). Metallarbeiten haben sich reichlich erhalten: Schmuck, Gesichtsmasken von Goldblech, wundervolle Dolchlingen mit eingelegetem Edelmetall. In der Ornamentik werden Wasserpflanzen, Tintenfische und dergl. verwendet. Von der hohen Kunstfertigkeit der Agäer hat sich ein literarischer Nachklang in den Gesängen Homers erhalten. Das größte Skulpturwerk aus dieser Zeit ist das altbekannte Löwentor in Mykenä (Abbild. 6); über der Eingangspforte ist in den Mauerquadern ein Dreieck ausgespart, wo zwei recht charakteristisch aufgefaßte Löwinnen zu beiden Seiten einer altertümlichen Säule aufrecht stehen und den Burgeingang gleichsam beschirmen.

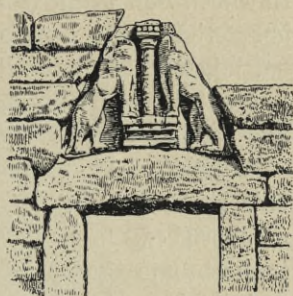


Abb. 6. Löwentor bei Mykenä.

Die Kunst der Blütezeit des griechischen Volkes.

I. Baukunst.

1. Einleitung. Götterbilder sowohl wie Tempel sind zur Zeit der Entstehung der Homerischen Gesänge noch wenig bekannt. Erst seit dem 7. Jahrhundert v. Chr. werden sie häufiger. Die Form des Tempels entwickelt sich aus der des Wohnhauses, wie dies schon in der mykenischen Zeit feststand. Es war ein rechteckiger, in der Regel aus Holz und Lehm errichteter Bau mit dem Eingang an der Schmalseite, mit einer säulengeschmückten Vorhalle, einem Vorraum und einem Hauptraum und mit gerader Balkendecke. Aus dem ursprünglichen Holzbau wird sehr bald ein Steinbau. In ihm schafft das kunstbegabte und kunstbegeisterte Volk der Griechen (Hellenen) ein Werk von wundervollem Gleichmaß in der Höhen- und

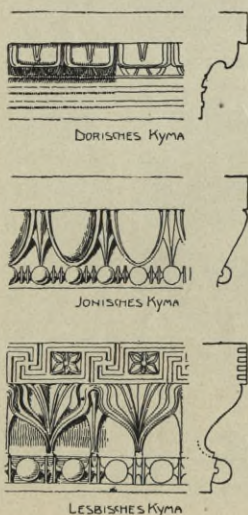


Abb. 7. Kymation (das ionische, auch Eierstab genannt, m. Astrapagalos oder Perleinschnur).

Längsrichtung. Deutlich kommen bei ihm die Zweckbestimmungen der einzelnen Teile auch künstlerisch zu klarem Ausdruck. Die Verzierungen (Ornamente) sind nicht willkürlich erfunden, sondern

versinnbildlichen deutlich Emporstreben und Belastung. So ist die Entstehung des sog. Kymation aus einem Blatt zu erklären, das aufwärts strebt, zugleich aber sich unter dem Druck der darauf ruhenden Last beugt (Abb. 7). Die mannigfachen Formen, die der schöpferische Geist der Hellenen für den Tempelbau hervorgebracht hat, lassen sich in drei Gruppen zusammenfassen.

Wir sprechen vom dorischen, ionischen und korinthischen Stil.

2. Der dorische Stil.

Auf der Oberfläche eines mit Stufen versehenen flachen Unterbaues erheben sich, wie z. B. beim Poseidontempel in Pästum (Abbildung 8), Wände und Säulen. Die Wände, aus Quadern gefügt, umgeben einen inneren, nicht

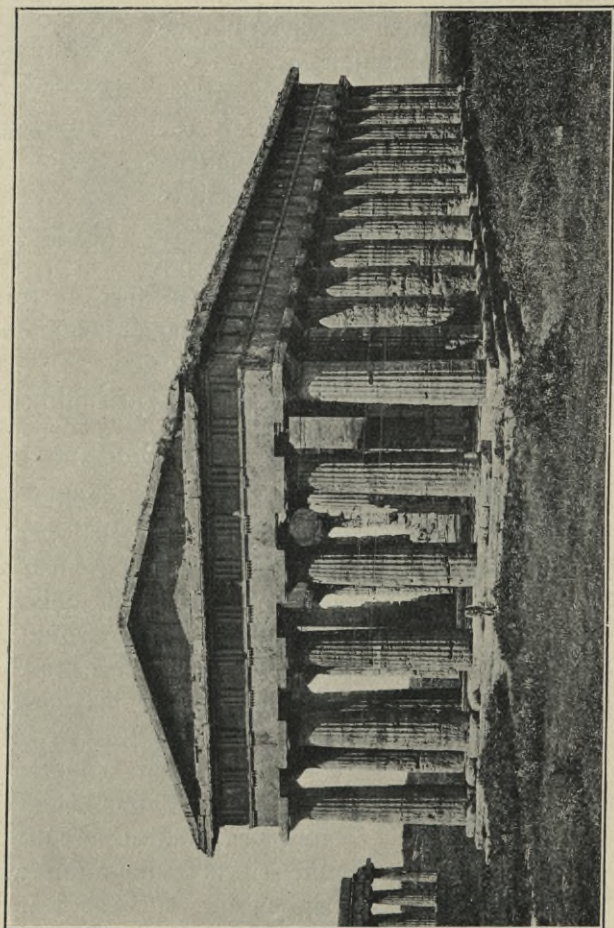


Abb. 8. Poseidontempel in Pästum.

sehr großen Raum, das Allerheiligste, die Cella (Abb. 9). Die Säulen steigen ringsum unmittelbar vom Boden empor und sind kanneliert, d. h. mit scharfkantigen Einfurchungen versehen (Abb. 10). Sie schwellen in der Mitte etwas an und werden nach oben hin dünner (verjüngen sich). Sie deuten durch verschiedenen Durchmesser zugleich das Emporstreben und den von oben ausgeübten Gegen-

druck an. Durch den Wechsel wird das Gesamtbild wesentlich belebt, während Säulen, die von unten bis oben den gleichen Durchmesser haben, zusammengereicht recht langweilig wirken. Der obere Abschluß der Säule, das Kapitell, ist sehr einfach. Es besteht aus dem weit ausladenden rundlichen Echinus und der quadratischen Deckplatte (Plinthe, Abakus). Auf den Kapitellen ruht das Gebälk (Epistylion, Architrav), darüber das Triglyphon mit den sog. Triglyphen oder Dreischlitzigen und Metöpen, vier-eckigen Feldern, die hauptsächlich für die Aufnahme von Skulpturen benutzt wurden. Über Triglyphen

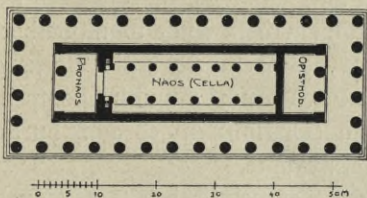


Abb. 9. Grundriß eines dorischen Tempels (Peripteros).

und Metopen erhebt sich das mächtig vorspringende Kranzgesims (Geison), darüber auf der Vor- und Rückseite ein sanft ansteigender Giebel. Im Giebelfeld (Tympanon) waren gewöhnlich figürliche Darstellungen in Relief vorhanden.

Umgibt man den Innenbau der Cella ringsum mit Säulen, wie bei Abb. 8, so spricht man von einem Peripteros; verdoppelt man die Säulenreihen, so heißt der Bau ein Dipteros. Sind Säulen nur auf der vorderen Schmalseite oder nur vorn und hinten angebracht, so haben wir einen Pröstylos oder Amphipröstylos (Abb. 11). Treten die Längsmauern der Cella über die Schmalwand hervor, so spricht man von einem Antentempel (Abb. 12), der zwei Säulen in der Vorhalle hat. Die Gesamtanordnung des Baues erfolgt nach gewissen Maßverhältnissen oder Proportionen, z. B. verhält sich die Säulenhöhe zum Säulenabstand oft wie 2:1. Die Dicke der Säulen ist verschieden. In den dorischen Ländern ist sie meist sehr stark. In Pästum ist

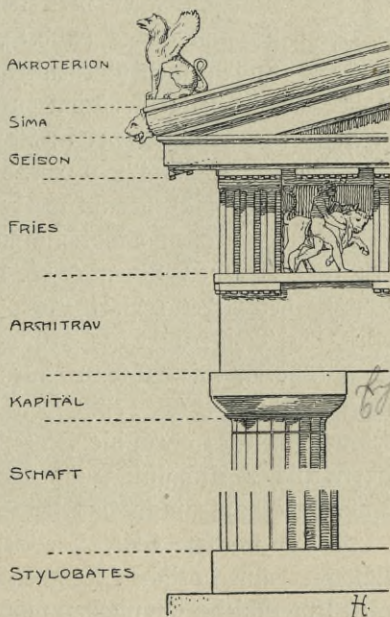


Abb. 10. System des dorischen Tempels.

die Höhe gleich $4\frac{1}{4}$ unteren Durchmesser, in Olympia gleich $4\frac{1}{2}$, in Segesta fast 5. In attischen Ländern sind die Säulen schlanker (Parthenon, Theseion etwa $5\frac{1}{2}$).

Das Gestein wird buntfarbig behandelt. Zum mindesten waren die aus der Masse vorspringenden Einzelglieder, die Metopen, Kapitelle usw. mehr oder weniger bunt, wodurch die Gliederung des Baues noch klarer hervortrat und ein dem Auge wohlthuender Eindruck erzielt ward. Das Innere des Tempels hatte Balkendecken mit Kassetten. Vielleicht gab es auch Hypäthraltempel, d. h. in der Decke war eine Öffnung (Opäion) angebracht, durch die das Tageslicht unmittelbar hereinstrahlte.

Der älteste uns erhaltene dorische Tempel ist der Heratempel in Olympia. Hier in der Altis, dem heiligen Bezirk, wo alle vier Jahre die großen Nationalfestspiele stattfanden, wurde etwa 470 v. Chr. auch ein reich geschmückter dorischer Zeustempel errichtet. Jahrhundertlang verschüttet, wurden diese Bauten vor etwa 30 Jahren auf Kosten des Deutschen Reiches wieder ausgegraben. Glänzend ist der dorische Stil in den dorischen Kolonien, im sog. Großgriechenland (Süditalien, Sizilien) vertreten, z. B. in Pästum, südlich von Neapel (Abb. 8), in Segesta, Selinunt und Agrigent (Girgenti) in Sizilien. In Griechenland selbst gehörten zu den herrlichsten Bauwerken der Apollontempel in Korinth und die Bauten in Athen.

Diese Stadt, die 479 v. Chr. durch die Perser zerstört war und glänzend wieder aufgebaut werden sollte, erfreute sich seit 460 der Leitung des großen Staatsmannes Perikles. Auf der Akropolis, der hochgelegenen Burg (Abb. 13) wurde der Parthenon, der Tempel der Athena Parthenos (d. h. Jungfrau) 447 bis 438 erbaut, das Meisterwerk des Iktinos, 31 Meter breit und $69\frac{1}{2}$ Meter lang (ähnlich wie Abb. 8), durch Phidias mit herrlichen Skulpturen geschmückt (S. 17). Den steilen Aufgang zum Burghügel krönte Mnesikles durch die Propyläen, säulengeschmückte Torhallen, in trefflicher Anpassung an das ansteigende Gelände. In der Unterstadt baute man das sog. Theseion.

3. Der ionische Stil. Die Gesamtanordnung (Abb. 14) ist ähnlich wie beim dorischen Tempel. Im einzelnen jedoch zeigen sich viele Unterschiede, am meisten wohl bei der Säule und ihrem Kapitell. Die ionische Säule steht nicht unmittelbar auf dem Stylobat wie

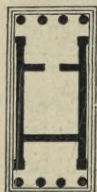


Abb. 11.
Grundriß
eines Amphiprostylos.

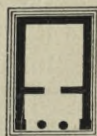


Abb. 12.
Grundriß
eines Antentempels.

die dorische. Es ist ein Zwischenglied eingeschoben, die Basis mit mehreren Ausbauchungen und Einziehungen. Die „attische Basis“, gebildet aus zwei Pfählen und einer dazwischen befindlichen Sohl-

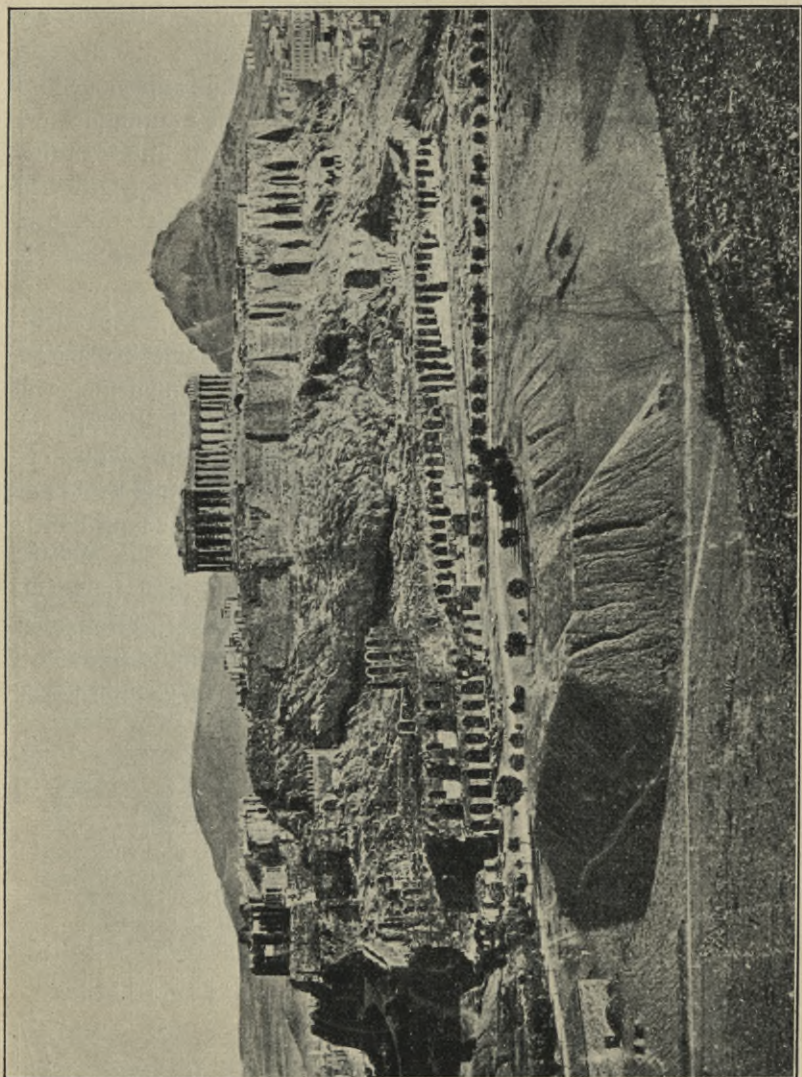


Abb. 13. Die Akropolis in Athen, von Südwest. Unten oben die Propyläen und der Nike-Tempel. In der Mitte oben Parthenon.

fehle, hat selbst heute ihre Bedeutung noch nicht verloren. Ferner ist die ionische Säule schlanker und verjüngt sich weniger als die dorische. Die Säulenhöhe beträgt sogar in der Regel etwa acht

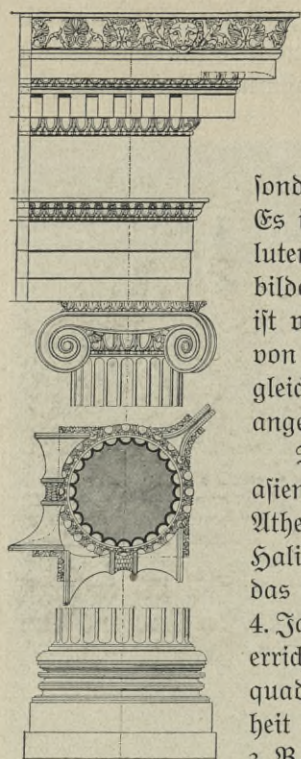


Abb. 14. System des ionischen Tempels.

bis zehn untere Durchmesser. Die Furchen oder Kanäle stoßen nicht scharfkantig aneinander. Schaft und Kapitell sind durch eine Perlschnur (Astragal; vgl. Abb. 7) verknüpft. Das Kapitell selbst ist besonders charakteristisch für den ionischen Stil. Es ist vor allem durch zwei spiralförmige Voluten gekennzeichnet, die recht mannigfach gebildet werden. In den Kurven und Spiralen ist wundervoll das Emporstreben gegen den von oben kommenden Druck wiedergegeben, gleichsam eine innere Federkraft der Säule angedeutet.

Der ionische Stil hat seine Heimat in Kleinasien: Samos, Milet, Artemistempel in Ephesos, Athentempel in Priene, Mausoleum von Halikarnass. Letzteres ist ein riesiges Grabmal, das die Königin Artemisia ihrem, Mitte des 4. Jahrhunderts gestorbenen Gemahl Mausolos errichtete, eine ionische Tempelhalle auf hohem quadratischen Unterbau. Zu großer Beliebtheit gelangt der ionische Stil auch in Athen, z. B. am Tempel der Nike bei den Propyläen. Besonders fein ist das sog. Erechtheion auf der Akropolis (s. o.), ein in seinem Grundriß von

den übrigen Tempeln abweichendes, vielgestaltiges Gebäude, vom Ende des 5. Jahrhunderts. Das Gebälk des vortretenden Treppenhauses wird statt von Säulen von sechs Jungfrauen (Koren oder Karyatiden) getragen (Abb. 16).

4. Der korinthische Stil. Auch er empfängt sein deutlichstes Unterscheidungsmerkmal durch das Kapitell (Abb. 15). Es ist als Kelch oder Korb gedacht, der von einem Kranz emporstrebender Akanthusblätter umschlossen wird. Eine sinnige Erzählung des Altertums, daß ein Bildhauer namens Kallimachos einst auf dem Grabe eines

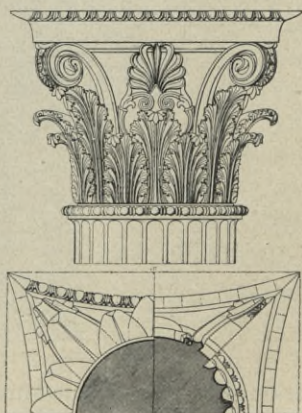


Abb. 15. Korinthisches Kapitell (mit Querschnitt).

korinthischen Mädchens einen von Akanthus umrankten Korb gesehen habe und von diesem Anblick so betroffen gewesen sei, daß er das Motiv in Stein nachgearbeitet habe, läßt sich historisch nicht erweisen. Die großen Blätter des hartgerippten und scharfzackigen

Bärenklaus sind zuerst bei Akrotérien (Stirnziegeln auf dem Tempelgiebel) und ähnlichen Dingen verwendet. Vom 4. Jahrhundert ab finden sich diese Blätter allgemein als Kapitell in der Kunst angewandt. Besonders reiz-



Abb. 16. Athen, Erechtheion, Karnatidenhalle.

voll sind die korinthischen Kapitelle beim Denkmal des Nysikrates in Athen (334 v. Chr.). Es ist dies ein auf quadratischem Unterbau errichteter Rundbau, der rings mit korinthischen Säulen geschmückt ist. Schließlich wird das korinthische das bevorzugteste Kapitell. Unter Hinzunahme der ionischen Voluten wird es zu dem unter der Römerherrschaft und später sehr beliebten Kompositkapitell.

II. Malerei.

Sie hat in Hellas bereits sehr früh eine ziemlich hohe Stufe erreicht. Doch ist leider viel verloren gegangen.

Im 5. Jahrhundert wird die Wandmalerei von besonderer Bedeutung. Ihr Hauptvertreter ist Polygnot. Er malt in Athen große Bilderfolgen aus der Sage und Geschichte der Stadt (Theseus' Amazonenkampf, Eroberung Trojas, Schlacht bei Marathon). Auch in Plataä und Delphi ist er tätig. Seine Malerei ist eine Art gemalter Zeichnung, die Figuren gibt er in natürlicher Größe. In Kleinasien werden Zeuxis und Parrhásios be-



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

rühmt, ersterer wegen seiner täuschenden Farbenwirkungen, letzterer wegen seiner scharfen Charakterisierung der Figuren.

Viel besser sind wir über die Tonmalerei unterrichtet, die sich einer hohen Blüte Jahrhunderte hindurch erfreute und von der zahlreiche Erzeugnisse auf uns gekommen sind. Die Gefäße (Basen) aus Ton werden elegant geformt, erreichen eine beträchtliche Höhe und werden besonders schön in Athen mit Ornamenten und figurlichen Darstellungen bemalt, die uns oft zugleich Kunde vom Inhalt der untergegangenen großen Wandmalereien geben. Abgesehen vom geometrischen Stil der mykenischen Zeit, unterscheiden wir den altattischen Stil vom Beginn, den schwarz-

figurigen Stil (schwarze Figuren auf rötlichem Ton) von der Mitte und den rotfigurigen Stil (rote Figuren auf schwarzem Grund) vom Ende des 6. Jahrhunderts. Im 5. Jahrhundert haben wir auch Malereien auf weißem Grund. Bald danach verfällt die Kunst in Athen und gewinnt in Süditalien ihren Hauptsitz.

III. Plastik.

1. Einleitung. Relief und Statue haben ihre besondere Entwicklung. Das Relief, von malerischen Gedanken beherrscht und für Metopen, Giebelfelder, Grabmäler ein willkommener Schmuck, geht bereits in die ägäische Zeit zurück. Die Statue dagegen, die Freifigur eines Menschen, ist eine Neuschöpfung der hellenischen Kunst. Die Griechen erkannten mit Recht in der vollendeten Wiedergabe des menschlichen, nackten Körpers eine der höchsten, freilich auch schwierigsten Aufgaben der Kunst. Bald nackt, bald bekleidet, bald stehend, bald sitzend wurden Götter



Abb. 18. Diskuswerfer. Marmor, nach dem bronzenen Original des Myron (der Kopf ist modern und falsch aufgesetzt, er müßte den Beschauer ansehen). Vatikan.

und Menschen dargestellt. Nicht aus anatomischen Studien wie wir oder die Italiener der Renaissance, sondern aus der Beobachtung des menschlichen Körpers bei den gymnastischen Spielen erlernten die Griechen ihre vollkommene Behandlung des menschlichen Körpers. Dadurch sind ihre Statuen so wahr und so lebendig. Die Dorier begannen diese Kunst etwa vom 7. Jahrhundert ab. Anfänglich ist somit die peloponnesische Bildhauerschule die wichtigste. Bereits recht vorgeschritten ist der sog. Apoll, eine Grabfigur aus Tenéa (München).

2. Im 5. Jahrhundert gibt es in Agina eine wichtige Bildhauerschule. Es entstehen am Tempel die noch recht altertümlichen (archaischen) Giebelgruppen (jetzt München, Glyptothek) mit dem Kampf um die Leiche Achills usw. Auf Olympia, wo unter andern die Giebel des Zeustempels reich geschmückt werden, weist auch die reizvolle peloponnesische Wettkämpferin (Abb. 17). Die größten Bildhauer des 5. Jahrhunderts sind Myron, Phidias und Polyklet. Aus der peloponnesischen Schule hervorgegangen, scheinen sie ihr Bestes in Athen geleistet zu haben, das nach der glücklichen Beendigung der Perserkriege mächtig emporwächst. Von Myron stammt der nur in Nachbildungen erhaltene Diskuswerfer, der in dem spannenden, eine kleine Sekunde währenden Augenblick dargestellt ist, wie er mit der rechten Hand die schwere Diskusscheibe schwingt und sie gerade schleudern will. Es ist eine Statue von kühnster Bewegung und klarster körperlicher Durchbildung (Abb. 18).

Phidias schuf am Parthenon den weltberühmten Fries, der in einer Länge von 160 Metern das Hauptfest der Athener, den feierlichen Zug der Panathenäen schildert. Auch schmückte er den Ost- und Westgiebel des Parthenons. Im Ostgiebel stellte er das erste Erscheinen Athenes



Abb. 19. Minerva Giustiniani. Marmor, Vatikan.



Abb. 20. Doryphoros nach Polyklet. Marmor. Neapel

unter den Göttern dar, während er am Westgiebel ihren Sieg über Poseidon schildert.

Von Phidias stammten auch die großen Figuren der Athena Parthenos im Tempel und der Athena Promachos (Vorkämpferin), die auf der Akropolis in voller Rüstung, in ruhiger Haltung und in mächtiger Größe schon von weitem als ein Willkommengruß für die heimkehrenden Krieger leuchten sollte. In Olympia schuf er eine Zeusstatue. Er war äußerst vielseitig als Bildhauer. Er verstand sich auf den besonders im Peloponnes von alters geübten Erzguß, auf die Marmorplastik und auf die chryselephantine

Technik, d. h. aus Gold und Elfenbein, also aus den kostbarsten Materialien stellte er seine Athena und seinen Zeus her, indem er den dadurch bedingten Farbenreiz noch durch Emailinlagen erhöhte.

Viel ist von Phidias' Schöpfungen verloren gegangen. Ein großer Teil seiner Originalwerke vom Parthenon befindet sich in London (British Museum), wohin er Anfang des 19. Jahrhunderts von Lord Elgin gebracht worden ist. Anderes ist in Nachbildungen erhalten. Von der Athena Parthenos fand sich 1880 eine solche, die anscheinend recht getreu ist (Athen). Die von attischen Kolonisten in Lemnos gestiftete und

deshalb Lemnierin genannte eherne Athena, die einst gleichfalls auf der Akropolis von Athen stand, glaubt man in einer Marmorkopie in Dresden wiedererkennen zu sollen. Der dazu gehörige sehr schöne Kopf ist in Bologna.

Einfachheit, Ruhe und Bornehmheit zeichnen die Schöpfungen des Phidias aus. Bei aller Lebendigkeit der Darstellung wird in den Ausdrucksmitteln stets Maß gehalten. Der Phidiaschule gehört auch die sog. Minerva (Athena) Giustiniani an (Abb. 19).

Gleichzeitig mit Phidias war Polyklet tätig. Als Peloponnesier liebte er den Erzguß, den er technisch vervollkommnete, und die Darstellung des nackten menschlichen Körpers (Doryphoros, ein Speerträger, Neapel [Abb. 20]; die Amazone, für Ephesus; Diadumēnos). Er strebte nach der Feststellung eines vollkommenen



Abb. 21. Nike von Pänonios.
Marmor. Olympia.

Jünglingskörpers, stellte zu diesem Zwecke Messungen und Berechnungen an und verfaßte sogar eine Schrift, in der er das von ihm gefundene System und Schönheitsprinzip darlegt und verteidigt. Meist schildert er uns einen kräftigen Körper in festgeschlossnem Umriß. Auf dem einen Bein (Standbein) ruht die Last des Körpers, das andere Bein (Spielbein) ist etwas zurückgestellt und ist freier bewegt.

In der ionischen Plastik macht sich ein malerischer Zug geltend. Als ein Hauptwerk gilt die Nike des Päonios (Abb. 21), die bei den von Deutschland veranstalteten Ausgrabungen in Olympia gefunden wurde; die Siegesgöttin ist dargestellt, wie sie vom Olymp zur Erde herabschwebt, mit hauschigem, wehen dem Gewand. Die Ruhe des Phidias ist durch kühne Bewegung ersetzt.

3. Im 4. Jahrhundert erfahren die Götterideale eine Wandlung. Man verlangt nicht mehr ernste Erhabenheit, sondern heitere Anmut. Mit Skopas und Praxiteles tritt vornehmlich der Wandel ein.

Skopas, der auch als Baumeister tätig war, dankt seinen Ruhm hauptsächlich der künstlerischen Bearbeitung des Marmors. Besonders in Attika, wohin er sich vom Peloponnes wendete, erblühte sein Können. Energisches Leben und pathetischer Ausdruck sind seinen Werken eigen. Apollo wird von ihm singend und die Saiten schlagend, in langem Gewand dargestellt (Vatikan). Als bestes Werk des Skopas gilt eine rasende Bacchantin, eine Frauengestalt in stärkster, wildester Bewegung. Eine unvollständig erhaltene Nachbildung von ihr findet sich in Dresden (Abb. 22). Erregte Tabeletiere, wie Seeungeheuer, werden von Skopas in die Kunst eingeführt. Eine Hauptarbeit lieferte er für das oben erwähnte Mausoleum zu Halikarnaß (Amazonenkämpfe, jetzt im Britischen Museum). — Eins der herrlichsten Bildwerke des klassischen Altertums, die 1820 gefundene und etwa 100 v. Chr. gearbeitete Aphrodite von Melos (Paris, Louvre), hat noch gewisse Beziehungen zur Kunstrichtung des Skopas (Abb. 23). Sie ist eine stolze und doch liebreizende Schönheit, hoheitsvoll und unnahbar, die in ihrer Linken einst einen Apfel (Melon), das redende Wappen der Insel Melos, hielt. Der Körper vollzieht gerade



Abb. 22.
Rasende Bacchantin.
Marmor, Dresden.



Abb. 23. Venus von Milo (auf der Insel Melos gefunden). Marmor. Paris, Louvre.

eine große Wendung, seine obere Hälfte ist nach rechts, seine untere nach links gerichtet. Die Deutung dieser Bewegung ist schwierig. Jedenfalls haben wir hier eine der schönsten Darstellungen der siegreichen Liebesgöttin vor uns.

Praxiteles war Athener, mußte aber der ungünstigen Zeiten wegen meist für die Fremde arbeiten. Seine Schöpfungen sind höchst anmutig und graziös, von zarten seelischen Empfindungen erfüllt. Sein Apollon Saurótktonos, der Eidechsentöter (Vatikan), eine jugendliche Erzgestalt, lauert mit

gepannter Aufmerksamkeit hinter einem Baumstamme, um die hinaufkriechende Eidechse zu töten. Der ausruhende Satyr (Louvre) war als eine schöne Darstellung des Nichtstuns weit berühmt.

In Olympia wiedergefunden wurde die Figur des Hermes (Abb. 24). Der jugendlich schöne, kräftige Körper des Hermes, der fein gewölbte Kopf mit dem kurz geschnittenen krausen Haar, das zarte Oval des Gesichtes, das entzückende Lächeln in den Mundwinkeln sind Beweise für die große Vollkommenheit, mit der Praxiteles den Marmor zu bearbeiten verstand. Daß Hermes mit seiner Rechten dem kleinen Dionysos eine Traube hinhält, ist aus dem in Olympia aufgefundenen Original nicht zu ersehen, ist aber anzunehmen. Mit großer Geschicklichkeit ist der seitliche Baumstamm sowohl zur technischen Sicherung wie zur Erhöhung des künstlerischen Reizes verwertet. Eins der berühmtesten Werke des Praxiteles ist endlich die ins Bad steigende Aphrodite von Knidos (Vatikan, Abb. 25; Kopf in der Sammlung Kaufmann in Berlin). Sie ist gleichsam die künstlerische Stammutter für zahlreiche andere Aphroditen.

Auf Leokhares, einen Skopasschüler, geht Ganymed, vom Adler getragen (Vatikan), vor allem aber der Apollo von Belve-

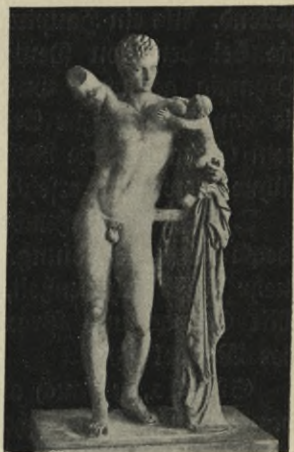


Abb. 24. Hermes von Praxiteles. Marmor. Olympia.

dere zurück. Er wird so nach dem vatikanischen Belvedere, wo er aufgestellt ist, genannt (Abb. 26). Wir besitzen dieses Werk, wie so viele andere griechische Meisterwerke, nur in römischer Nachbildung. Wir dürfen deshalb nie vergessen, daß eben infolge der Nachbildung eine unerfreuliche Glätte und Kälte, vielleicht auch etwas Theatralisches an Stelle der ursprünglichen lebensvollen Frische getreten ist. Das hohe Schreiten unseres Apoll, der siegesstrahlende Blick, der Köcher auf dem Rücken, der Lorbeerzweig, den er wahrscheinlich in der rechten (falsch ergänzten) Hand trug, lassen uns in ihm den Licht-, den Frühlingsgott erkennen, der in siegreichem Vorwärtsdringen den Bogen drohend gegen die finstern Wintermächte erhebt.

In diesem Zusammenhang ist auch die Niobegruppe zu nennen. Sie wurde 1583 in Rom ausgegraben und ist jetzt in Florenz.



Abb. 25. Venus von Knidos, nach Praxiteles. Marmor. Das Gewand (von Blech) modern. Vatikan.

Weil Niobe sich ihres Kinderreichtums gerühmt hat, werden ihre vierzehn Kinder durch Pfeilschüsse getötet. Die Gruppe ist nicht vollständig erhalten, auch kennt man nicht genau die ursprüngliche Aufstellung. Jedenfalls bildet die tief erschütterte Niobe, in deren Schoß sich das jüngste Töchterchen flüchtet, den künstlerischen Mittel- und Höhepunkt.

Endlich seien hier als ein später Nachklang der praxitelischen Kunst die kleinen

aus Ton gebrannten Figuren erwähnt, die seit 1873 in der böotischen Stadt Tanagra gefunden werden. Es sind volkstümliche Handwerkerzeugnisse von attischer Anmut.



Abb. 26. Apollo von Belvedere. Marmor, Vatikan.

Die hellenistische Kunst.

Die griechische Welt erfuhr durch Alexander den Großen eine wesentliche Erweiterung. Es werden neue Staaten gegründet.

Kleinasien nimmt unter Alexanders Nachfolgern einen wichtigen Kulturaufschwung. Gegen die Bedeutung von Pergamon und Rhodos und besonders auch von Agypten tritt selbst die des griechischen Mutterlandes zurück. Die Kunst dieser Zeit heißt hellenistisch, um ihre Ableitung von der früheren hellenischen Kunst zu kennzeichnen.

I. Baukunst.

In den von Alexander für Griechenland neu gewonnenen Landesteilen werden die Städte nach künstlerischen Grundsätzen angelegt. Es muß unsere Bewunderung erregen, mit welchem Geschick sie dem zum Teil aus dem Meer steil aufragenden felsigen Küstengelände Kleasiens angepaßt werden. Der Markt ist von Staatsgebäuden und Tempeln umgeben. Säulenhallen werden vielfach errichtet. Paläste, Villen, Basiliken, Bibliotheken, Rathäuser, Kaufhallen, Theater (vgl. S. 38), Gymnasien (für Leibesübungen der Erwachsenen), Bäder, Wasserleitungen und Heizvorrichtungen zeugen von dem großen, auf die Befriedigung aller öffentlichen Bedürfnisse gerichteten Sinn ihrer Erbauer. Der Städtebau der Folgezeit wurde dadurch auf das nachhaltigste beeinflusst. Hier kann sogar der Ursprung der mittelalterlichen Laubenstraßen, die wir z. B. in Bologna, Lugano, Münster i. W., Marienburg finden, gesucht werden.

Zu den hellenistischen Stadtanlagen gehören Priene, neuerdings durch deutsche Gelehrte ausgegraben, und die Königstadt Pergamon. Letztere ist an einem 310 Meter hohen burggekrönten Berge im dritten und zweiten Jahrhundert ganz in dem oben entwickelten Sinne errichtet. Pergamon hat viele Hallenbauten, die alle nach einem einheitlichen landschaftlichen und künstlerischen Gesichtspunkt angelegt sind. In gewissem Sinne darf aber auch Pompeji hier angereicht werden (vgl. S. 26 ff.).

II. Malerei.

In der Malerei glänzte zu dieser Zeit Apelles, dessen Werke sich durch Anmut und verbesserte Farbentechnik auszeichneten. Sein berühmtestes Werk war eine Aphrodite, wie sie mit ihrem Oberkörper aus dem Meere auftaucht. Die Könige Philipp und Alexander und ihre Heerführer wurden von ihm verherrlicht. Fortan wählte man reichere und mannigfaltigere Farben. Neue

Stoffgebiete, besonders die Landschaftsmalerei, wurden von den Malern in die Kunst eingeführt.

Zur Malerei gehört das Mosaik, die Kunst, Malereien durch Zusammenstellung buntfarbiger, kleiner Steinstifte wiederzugeben. Man schmückte mit Mosaik den Fußboden, suchte historische Vorgänge zu schildern oder Landschaften Tiere, Blumen usw. darzustellen.

III. Plastik.

1. Sykossos. Einen Übergang von der peloponnesischen Plastik der vorigen Periode zur hellenistischen bildet Sykossos aus Sikyon, der ausschließlich Erzgießer, aber sehr vielseitig war. Sein *Apoxyomenos* (d. h. der Abschaber, weil er sich mit dem Schabeisen vom Staube der Palästra reinigt) zeigt uns die Sykossische Eigenart in vollkommenster Weise (Abb. 27). Die Figur ist scheinbar ruhig, und doch wird sie durchströmt von Leben und Beweglichkeit. Alles ist leichter und freier behandelt als bei Polyklet. Die Arme und Beine sind schlanker, der Kopf kleiner. Vor allem aber ist jetzt die Figur auch in die Tiefe entwickelt und durchgebildet. Nicht mehr eine Frontalansicht wird uns geboten, lediglich mit Längen- und Breitenentwicklung, sondern ein Körper, der von allen Seiten gleichmäßig mit künstlerischem Genuß betrachtet werden kann. Auf die Art des Sykossos geht wohl auch der ruhende *Hermes* zurück (Abb. 28), ein jugendlich schlanker Mann im Augenblick des Ausruhens. Er ist eins der schönsten Kunstwerke, die es gibt. Mit der vollkommensten Durchbildung des menschlichen Körpers vereinigt sich die vollendetste Technik des Bronzegusses. Einen lebendigen Begriff von der Sykossischen Kunststrichtung erhalten wir ferner in dem berühmten, bemalten *Alexandersarkophag* von Sidon (Konstantinopel). Auf den Längsseiten des Sarkophags werden die Schlacht bei Issos und eine Löwenjagd geschildert. Sykoss war auch der Porträtist Alexanders und seiner Feldherren.

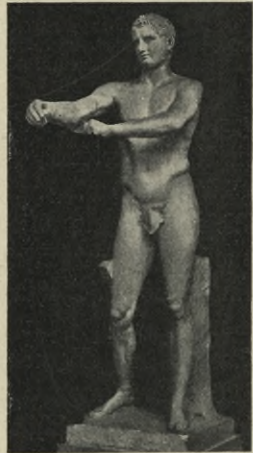


Abb. 27. Sykossos, *Apoxyomenos*. Marmor-nachbildung. Vatikan.

2. Ägypten. Eine glänzende Nachblüte erfährt jetzt die griechische Plastik in Ägypten. Neben den Götterstatuen bildet man Leute

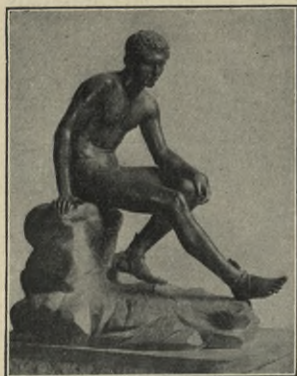


Abb. 28. Ruhender Hermes (Mercur). Aus Herkulaneum. Bronze. Neapel, Museum.

von der Straße, Ausrufer, Straßenfänger, Beduinen, Gaukler, kleine und große Genregruppen. Allgemein bekannt ist Vater Nil mit 16 Kindern, die zur Veranschaulichung der 16 Ellen, um die der Nil jährlich anschwillt, dienen (Nachbildung im Vatikan). Von schärfster Beobachtungsgabe zeugen zahlreiche Bildnisse, z. B. der sog. Seneca, eine vorzügliche Erzbüste (Abb. 29).

3. Pergamon. Auch in Pergamon blühte die Plastik. Zur Feier der Siege über die in Kleinasien eingebrochenen Galater (Gallier) wurden Statuen und Statuengruppen in den zwanziger Jahren

des 3. Jahrhunderts in Pergamon und auch auf der Akropolis zu Athen errichtet, z. B. der sog. sterbende Fechter (Abb. 30).

Um 180 v. Chr. wurde auf der Burg von Pergamon ein Riesenaltar als Siegesdenkmal erbaut, dessen großartige Reste durch das Verdienst eines Deutschen, namens Humann, vor etwa einem Vierteljahrhundert ausgegraben und nach Berlin gebracht worden sind. In dem Unterbau ist die Gigantomachie, der Kampf der Giganten mit den Göttern (2,75 Meter hoch und 120 Meter lang), oben die Telephosage in langgestreckten Friesen in Hochrelief geschildert. Der Kampf der Giganten ist ein Werk von gewaltiger Lebensfülle und erstaunlicher Erfindungskraft. Ein in der vorherigen Kunst ungekannter Schwung beherrscht das Ganze und sichert ihm in der Geschichte der Kunst eine fast einzigartige Stellung. Wie das Barock zur Renaissance, so verhält sich diese pergamenische Kunst zur attischen des Phidias.

4. Rhodos. Der künstlerische Erbe Pergamons wurde Rhodos im 2. und 1. Jahrhundert v. Chr. Für die rhodische Kunst sind bezeichnend zwei Kolossalwerke: der sog. farnesische Stier (Neapel, Museum) und die Laokoongruppe (Abb. 31). In dieser letzten Gruppe, die nicht als eine von allen Seiten zu betrachtende Rundfigur gedacht, sondern gleichsam als ein nur von vorn wirkendes Relief gearbeitet



Abb. 29. Sog. Seneca, gefunden in Herkulaneum. Bronze. Neapel, Museum.

ist, werden gräßliche Leiden und Qualen uns vorgeführt. Ein älterer Mann und zwei Jünglinge sind von zwei riesigen Schlangen umringelt, die die menschlichen Leiber

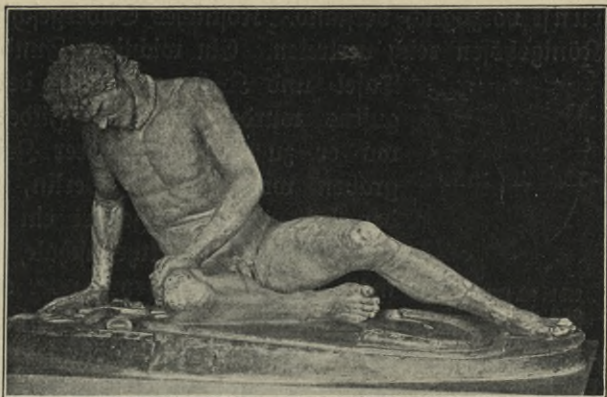


Abb. 30. Sterbender Gallier. Marmor. Rom, Kapitöl.

erwürgen und zerfleischen. Die Gruppe ist mit bewundernswürdiger Kunst aufgebaut. Sie wirkt völlig einheitlich und geschlossen. Dabei ist jede einzelne Muskel mit größter Sicherheit beobachtet und wiedergegeben. Aber wir erkennen nirgends eine innere Begründung des Vorgangs im Kunstwerk selbst. Wir erfahren es nur durch eine literarische Nachricht, daß es sich hier um die göttliche Bestrafung eines Vergehens handelt, dessen der Priester, der Vater der beiden Jünglinge, sich schuldig gemacht hatte. Die Gruppe ist von den drei rhodischen Bildhauern Hagesandros, Polydoros und Athanodoros im 2. Jahrhundert v. Chr.

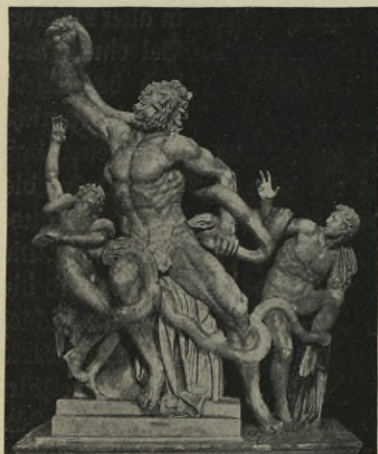


Abb. 31. Laokoöngruppe. Marmor. Vatikan.

geschaffen, ist 1506 in Rom entdeckt und hat durch Michelangelos Lob und Lessings Schrift Laokoön eine über ihren eigentlichen Wert hinausgehende Berühmtheit erlangt. Wir vermögen heute aus den sieben dargelegten Gründen nicht mehr in die frühere Begeisterung über das Werk einzustimmen. Die griechische Plastik hat Höheres und Edleres geschaffen.

5. Kunstgewerbe. Schließ-
lich sei erwähnt, daß man in der hellenistischen Zeit sich auf Goldschmiede- und Steinschneide-

Kunst vorzüglich verstand. Köstliches Silbergeschirr war an den Königshöfen reich vertreten. Ein wichtiger Fund von silbernem



Abb. 32. Mischkrug aus dem Hildesheimer Silberfund. Berlin, Museum.

Tafel- und Küchengerät aus der Zeit des Augustus wurde 1868 bei Hildesheim gemacht, wo er zu Beginn unserer Zeitrechnung vergraben worden war (Berlin, Museum). Zu den besten Stücken gehört ein Mischkrug (Abbild. 32) und eine Athenaschale, die auf Pergamon, als Entstehungsort, oder auch auf Syrien zu weisen scheint. Unter den bearbeiteten Edel-

und Halbedelsteinen (Gemmen) sind besonders berühmt einige Kameen (mit Relief) aus der Ptolemäerzeit (Kunstsammlungen zu Paris, Petersburg, Wien und Neapel).

Italien.

I. Die griechische Kunst.

1. Pompeji. Die Reste großgriechischer Kunst (Süditalien, Sizilien) sind schon oben erwähnt (S. 12). Aus der Zeit der hellenistischen Kunst verdient eine besondere Hervorhebung Pompeji, das fast ein Idealbild einer hellenistischen Stadtanlage (S. 22) zeigt, zur Zeit des Untergangs aber von zahlreichen Römern bewohnt wurde. Durch das tragische Geschick, das die Stadt im Jahre 79 n. Chr. traf, indem sie von einem Aschenauswurf des unmittelbar benachbarten Vesuvs verschüttet wurde, ist ihr Name

in aller Munde. Bei einem Besuch der Stadt darf man nicht vergessen, daß sie durch die heiße Asche ausgebrannt ist. Die Dächer und die oberen leichteren Stockwerke sind zerstört (Abb. 33 u. 34). Die öffentlichen Gebäude wur-



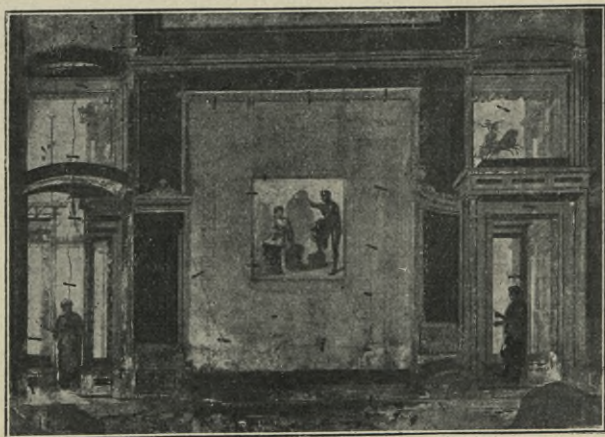
Abb. 33. Pompeji. Im Hintergrunde der Vesuv.

den wegen ihres kostbaren Steinmaterials schon vor Jahrhunderten als Steinbrüche benutzt. Seit Beginn der neueren Ausgrabungen bis vor kurzem sind alle kostbaren Fundstücke und alle wichtigeren Wandmalereien (Abb. 35) in das Neapeler Museum zur Verhütung weiteren Schadens gebracht worden. Es ist daher ein Bild



Abb. 34. Pompeji, Säulenhof eines Wohnhauses.

großer Verwüstung, das wir in Pompeji selbst zunächst erblicken. Aber es gewinnt, je näher man zuschaut. Man erstaunt, wie viel Schönheit trotzdem hier noch erhalten ist. Da auch die Landschaft von unvergleichlichem Zauber ist, so vermag diese Stätte einen Reiz auszuüben, dem kaum etwas an die Seite zu setzen ist (vgl. Abb. 33, 34, 36). Von der Stadt, deren einstige Einwohnerzahl man auf 20 000 bis 30 000 schätzt, ist etwa die Hälfte, jedenfalls aber der wichtigere Teil freigelegt. Eine systematische Ausgrabung hat man erst seit 1860 begonnen, während man vorher sich meist auf das Auffspüren von Statuen und Wertsachen beschränkte. Das Wichtigste, was Pompeji uns bietet, ist, wenn wir von den öffentlichen Bauten (Apollotempel, Theater, Amphitheater, vgl. Abb. 36, Thermen usw.) absehen, die Kenntnis des bürgerlichen und häuslichen Lebens und Treibens der alten Griechen und Römer.



In erstaunlichen Mengen sind uns Haus-

Abb. 35. Pompejanische Wandmalerei. Neapel, Museum.

gerätschaften aller Art (Abb. 37 u. 38), Betten, Wagen, Tintenfässer, Spiegel und sonstige Toilettengegenstände, chirurgische Instrumente usw. erhalten, vor allem zahlreiche antike Wohnhäuser.

Besonders wertvoll ist das 1894/95 ausgegrabene Haus der Bettier, wo man den Marmor Schmuck und die schönen Malereien an Ort und Stelle belassen hat. Die Haupträume des römischen

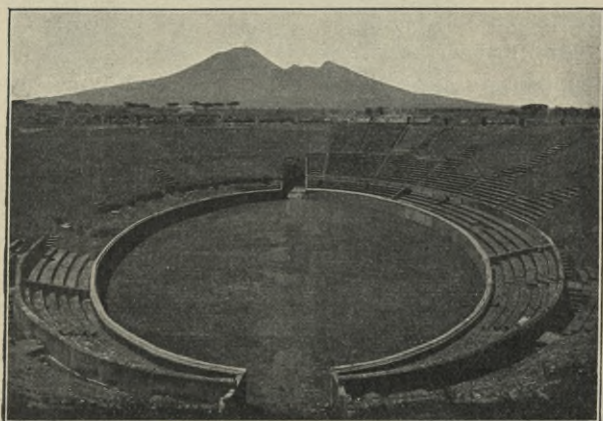


Abb. 36. Pompeji, Amphitheater. Im Hintergrunde der Vesuv.

Hauses liegen zu ebener Erde und öffnen sich nicht nach der Straße, sondern nach zwei im Innern gelegenen, zum Teil mit Säulen und Wasserbecken geschmückten Höfen. Von der Straße

gelangt man zunächst in einen kleinen Vorraum, das sog. Vestibulum, sodann durch einen schmalen Gang in den ersten Hof, das Atrium, den Mittelpunkt des geschäftlichen Verkehrs des Hausherrn. Der zweite Hof, zu dem man durch das sog. Tablinum gelangt, ist der Mittelpunkt der Familien-, Schlaf-, Wohn- und Luxusräume. Ganz hinten lag der Garten.

Bei der Ausschmückung des Hauses spielt die Wand- (Fresko-) Malerei eine erhebliche Rolle (vgl. Abb. 35). In der Regel wird eine reizvolle Scheinarchitektur gemalt. Die Hauptflächen sind meist tiefrot oder mattgelb. Phantastische Gebilde von Säulchen und Ranken, entzückende Ornamente oder Genrebilder, aber auch große historische Darstellungen finden sich in unendlicher Abwechslung und in technisch sehr flotter, sicherer Ausführung.

2. Herkulaneum. Neben Pompeji verdient auch Herkulaneum genannt zu werden, das gleichzeitig unterging. Aber es wurde nicht durch Aschenregen, sondern durch Lava verschüttet. Und da diese Lava sich zum Fels verhärtet hat, auf dem eine neue Stadt angelegt ist, so ist Herkulaneum viel schwerer und viel kostspieliger

freizulegen als Pompeji. Das, was hier bisher gefunden wurde, ist von höchstem Werte.

II. Die etruskische Kunst.

Der Ursprung des etruskischen Volkes, das seinen Hauptsitz im heutigen Toskana und weiter südlich hatte, ist trotz aller Forschungen noch immer unaufgeklärt. Dasselbe gilt auch für seine Kunst. Sicher ist, daß sie zeitweilig stark von griechischer Kunst beeinflusst worden ist. Die Stadtmauern üben noch heute (Volterra, Perugia) einen mächtigen Eindruck aus. Bedeutende Fundstellen sind die Felsengräber, wo uns besonders die Wandmalereien überraschen (Veji, Corneto, Chiusi, Orvieto, 6. bis 4. Jahrhundert). Zu erwähnen sind auch die etruskischen Töpfer- und die wundervollen Metallarbeiten, namentlich die bronzenen gravierten Spiegel und die runden Büchsen (Zisten) für Toilettengegenstände.



Abb. 37. Dreifuß, mit drei Satyrn, aus Pompeji. Bronze. Neapel, Museum.

III. Die römische Kunst.

1. Charakter der römischen Kunst. In den Landen zwischen Großgriechenland und Etrurien finden wir aus ältester Zeit mächtige Überreste einer uns sonst unbekanntes Kultur, die sich nur mit der ältesten Kultur Griechenlands vergleichen läßt. Hohe lange Stadtmauern, aus großen, unregelmäßigen Blöcken geschichtet (Kyklopenbau), begegnen uns mehrfach. In Rom herrschte, nach dieser Vorstufe, bis weit in das 4. Jahrhundert v. Chr. hinein etruskische Kunst und Kultur. Später, seit dem 3. Jahrhundert v. Chr., übte Großgriechenland, das südliche Italien, wachsenden Einfluß aus, bis endlich die Kunst des Hellenismus völlig siegte. Empfindungsweise und

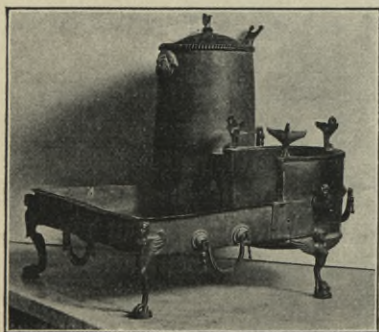


Abb. 38. Bronzener Wärmapparat aus Stabiä (Castellamare). Neapel, Museum.



Abb. 39. Statue des Kaisers Augustus, gefunden 1863. Marmor. Rom, Vatikan.

des Kaisers Augustus (Abb. 39) und das gleichfalls sehr vornehm empfundene Reiterstandbild des Marcus Nonius Balbus (Abb. 40) erwähnt.

2. Der griechische Einfluß in der römischen Kunst. Griechisch war somit die Grundlage der künstlerischen Kultur der Römer vom 3. Jahrhundert v. Chr. bis zum Untergang ihrer Herrschaft.



Abb. 40. Reiterstandbild des Marcus Nonius Balbus, aus Herculaneum. Neapel, Museum.

Begabung der Römer war militärisch-politischer Natur. Es waren kluge, tatkräftige Männer, denen aber ein feineres Kunstverständnis in der Regel abging. Sie wußten die Baukunst zu schätzen, weil sie ihnen sichtlich Vorteil gewährte. Sie brachten auch der Malerei und Plastik ihre Huldigung dar, aber weniger um ihrer selbst willen, als weil sie den Glanz und die Bedeutung der politischen Hoheit des römischen Staates und seiner Machthaber in das rechte Licht zu setzen vermochten. So findet sich Hervorragendes in der Bildniskunst. Als Beispiele seien die hoheitsvolle Statue

Von einer eigentlichen inneren Entwicklung wie bei der griechischen kann man daher bei der römischen Kunst nicht recht sprechen. Daß sie deshalb unwichtig sei, darf jedoch nicht vermutet werden. Wir danken ihr vielmehr die Kenntnis einer großen Zahl ausgezeichneter griechischer Denkmäler, deren Originale verloren gegangen und die uns nun wenigstens in römischen Nachbildungen erhalten sind (Abb. 17, 18 usw.). Auch erfüllen uns noch heute die Bauwerke mit hoher

Bewunderung. Die griechischen Baustile erfuhren hier mancherlei Änderung. Vor allem zeigen uns die erhaltenen Bauten den

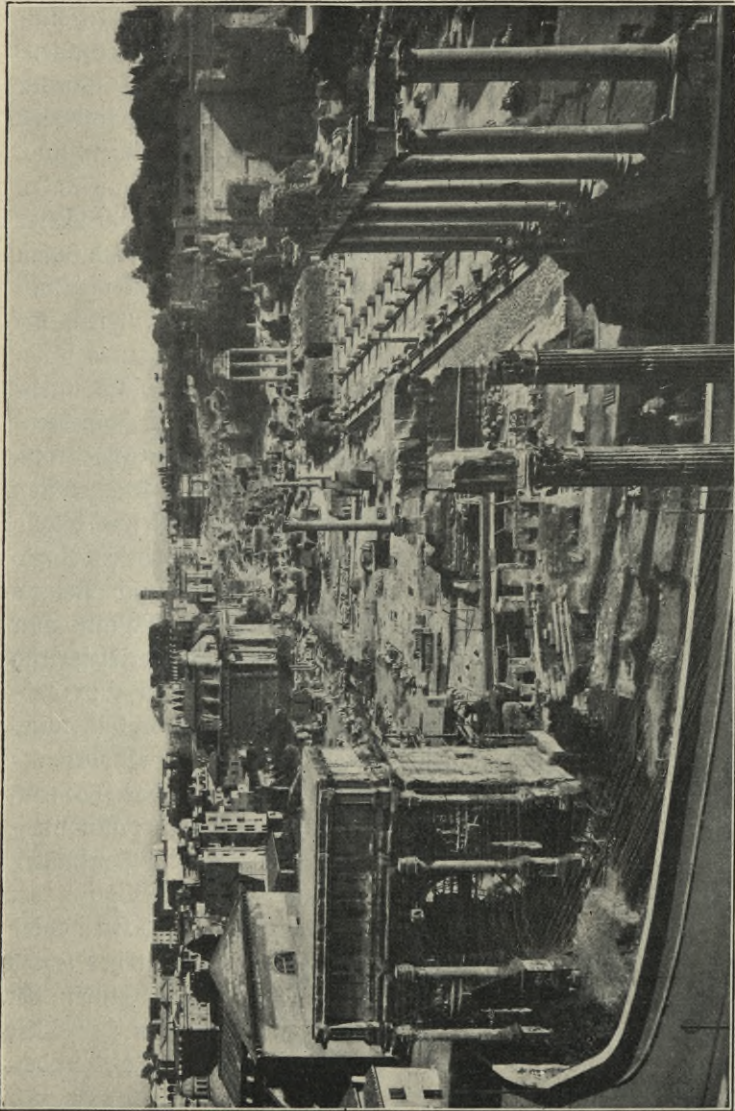


Abb. 41. Das Forum in Rom. Von links nach rechts: vorn Bogen des Septimius, Säulen des Vespasianentempels, Säulenstümpfe der Basilika Julia, Säulen des Saturntempels. Hinten in der Mitte das Kolosseum. Hinten rechts der Palatin. Zwischen Palatin und Saturntempel S. Maria Antiqua.

praktischen und großartigen Sinn der Römer. Selbstverständlich lernen wir diese Eigenart Roms in Rom selbst am besten kennen. In den letzten Zeiten der Republik und unter den Kaisern, von

denen besonders Augustus, die ersten Claudier, die Flavier und namentlich auch Trajan sich in dieser Beziehung verdient machten, kamen die hervorragendsten Künstler hier zusammen. Bauliche und bildnerische Denkmäler aller Art sind daher in wahren Massen in Rom erhalten.

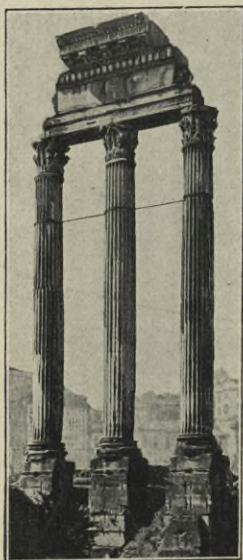


Abb. 42. Rom, Rest des Castor- und Pollux-Tempels.

3. Rom ist nach einem alten Spruch auf sieben Hügeln erbaut. Es sind der Mons Capitolinus, Palatinus, Aventinus, Caelius, Esquilinus, Viminalis, Quirinalis. Jeder erhebt sich etwa 40 bis 60 Meter über dem Tiber, der in starken Windungen an ihnen vorbeifließt. Die ersten vier bilden wirklich selbständige Erhebungen, die zum Teil schroffe, scharf abfallende Felsränder haben. Die andern sind mehr halbinselartige Ausläufer einer Hochebene, der sog. Campagna. Als achter Hügel muß noch der auf dem andern, dem rechten Tiberufer sich langhin erstreckende Mons Janiculus erwähnt werden, an dessen Nordwestende sich später Vatikan und Peterskirche erheben sollten. Der Palatin war die älteste Ansiedlungsstätte, der Ursprung

Roms. Später wurde er das vornehme Stadtviertel und endlich der Wohnort der Kaiser. Das Kapitol wurde der Sitz wichtiger Behörden, wo sich zugleich bedeutende Tempel erhoben.

4. Das Forum. Die Niederung zwischen beiden war das Forum, zunächst, wie der Name besagt, wirklich der Markt, dann mehr und mehr die Stätte für Gerichtshallen, Tempel und Denkmäler. Schließlich entwickelte sich das Forum zum Nationalheiligtum der Römer, überreich mit Bronze, Marmor und edlen Kleinodien ausgestattet (Abb. 41). Hier haben die Ausgrabungen der letzten Jahre sehr wesentliche Aufschlüsse gebracht für alle Stufen der Entwicklung, die Rom einst durchzumachen hatte. In der Tiefe fand man Gefäße und Steine, die bis in das 8. Jahrhundert v. Chr. hinaufreichen.

Größere Baulichkeiten sind vom Kapitol aus nach Südosten: der Tempel des Vespasian, eine vortreffliche Arbeit der ersten Kaiserzeit. Erhalten sind davon 3 Säulen. Ferner der Tempel des Saturn, von dem noch 8 Säulen stehen. Die Basilika Julia,

von Julius Cäsar zur Erweiterung des Forums angelegt, bildet ein Rechteck von 101×46 Metern mit einem auf allen vier Seiten von zwei Nebenschiffen umgebenen Mittelraume.

Der Triumphbogen des Septimius Severus wurde nach dem Siege dieses Kaisers über die Parther errichtet. Er ist 23 Meter hoch, 25 Meter breit und ist ein gutes Beispiel der Triumphbögen, die die Römer so gern als Zeichen errungener Siege erbauten. Er besteht aus einem hohen rundbogigen Durchgang in der Mitte sowie zwei schmaleren und niedrigeren zu beiden Seiten. Oben ist ein hoher Aufsatz, der von einem bronzenen Sechsgespänn gekrönt wurde. Ferner sind die Reste der von Augustus erbauten Rostra, einer 24 Meter langen und 12 Meter tiefen Rednerbühne erhalten.

Auf dem Forum stand auch der Tempel Cäsars, wo M. Antonius die weltberühmt gewordene Rede an der Leiche Cäsars hielt. Ferner der Tempel des Kastor und Pollux, von dem drei prächtige Säulen erhalten sind (Abb. 42). Weitere alte Bauten sind z. B. die einstige Bibliothek des Augustustempels und die in sie eingebaute, im 7. und 8. Jahrhundert n. Chr. mit wichtigen Wandgemälden geschmückte Kirche S. Maria Antiqua (1900 bis 1902 entdeckt). Ferner sind hier der Vestatempel und das Atrium der Besta, das große festliche Wohnhaus der Bestalinnen, und der Faustinatempel mit gut erhaltener Vorhalle.

Die Basilika des Konstantin, aus dem Anfang des 4. Jahrhunderts, ist ein etwa 100×76 Meter großes Rechteck, das die römische Wölbungskunst in hellstem Licht zeigt. Ihre drei Schiffe waren mit Tonnengewölben überdeckt, von denen das eine seitliche noch erhalten ist. Es



Abb. 43. Rom, Titusbogen
(im Hintergrunde das Kolosseum).

hat eine Ausdehnung von $20\frac{1}{2}$ Meter Breite, $17\frac{1}{2}$ Meter Tiefe, $24\frac{1}{2}$ Meter Höhe, während die Spannung des Mittelschiffs sogar 25 Meter bei 35 Meter Höhe und 20 Meter Breite betrug. Die

Basilika des Konstantin ist ein hochbedeutender, schöner Bau, dessen Reste viele Architekten der neueren Zeit mächtig angeregt haben.

Der Triumphbogen des Titus (Abb. 43) wurde zum Andenken an die Besiegung der Juden (70 n. Chr.) erbaut. Er besteht aus einem Bogen und ist mit guten Reliefs geschmückt. Diese stellen den Triumphzug mit gefangenen Juden, mit Schaubroten, siebenarmigem Leuchter usw. dar.

Das Kolosseum (Abb. 44) oder flavische Amphitheater, von Titus 80 n. Chr. vollendet, ist einer der großartigsten Bauten der Welt, von ungefähr elliptischer Grundform. Das Kolosseum mißt in der Längsachse $187\frac{3}{4}$, in der Querachse $155\frac{2}{3}$ Meter und



Abb. 44. Rom, Gesamtansicht des Kolosseums (rechts Mons Cælius und Konstantinsbogen).

hateinen Umfang von 524 Meter und eine Höhe von $48\frac{1}{2}$ Meter. Es besteht aus 4 Stockwerken. Die drei ersten sind durch Arkaden und Gesimse mit Halbsäulen von dorischer im ersten, von ionischer im zweiten und von korinthischer Ordnung im dritten Stockwerk

belebt. Das vierte zeigt dagegen eine Mauer mit korinthischen Halbpilastern und Fenstern (Abb. 45). Hier hatten auf gleichmäßig ringsum ansteigenden Stufen 40000 bis 50000 Zuschauer Platz. Hier fanden die glänzendsten Schaustellungen und wildesten Tierkämpfe statt, hier haben zahllose Christen einen grauenvollen Tod gefunden. So gewaltig aber war der Eindruck des vornehmen und edlen Bauwerkes, daß weithergereiste Pilger den Spruch bilden konnten: „Solange das Kolosseum steht, wird Rom stehen; wenn das Kolosseum fällt, wird Rom fallen, und wenn Rom fällt, wird die Welt untergehen.“ Später ist das Kolosseum bis auf ein Drittel des ursprünglichen Bestandes zerstört worden. Hochgestellte, baulustige Römer verschafften sich von hier am billigsten und bequemsten Baumaterial für ihre Privatwohnungen.

Der Eindruck, den selbst die Ruine ausübt, ist über jede Beschreibung erhaben.

Endlich ist noch der Triumphbogen des Kaisers Konstantin zu erwähnen, der 312 errichtet wurde. In der Anlage ist er dem des Septimius Severus ähnlich. Er ist mit zahlreichen Statuen und Reliefs geschmückt, von denen die guten der Zeit Trajans entstammen, die schlechten dagegen unter Konstantin gearbeitet sind. Sie bekunden deutlich den erschreckenden Verfall, den die Kunst um diese Zeit erlitten hatte (Abb. 46).

5. Die Kaiserfora. Nordöstlich vom Forum erhoben sich nacheinander zuerst das Forum des Cäsar, dann das des Augustus, des Trajan, des Vespasian, alle von fabelhafter Pracht. Nur das des Trajan ist bisher freigelegt, aber auch nur zum Teil. In ihm erhebt sich die Trajanssäule, um deren Schaft sich ein 1 Meter hoher und 200 Meter langer Relieffries mit Darstellungen aus Trajans Dazierkrieg spiralförmig schlingt. — Sie hat in der Mark Aurelsäule eine Nachahmung gefunden; hier werden die Kämpfe der Römer mit den Markomannen an der Donau geschildert, wodurch wir bildliche Darstellungen alter Germanen aus jener Zeit besitzen.



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

6. Der Palatin. Hier fesseln uns seit Napoleons III. Ausgrabungen die Ruinen der Kaiserpaläste: die Häuser des Augustus, der Livia, des Tiberius, des Septimius Severus usw. — Südlich vom Palatin ragen die Trümmer der Thermen des Caracalla hervor, eines der prächtigsten Beispiele jener großartigen, auch technisch bewunderungswürdigen Bäderanlagen, durch die sich die Römer überhaupt auszeichneten. Sie sind 330 × 330 Meter groß



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

auf einen Teil der Vorhalle unter Hadrian erneut, ist vorzüglich erhalten und von unendlich schöner Raumwirkung. Das Pantheon ist ein Rundbau von 43,4 Meter Durchmesser mit ebenso hoher Kuppel, deren Mitte ein freisundes offenes Loch bildet, das das Himmelslicht gleichmäßig in alle Teile dringen läßt (Abb. 47).

8. Grabmal des Hadrian. Am rechten Tiberufer erhebt sich das von Hadrian erbaute mächtige Grabmal. Es hatte einen 84×84 Meter großen Unterbau und einen zylindrischen Oberbau von 64 Me-

ter Durchmesser. Der Rundbau war mit Marmor bekleidet und mit Marmorstatuen geschmückt.

Oben auf dem Rundbau stand ein Biergespann mit einer Koffalstatue

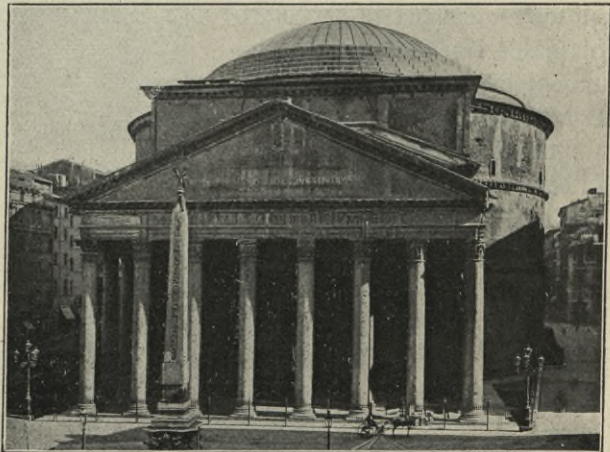


Abb. 47. Pantheon in Rom. davor ein Obelisk.

und hatten 1600 marmorne Badeeinrichtungen.

7. Das Marsfeld. Nördlich vom Kapitol erstreckte sich in republikanischer Zeit der Truppenübungsplatz, das Marsfeld. Er wurde in der Kaiserzeit mit Brunddenkmälern bebaut. Zu erwähnen sind hier außer der schon genannten Mark-Aurel-Säule das Pantheon (Pantheon = das Hochheilige). Es stammt aus der Zeit des Augustus, wurde bis

Hadrians. Im Mittelalter wurde das riesige Bauwerk die Zitadelle der Päpste und heißt seitdem Engelsburg.

9. Stadtmauer. All diese und zahllose andere herrliche Bauten wurden besonders unter Kaiser Aurelian 270 bis 276 n. Chr. durch eine 17 Meter hohe Backsteinmauer geschützt, die sich auf dem linken Tiberufer in einer Länge von rund 15 Kilometern erstreckte, 13 Tore hatte und zum Teil noch vorhanden ist.

10. Grabdenkmäler. In ihnen ward ein großer Luxus entfaltet. Das lernen wir, trotz der vielfachen Zerstörungen, vor den Toren der Stadt längs der großen Straßen, die aus militärischen Gründen angelegt waren, kennen, am besten längs der Via Appia, die nach Capua und weiter nach Brindisi führte. Hier sind zahlreiche Gräber erhalten, u. a. das Grabmal der Cäcilia Metella, ein Rundbau von 20 Meter Durchmesser, auf viereckigem Unterbau, oben mit einem Fries von Blumengewinden und Stierschädeln geschmückt.

11. Wasserleitungen. Aber nicht bloß durch die noch heute bewundernswerten Straßenanlagen, nicht bloß durch die großen Grabdenkmäler oder durch die Reste ehemaliger Villen zeugt die Campagna bei Rom von der antik-römischen Kultur und Macht, sondern auch durch die riesigen, weit aus dem Gebirge herkommenden Wasserleitungen. Diese hochragenden, langgestreckten, wenn auch meist nur als Ruinen noch erhaltenen Pfeilerreihen geben uns einen lebhaften Begriff von dem praktischen, kühnen, vor keiner Schwierigkeit zurückschreckenden Sinn der Römer (Abb. 48).

12. Die römische Kunst außerhalb Roms. Auch im weiteren Italien und selbst im Auslande errichteten die Römer bedeutende Denkmäler ihrer Herrschaft. Es entstanden Tempel (Nîmes, maison carrée), Paläste (Dioletianspalast in Salona in Dalmatien, Spalato), Triumphbögen (Ancona, Susa in Oberitalien, St. Remy und Orange in Frankreich), Brücken, Amphitheater (Verona, Nîmes, Arles usw.), das gut erhaltene

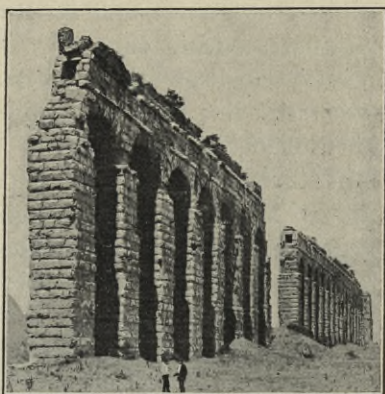


Abb. 48. Ruinen der römischen Wasserleitung in der Campagna bei Rom.

Theater in Orange und der Umbau des griechischen Theaters von Taormina (Abb. 49).

Letzteres liegt auf einem Felsen 234 Meter über dem Meere und bietet eine überwältigend schöne Aussicht. Besonders wertvoll ist es dadurch, daß es einen recht klaren Begriff vom antiken Theater gibt. Halbkreisförmig erhebt sich in Stufen der Zuschauerraum. Die Bühne unten wird abgeschlossen durch eine hohe, säulengeschmückte Bühnenwand mit drei Türen, durch die die Schauspieler auf- und abtraten. Die großen Gebäude rechts und links von der Bühne enthielten Räume für die Schauspieler und für die Aufbewahrung des Theater-Zubehörs.

Ganz besonders interessiert uns Deutsche die Ausbreitung römischer Kultur auf diejenigen Gebietsteile **Deutschlands**, die nach und nach der römischen Weltherrschaft unterworfen worden waren. Der 542 Kilometer lange Grenzwall, der diese Teile abschloß, der sogenannten Limes, wird gerade jetzt auf Kosten des Deutschen Reiches gründlichst untersucht und freigelegt. Auf der Saalburg bei Homburg hat man versucht, das bekannteste der zum Schutze des Limes dienenden Kastelle wiederherzustellen. Innerhalb oder richtiger südwestlich dieser von Kelheim an der Donau über Miltenberg am Main und über Ems bis Rhein-



Abb. 49. Theater in Taormina. Vorn der Zuschauerraum, dahinter die Bühne. Hinten links das Meer, rechts die Stadt Taormina.

brohl laufenden Grenze erblühte in der Spätzeit der römischen Kaiser eine nicht unerhebliche Kultur auf germanischem Boden. Mannigfache Reste sind in und bei Köln, Bonn, Mainz usw. zu finden.

Das meiste und beste aber findet sich in **Trier**. Hier war zeitweise die kaiserliche Residenz, und zahlreiche vornehme Römer erbauten sich in der Umgegend Landhäuser. Als eins der ein-

drucksvollsten altrömischen Denkmäler überhaupt ragt hier die **Porta nigra** empor, ein Stadttor, das nach seinen im Laufe der Jahrhunderte fast schwarz gewordenen Quadersteinen seinen Namen führt. Es ist ein mit Säulen- und Pfeilerstellungen geschmücktes mehrgeschossiges Dop-

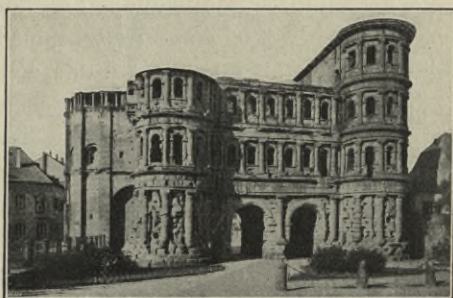


Abb. 50. Porta nigra in Trier.

peltor, das durch zwei vorspringende halbrunde Türme geschützt wird, 36 Meter breit und 29 Meter hoch ist und wohl aus dem Ende des dritten Jahrhunderts stammt (Abb. 50). Wir finden in Trier ferner eine Basilika (jetzt evangelische Kirche), Bäder, Ruinen eines Kaiserpalastes, eines Amphitheaters usw. und in der Umgegend zahlreiche, zum Teil sehr schöne Mosaikfußböden, Statuen, Reliefs und Grabmäler (z. B. von Neumagen Darstellungen der alten Moselbevölkerung in ihren Trachten und gewerblichen Beschäftigungen, jetzt Trier, Provinzialmuseum), ferner die Igeler Säule, ein 23 Meter hohes Denkmal bei Igel mit vielen Reliefs u. dgl. m.

Die Römer hatten überall, fast in dem gesamten Bereich ihres riesigen Weltreichs, Samenkörner ausgestreut. Am besten wuchsen diese auf und die reichsten Früchte brachten sie in den Ländern nördlich der Alpen. In den vollen Genuß der Früchte traten aber nicht mehr die Römer, sondern die Völkerschaften, die hier von ihnen unterworfen waren.

Das Mittelalter.

I. Die altchristliche Kunst.

1. Einleitung. Das römische Weltreich ging in Trümmer. Seine Ausdehnung war zu groß. Die sittliche Verkommenheit, in die die oberen Gesellschaftsschichten allmählich gerieten, trug wesentlich dazu bei, den Niedergang zu beschleunigen. Neue Kräfte rangen sich empor, vor allem die junge Religion, die, von dem kleinen asiatischen Lande Palästina ausgehend, allmählich die Welt überwinden sollte: das Christentum. Seitdem es nach schweren Kämpfen und Leiden 313 endlich als Staatsreligion anerkannt war, blieb es für die gesamte europäische Kultur, die uns hier in erster Linie beschäftigt, von maßgebender Bedeutung.

2. Charakter der altchristlichen Kunst. Die Christen der ersten Jahrhunderte haben zunächst kein neues künstlerisches Programm, wie wir das heute nennen würden, gehabt. Nirgends findet sich eine Spur davon. Nur auf die Erneuerung und Rettung des inneren Menschen gingen sie aus. Im übrigen waren sie Römer oder Griechen, genau so, wie das die anderen Bewohner des Weltreiches auch waren. Sie waren in denselben handwerklichen Übungen und Handierungen aufgewachsen wie ihre heidnischen Zeitgenossen. Wollten die Christen daher irgendwo künstlerischen Schmuck anbringen, so mußte dieser hinsichtlich der Zeichnung und Farbe ebenso ausfallen, als wenn er von den Heiden angefertigt worden wäre. Nur der Inhalt oder die Bedeutung der einzelnen Figuren und Zierstücke wurde anders. Die Persönlichkeiten, die von den Anhängern der neuen Religion verehrt wurden, waren nicht mehr Jupiter, Mars, Minerva, Diana, sondern Christus, Maria und die Apostel. Jene schwinden, diese erscheinen. Rein äußerlich sehen beide Reihen zunächst einander recht ähnlich, sie sind Kinder einer Mutter: der antiken Kunst. Erst allmählich trat hierin ein Wandel ein. Die Zeiten änderten sich, und mit ihnen Geschmack und Bedürfnis. Schließlich erwachsen Kunstrichtungen und Kunststile, die wir als ausschließliche Auserungen rein christlicher Anschauungsweise bezeichnen können.

3. Die Katakomben. Die Stätten, wo die frühesten christlichen Kunstdenkmäler sich finden, sind die Katakomben, unterirdische Friedhöfe, die in den Mittelmeerländern damals vielfach

angelegt wurden. Außer künstlerisch ausgeführten Gebrauchsgegenständen, die den Toten in die letzte Ruhestätte mitgegeben wurden, fesseln uns hier vornehmlich die mitunter sehr reich und sorgfältig ausgeführten Wand- und Deckenmalereien. Die römischen Katakomben sind am besten erforscht.

Die Judenchristen verbrannten die Leichname nicht, sondern setzten sie bald nach erfolgtem Tode in felsigen Grabkammern bei. Nach römischem Gesetz mußten sie das vor den Mauern der Stadt tun (vgl. S. 37). Felsenhöhlungen aber waren hier meistens nur dadurch herzustellen, daß man in die Erde hineingrub. Und da in erreichbarer Nähe der Stadt die Grundstücke teuer waren, so ging man immer tiefer in die Erde und legte untereinander Stockwerke mit einem weitverzweigten Netz von Gängen und Kammern an. Wegen des bröcklichen Tuffs, der hier sich findet, sind die Gänge nur 0,80 bis 1 Meter breit und haben ungefähr reichliche Manneshöhe. In die Seitenwände sind niedrige oder rundbogige Vertiefungen eingehauen. Nach erfolgter Beisetzung wurde das Wandloch durch Marmor- oder Ziegelplatten geschlossen (Abb. 51). In dem kühlen Felsenloch blieb der Tote lange Zeit gegen Verwesung gesichert. Die vornehmeren und wohlhabenderen Klassen sicherten sich hier unten größere rechteckige Kammern, die zum Teil in künstlerisch vollendeter Form ausgeschmückt und auch für pietätvolle kirchliche Gedenkfeiern benutzt wurden. Nach dem Namen eines Ortes bei Rom, wo besonders wichtige derartige Anlagen geschaffen wurden, hat sich die Bezeichnung Katakomben für diese unterirdischen Begräbnisstätten allgemein eingebürgert.



Abb. 51. Rom, Katakomben.

4. Die Plastik. Unter den plastischen Denkmälern der römisch-christlichen Kunst der ersten Jahrhunderte ist z. B. lehrreich der Sarkophag des Junius Bassus (Rom, Grotten des Vatikans). Er ist mit Reliefs geschmückt, die wichtige Ereignisse des Neuen Testaments darstellen. Ein beim Vatikan gefundener Sarkophag schildert die Geschichte des Jonas nebst Erweckung des Lazarus,

dem Quellwunder und Mojis Bedrängnis (Abb. 52). Beide Werke zeigen deutlich die Anlehnung an die Antike. Ebenso erinnert die Statue des guten Hirten (Rom, Lateran) an eine antike Skulptur, den widderttragenden Hermes. Das stetige Sinken der Plastik, das mit dem Verfall des Römerreichs sich vollzieht, macht sich selbstverständlich auch bei der christlichen Kunst geltend. Die uns bekannt gewordene älteste plastische Schilderung der Kreuzigung Christi (Holztür der Kirche S. Sabina, Rom) zeigt in erschreckender Deutlichkeit den Niedergang.

5. Die Baukunst. Die altchristliche Baukunst lehnt sich ebenfalls an die antikeidnische Kunst an, und zwar im Orient (Byzanz) mehr an die hellenistische, im Abendland mehr an die antik-römische Weise. Neuerungen machen sich in der Gesamtanordnung, nicht in der Einzeldurchführung der Bauteile geltend. Sie wachsen aus den Bedürfnissen des Kultus hervor. Die bekannteste und beliebteste Form des Gotteshauses ist ein Längshaus, die Basilika. Auch Rundbauten wurden errichtet.

Die Basilika, die seit dem Anfang des 4. Jahrhunderts uns begegnet und mit der gleichnamigen antikeidnischen Markt- und Gerichtshalle verwandt ist, ist ein langgestreckter Bau, dessen Hauptmasse aus mehreren, meist 3, selten 5 gleichlangen, mit einander verbundenen Räumen, sog. Schiffen, sich zusammensetzt. Das mittlere, das sog. Hauptschiff, ist etwa um das doppelte breiter und höher als die sog. Nebenschiffe (Abb. 53). Diese Verschiedenheit der Schiffe ist entscheidend für den Begriff der Basilika. Sie muß unter allen Umständen so stark sein, daß in der Oberwand, mit der das Mittelschiff über die Nebenschiffe emporragt, noch Lichtöffnungen angebracht werden können.

An diese Hauptmasse schließt sich meist im Osten oder auch im Westen ein Querschiff an. In der Verlängerung des Mittelschiffes



Abb. 52. Altchristlicher Cartophag. Marmor. Rom, Lateran.

war ein halbrunder, muschelförmiger Abschluß (Chor, Apsis, Concha, Presbyterium) für die Geistlichkeit bestimmt. Hier ist die Stelle des Altars. Man bringt ihn in der älteren Zeit gern in Verbindung mit dem Grab eines christlichen Märtyrers.

Haupt- und Nebenschiffe sind voneinander getrennt durch Säulen, die vielfach aus antikeidnischen Tempelbauten zusammengesucht sind. Darüber liegen geradlinige Balken (Architrav) oder Rundbogen (Archivolte). Emporen in den Seitenschiffen sind selten. Die Decke ist nicht gewölbt. Sie ist entweder ein offener Dachstuhl (vgl. S. Miniato) oder eine hölzerne Balkendecke. Die Wände sind farbig reich geschmückt. Besonders beliebt wird das Mosaik, namentlich in der Chornische (Abb. 54) und an den sog. Triumphbögen (zwischen Apsis oder Querschiff und Langhaus). Auf diesem Gebiet zeigt die altchristliche Kunst vielleicht die stärkste Lebenskraft.

Abb. 53. Grundriß der Kirche San Paolo fuori le Mura in Rom.

Das Äußere der Kirche dagegen ist schlicht. Der Eingangsseite ist ein viereckiger Säulen-(Pfeiler-)Hof vorgelagert, das sog. Atrium, wo man sich vor dem Betreten der Kirche ursprünglich, nach orientalischer Sitte, Gesicht, Hände und Füße wusch. Hier hielten sich auch die Büßenden auf, die nicht in das Gotteshaus selbst eintreten durften. Diese Atriumanlage wird als Vorbild und Ursprung der klösterlichen Bauanordnung angesehen. An das Atrium, das zum sog. Kreuzgang wurde, konnte man leicht die für ein gemeinsames klösterliches Wohnen bestimmten Räume angliedern.

Die beiden bedeutendsten Basiliken in Rom sind die Peterskirche und Paulskirche gewesen. Die Petersbasilika in Rom

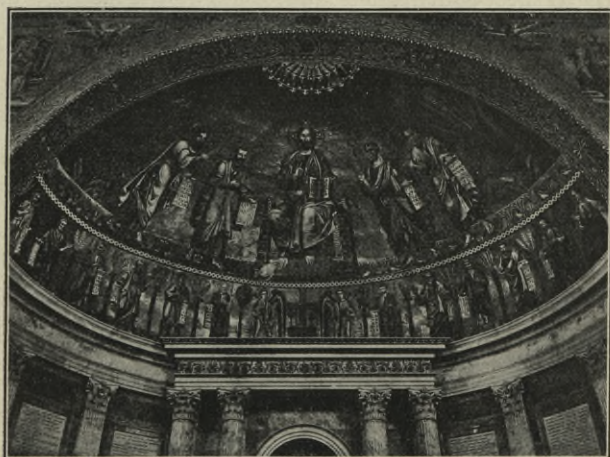


Abb. 54. Apsis der Kirche S. Paolo fuori le Mura, mit Mosaiken.



Abb. 55. Inneres der Basilika San Paolo fuori le Mura.

fuori le Mura = vor den Stadtmauern) wurde Ende des 4. Jahrhunderts erbaut, brannte 1823 bis auf wenige Teile ab und ist sehr prächtig wieder aufgebaut worden (Abb. 55). Erhalten ist u. a. noch die Lorenzkirche (Abb. 56). Durchweg ist den altchristlichen Basiliken eine sehr feierliche Stimmung eigen.

Neben dieser Hauptstätte der altchristlichen Kunst des Abendlandes ist Ravenna höchst wichtig. Honorius hatte 405 die kaiserliche Residenz nach Ravenna verlegt. Hier entfalteten die Reichsverweserin Galla Placidia, die Schwester des Kaisers Honorius, später der Gotenkönig Theoderich d. Gr. (493 bis 526) und endlich ein Zeitgenosse des byzantinischen Kaisers Justinian eine bedeutende Bautätigkeit.

In diesem damals so glänzenden, bald aber verödeten und heute weltabgeschiedenen Orte hat sich eine überraschend große Zahl wertvoller altchristlicher Kunstdenkmäler er-

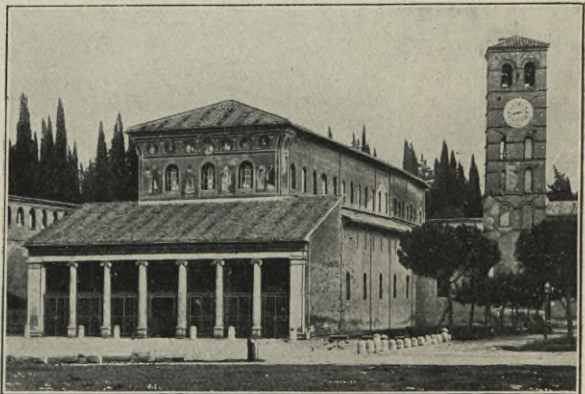


Abb. 56. Rom, Kirche San Lorenzo fuori le Mura.

war fünfschiffig und hatte eine Grundfläche von 7100 Quadratmetern. Im 16. Jahrhundert ist sie zugunsten der jetzigen Peterskirche abgebrochen. Die Paulskirche bei Rom (San Paolo

halten, die an Interesse noch durch die sich vielfach kundtuenden Anklänge an die byzantinische Kunst gewinnen. Zu nennen sind S. Apollinäre in Classe, dem alten Hafenort Ravennas

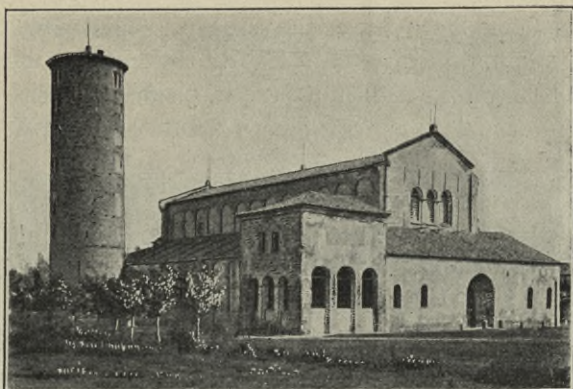


Abb. 57. Kirche S. Apollinäre in Classe bei Ravenna.

(Abb. 57) und die von Theoderich erbaute Kirche S. Apollinare nuovo in Ravenna (Abb. 59).

Der Rundbau oder Zentralbau ist durchaus verschieden von dem Längsbau. Bei ihm sind alle gleichwertigen Punkte von einem in der Mitte gelegenen Punkte gleichweit entfernt. Der Grundriß eines Zentralbaues kann also ein Kreis oder ein gleichseitiges Viereck, Sechseck, Achteck usw. sein. — Der christliche Zentralbau geht gleichfalls unmittelbar aus der antiken Baukunst hervor.

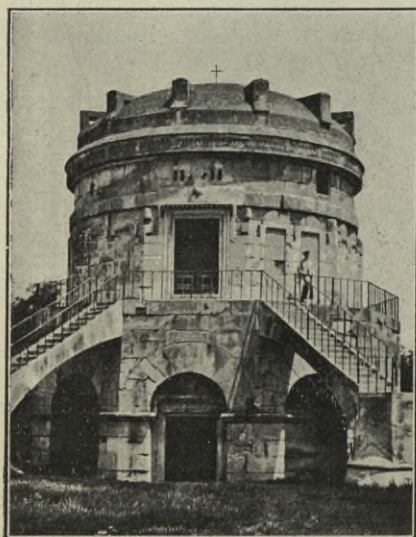


Abb. 58. Ravenna, Grabmal des Ostgoten-königs Theoderich d. Gr.; die Freitreppen sind erst 1774 hinzugefügt.

Das bis zum heutigen Tage verhältnismäßig wohlerhaltene Pantheon in Rom (S. 36) darf als ein Ausgangspunkt und Vorbild gelten. Wenn auch nur selten und in der Regel nur für Tauf- und Grabeskirchen angewandt, zeitigt die Form des Rundbaues doch sehr schöne und stimmungsvolle Gotteshäuser. Sie wird auch dadurch wichtig, daß sie die altrömische Gewölbetechnik teilweise der folgenden Zeit übermittelt. Ein Rundbau wirkt flach eingedeckt zu nüchtern, als daß man nicht zu allen Zeiten sich bemüht hätte, ihn mit

erhöhter Bedachung zu versehen. Der Typus ist großer Abwechslung fähig. Wir finden einfache Rundbauten, solche mit konzentrischen Säulenstellungen, gleichseitige Vielecke, oder Anlagen in Form eines sog. griechischen Kreuzes, bei dem der viereckige Mittel-

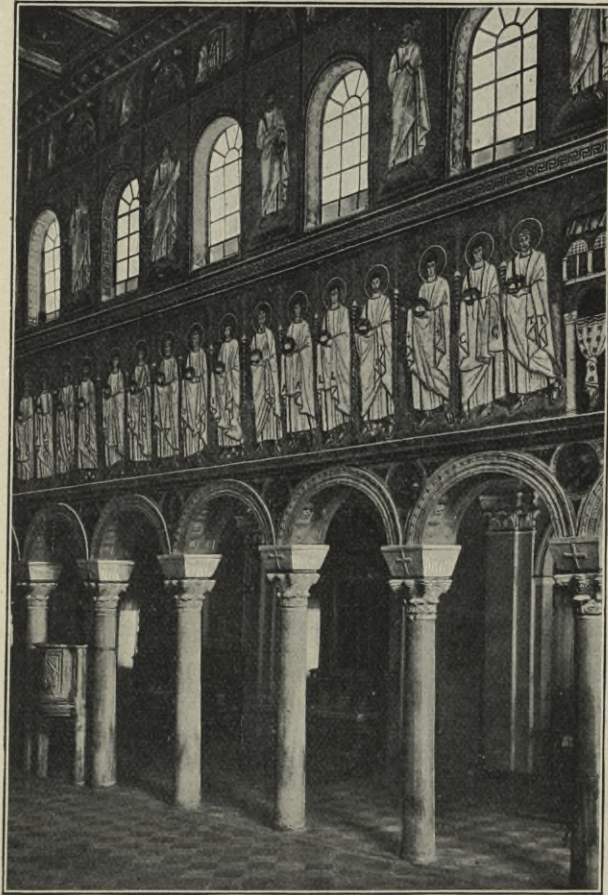


Abb. 59. Ravenna, Inneres der von dem Ostgotenkönig Theoderich d. Gr. erbauten Basilika S. Apollinare nuovo.

raum überhöht wird durch eine sich auf Hängezwickeln und zylindrischem Tambour aufbauende Kuppel.

Für letztere Weise ist ein Beispiel die in der Renaissancekunst sehr beachtete große Kirche San Lorenzo in Mailand. In

Ravenna sind erhalten das Mausoleum der Galla Placidia (griechisches Kreuz, Kuppel über der Vierung,

Tonnen-

gewölbe in den Kreuzarmen), das Grabmal Theoderichs (Abb. 58) mit einer Kuppel von 11 Meter Durchmesser aus einem einzigen Kalkstein und mit Verzierungen, die als rein germanisch angesprochen worden sind (Zangenornament). Vor allem aber bewundern wir die Kirche San Vitale, einen prächtigen reichgestalteten Zentralbau mit Kuppeln, Umgängen, Säulengalerien und deutlichen

byzantinischen Anklängen (Ab-
bild. 60 und 61).

In Konstantinopel selbst
ragt die weltberühmte Hagia
Sophia (Kirche der göttlichen
Weisheit) hervor, 532 bis 563
unter Justinian d. Gr. von den
Baumeistern Anthemius von
Tralles und Isidor von Milet
errichtet (Abb. 62 u. 63). Diese
Sophienkirche, wie sie meist
genannt wird, ist eine Ver-
bindung von Zentralbau und
Längsbau (Basilika). An einen



Abb. 61. Ravenna, Inneres
der Kirche San Vitale.

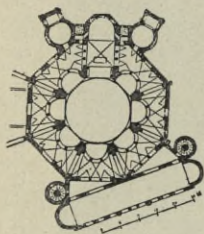


Abb. 60. Ravenna, Grund-
riß der Kirche San Vitale.

mittleren,
von einer
Kuppel

überwölbten Hauptraum schließen sich im
Osten und Westen zwei halbkreisförmige, mit
Halbkuppeln gedeckte Räume an und an
diesewieder-
um Nischen

mit kleine-
ren Halb-

kuppeln, sowie eine Apsis und
Vorhallen mit Vorhof. Gegen-
über dem gewaltigen Mittelschiff,
das so entsteht und eine ganz
einzige Raumwirkung besitzt,
treten die Seitenschiffe zurück.
Das Mittelschiff ist $31\frac{1}{2}$ Meter
breit und $56\frac{1}{2}$ Meter hoch, also
außerordentlich kühn konstru-
iert. In den Seitenschiffen sind
Galerien oder Emporen ange-
bracht, die nach der strengen,
die Scheidung der Geschlechter
verlangenden Anschauung des
Orients für die Frauen vor-
behalten sind.

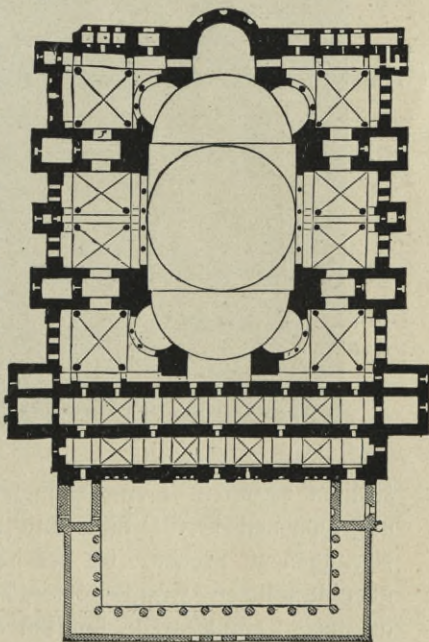


Abb. 62. Konstantinopel, Grundriß d. Sophienkirche.

Von Bedeutung wurde ferner ein Rundbau im Anschluß an die Heilige Grabeskirche zu Jerusalem, mehr aber noch der an der Stelle des Salomonischen Tempels errichtete Felsendom auf Moriah (Abb. 64). Seine Baugeschichte ist ungewiß. Vielleicht ist er von byzantinischen Meistern im 7. Jahrhundert für einen arabischen

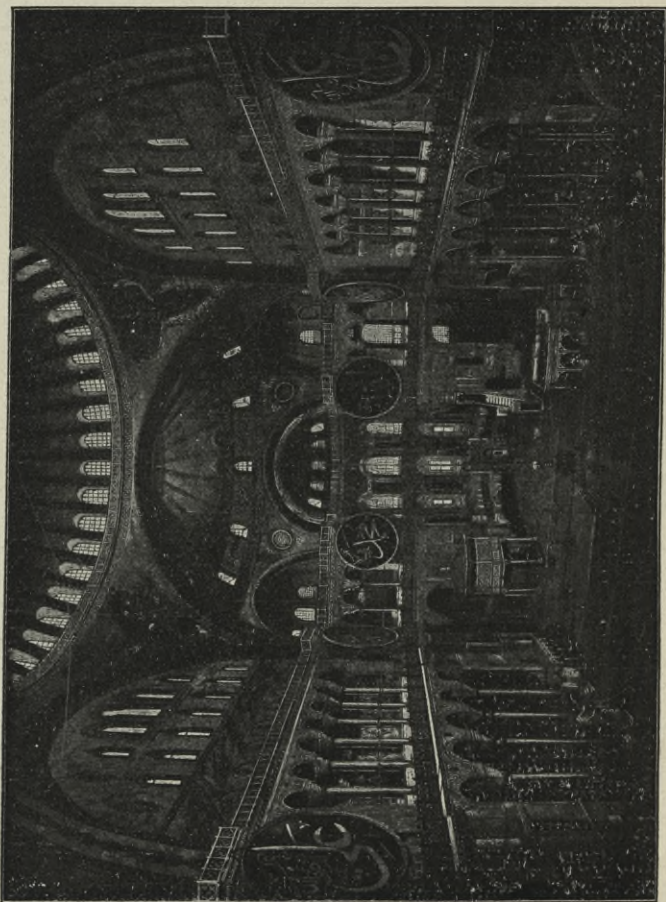


Abb. 63. Konstantinopel, Inneres der ehemaligen Sophienkirche (jetzt Moschee).

Kalifen errichtet. Seine Besucher werden nicht müde, seine fein abgewogenen Verhältnisse und seine reichen harmonischen Verzierungen zu preisen. Er hat deshalb vielfach die Phantasie der abendländischen Künstler erregt und beschäftigt. Der hier gegründete Templerorden hat ihn als Vorbild für seine Kirchen im Abendland verwendet.

II. Die Kunst des Islam.

1. Das Wesen der kirchlichen Bauten. Während in der Kunst des Christentums das Gotteshaus und sein Schmuck in erster Reihe steht, ist dies bei der Kunst des Mohammedanismus durchaus anders. Die Religion Mohammeds, die für die arabischen und andere orientalische Völkerschaften einen so hohen Reiz gewann, daß sie fast zu einer Weltreligion wurde, verwarf den Bilderdienst. Die Moscheen waren Gebethshallen: Langhaus oder Zentralbau mit einer oder mehreren Kapellen. Daneben stand gewöhnlich ein schlanker Turm, bisweilen auch mehrere (Minarets; mit Galerien für den Gebetsrufer). Vor dem Bau oder rings um ihn war ein Hof mit Brunnen für religiöse Waschungen.



Abb. 64. Jerusalem, Felsendom (Omarmoschee).

2. Der ornamentale Schmuck. Interesse für konstruktive Solidität oder für Lösung schwieriger bautechnischer Probleme ist selten. Wenn es vorhanden ist, so geht es auf die byzantinische Kunst zurück. Dafür aber entfaltet sich der Sinn des Orientalen für Flächendekoration in geradezu glänzender Weise. Er kommt vornehmlich auch dem Profanbau zugute und bringt in der Webkunst so vollendete Gebilde hervor, daß diese noch bis zum heutigen Tage auf jedermann einen wahrhaft bestrickenden Reiz ausüben. Das Ornament, das hierbei zur Verwendung gelangt, ist geometrischer Natur. Man spielt mit geometrischen Linien und ergänzt diese durch pflanzliche Motive. Hierbei werden die Formen der Blüten und Blätter umstilisiert zu Formen, die sich organisch leicht und anmutig mit den strengen geometrischen Figuren vereinigen (Abb. 65). Diese Linienverschlingungen sind die eigentlichen Arabesken, nach ihren Erfindern, den Arabern so genannt, während neuerdings vielfach, aber fälschlich alle Zierformen so bezeichnet werden. Der Reiz dieser Linien wird gesteigert durch die bunten Farben.

3. Die Bogenformen der Islamitischen Kunst. Auch die in der Baukunst verwendeten Bögen zeigen den Hang zur phan-

tastischen und zur dekorativen Spielerei. Die Araber wenden folgende Bogenformen an (Abb. 66): a) den Kielbogen, der zuerst halbkreisförmig aufsteigt und in einer geschweiften Spitze endigt, b) den Hufeisenbogen, ein Kreissegment, das stärker ist als ein Halbkreis, c) den aus zwei Kreissegmenten gebildeten Spitzbogen, der auch gestelzt, d. h. erhöht wird. Für die Bildung der Decke wird öfters das sog. Stalaktitengewölbe verwendet, das eine gewisse Ähnlichkeit mit den Gebilden einer Tropfsteinhöhle oder mehr noch mit einer Honigwabe hat.



Abb. 65. Arabische Flachverzierung.

4. Wirkung der Bauten. Gern werden buntfarbig glasierte Ziegel gebraucht, dies entspricht der uralten Überlieferung des Orients (Babylon, Assyrien). Durchgehends sind es also keine konstruktiven Ziele und Gedanken, sondern lediglich dekorative. Mit diesen werden künstlerische Wirkungen allerfeinster Art erzielt. Phantasie, Anmut, harmonische Buntheit sind ihre Hauptmerkmale.

5. Baudenkmäler in Asien und Afrika. Denkmäler der arabischen Kunst finden sich in Jerusalem (Ausgestaltung der Omar-moschee, s. S. 48 f.), in Kairo (die Kalifengräber), Kleinasien (Bauten der seldschukischen Fürsten), Persien, besonders in Ispahan, und in Indien, wo die Großmoguln im 16. und 17. Jahrhundert überaus prächtige Werke errichteten. Am bekanntesten sind die Moschee in Neu-Delhi, und das Grabmal Taj-Mahal, das als Weltwunder gepriesen wird.

6. Baudenkmäler in Europa. Aber auch in Europa finden sich glänzende Erinnerungen an die mohammedanische Herrschaft, freilich nicht so sehr in Sizilien, einem Hauptsitz ihrer Kultur (S. 58), als vielmehr in Spanien.

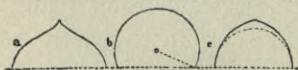


Abb. 66. Islamitische Bogenformen. a) Kielbogen, b) Hufeisenbogen, c) Spitzbogen.

Hervorgehoben seien zwei Werke: die Moschee zu Cordoba und die Alhambra. a) Die Moschee zu Cordoba. Sie ist seit 786 von Abderrhaman errichtet, im 10. Jahrhundert erweitert, später in eine christliche Kathedrale umgewandelt worden. Bei einem Gesamtumfang von 167 Meter Länge und 119 Meter Breite enthält der Bau 16 Schiffe, die voneinander durch Säulen getrennt sind. Letztere aber sind, da sie von antiken Baulichkeiten entnommen waren, nur 3 Meter hoch. Man setzte deshalb auf sie noch Pfeiler

und verband nun sowohl die Kapitelle jener Säulen als auch die Bekrönungen dieser Pfeiler miteinander durch runde oder hufeisenförmige Bogen, die abwechselnd aus weißen



Abb. 67. Die Alhambra zu Granada, Löwenhof.

Hausteinen und roten Ziegeln gebildet wurden. Da es 850 solcher Säulen gibt, so kann man sich vorstellen, welcher Formenreichtum und welche perspektivische, geradezu mystische Wirkung hier in dieser riesigen Säulenhalle entstanden ist. Dazu kommt ein großer Farben- glanz. Die Wände sind vergoldet und mit Mosaiken geschmückt.

b) Die Alhambra ist das bei Granada liegende andalusische Königsschloß, nach der Farbe des Steins das „rote Schloß“ genannt. Sie ist im 13. bis 15. Jahrhundert errichtet. Nach südlicher und orientalischer Sitte gruppieren sich die Räume um zwei offene Höfe, die mit ihren Säulenhallen und Springbrunnen Kühlung gewähren. Diese beiden Höfe sind der Myrtenhof und der 20 Meter breite, 37 Meter lange Löwenhof (Abb. 67), der seinen Namen von zwölf Marmorlöwen führt, die eine große Brunnen- schale von Marmor tragen. Überall zeigt sich hier höchste Anmut, Schlankheit und Zierlichkeit. Die Alhambra ist ein klassisches Beispiel des oben geschilderten Dekorationsstiles, das uns mitten in den Zauber der Märchen von 1001 Nacht versetzt. Obwohl sie im Laufe der Jahrhunderte, besonders unter Karl V., sehr gelitten hat, erscheint sie uns noch heute als die Idealstätte eines träumerischen, edlen, ritterlichen Genußlebens.

III. Die Baukunst romanischen Stils.

1. Einleitung. Der Zusammenbruch des römischen Kaiserreichs verschärfte den Gegensatz zwischen morgen- und abendländischer Welt. Für den Osten war Byzanz (Konstantinopel) der maß-

gebende Mittelpunkt. Es war der Sitz einer hohen und bedeutenden Kultur, die mehrfach auch für den Westen sich fruchtbar erwiesen hat, bis sie schließlich den immer stärker werdenden Angriffen der asiatischen Türken erlag. Im Westen trat dagegen eine ungeheure Zersplitterung ein. Nur in geistiger (künstlerischer und wissenschaftlicher), später auch in kirchlicher Beziehung behielt Rom die alte Zauberkraft. Inmitten des Hin- und Herwogens und Ringens der einzelnen Völker und Stämme lebte im Herzen der Massen die Erinnerung an die große, schutzgewährende Macht des römischen Weltreiches fort. Seine Wiederherstellung bildete den Gegenstand traumhaften Sehns, besonders unter den nunmehr nachhaltig und tatkräftig in die weltgeschichtliche Bewegung eintretenden Germanen. Sie und die Franzosen gaben fortan auf lange Zeit den Ton an für die europäische Kultur. Nicht mehr jenseit, sondern diesseit der Alpen erfolgten die entscheidenden Taten auf politischem wie auf künstlerischem Gebiete. Die Kunst dieser Periode bis zum Beginn der Gotik (S. 71 ff.) bezeichnet man mit dem Namen romanischer Stil. Der Name ist nicht ganz zutreffend, ist aber immer noch besser als die früher übliche Bezeichnung byzantinischer Stil.

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



Abb. 68. Achteck des Aachener Münsters. Inneres der Palastkapelle Kaiser Karls d. Gr. in Aachen (hinten gotischer Anbau).

2. Die karolingische Baukunst. Unter Karl dem Großen, an dessen Hofe ein junger edler Ostfranke, Einhard, als kunstverständig galt, wurden mehrere monumentale Bauten, Paläste (Pfalzen) und Kirchen errichtet, und zwar bezeichnenderweise gerade auf dem Grenzgebiete Frankreichs und Deutschlands.

Der glänzendste Bau, der sich aus karolingischer Zeit erhalten hat, ist ein Zentralbau: das

Nachener Münster. Es war zu gleicher Zeit Palastkapelle (darum zweigeschossig) und Grabkirche (deshalb zentral). San Vitale in Ravenna bildet das Vorbild, aber auch morgenländischer Einfluß ist bemerkbar. Ein inneres höheres Achteck, das von einer Kuppel überdacht ist, wird von einem zweigeschossigen Sechzehneck umschlossen. Das untere Geschöß dieses Sechzehnecks ist von dreieckigen und quadratischen Feldern, sein oberes Stockwerk von schräg ansteigenden und somit zugleich die Kuppel sichernden Tonnengewölben eingedeckt (Abb. 68). Der Außenraum öffnet sich gegen den inneren in rundbogigen Öffnungen, die zum Teil mit kostbaren Säulen besetzt sind. An den Wänden und Decken ist reicher Marmor- und Mosaikschmuck angebracht. Das Ganze ist außerordentlich prächtig, eine in jeder Hinsicht bewunderungswürdige Leistung, die in der folgenden Zeit mehrfach nachgeahmt ist. Sie war aber zu großartig und beruhte zu sehr auf dem Willen eines einzelnen, als daß sie wirklich fruchtbringend auf die nächsten Jahrhunderte hätte wirken können. Es war ein willkürlich aufgesetztes fremdes Reis.

Was sich an Längsbauten aus karolingischer Zeit erhalten hat, läßt sich auch nicht entfernt mit dem Nachener Münster vergleichen. Aber wir besitzen literarische Dokumente, die uns wertvolle Aufschlüsse über die baugeschichtliche Entwicklung geben, vor allem einen Grundriß für eine Kloster- und Kirchenanlage in St. Gallen. Dies ist augenscheinlich ein Idealplan für die zweckmäßigste Anlegung und Einrichtung eines großen Klosters, der am kaiserlichen Hofe, etwa 820, entstanden ist. Hier bahnen sich z. T. bereits die großen Umgestaltungen an, die das altchristliche schlichte Gotteshaus, die Basilika, im Verlauf der nächsten Jahrhunderte erfährt.

3. Die flachgedeckte Basilika, besonders zur Zeit der sächsischen und salischen Kaiser. a) Der Grundriß der Basilika. Die altchristliche Basilika (S. 42 f.) entwickelt sich in der Zeit der sächsischen Kaiser zur kreuzförmigen Basilika. Bei dieser wird die Apsis nach Osten hinausgeschoben, und das Mittelschiff wird breiter gestaltet, so daß der Grundriß einer größeren Kirche jetzt einem wirklichen Kreuze gleicht (Abb. 69). Dadurch entsteht ein größerer Chorraum, wie er auch durch die starke Zunahme der Zahl der Priester erforderlich geworden war. Die Vierung, d. h. der Teil, wo Mittelschiff und Querschiff einander schneiden, wird die Maßeinheit für die ganze Kirche. Ihre Maße werden für die Abmessungen der übrigen Teile zugrunde gelegt. Die Pfeiler markieren jedesmal

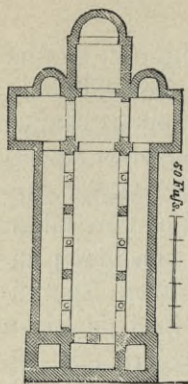


Abb. 69. Grundriß einer flachgedeckten romanischen Kirche.

die Ecken eines Quadrats. Man nennt diese strenge Raumabmessung das gebundene romanische System.

b) Der Chorraum. Der Altar findet im äußersten Osten seinen Platz. Unter dem Chorraum wird eine Kapelle, eine sog. Krypta angelegt. Dadurch wird der Zusammenhang zwischen dem oberen Hauptaltar und dem Märtyrergab, der ursprünglich die ganze Anlage bedingt hatte (vgl. S. 43), zerstört. Rein ästhetisch aber erwächst aus der Einfügung der Krypta ein erheblicher Vor-

teil. Aus technischen Gründen nämlich, damit man die Krypta nicht gar zu tief in die Erde einzugraben brauche, wird der Chorraum höher gelegt; 10, 15 und noch mehr Stufen führen aus dem Langhaus zu ihm hinauf, und es entsteht so eine völlig veränderte Architektur, die noch dazu vielfache Abwechslungen zuläßt.

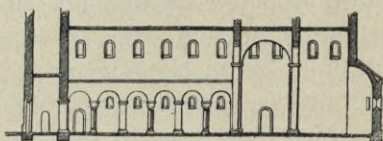


Abb. 70. Längsschnitt einer romanischen Kirche.



Abb. 71. Einfaches und verziertes Würfelpapitell.

Wie auf einer Bühne werden oben im Chorraum die heiligen Handlungen vollzogen. Wer derartige Kirchen besucht hat, weiß, welche außerordentlich malerische und künstlerisch reizvolle Bilder so entstehen.

Wegen der zunehmenden Heiligenverehrung wird ferner recht oft nicht bloß im Osten, sondern auch im Westen ein Chorraum angelegt. Vom 9. bis in die 1. Hälfte des 12. Jahrhunderts überwiegen sogar diese doppelten Chöre in Deutschland. Dementsprechend bringt man auch ein westliches Querschiff an. Dadurch wird aber der Eindruck, den der Längsbau der altchristlichen Basilika hervorrief, wesentlich verändert, zumal da wegen des Westchors das Westportal wegfallen muß und man nicht mehr von Westen die Kirche betritt, sondern von der Längsseite, von

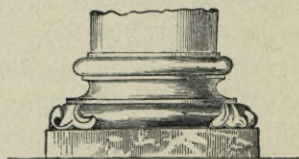


Abb. 72. Fuß einer romanischen Säule.

Süden oder Norden her. Der malerische Eindruck freilich wird hierdurch noch mehr gesteigert. Es werden künstlerische Wirkungen ersten Ranges erzielt.

c) Die Säulen in der Kirche. Die Säule wird vielfach durch den Pfeiler ersetzt. Es wechseln in einer Kirche, besonders in den Kirchen am Nordabhange des Harzes, oft sogar Säulen und Pfeiler, in rhythmischer Folge (sog. Stützenwechsel, Abb. 70). Als Kapitell wird neben dem anfänglich auftretenden ionischen und dem zuerst sehr rohen Blätterkelchkapitell vorzugsweise das Würfelkapitell verwendet, das zwischen dem Rund der Säule und dem rechtwinkligen Durchschnitt des Bogenaufsatzes vermittelt (Abbild. 71). Unten setzt die Säule auf der sog. attischen Base auf, die besonders seit etwa 1150 mit Eckblättchen verziert wird (Abb. 72).

d) Die Wände und die Decke der Kirche. Die Wände sind wuchtig und massig, nicht immer so plump wie in Süddeutschland; in Sachsen und am Rhein sind die Verhältnisse schlanker. Stets bleibt der Eindruck einer gewissen Schwere. Es bieten sich breite Flächen dar, die gleichsam nach farbiger Gliederung verlangen und in der Tat durch große Gemäldezyklen geschmückt werden.

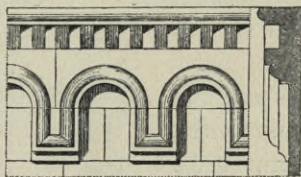


Abb. 73. Einfacher und verzierter romanischer Rundbogenfries.

Die Decke ist flach, von Holz. Die Seitenschiffe werden schon früh mit Gewölben versehen; dies erforderte geringe technische Kenntnis und Mühe. Es herrscht durchweg ein feierlicher gedämpfter Gesamtton in der künstlerischen Auffassung, der uns noch heute unmittelbar packt.

e) Das Äußere der Kirche. Die Außenwände werden vielfach durch sog. Lisenen (senkrecht, wenig vortretende Mauerverstärkungen) und Rundbogenfriese (unterhalb des Dachansatzes; Abb. 73) belebt. Die Fenster sind in der Regel schlicht, rundbogig. Die Portale sind gleichfalls rundbogig. Anfangs sind sie einfach, dann werden sie immer reicher durch Säulen (mehrere nebeneinander, in Schrägstellung) und durch das sog. Tympanon (das Feld zwischen dem geraden oberen Abschluß der eigentlichen Tür und dem die Tür umrahmenden Rundbogen) belebt.

Die Türme, die in Italien in altchristlicher und mittelalterlicher Zeit immer abseits stehen, werden nördlich der Alpen organisch mit dem Hauptbau verbunden und bilden in den folgenden Jahrhunderten eins der wesentlichsten Kennzeichen der Außenarchitektur, die, wie das Innere, immer reicher bewegt und belebt wird.

f) Romanische Basiliken in Sachsen. Die Stammlande

des sächsischen Herrscherhauses sind zu dieser Zeit von besonderer Wichtigkeit. Die Kultur wird nach dem Osten getragen. Es entstehen die Stiftskirche in Quedlinburg, wo König Heinrich beigesetzt wird, der Dom in Magdeburg, Ottos Lieblingschöpfung, und die von Markgraf Gero gegründete Stiftskirche in

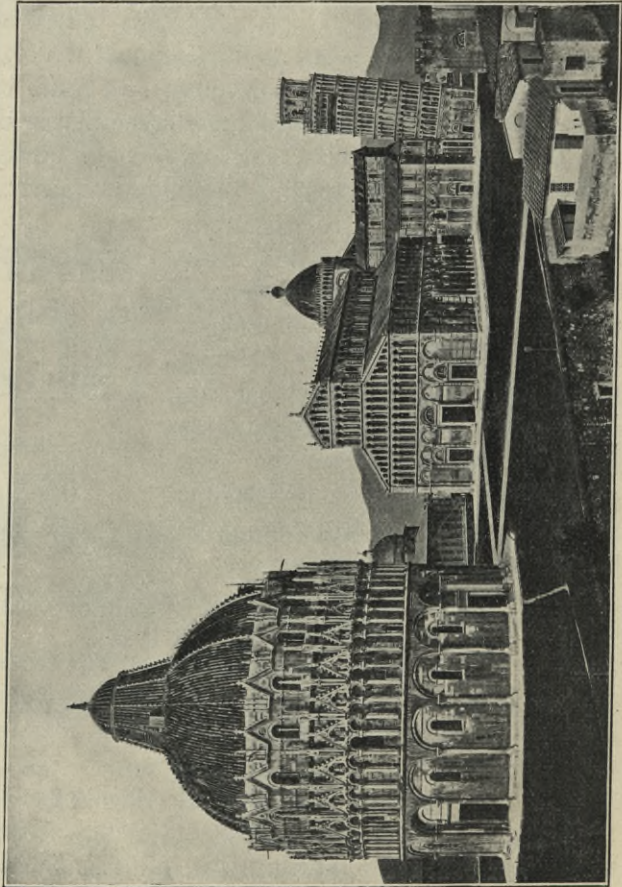


Abb. 74. Pisa, Domplatz (von links nach rechts: Baptisterium, Campo santo, Dom, Glockenturm. Vorn die Stadt Pisa; im Hintergrund die Berge von Lucca).

Gernrode. Im benachbarten Hildesheim entfaltet Bischof Bernward (992 bis 1022) eine hochbedeutende, auch für die Folgezeit nachwirkende Tätigkeit. Die schöne Michaeliskirche und der Dom mit seinen bronzenen Türflügeln zeugen noch heute davon. Die Bewegung erstreckt sich bis Westfalen (Soest).

g) Die Bauten der Kluniazenser. Gegen diese immer freier gruppierende und reicher verzierende Richtung kommt ein Rückschlag von Cluny in Burgund. Hier setzt eine Reform des Benediktinerordens ein. Es wird Einfachheit für den Kirchenbau verlangt. Die Grundsätze der Kluniazenser sind: geradliniger Abschluß des Chors und der Nebenapsiden, Fortfall der Krypta und des Westchors, dafür westliche Vorhalle mit zwei Türmen, alles in guten Verhältnissen. In Deutschland zeigen diese Art die Klosterkirchen Abdinghof in Paderborn (1015), Limburg an der Hardt, Hirsau, Paulinzelle, Samersleben, S. Jakob in Regensburg u. a. m.



Abb. 75. Lucca, Kirche S. Michele.

h) Bauten in Italien. In Italien liegt während des Mittelalters, wie schon oben angedeutet, nicht der Schwerpunkt der baukünstlerischen Fortentwicklung. Aber es entstehen herrliche Werke, freilich nicht in Rom, das ein Schattendasein führt und bis ins 14. Jahrhundert hinein an den altchristlichen Formen festhält und sie immer mehr verkümmern läßt, wohl aber in den frisch aufstrebenden städtischen Republiken, ganz besonders in Toskana.

Von stolzestem Selbstgefühl zeugt der Dom in Pisa, der im Jahre 1063 aus Anlaß eines Sieges über die Sarazenen begonnen wird (Abb. 74). Er hat ein fünfschiffiges Langhaus, ein dreischiffiges Querhaus, eine Überbrückung der Querarme durch fortlaufende Galerien (Emporen) und eine Bekrönung der Bierung durch eine Kuppel. Alles ist aus Marmor, in farbigen Schichten, hergestellt. Das Äußere wird durch Pfeiler und Halbsäulen, Blendbögen und mehrfache Reihen zierlicher Zwergsäulen reich und wirkungsvoll geschmückt. Das Baptisterium (Taufkirche), der berühmte, 54½ Meter hohe, während des Bauens schief gewordene Turm und der campo santo (Friedhof), die vom 12. bis 14. Jahrhundert in ähnlicher Art errichtet sind, vervollständigen und ergänzen das schöne Bild, das uns der Dom gewährt.

Ähnliche Bauten finden sich in dem benachbarten Lucca (Abbild. 75). Noch feiner sind die Bauten in Florenz, z. B. die Kirche

San Miniato (Abb. 76), die gleichfalls in buntem Marmor im Schichtenwechsel errichtet ist.

In Sizilien fesseln uns die von den Normannen unter arabischem Einfluß errichteten Bauten, besonders die Schloßkirche, die Capella Palatina in Palermo (Abb. 77). Trotz ihrer geringen Größe übt letztere einen unsagbar tiefen Eindruck aus. Mit ihren Stalaktitengewölben, ihren überhöhten Spitzbögen und nicht zum wenigsten mit ihrem farbeglänzenden, goldigen Mosaikschmuck verjagt sie uns trotz des christlichen Gehalts der Darstellungen mitten in die orientalische Märchen- und Zauberwelt.

4. Die gewölbten Kirchen romanischen Stils. a) Die Einwölbung der Decken. Das eigentliche Prinzip des Fortschritts, das Ziel, dem die mittelalterlichen Baukünstler immer mehr zusteuern, ist jedoch nicht die Ausschmückung, sondern die möglichst sichere und vollkommene Konstruktion des Gotteshauses. Die Balkendecke oder der offene Dachstuhl im Innern konnte zwar ein ästhetisch befriedigendes Bild darbieten (vgl. Abb. 76), gewährte aber keine Sicherheit bei Feuersbrünsten, die erstaunlich oft stattfanden. Fast von selbst drängte sich die Notwendigkeit auf, die hölzerne durch eine steinerne Decke zu ersetzen. Die technische Fähigkeit hierfür war freilich in den Stürmen der Völkerwanderung vielfach verloren ge-

gangen. Kleinere Räume, wie Seitenschiffe oder Krypten oder Zentralbauten einzuwölben, hatte man wohl niemals ganz verlernt. Aber dem verwickelten und mannigfaltigen Grundriß, wie er sich inzwischen für das christliche Gotteshaus ent-



Abb. 76. Inneres der Kirche S. Miniato bei Florenz (Blick auf den erhöhten Chor und die darunter befindliche Krypta).

wickelt hatte, gerecht zu werden und die bald größeren, bald kleineren Haupt- und Nebenräume so zu überwölben, daß ein künstlerisch befriedigender Eindruck und weihvolle kirchliche Stimmung entstand, gelang nicht schnell. Das hat vieler Versuche bedurft und hat viele Bauschulen hervorgerufen, bis schließlich die Gotik die für die damaligen Bedürfnisse und Anschauungen denkbar vollkommenste Lösung darbot. Die große Fruchtbarkeit des künstlerischen Geistes im Mittelalter zeigt sich vielleicht nirgends deutlicher als bei der Fülle verschiedener selbständiger Richtungen innerhalb der romanischen Baukunst.



Abb. 77. Palermo, Schloßkapelle (capella palatina), Blick auf den Chor.

b) Die Baukunst in außerdeutschen Ländern. Wir finden in der Languedoc, Provence, Aquitanien, Auvergne, Picardie, Isle de France, England, Lombardei die mannigfachsten Bauschulen. Es gibt hier ein- und mehrschiffige Kirchen, sowohl Basiliken als auch Hallenkirchen (d. h. Kirchen mit gleich hohen Schiffen), mit Tonnengewölben, Kuppeln, Kreuzgewölben, mit oder ohne Emporen usw., in größter Mannigfaltigkeit und in verschiedenartigsten Zusammenstellungen.

c) Die Dome in Speier und Mainz. Beide sind von Kaiser Heinrich IV. unter dem sachverständigen Beirat des Bischofs Benno von Osnabrück Ende des 12. Jahrhunderts errichtet. Der erstere ist eine Basilika mit dreischiffigem Langhaus und Querschiff, starken Pfeilern zwischen den Schiffen und mit rippenlosen Kreuzgewölben (Abb. 78). Er ist $134\frac{1}{2}$ Meter lang, also nur einen Meter kürzer als der Kölner Dom, und hat eine Grundfläche von 4470 Quadratmetern. Das Verhältnis der Höhe des Mittelschiffs zur Breite ist $2\frac{1}{2}:1$ (in Köln $3:1$). Es handelt sich also um riesige Verhältnisse und um eine sehr kühne Konstruktion. Die Erbauung einer derartigen Kirche war eine epochemachende, schöpferische Tat, mit der Heinrich alle übrigen Leistungen seiner Zeit übertraf.

Der Bau blieb mit der deutschen Reichsgeschichte auf das engste verknüpft. Hier sind zahlreiche Kaiser und mehrere Kaiserinnen beigesetzt, hier haben die Mordbrennerscharen Ludwigs XIV. und die französischen Revolutionsheere besonders arg gehaust. 1824 wurde der Dom neu geweiht. In jüngster Zeit wurden die Kaisergräber genau untersucht.

Der turmgeschmückte Mainzer Dom ist dem Speierer sehr ähnlich, hat aber im 13. Jahrhundert Erweiterungen erfahren. Auch der Dom von Worms gehört hierher.

d) Die Markuskirche (San Marco) in Venedig wurde im 11. Jahrhundert unter byzantinischem Einfluß, in Form eines griechischen, d. h. gleicharmigen Kreuzes er-



Abb. 78. Speier, Dom, Gewölbesystem.



Abb. 79. Venedig, Markuskirche, Nordseite.

richtet. Über der Vierung und jedem Arm erhebt sich eine Kuppel, zusammen also fünf, jede von 13 Meter Durchmesser und 26 bzw. 28 Meter Höhe. Die gesamten Wandflächen (insgesamt 4240 Quadratmeter) sind mit goldglänzenden Mosaiken bedeckt. Ein höchst feierlicher malerischer Reiz ist dadurch entstanden. Auch das Äußere ist mit Marmor, Nischen, Säulen, Giebeln im 11. und 12. Jahrhundert sehr reich geschmückt und hat spätgotische Zutaten aus dem 15. Jahrhundert. Von letzteren abgesehen, ist der Bau ein leuchtendes Denkmal der engen Beziehungen Venedigs zu Byzanz und zum Orient überhaupt (Abb. 79).

5. Der Übergangsstil. a) Das Wesen dieses Stils. Der bedeutende Anstoß, der mit der Errichtung der Dome in Mainz und Speier gegeben war (S. 59), fand nicht die lebhafteste Folge, die man hätte erwarten sollen. Der deutsche Gewölbebau des 12. Jahrhunderts steht dem französischen nach. Man

hält in Deutschland am gebundenen romanischen System (Abb. 80) zu sehr fest. In der späteren Staufenzzeit werden dann allmählich einzelne französische Motive, zum Teil auch schon der Spitzbogen, nach Deutschland herübergenommen. Das hängt zusammen mit

der damals auf jallen Gebieten wachsenden Bedeutung Frankreichs. Es entsteht der sog. Übergangsstil, ein Mischstil. Seine Erzeugnisse üben durch ihren Reichtum an Formen und durch ihre vollendete Steinmetzenarbeit einen besondern Reiz aus. Sehr fein und mannigfaltig sind die Kelch- und Knospenkapitelle, die jetzt die Vorherrschaft erlangen und in anmutiger Form den Übergang von der schlanken Säule

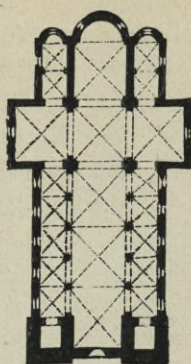


Abb. 80. Grundriß einer gewölbten romanischen Kirche (gebundenes romantisches System).

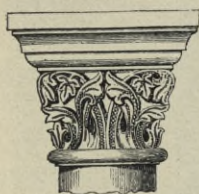


Abb. 81. Kelchkapitell (aus Maria-Laach).

zur darauf lastenden Mauer-
massenvermitteln. Beide Kapitell-
arten führen ihren Namen von
ihrer Form. Die Kelchkapitel-
le (Abb. 81) haben vielfach
akanthusartige Blattbildungen und außerdem

Verzierungen aus der Metalltechnik (Knöpfe). Die Knospenkapitelle (Abb. 82) haben knollen- oder knospenartige Bildung und sind sehr straff in der Zeichnung. Besonderer Wert wird bei den Bauten des Übergangsstils auf zahlreiche Türme und ihre malerische Gruppierung gelegt.

b) Kirchen dieses Stils. Neben den Domen und den Kirchen der reicheren Klöster, die bisher allein die künstlerische Führung gehabt hatten, wer-

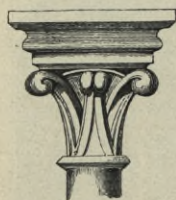


Abb. 82. Knospenkapitell.

den von jetzt ab auch die Pfarrkirchen, als die Götterhäuser des allmählich emporsteigenden Bürgertums von

Wichtigkeit. Eine besondere Gruppe bilden die Dreikonchenkirchen am Rhein, bei denen der Ostchor, der nördliche und der südliche Abschluß des Querschiffs im Halbkreis abgeschlossen werden. Fein abgewogene Durch-



Abb. 83. Limburg an der Lahn, Dom.

bildung der Außenseite und große Schönheit des Innenraums zeichnen diese Bauten aus, z. B. S. Maria im Kapitol und S. Aposteln zu Köln, das Münster zu Bonn. Sonstige wichtige Bauten sind: der Dom von Magdeburg nach dem Vorbild von Chalons, der Dom von Halberstadt, St. Georg in Limburg (beide nach dem Vorbild von Laon), mit reicher Turmanlage (Abb. 83), der Dom von



Abb. 84. Der Dom in Naumburg a. S. Links die Westtürme im Übergangsstil. In der Mitte das spätromanische Haupthaus. Rechts die romanischen Osttürme mit spätgotischem Abschluß und welschen Hauben sowie der gotische Ostchor.

Nach einem Diapositiv von Dr. F. Stoedtner in Berlin.

Trier, Chor und Querschiff der Münster in Straßburg i. E. bzw. Freiburg i. B., der größte Teil des Doms in Naumburg a. S. (Abb. 84), der Dom zu Bamberg mit wunderbarer Außenarchitektur (Abb. 85), die Pfarrkirche zu Gelnhausen, der Dom in Münster i. W. und viele andere mehr.

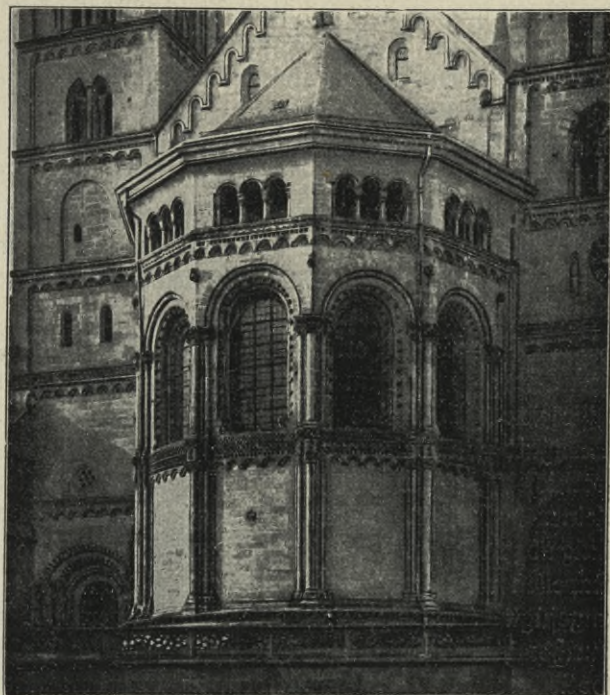


Abb. 85. Bamberg, Dom, Ostseite.

6. Der deutsche Backsteinbau. In der weiten nordostdeutschen Tiefebene gibt es keinen Haustein zum Bauen. Zwar finden sich zahlreiche einzelne Granitblöcke, Überbleibsel aus der sog. Eiszeit. Aber sie sind zu hart, lassen sich schwer bearbeiten und sind daher nur selten angewandt. Einen willkommenen Ersatz bietet der im Lande sich überall findende Lehm, der geformt und gebrannt wird. Dieser Ziegel- oder Backstein bedingt eine ganz andere Art des Bauens und der künstlerischen Verzierung. Er bildet eine fertige Größe, mit der der Baumeister rechnen muß, an der er nichts mehr ändern kann. Will man Zierat anbringen, so muß er von vornherein in der Ziegelerde geformt und gebrannt werden. Die Möglichkeit, am werdenden Bau selbst die Wirkung einer Zierform abzuwägen, ihr an Ort und Stelle einen größeren oder kleineren Umfang zu geben, ist nicht mehr vorhanden. Kühne Spannungen und freiere Konstruktionen sind sehr erschwert. Dem Bau bleibt daher stets der Stempel einer gewissen Schwerfälligkeit und Massenhaftigkeit aufgeprägt. Der einzige künstlerische Vorzug

des Backsteins vor dem Haustein ist die Möglichkeit, ihn farbig zu behandeln. Die farbige Glasur, die man den Ziegeln, besonders den Ziersteinen geben kann, und die ihnen zugleich Wetterbeständigkeit verleiht, vermag seine dekorative Reize hervorzu- bringen. Rot, Gelb, Weiß, Grün, Braun werden in diesem Sinn angewandt. Die frühesten Denkmäler stammen aus dem 12. Jahr- hundert und sind unter lombardischen Anregungen entstanden. Beispiele: die Klosterkirche von Jerichow, die Dome von Lübeck, Brandenburg und im fernen Osten die Anfänge des Doms von Riga.

7. Die Zisterzienserbauten. a) Die Klosterkirchen. Wie einst von Cluny, so geht im 12. Jahrhundert von dem neugegründeten Zisterzienserorden eine strengere Richtung in der Baukunst aus. Bernhard von Clairvaux eifert gegen den reichen, üppigen, oft ganz weltlichen Zierat an Kirchen. Die hohen Türme fallen fort. Nur ein kleiner Dachreiter oberhalb der Bierung bleibt. Der Chor wird gerad- linig abgeschlossen. Oft wird eine fortlaufende Reihe niedriger kleiner Kapellen rechts und links von ihm an die Ostseite des Querschiffs angefügt. Kreuzrippengewölbe wird angewandt und ein wohl- durchdachtes System von Strebepfeilern, jedoch ohne den für die Gotik bezeichnenden freiliegenden, schwebenden Strebebogen. Noch ist es nicht reine Gotik, aber es ist eine wichtige Vorstufe. Wegen der raschen Verbreitung, die der bald zu allgemeiner Beliebtheit gelangende und um die Landkultur hochverdiente Orden gewinnt, verbreitet sich auch seine Bauweise, die er überall anwendet, sehr schnell im Abendlande. In Deutschland sind zu nennen (zum Teil bereits gotisch): Pforte bei Raumburg a. S., Maulbronn, Beben- hausen, Lehnin und Oliva.

b) Die sonstigen Klosterbauten. Neben den Klosterkirchen interessieren uns hier auch die Klosteranlagen selbst (vgl. S. 43 und 53). Den Mittelpunkt bildet der Klosterhof, vom sog. Kreuzgang umgeben, an den der Kapitelsaal, das Sprechzimmer, der Schlaf- raum (Dormitorium) und der Speisesaal (Refektorium) anstoßen. Im weiteren Umkreise standen die Abtswohnung, die Schule, das Krankenhaus und die Wirtschaftsgebäude. Am besten ist alles in Maulbronn und Bebenhausen erhalten.

8. Der Zentralbau. Im Abendlande ist er selten angewandt, in der Regel nur für Baptisterien (Taufkirchen, Johanneskirchen), be- sonders in Italien, oder für Grabeskapellen. Unter letzteren ist wohl die schönste die für Erzbischof Arnold von Köln errichtete Doppel-

kapelle zu Schwarzrheindorf. Hierzu treten die Schloßkapellen, meist zweigeschossig (Freiburg a. d. Unstrut).

9. Nichtkirchliche (Profan-) Bauten. Die karolingischen Palastbauten sind leider untergegangen. Aus der Zeit der salischen Kaiser besitzen wir aber in dem nach der Wiedererrichtung des deutschen Kaiserreichs neu hergestellten Kaiserhause zu Goslar ein hochbedeutendes Denkmal (11. Jahrhundert). Es ist ein großer Saalbau mit zwei mächtigen Freitreppen, zahlreichen Nebenräumen und der zweigeschossigen Ulrichskapelle (Abb. 86).

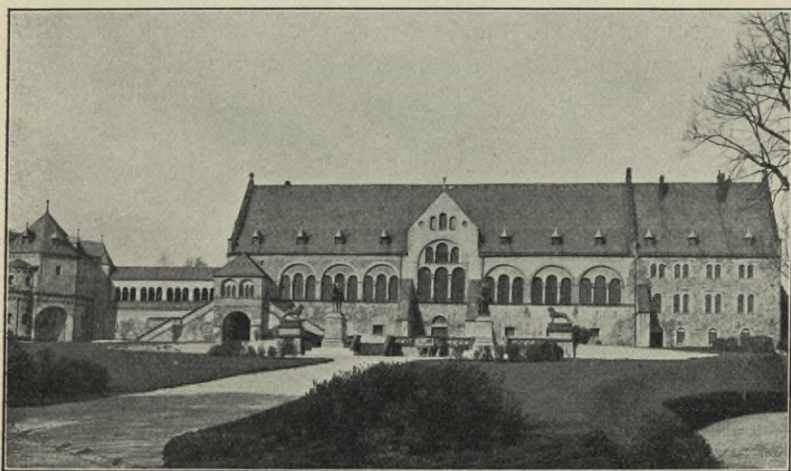


Abb. 86. Das Kaiserhaus in Goslar. Von links nach rechts: die Ulrichskapelle (Palastkapelle), ein rundbogiger moderner Verbindungsgang, der 55 m lange Saalbau und ein 1567 erneuertes Flügel. Vor dem Saalbau moderne Denkmäler. Phot. von Dr. Stoedtner, Berlin.

Unter den Hohenstaufen werden die Pfalzen (= Paläste) dekorativ reicher, z. B. die Kaiserpfalzen in Gelnhausen, Wimpfen, Trifels, Eger und die Burg Heinrichs des Löwen Dankwarderode in Braunschweig. Bei der Wartburg bei Eisenach, dem Schloß der Landgrafen von Thüringen, läßt sich deutlich Bau und Anlage eines solchen Fürstensitzes noch erkennen: Torturm, Vorhof, Räume für die Knappen und das Gefinde sowie die Ställe. Die vornehmeren Räume sind die Kapelle, die Kemenate (= *caminata*, das heizbare Zimmer, das Frauengemach) und der Palas, das eigentliche Landgrafenschloß, geschirmt vom Bergfried. Dieser hochragende starke Turm (franzöf. *Donjon*), der letzte Zufluchtsort im Fall einer Belagerung, kehrt auf jeder Burg wieder. Dagegen fallen in der Regel auf einer deutschen Ritterbehauung die wohn-

licheren Räume fort. Der kriegerische Charakter überwiegt. Das spricht sich auch in der Lage aus. Schwer zugänglich und oft einem Adlershorste gleich sind diese Burgen.

Die Zahl romanischer Bürgerhäuser ist gering. Man wohnte nur selten in Steinbauten, und wenn man das tat, so überwog hierbei öfters die Rücksicht auf besseren Schirm und Schutz. Wohntürme sind in Regensburg, Bologna usw. noch erhalten.

IV. Die mittelalterliche Malerei und Bildnerei Nordeuropas.

1. Das 9. bis 11. Jahrhundert. Das, was hierin unter den karolingischen und sächsischen Herrschern geleistet wird, beruht vorzugsweise auf antik-römischen Nachwirkungen. Dies gilt z. B. für die Wandmalereien in der Kirche Oberzell auf der Insel Reichenau (9. Jahrhundert). In Norddeutschland sucht Bischof Bernward von Hildesheim (993 bis 1022), durch den Glanz von Roms Vergangenheit angeregt, die Bildhauerkunst neu zu beleben. Es entsteht die Bernwardssäule, die in Nachahmung der römischen Trajanssäule spiralförmige Reliefs aufweist, ferner die reliefgeschmückten ehernen Domtüren und zahlreiche kostbare kirchliche Ausstattungsgegenstände (Bernwardsleuchter, Bernwardskreuz). Das Ornamentale verrät Geschmack, das Figürliche ist aber noch äußerst roh und primitiv. Doch waren die Anregungen nicht vergeblich. Es erblühte in Sachsen eine Erzgießerschule, die sogar von weither Aufträge erhielt (Domtüren in Gnesen und Nowgorod; bronzene Grabplatten in Merseburg und Magdeburg).

2. Das 12. und 13. Jahrhundert. a) Charakter der Malerei und Bildhauerkunst. Der erste Versuch zu monumentaler Steinplastik wird Anfang des 12. Jahrhunderts mit einer in riesigen Verhältnissen gemeißelten Kreuzigung Christi an den Externsteinen bei Detmold gewagt. Eine stärkere nationale, dramatische Eigenart setzt Ende des 12. Jahrhunderts ein. Zugleich aber zeigt sich unter der Einwirkung der Kreuzzüge und vermittelt der Kleinkunst byzantinischer Einfluß, und damit eine unnatürliche Unruhe und Bewegung, die besonders augenfällig bei den Falten der Gewänder ist. Vom Anfang des 13. Jahrhunderts, mehr noch von dessen Mitte an macht sich dann die schlanke Eleganz französischer Kunst geltend.

b) Die Malerei. In der Malerei ist die Wandmalerei von höchster Bedeutung. Auf den großen Mauerflächen der romanischen

Kirchen haben die Maler ausgedehnten Platz, um in ihren kolorierten Umrißzeichnungen dem Volk die Heilswahrheiten u. dgl. anschaulich vorzutragen (Brauweiler, Schwarzrheindorf, Soest, Hildesheim usw.). Im übrigen blüht nur die Buchmalerei, d. h. die Ausschmückung kostbarer Bücher. Die Tafelmalerei, die im 15. Jahrhundert in den Vordergrund tritt, steckt jetzt noch in den ersten Anfängen.

c) Die Bildhauerkunst. Sehr bedeutend ist die Bildhauerkunst, die auch heute noch für die weitesten Kreise von großem künstlerischen Reiz ist. Für die Bildhauer bot sich reiche Gelegenheit zur Be-

tätigung: im Kirchengesamtheit, in Grabplatten, in Statuen und Reliefs, besonders an den Kirchthüren, an den Chorschranken (sog. Letznern), Kanzeln und den Kreuzigungsgruppen, die hoch zwischen den sogenannten Triumphbogen, den westlichen Abschluß des Chores, eingespannt wurden. Wichtige Schulen gab es von etwa 1200 bis 1275 in Sachsen (Hildes-



Abb. 87. Figuren von der Goldenen Pforte am Dom in Freiberg i. S., links Verkörperung der Kirche (?), rechts Kron. Phot. von Dr. Stoedtner, Berlin.

heim, Braunschweig, Magdeburg, Freiberg, Raumburg), Franken (Bamberg), Schwaben (Freiburg i. B.), Elsaß (Straßburg), Westfalen (Münster, Paderborn).



Abb. 88. Markgraf Ekkehard und seine Gemahlin Uta im Westchor des Naumburger Doms. Phot. von Dr. Stoedtner, Berlin.

d) Die Goldene Pforte in Freiberg. Besonderen Ruhm genießen mit Recht die Skulpturen an der Goldenen Pforte am Dom zu Freiberg in Sachsen von etwa 1230. Sie ist eins jener Portale, dessen Seitenwände abgescrängt und mit Figuren und Zierat aller Art geschmückt sind. Uns fesselt neben der Figur der Kirche und den höchst reizvol-

len, vorzüglich gearbeiteten Verzierungen am meisten die charakteristische und lebendige Figur des greisen Propheten Aron (Abb. 87). In der dichten Parallelfältelung der Gewänder haben wir noch einen Nachklang der byzantinischen Art (S. 66).

e) Die Figuren im Naumburger Dom. Ferner ragen hervor die sog. Fürstenstatuen im Westchor des Naumburger Doms von etwa 1250 bis 1275, z. B. der prozige, vierschrötige, gewalttätige Markgraf Ekkehard mit seiner jugendfrischen, schlanken, lebenswürdigen Gemahlin Uta (Abb. 88). Kraftvoll und fest stehen sie da, in prachtvoller langfließender Gewandung, mit scharfer Naturbeobachtung und vollendeter technischer Gewandtheit sind Gesichter und Hände bearbeitet. Das sind die Helden und Heldinnen der Nibelungensage, die da leibhaftig vor uns auferstehen.

f) Die Figuren im Bamberger Dom. Hier fesselt uns die Figur der Elisabeth von einer Gruppe der Heimfuchung (Abb. 89).

Höchst geistvoll ist diese hagere Frau aufgefaßt. Es ist gleichsam eine von gewaltigem inneren Leben durchbelebte Seherin. Sie ist nach einer Elisabeth im Dom von Reims gearbeitet, übertrifft aber ihr Vorbild ganz erheblich.

g) Die Bildhauerarbeiten am Straßburger Münster. Besonders schön ist die Synagoge vom Südportal (Abb. 90). Wie sinkt diese zarte, schlanke Frauengestalt demütig zusammen vor ihrer stolzen siegreichen Gegnerin, der christlichen Kirche, und wie rührend und liebenswürdig erscheint sie in ihrer Niederlage, die sie ihrer, durch die Augenbinde angedeuteten Selbstverblendung zuzuschreiben hat!

Es ist edelste, vornehmste Kunst, die uns in der großen Reihe dieser Skulpturen entgegentritt. Auf Wahrheit und Charakteristik, auf lebendige dramatische Wirkung geht diese erste große Blütezeit unserer nationalen Bildhauerei aus. Der gleichzeitigen italienischen Kunst ist sie weit überlegen.

3. Das 14. Jahrhundert. a) Charakter der Bildhauerei. Als sich die Gotik völlig ausgebildet, tritt in der Bildnerei und Malerei ein Rückschlag ein. Das allzu starke Hochstreben des gotischen Baues (S. 74) bedingte für die Figuren die Notwendigkeit eines Gegengewichts. Um in diesem Spiel himmelwärts aufschießender Linien die Figuren nicht gar zu schlank erscheinen zu lassen, krümmte man sie. Man gab ihnen eine starke Ausbauchung nach einer Seite. Die eine Hüfte steht also seitlich vor. Die Figuren bilden eine geschwungene Linie, etwa in der Form eines lateinischen S. Vielleicht wurde man hierzu auch durch die damals gerade in Blüte kommende Marienverehrung veranlaßt. Man stellte Maria gern mit dem Christuskind auf dem Arme

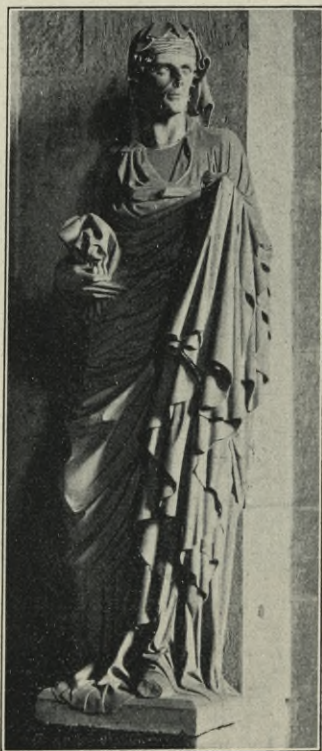


Abb. 89. Elisabeth.
Bamberg, Dom.

Phot. von Dr. Stoedtner, Berlin.



Abb. 90. Die Synagoge am Straßburger Münster. Phot. von Dr. Stoedtner, Berlin.

dar. Dies Kind hätte aber durch seine natürliche Last die Figur der Maria aus dem erforderlichen Gleichgewicht gebracht, sie wäre nach der Seite des Kindes niedergestürzt, wenn nicht durch die Ausbauchung der Hüfte das Gleichgewicht wieder hergestellt worden wäre. Die Anfänge der Neuerung zeigen sich schon bei den Figuren des Straßburger Münsters (vgl. Abb. 90). Später wird

die Ausbauchung völlig zur Manier. Die Künstler vermögen sich lange Zeit augenscheinlich einen gerade gewachsenen Menschenkörper kaum noch vorzustellen.

b) Die Grabdenkmäler. Von immer größerer Wichtigkeit werden jetzt die Grabdenkmäler. Entweder sind es Deckplatten für die Gruft, in der der Verstorbene beigesetzt wird, oder es ist ein viereckiger, kastenförmiger Hochbau, eine sog. Tumba. Flachrelief und Hochrelief werden gleichmäßig angewandt. Als Material nimmt man Stein, den man buntfarbig bemalt, oder Bronze (Flandern). Man bemüht sich, die Gesichtszüge des oder der Verstorbenen lebenswahr wiederzugeben und auch die Kleidung und die Waffen mit größter Naturtreue zu gestalten. Dadurch schärft sich der Blick der Künstler für die Dinge der Wirklichkeit. Das wird eine Vorstufe und Vorschule für die Kunst des 15. Jahrhunderts.

c) Die Wandmalerei. Die Wandmalerei tritt im 14. Jahrhundert in den Kirchen zurück, wo ihnen wegen der unten (S. 73) geschilderten Entwicklung der Gotik kein eigentlicher Raum mehr blieb. Dagegen mehren sich jetzt die Beispiele von Ausmalung weltlicher Räume. Es ist interessant genug, daß hierbei unter dem Vorbildlichen Einfluß der Teppichkunst Rittertum und Heldensage (Iwein, König Laurins Rosengarten, Tristan und Isolde usw.) den Stoff der Darstellung bilden. Die Malerei bleibt in der Hauptsache Flächenkunst, kolorierte Umrißzeichnung. Von Modellierung der Figuren und perspektivischer Anordnung ist keine Rede.

d) Die Buchmalerei. Die Buchmalerei (Miniaturmalerei) behält die große Bedeutung, die sie im frühen Mittelalter gewonnen, im hohen Mittelalter bei. Wichtig ist die Manessische Liederhandschrift (Anfang 14. Jahrhunderts, Universitätsbibliothek zu Heidelberg) und der Codex Balduini in Koblenz, der die Romfahrt Heinrichs VII. schildert.

4. Das Kunstgewerbe. Das Kunsthandwerk zeigt zur Zeit der Gotik eine hohe Blüte wie zur Zeit des romanischen Stils. Wir bewundern Teppiche, Reliquien, Monstranzen, Kelche von größter technischer Vollkommenheit.

V. Die gotische Baukunst.

1. Entstehung der gotischen Baukunst. Aus der Mannigfaltigkeit architektonischer Bestrebungen, die die Zeit des romanischen Stils kennzeichnet, ging schließlich der gotische Stil als alleiniger

Sieger hervor. Er bot das, was man wollte, in denkbar vollkommenster Weise dar: Sicherheit der Konstruktion, Einwölbungsmöglichkeit auch für die verwickeltesten baulichen Anlagen und eine Kühnheit und Großartigkeit des Aufbaues, wie sie dem lebhaftesten, zur Zeit der Kreuzzüge besonders stark aufflammenden religiösen Geiste des Mittelalters entsprach. Nicht zu vergessen ist auch, daß der Geschmack und das Empfinden sich gewandelt hatten. Wenn im 10., 11., ja auch noch im 12. Jahrhundert in Wechselwirkung mit der noch nicht ausgereiften Technik dunkle, dumpfe Räume mit schweren, dicken Mauern und kleinen Fenstern entstanden waren, geht jetzt, Hand in Hand mit dem Vorwärtsschreiten des konstruktiven Könnens, die Richtung allmählich auf helle weite Räume mit großen Fenstern. Dazu kommt, daß die Städte an Zahl der Einwohner sehr stark zunehmen, vom 12. Jahrhundert ab in Frankreich, vom 13. an in Deutschland. In den Gotteshäusern muß genügend Platz geschaffen werden, so daß auch aus diesem rein äußerlichen Grunde die Tendenz auf das Großartige unterstützt wird.

2. Der Name. Der Name gotischer Stil entspricht seinem Wesen nicht im mindesten. Er hat mit den Goten gar nichts zu tun. Er ist aufgebracht worden im 16. Jahrhundert von dem italienischen Maler und Kunstschriftsteller Vasari, der seine Abneigung gegen die ältere Stilrichtung nicht besser zum Ausdruck bringen zu sollen glaubte, als daß er sie mit dem Namen des im Sinne der Italiener barbarischen Volkes der Goten belegte. Aus dem Spottnamen ist dann wie so oft ein Ehrenname geworden. Die Franzosen sprechen von einem style ogival, von einem Spitzbogenstil. Aber auch dieser Name trifft die Sache nicht, da der Spitzbogen auch anderwärts, z. B. in der arabischen Kunst vorkommt.

3. Perioden der Gotik. Wir unterscheiden: Frühgotik, Hochgotik, Spätgotik. Die Frühgotik ist, rein künstlerisch betrachtet, die interessanteste und wertvollste Entwicklungsstufe. Sie währt in Frankreich vom Ende des 12. Jahrhunderts bis in das 13. Jahrhundert hinein. Nach Deutschland tritt sie erst im Anfang des 13. Jahrhunderts über und wird bald zur Hochgotik, in der das System vollkommen rein und klar entwickelt ist. Diese Hochgotik herrscht noch das 14. Jahrhundert hindurch, während die Spätgotik das 15. Jahrhundert bis in das 16. hinein andauert.

4. Der Aufbau der gotischen Kirchen. a) Die Gewölbe. Das gebundene romanische System (S. 53f. u. 60f.) kannte bereits die Wölbung, aber nur über dem Quadrat. Noch während der Herrschaft des romanischen Stils ging man zum Rechteck als Grundlage eines Gewölbes über. Das erforderte größere Sorgfalt und Berechnung, gewährte aber auch viel mehr Gestaltungsfreiheit. Einen weiteren Fortschritt bildete die Anwendung von Rippen, die, von vier oder mehr in den Ecken stehenden Säulen ausgehend und oben in der Mitte sich in einem Schlüsselstein (Abb. 91) zusammenfügend, die eigentliche Last der Steindecke auf sich nahmen. Vielleicht war dies der bedeutendste Fortschritt. Bald schlug man den Bogen nicht mehr halbkreisförmig, sondern bildete ihn aus Kreissegmenten. Der Spitzbogen wird bereits in der letzten Zeit des romanischen Stils angewandt, seine volle Ausnutzung gehört der Gotik an. Man baut höher und spannt die Wölbungen weiter.



Abb. 91. Schlüsselstein eines gotischen Gewölbes (m. Weinlaub u. Trauben verziert).

b) Strebebögen und Strebepfeiler. Das erfordert aber die Anbringung von Stützen, von Widerlagern, weil sonst der Druck der oberen Steindecke auf die schlanken Stützen ein seitliches Ausweichen der Mauern und einen Zusammenbruch nach sich ziehen könnte. So entstehen Strebepfeiler an der Außenwand der Kirche. Um sie lockerer, leichter, dem Geiste der Zeit entsprechend weniger massiv ausführen zu können, schlägt man von ihrem oberen Endpunkt gegen einen entfernteren, der Stützung bedürftigen Punkt einen segmentartig gebildeten Bogen, den Strebebogen (Abb. 92). Auf Lockerung der Mauer Massen geht überhaupt das Ziel der Architekten. Nur das, was für die Konstruktion des Gesamtbaues wirklich von Bedeutung ist, bleibt. Die Mauern schrumpfen gleichsam zusammen, die Fenster erweitern sich. Schließlich sehen wir nur noch das Skelett eines Baues vor uns: Pfeiler, Bögen, Dach. Damit erlischt im wesentlichen die monumentale Wandmalerei, der bei dem romanischen Stil ein so großes Feld sich

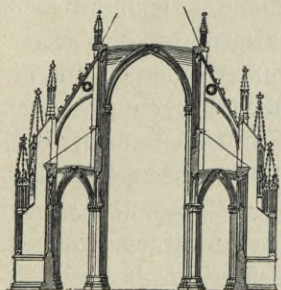


Abb. 92. Querschnitt eines basilikalischen dreischiffigen gotischen Domes (Halberstadt) mit Strebebögen und Strebepfeilern.

wir nur noch das Skelett eines Baues vor uns: Pfeiler, Bögen, Dach. Damit erlischt im wesentlichen die monumentale Wandmalerei, der bei dem romanischen Stil ein so großes Feld sich

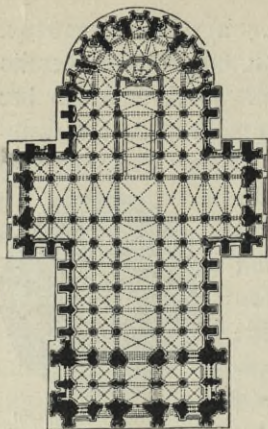


Abb. 93.
Grundriß des Kölner Doms.

eröffnete. Dafür aber gewinnt die Glasmalerei an Boden.

c) Der Grundriß der gotischen Kirchen. Der Grundriß (Abb. 93) entspricht im wesentlichen der Überlieferung: langgestreckte Basiliken und Hallenkirchen mit verkümmertem Querschiff. Reich ausgebildet ist der eckige Chor, als das Ziel, auf den die Längsbewegung zusteuert, als der Ort, wo der Hauptaltar steht. In Frankreich ist von besonderer Bedeutung der dort seit alters beliebte Chorumgang mit anschließendem Kapellenkranz. Das führt, da der Chor in der Regel aus dem Sechseck, dem Achteck usw. gebildet wird,

zu sehr verzwickten Raumbildungen. Gerade hierbei haben sich die spätromanischen und frühgotischen Architekten und Steinmetzen in Herstellung kühner und schwieriger Wölbungen geübt.

d) Der Aufbau der Kirchen. Mehr noch als der Grundriß verrät der Aufbau das Vorherrschen einer einzelnen Richtung (Abb. 92 u. 94). Es strebt alles in die Höhe, in das Unendliche. Bei den Werken der französischen Frühgotik halten sich Quer- und Höhenrichtung einander noch ziemlich die Wage. Die Türme sind in regelrechte Stockwerke eingeteilt, die Westfront ist deutlich durch mehrere Querlinien gegliedert (vgl. Abb. 102). Bei den Schöpfungen der Hochgotik überwiegt dagegen durchaus das Emporstreben. Am Kölner Dom gibt es kaum noch den Begriff des Stockwerks. Die Türme schießen gerade, ohne Querunterbrechung, in die Lüfte empor. In diesem Sinne werden alle Glieder ausgebildet.

e) Die Türme. Die gotischen Kirchen haben meist zwei hohe Türme an der Westfassade. Sie laufen oben spitz aus, gleichen also hohen Pyramiden. An ihren Ecken werden sie mit sog. Krabben, Bossen oder Knollen besetzt. Es sind dies in der Frühgotik knospenartige, in der Spätgotik reiche, stark herausgearbeitete Blätter. Oben ist der Turm durch die sog. Kreuzblume abgeschlossen.

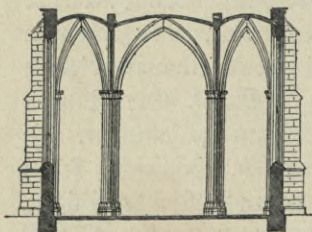


Abb. 94. Querschnitt einer dreischiffigen gotischen Hallenkirche.

f) Schmuck der Bauglieder. Den Türmen ähnlich sind aber auch die Strebe-

pfeiler gebildet. Sind sie an sich schon ein senkrechtcs, sich nach oben verjüngendes Element, so erhalten sie noch dazu einen lediglich aus dem Höhendrang der Gotik zu erklärenden Aufsatz, die Fiale (Abb. 95), die sich aus einem viereckigen, unteren Teil, dem Leib, und einer spitzen Pyramide, dem Riesen, zusammensetzt. Dieser Riese wird wiederum wie die Bekrönung eines Turmes gestaltet. An den Ecken hat er Krabben, die gleichsam in die Höhe kriechen, oben die Kreuzblume. Ganz ähnlich sind die Wimperge (= Wind-

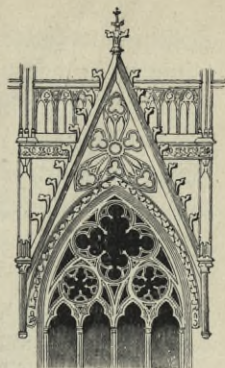


Abb. 96. Gotisches Fenster mit Maßwerk, darüber der sogenannte Wimperg (Kölner Dom).



Abb. 95. Fiale.

berger; Abb. 96), äußere Giebelaußätze auf den hohen Fenstern. Die Fenster selbst sind nach dem Gesetze der Aufwärtsbewegung durch das Stabwerk gegliedert. Dies besteht aus aufstrebenden Pfosten (alten und jungen), die mitunter gruppenweise durch Spitzbogen zusammengefaßt werden (Abb. 96). Das Maßwerk als Füllung setzt sich meist aus Kreissegmenten, den Pässen (Dreipaß, Vierpaß), später auch der Fischblase (style flamboyant) zusammen.

g) Das Innere der gotischen Kirchen. Im Innern ist es ähnlich. Die Pfeiler (Abb. 97), an deren zylindrischen, häufig mehrfach ausgefehlten Kern sich dünne Halb- oder Dreiviertelsäulen (je nach ihrer größeren oder geringeren Stärke und Wichtigkeit alte oder junge Dienste genannt) anlegen, schießen mitsamt diesen Diensten hoch in die Höhe und bilden mächtige Bündelpfeiler. An die Dienste fügen sich unmittelbar die Gewölberippen (Abb. 98). Die Kapitelle verlieren ganz ihre alte Bedeutung, Vermittler zwischen Last und Stütze zu sein. Sie werden nur noch Mark- und Grenzpunkte zwischen den Diensten und Rippen, die häufig mit naturalistischem, sehr mannigfaltigem Blätter- und Blüten schmuck versehen werden, und verschwinden später auch ganz.

Pfeiler und Fenster bestimmen neben den Gewölben den Charakter des Innenraums. Als ergänzendes Glied kommt

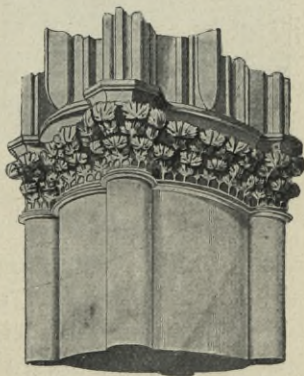


Abb. 97. Gotischer Pfeiler.

mitunter noch die Triforiumsgalerie hinzu, ein schmaler in der Mauer angelegter Gang, der auf den Langseiten des Mittelschiffs oberhalb der Arkadenbögen dahinläuft, nach dem Mittelschiff sich durch Bogenseiten öffnet und nach außen hin durch die Wand, später durch Fenster abgeschlossen ist.



Abb. 99.
Gotischer Blattfries.

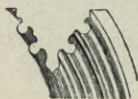


Abb. 98.
Gotische Gewölberippen.

Klar und einfach ist das System der Gotik, so kunstvoll es auch ausgestaltet ist. Bloß aus konstruktiven und sachlichen Rücksichten und Bedürfnissen heraus wird alles gebildet. Es ist etwas durchaus Neues, etwas, was der antiken Welt und ihrer Kunst völlig fremd ist. Erst allmählich beginnt das Ornament, das von Haus aus ganz schlicht, nur geometrisch oder naturalistisch (Abb. 99) ist, sich kräftiger zu entwickeln und auszudehnen.

h) Entartung der Gotik (Spätgotik). Als äußeres Kennzeichen der Spätgotik gilt die üppige, oft sinnwidrige Ausbildung des Gewölbesystems. Man begnügt sich nicht mit vierteiligem oder sechsteiligem Rippengewölbe. Die Zahl der Rippen wird vielmehr immer größer, die Kreuzungen und Schneidungen häufiger, die Größe der Gewölbekappen kleiner (Abb. 100). Man bildet Sterngewölbe und schließlich sogar Netzgewölbe oder vollends Stalaktitengewölbe. Man läßt im Vollgefühl des Triumphes über die errungene technische Meisterschaft die Rippen sich vom Mauerwerk lösen und frei in der Luft schweben oder verzichtet ganz auf die Rippen. Der Spitzbogen wird



Abb. 100. Spätgotisches Gewölbe.

gekrümmt (sog. Eßelsrücken) oder gebrochen. In Sachsen ist der Gardinenbogen beliebt (Abb. 101). Das Maßwerk verliert seine Gleichmäßigkeit, es wird unruhig. Blätter- schmuck wird überall reichlich angebracht, aber nicht mehr frisch empfunden und nach der Natur gearbeitet, sondern er verknöchert. Die Blätter



Abb. 101. Spätgotischer, sogen. Gardinenbogen.

werden stark gebauht, die hoch entwickelte Treibkunst des Goldschmieds wird nachgeahmt.

5. Gotische Kirchen außerhalb Deutschlands. a) Frankreich und Belgien. Die Anfänge der Gotik sind in Nordfrankreich zu suchen (Ende des 12. bis Anfang des 13. Jahrhunderts). Die großartigen Kathedralen zu Paris (Notre Dame), zu St. Denis, die Begräbnisstätte der

französischen Könige, zu Amiens,

Chartres, Reims (Krönungskirche, (Abb. 102) sind die frühesten wichtigen Baudenkmäler der Gotik.

Man beachte bei der in Reims das mächtige Radfenster (Rose) und die Quergalerie mit den Statuen alttestamentarischer Könige (Königsgalerie).

Es sind wirksame



Abb. 102. Kathedrale von Reims.

Gegengewichte gegen die mächtige Aufwärtsbewegung, die sich sonst zeigt, sind aber nur in der Frühgotik angewandt (vgl. S. 74). Weitere namhafte gotische Kirchen in Frankreich sind die Kathedralen von Le Mans, Bourges, Soissons, Troyes, Châlons, Tours.

In Belgien bewundern wir den Dom von Antwerpen.

b) Die Gotik in England. In England hat man die Gotik zwar von Frankreich bekommen, aber man bewahrt sich

doch eine gewisse Selbständigkeit. Man spricht von einem früh-englischen Stil des 13. Jahrhunderts (Kathedralen von Salisbury und Lincoln, die Abteikirche von Westminster), einem reichen oder dekorierten des 14. Jahrhunderts und dem perpendikulären Stil des 15. Jahrhunderts. Bedeutende Kirchen des 14. Jahrhunderts sind die Kirchen in Exeter, Lichfield und York. Der Grundriß wird erweitert. Meist bevorzugt der Baumeister zwei Querschiffe mit geradlinig abgeschlossenem Chor und anstatt der basilikalen Form eine mehr hallenartige Anlage. Stern- und Netzgewölbe werden im 14. Jahrhundert angewandt, während im 15. Jahrhundert ein Rückschlag eintritt und der Kiel- und Tudorbogen vorherrschend werden. In diesem Stil sind erbaut worden die Kathedrale von Winchester und die Kapelle Heinrichs VII. in der Westminsterabtei zu London. Neben den Kirchen darf man die Kreuzgänge, z. B. in Salisbury, Gloucester, und die Colleges (Oxford) nicht vergessen, um einen Begriff von englischer Gotik zu erhalten.

c) Die Gotik in Italien. In Italien hat sich die Gotik ganz eigentümlich entwickelt. An der entwickelten nordischen Gotik mit ihren Strebebögen und dem kunstvollen Rippengewölbe, der Auflösung des Mauerwerks, den Fialen und Krabben, dem krausen Blattwerk und vor allem dem Emporstreben konnten die Italiener, die doch immer die Enkel der alten Römer blieben, keinen rechten Geschmack gewinnen. Sie modelten die Formen

nach ihrem Sinne um, so daß der vom Norden kommende diese italienische Gotik oft gar nicht als Gotik anerkennen mag. Es fehlen die Türme der Westfassade, der Rundbogen ist oft angewandt, das Mauerwerk nur wenig aufgelöst, das Blattwerk fortgelassen usw.

Die meiste Verbreitung fand die Gotik in Italien durch die im 13. Jahrhundert gegründeten Bettlerorden der Dominikaner und Franziskaner, doch sind deren Kirchen sehr einfache Predigthäuser, z. B. die Kirchen in Assisi, Bologna, Venedig, Rom und Florenz (Abb. 103).



Abb. 103.

Florenz, Inneres der Kirche S. Croce.

Brunkvoll dagegen sind die berühmten großen Dome von Florenz, Siena, Orvieto, Mailand, Bologna.

Der Dom von Florenz wurde 1296 durch Arnolfo di Cambio begonnen, durch Giotto u. a. fortgesetzt und von Brunelleschi (S. 93) beendet. Den Schichtenwechsel von schwarzem und weißem Marmor wie er zeigt auch der Dom von Siena, dessen heutiges Langhaus, obwohl 90 Meter lang, eigentlich nur Querschiff werden sollte. Von riesigstem Umfang und ebenfalls nur halb fertig ist der Dom von Bologna. Der von Mailand, den Tausende von statuengekrönten Gialen zieren, nähert sich am ehesten deutscher Art. An ihm waren deutsche Architekten, z. B. Ulrich von Ensingen, zeitweilig tätig.

6. Gotische Kirchen in Deutschland. a) Die ersten gotischen Kirchen. In Deutschland sind die frühesten Denkmale der Gotik der Chor des Magdeburger Doms (beg. 1207), die Liebfrauenkirche zu Trier, ein Zentralbau, und die recht selbständige Elisabethkirche in Marburg (Hallenkirche). Daß die gotischen Formen aus Nordfrankreich in Deutschland eingeführt sind, unterliegt gar keinem Zweifel. Die Vorzüge der französischen Technik waren unleugbar und die französische Kultur damals auch anderweit vielfach vorbildlich für Deutschland.

b) Das Straßburger und das Freiburger Münster. Das gilt vor allem von einem der schönsten Gotteshäuser Deutschlands, dem Straßburger Münster. Hier sind Chor und Querschiff vorzugsweise romanisch, das Langhaus dagegen mit der Hauptfassade gotisch. Von dem vielgerühmten Meister Erwin, der 1318 starb, rührt zum mindesten der untere Teil der Hauptfassade her. Er rechtfertigt vollauf den Ruhm des Meisters. Der französische Einfluß ist unverkennbar. Wohltuend wirkt das Gleichmaß zwischen Höhen- und Querrichtung, das durch die von Frankreich übernommene schöne Fensterrose und die Königsgalerie erzeugt wird. Ganz reizvoll und originell ist das zarte Stabwerk, das wie das Netz einer Spinne sich vor die Mauermaße legt. Von den geplanten zwei Fassadentürmen ist nur der nördlichere zur Ausführung gelangt und auch dieser nicht nach den ursprünglichen, übrigens noch vorhandenen Plänen, sondern erst im 15. Jahrhundert.

Auch das Münster in Freiburg i. Br. ist im romanischen Stil begonnen und im gotischen beendet (Abb. 104). Hier fesselt uns besonders die stolzragende, durchbrochene Turmpyramide.

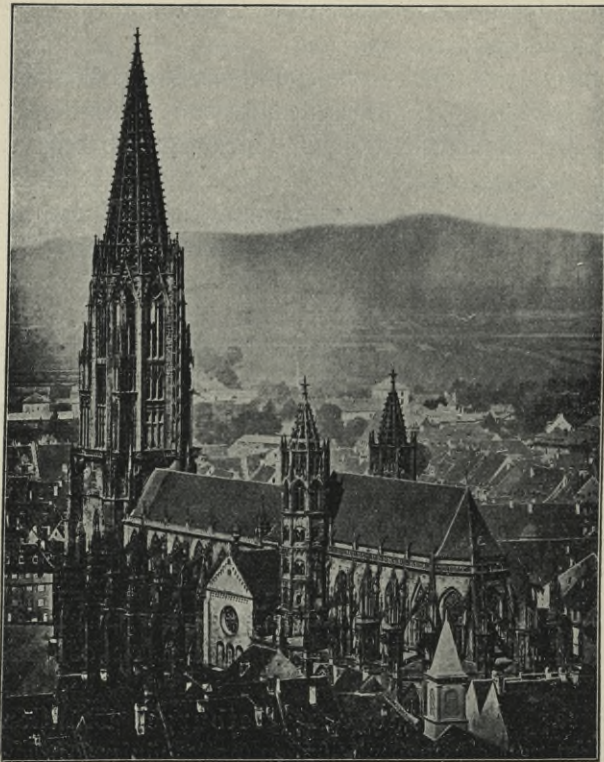


Abb. 104. Freiburg i. Br., Münster.

c) Der Kölner Dom.

Einheitlich gotisch ist dagegen der Kölner Dom (Abb. 105), der sich, besonders in der Gestaltung des Chores, recht eng an die französischen Kathedralen von Amiens und Beauvais anlehnt. Er wurde 1248 begonnen. Baumeister am Dome waren Gerhard, Arnold und Johann. Der Chor wurde

1322 eingeweiht, das Langhaus und die Westfront zwar in Angriff genommen, aber nicht beendet. Seit 1516 ruhte der Bau. Der Kran auf dem unfertigen Turm wurde zum Wahrzeichen der Stadt Köln und der deutschen Ohnmacht. Dem 19. Jahrhundert blieb es vorbehalten, das riesige Werk zu vollenden. In schwieriger Zeit wurden opferwillig die Mittel beigesteuert. Während Deutschland politisch zerrissen war, einigte es sich in Begeisterung bei der Fertigstellung dieses wunderbaren Baues. 1880 konnte der Dom feierlich eingeweiht werden. Die gewaltigen Maße werden stets einen großen Eindruck auf den Beschauer machen. Der Dom ist 144 Meter lang und 61 Meter breit. Das Querschiff mißt 86 Meter, die Höhe bis zum Dachstuhl beträgt $61\frac{1}{2}$ Meter, die der Türme 157 Meter. So hoch wir aus den obigen Gründen den Kölner Dom schätzen, so dürfen wir uns andererseits nicht verhehlen, daß in ihm der Höhepunkt der Gotik bereits überschritten.

Zu einseitig ist hier die Höhenrichtung betont, und zu gleichartig sind die Formen und Verhältnisse gestaltet.

d) Andere gotische Kirchen in Deutschland. Sonstige namhafte Denkmäler der Gotik in Deutschland sind in der Rheinprovinz die Zisterzienserkirche zu Altenberg (unweit von Köln) und die Viktoriskirche in Xanten. In Westfalen waren die Hallenkirchen beliebt. Bedeutende derartige Kirchen sind S. Lamberti in

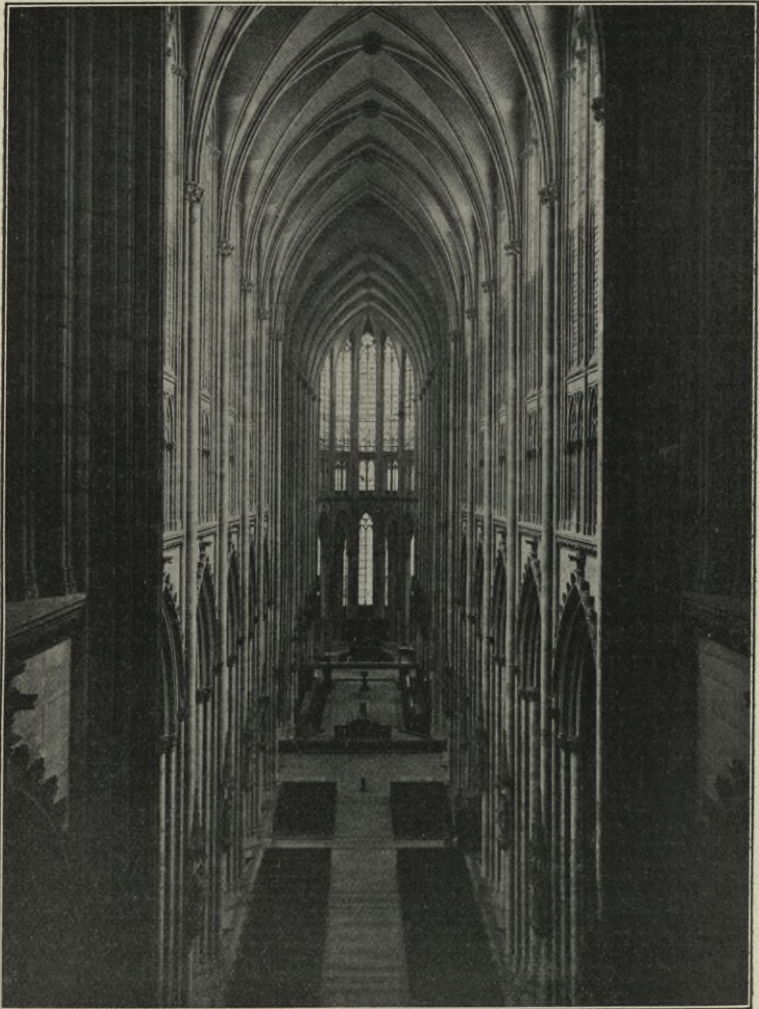


Abb. 105. Inneres des Kölner Domes, Blick von Westen nach Osten.
Nach einem Diapositiv von Dr. F. Stöedtner in Berlin.

Münster i. W. mit wundervoller Choranlage und die Wiesenkirche (S. Maria zur Wiese) in Soest von besonders schöner, lichter Raumwirkung. Ferner seien genannt die Dome zu Halberstadt, Frankfurt, Regensburg, das Ulmer Münster, die Frauenkirche in München, der Stephansdom in Wien, die Dome von Meissen und Erfurt, S. Lorenz in Nürnberg und die Marienkirche in Zwickau, die Kirche in Annaberg, Schneeberg und die Markt-(Liebfrauen-)Kirche zu Halle a. S.

Der Prager Dom ist ein glänzendes Denkmal der kunstfreundlichen Bestrebungen Kaiser Karls IV. in Böhmen.

7. Der gotische Backsteinbau. a) Eigentümlichkeit des gotischen Backsteinbaus. Einen besonderen Zweig der Gotik bildet die Backsteingotik in der nordostdeutschen Tiefebene und den anstoßenden Ländern. Über das eigenartige Wesen des Backsteinbaues vgl. oben S. 63 ff. Er bedingte eine erhebliche Umgestaltung der konstruktiven Ideen der Gotik. Es bleibt etwas Romantisches auch in den Backsteinbauten des gotischen Stils. Schwere dicke Mauermassen, Fortfall der Wimperge und Fialen, meistens Verzicht auf Strebebögen, Hereinziehung der Strebebögen ins Innere, Vereinfachung des Grundrisses, dafür reiche Ausgestaltung der Gewölbekunst und besonders Bevorzugung der buntfarbigen Steine sind den gotischen Backsteinbauten eigentümlich (vgl. Abb. 108). Namentlich die hochragenden, abgetreppten Giebel und die Portale zeichnen sich durch Wechsel lebhaft gefärbter und glasierter Ziegel aus.

b) Gotische Backsteinbauten in Deutschland. In Lübeck (Marienkirche) und Mecklenburg (Wismar, Rostock, Doberan) macht sich in den reicheren Choranlagen und in den Strebebögen französischer Einfluß geltend. In der Mark Brandenburg und in Pommern tritt bereits eine Vereinfachung ein. Nach Schlesien, der Provinz Posen und weiter hinein in das ehemals polnische Land verbreitet sich die märkisch-pommerische Art. Wir sehen dies am Dom in Gnesen und der Marienkirche in Posen.

c) Die Bauten der Ordensritter in Preußen. In den Provinzen West- und Ostpreußen zeigen sich jedoch Besonderheiten. Sie bildeten das Kerngebiet des Deutsch-Ritterordens, der im Orient entstanden war und in Süditalien sich bald ausgedehnte Besitzungen erworben hatte. Durch seine enge Fühlung mit der arabischen Kultur hatte er von dieser mancherlei übernommen. Wir finden die Spuren davon in den preußischen Bauten des Ordens, z. B. bei Toranlagen und bei den Inschriften, die er in



Abb. 106. Avignon, Palast der Päpste.
14. Jahrh.

großen gotischen Majuskeln aus buntglasierten Ziegeln anzubringen pflegte. Die Ordenshäuser in Marienburg und Lochstedt, die Jakobikirche in Thorn legen davon Zeugnis ab. Der Orden kultiviert das Land, besiedelt es, setzt Bischöfe ein und beherrscht Preußen nicht bloß militärisch-politisch, sondern auch wirtschaftlich und künstlerisch. Die Bischöfe und ihre Bauten sind abhängig vom Orden und seiner Kunst. Es entstehen wertvolle Kirchen in Thorn, Frauenburg, Königsberg. Freilich erlahmt die künstlerische Schaffenskraft im Orden recht bald, während sie auf die Bürger in den Städten übergeht (z. B. Thorn und Danzig). Auch liegt das Beste und Eigenartigste, was der Orden geschaffen hat, nicht so sehr auf dem Gebiete des Kirchenbaues, als auf dem des Schloßbaues. Mit seinen Schlössern überzieht er das weite Land wie mit einem Netz, und auch hierin müssen die Bischöfe sich seinem Beispiele anschließen. Von allen das wichtigste ist das Ordenshaupthaus Marienburg, das jetzt glänzend wiederhergestellt ist. Die Bauten bilden meistens ein regelmäßiges Viereck, nach innen ein Kloster mit doppelgeschossigem Kreuzgang, nach außen eine Festung mit Wehrgängen, Gräben und Türmen zur Abwehr des Feindes. In der Regel setzt sich das Ordenschloß aus dem Hochschloß (Konventshaus) und der Vorburg zusammen. Bei der Marienburg gesellt sich hierzu noch im 14. Jahrhundert der herrliche Hochmeisterpalast mit seinen wundervollen palmenartigen Rippengewölben.

8. Weltliche gotische Bauten. a) Gotische Steinbauten.

Unter den sonstigen weltlichen gotischen Bauten seien hervorgehoben das Papstschloß in Avignon (Abb. 106), das Schloß Marburg in Hessen, das spätgotische Schloß Albrechtsburg bei Meißen, die Moritzburg in Halle a. S. Zu diesen Schlössern gesellen sich zahlreiche Burgen. Besonders reich daran sind Tirol, Elsaß usw.

Reichgezierte gotische Rathäuser und Kaufhallen sind in Brüssel, Löwen, Gent. Auch die Rathäuser in den deutschen Städten



Abb. 107. Münster in Westfalen, Rathaus.

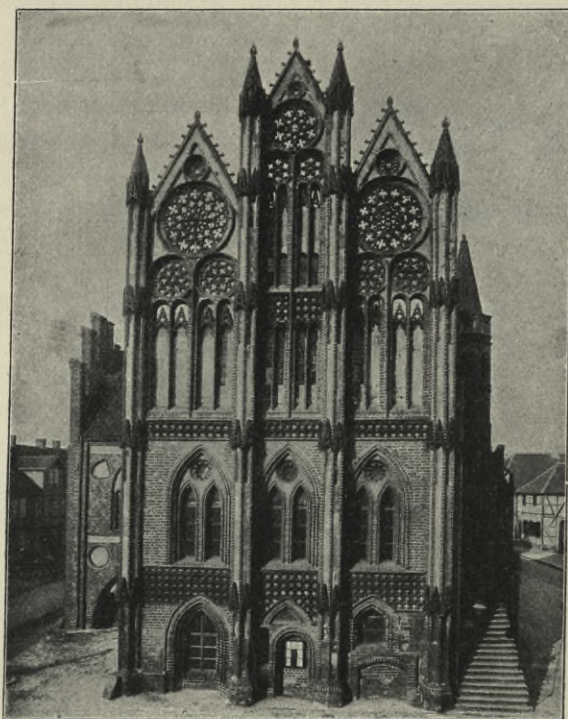


Abb. 108. Tangermünde, Rathaus (die Verzierungen aus buntfarbigen Ziegelsteinen).

Aachen, Wesel, Münster in Westfalen (Abb. 107), Braunschweig, Lübeck, Stralsund, Tangermünde (Abb. 108), Thorn, Danzig, Breslau, Regensburg und Basel haben großen künstlerischen Wert.

b) Gotische Fachwerkbauten. Originell ist das Rathaus aus Fachwerk in Wernigerode am Harz. Dieser Fachwerkbau wird überhaupt für die bürgerliche Architektur

bedeutungsvoll. Noch heute findet man in den Städten am Nordabhang des Harzes, in Halberstadt, Goslar, Hildesheim, Braunschweig, aber auch in Westfalen, Franken und Schwaben genug Wohnhäuser in dieser Art. Auf Steinsokeln erheben sich Ständer, Holzpfeiler, die durch Riegel und schräge Streben verbunden und befestigt sind. Der bessern konstruktiven Sicherheit halber ragt jedes obere Stockwerk weiter vor. Mit künstlerischem Schmuck (Schnitzerei) und bunter Farbe wurden die Balkenknöpfe, die Schutzbretter, die Riegel oder auch die Füllungen versehen.



Abb. 109. Siena, Rathaus (palazzo pubblico), 1289–1305 erbaut, der 102 m hohe Turm etwas später.

c) Weltliche Bauten in Italien. Auch in Italien äußert sich die aufstrebende Macht der Bürger in stolzen, vornehmen Bauten. Prachtvolle Privatpaläste und Rathäuser aus dem 13. und 14. Jahrhundert finden wir in Siena, Florenz (Abb. 109 und 110) usw. Das glänzendste jedoch wird in der Meeresbeherrscherin Venedig geleistet. Der Dogenpalast (14. und 15. Jahrhundert) ist ein glatter,



Abb. 110. Florenz, Rathaus (palazzo vecchio).

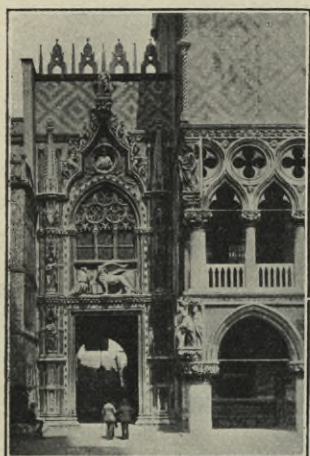


Abb. 111. Venedig, Teil des Dogenpalastes mit der porta della carta.

mit bunten rauhen Marmorplatten belegter Oberbau auf zwei übereinandergestellten, offenen, spitzbogigen Hallen mit reichem Maßwerk (Abb. 111). Ähnlich sind zahlreiche andere Paläste, meist mit der Hauptfront nach den Kanälen, den Straßen Venedigs zu gelegen, so z. B. die Cà d'oro = goldenes Haus (Abb. 112, man beachte

die Zinnen und gedrehten Ecksäulchen). Es ist dies eine nur aus der eigentümlichen Lage der Stadt zu erklärende, reiche, sehr phantastische, aber nicht organische Abart der Gotik.

Mittelalterliche Fürstenschlösser hat Italien nur wenig aufzuweisen. Das meiste findet sich in

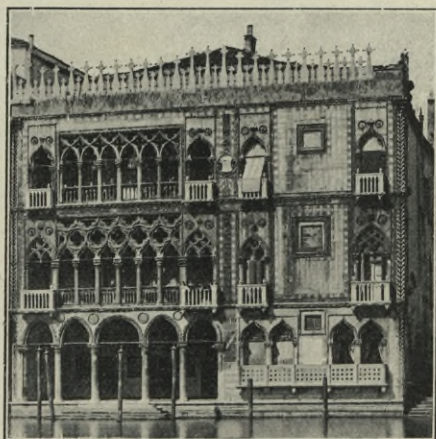


Abb. 112. Venedig, Cà d'oro (= goldenes Haus).

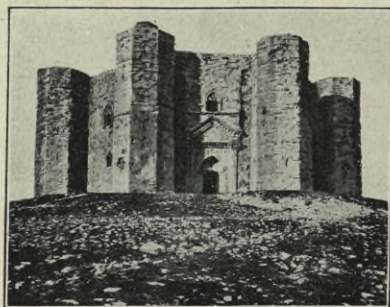


Abb. 113. Castel del Monte in Apulien.
Jagdſchloß Kaiſer Friedrichs II.

Süditalien, wo der große Hohenſtaufenkaiſer Friedrich II. mit Vorliebe weilte und aus antiktömiſchen, arabiſchen, franzöſiſchen und deutſchen Elementen eine hohe Kultur ſchuf, die jedoch nur von kurzer Dauer war. Am beſten iſt erhalten das Jagdſchloß Castel del Monte bei Trani (Abb. 113).

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

1. Einleitung. Ein neues friſcheres Leben erwacht in Italien am Ende des 13. Jahrhunderts auch auf dem Gebiete der Malerei und Bildnerei. In Verfolg der tiefen Erregung der Gemüter, die das Auftreten des heiligen Franz von Aſſiſi, des Begründers des Franziskanerordens, hervorgerufen hatte, und im Zusammenhang



Abb. 114. Niccolò Piſano, Anbetung der Könige. Marmorrelief an der Kanzel im Baptiſterium zu Piſa.

mit dem Aufblühen der italienischen Dichtung (Dante) und mit der Bildung der modernen italienischen Sprache erfüllt ein neuer Geist die bildende Kunst. Aber die Formensprache und die Ausdrucksmittel sind noch mittelalterlich.



Abb. 115. Giovanni Pisano, Anbetung der Könige. Marmorrelief in der Kirche S. Andrea in Pistoja.

Toskana wird die

Wiege der neuen Kunst, Pisa die Führerin in der Plastik. Die wichtigsten Bildhauer heißen nach ihr die Pisaner. Die eigentlich entscheidenden Taten in der Kunstbewegung vollziehen sich aber in Florenz oder doch unter Florentiner Einfluß.

2. Die Bildhauerei. Niccolò Pisano (1205/07 bis 1280), dessen Vater aus Apulien stammt, ist durch die dort herrschende Begeisterung für die antike Kunst beeinflusst worden. Er studiert antike Skulpturen und ahmt sie nach. Bei der Anbetung der Könige bildet er die Maria wie eine Juno des klassischen Altertums, und auch die Pferde sind antiken Vorbildern nachgeahmt. Bedeutender ist sein Sohn Giovanni Pisano (spr. Dschowánni, etwa 1250 bis 1328).

Beide arbeiten zum Teil gemeinsam. Ihre wichtigsten Werke finden sich in Pisa, Siena, Pistoja, Perugia. Namentlich sind es Kanzeln, an deren Seitenwänden Reliefdarstellungen aus dem Neuen Testamente sowie Figuren der Sibyllen und Propheten angebracht werden. Es ist lehrreich, die Werke der beiden Künstler miteinander zu vergleichen. Der Vater liebt Ruhe und Strenge (Abb. 114), der Sohn ist von heißer Leidenschaft und dramatischem Leben erfüllt (Abb. 115). Die Figuren des Vaters sind stark, kräftig, vollwangig, die des Sohnes dagegen schlank, feingliedrig, schmiegsam, sie sind lebhaft, nervös und in ihrer S-förmigen Biegung deutlich von der Gotik (Abb. 116) beeinflusst. Der Vater füllt das Relieffeld nur mit einer Szene aus, der Sohn kann sich im Erzählen nicht genügen, er muß z. B. den Zug der Heiligen



Abb. 116.
Giovanni Pisano,
Maria mit Kind.
Padua, Kirche Ma-
donna dell' Arena.

drei Könige genauer schildern und fügt auch noch eine Szene, den Traum der drei Könige, hinzu, wo ihnen der Engel Gottes Botschaft überbringt.

3. Die Malerei. a) Giotto. Wichtiger wurde die Wandlung, die sich in der Malerei vollzog, nachdem die steife, byzantinische Art, die bis zum 13. Jahrhundert geherrscht hatte, allmählich abgeschüttelt worden war. Giotto (spr. Dschötto, etwa 1266 geboren) bestimmt das Schicksal fast der gesamten italienischen Malerei für ein volles Jahrhundert sowohl durch die Kraft und Eigenart seines Stiles, als auch durch die ungeheure Fruchtbarkeit, die er in ganz Italien entfaltet. Er ist tätig in Assisi, in Rom, in Padua, in Florenz und Mailand, angeblich auch in Neapel. 1337 ist er gestorben.

Die uns erhaltenen Hauptwerke sind neben dem Glockenturm des Florentiner Doms, dessen Reliefschmuck vielleicht von ihm beeinflusst ist: die Fresken in der Kirche San Francesco zu Assisi (Leben des Heiligen Franziskus, die Ordensgelübde der Franziskaner usw.), die Fresken in einer Kirche in Padua mit dem Leben Mariä und Christi und endlich Fresken in Florenz. Hier schildert er das Leben des Täufers und des Evangelisten Johannes. Auch den Heiligen Franziskus feiert er hier nochmals in einer Reihe von Bildern. Ergreifend ist die Trauerfeier für den Heiligen (Abb. 117). Der Tote liegt auf der Bahre, von klagenden und weinenden Ordensbrüdern umgeben. Links wird die Totenmesse gelesen. Rechts sehen wir die Kirchenfahne. Oben schwebt seine Seele, er selbst in verkleinerter Gestalt, von Engeln geleitet, gen Himmel empor.



Abb. 117. Giotto, Trauerfeier für den S. Franz v. Assisi. Wandmalerei.
Florenz, S. Croce, Cappella Bardi.

Mit sicherem Takt weiß Giotto hier und auch sonst stets den Kern eines jeden Vorganges herauszuarbeiten und durch die ausdrucksvolle Sprache der Gebärden und die kluge Gruppierung der Personen zu veranschaulichen. Seine Schilderungen sind im höchsten und besten Sinne dramatisch und von einheitlicher Wirkung. Alles Überflüssige und Nebenfächliche fällt fort. Der architektonische und landschaftliche Hintergrund wird nur angedeutet. Die Baulichkeiten sind sogar im Verhältnis zur Größe der Figuren viel zu klein. Von der Landschaft gibt er nur einige schematisch behandelte Bäume und Felsen.

Starke Verkürzungen vermeidet er in richtiger Erkenntnis seines anatomischen Unvermögens. Luft- und Lichtperspektive sind ihm noch fremd, desgleichen eine wirkliche Farbkunst. Seine Figuren sind viel zu lang, sie haben die neunfache Kopfhöhe. Seine Gesichter erkennt man sofort an der geraden Stirn, den langschlitzigen Augen, starken Augenbrauen, herabgezogenen oberen Augenlidern, dem großen Nasenrücken, dem kräftigen Kinn und den breiten Wangen. Selten sind seine Personen anmutig und schön. Dafür glauben wir ihnen; sie sind alle bei der Sache. Es ist eine mehr zeichnerische Kunst, die Giotto übt. Es fehlen ihm noch mancherlei technische Hilfsmittel und Kenntnisse, und doch ist die Wirkung gewaltig.

b) Orcagna. Es ist kein Wunder, daß diese neue Kunst die Gemüter der Zeitgenossen auf das höchste packte und während des gesamten 14. Jahrhunderts herrschend blieb. Unter seinen Nachfolgern ragt Andrea Orcagna (gestorben 1368) hervor, der im Anschluß an Dante gewaltige Schilderungen des jüngsten Gerichtes und des Paradieses an den Wänden einer Kapelle in Florenz malt.

c) Die Malerei in Siena. Ähnliche Bestrebungen wie bei Giotto begegnen uns auch bei den Sieneser Malern. Sie sind zarter in der Empfindung als ihre Florentiner Zeitgenossen, aber ihnen in der Leuchtkraft und Schönheit der Farben überlegen. Ihre Werke haben Gegenstücke in den Erzeugnissen der etwas späteren Kölner Malerschule. Was beiden fehlt, ist Kraft, Energie, Vielseitigkeit.

d) Malerei in Pisa. Von den Angehörigen einer besonderen Pisaner Malerschule sind die großen Fresken an den Wandflächen des Campo santo zu Pisa (Mitte des 14. Jahrhunderts; vgl. S. 57) geschaffen. Die Hölle, das Jüngste Gericht, der Triumph des Todes werden uns hier in figurenreichen, tief empfundenen

Bildern vorgeführt. Besonders packend ist der Triumph des Todes. Wir werden mitten in das Leben vornehmer Personen hineinversetzt, begleiten sie auf die Jagd und sehen sie bei fröhlicher Lustbarkeit in einem schönen Garten, aber unerbittlich naht der Tod, in gleicher Weise Arme und Reiche dahinraffend. Das Ganze ist eine erschütternde Erinnerung an die schwere Heimsuchung, die damals die Pest gebracht hatte.

Die Renaissance.

Einleitung. Unter dem Namen Renaissance verstehen wir eine Kunstbewegung, die an herrlichen Blüten und Früchten reich ist, hauptsächlich in Italien ihren Boden hat und während des 15. und 16. Jahrhunderts herrscht. Wir müssen bei ihr zwischen der Entwicklung in den Ländern südlich und nördlich der Alpen unterscheiden. Sie vollzieht sich hier und dort während des 15. Jahrhunderts, trotz gewisser Ähnlichkeiten, im großen und ganzen selbständig, voneinander unabhängig. Während des 16. Jahrhunderts jedoch wird in Frankreich, den Niederlanden, in Deutschland usw. der italienische Einfluß von Bedeutung. Nach und nach wird er hier immer mächtiger und droht zeitweilig die nordische Eigenart sogar völlig zu ersticken.

Die italienische Renaissancekunst.

1. Allgemeine Charakterisierung. a) Einteilung der Renaissance. Wir unterscheiden folgende Abschnitte in der Entwicklung:

1. Die Frührenaissance. Ihr Hauptsitz ist Florenz. Hier währt sie das gesamte 15. Jahrhundert hindurch. Im Anschluß an den italienischen Sprachgebrauch heißt sie die Kunst des Quattrocento (spr. Kwattrotschénto = vierhundert) oder quattrocentistisch.

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

des Cinquecento (spr. Tschinkwetschénto = fünfhundert). Ihre Eigenheit wird daher als cinquecentistisch bezeichnet.

3. Die Spätrenaissance. Sie geht vielfach schon in die Kunst des Barocks über und wird deshalb in dem folgenden Hauptabschnitt behandelt werden.

b) Der Name Renaissance. Der Name Renaissance, als Bezeichnung für die italienische, im weiteren Verlaufe besonders auch für die deutsche und französische Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts, ist oft so aufgefaßt worden, als ob damit diese Periode als eine Zeit der Wiedergeburt des klassischen Altertums gekennzeichnet werden sollte. Diese Auffassung ist aber irrig. Vasari, der italienische Künstlerbiograph des 16. Jahrhunderts, hat mit dem Worte eine Neugeburt Italiens nach dem Niedergange während und nach der Völkerwanderung und vor allem die Erhebung Italiens, seines Geistes und seiner Kunst aus dem angeblich barbarischen Mittelalter andeuten wollen.

c) Das Wesen der neuen Kunst. In dieser neuen Bewegung haben wir eine verstärkte und tatkräftigere Fortführung des geistigen Aufschwunges zu erkennen, der Ende des 13. Jahrhunderts mit Dante und Giotto eingeleitet hatte (S. 86 f.). In ihr werden alle diejenigen Grundlagen der Kunst gefunden und geschaffen, die wir als die eigentlich modernen bezeichnen: Befreiung vom Schema, Betonung des Persönlichen, Entdeckung der Schönheit und Eigenart der Natur, der Landschaft, der Tierwelt und besonders des menschlichen Körpers, gründliches Studium der Anatomie, der Perspektive und zum Teil auch des Lichtes.

Was man mit klarem Auge in der Natur sieht, will man in der Kunst wieder erblicken. Vor Schwierigkeiten schreckt man nicht mehr zurück. Besonders in Florenz geht man mit geradezu wissenschaftlichem Eifer an die Lösung künstlerischer Aufgaben, an die man noch während des 14. Jahrhunderts gar nicht zu denken gewagt hatte. Lebendige Wirklichkeit will man auch in der Kunst, selbst in der Darstellung heiliger Personen haben. Mitten in religiöse Handlungen hinein, in Szenen besonders aus dem Neuen Testament, versetzt man Zeitgenossen als Teilnehmer oder Zuschauer. Man verleiht ihnen volles Leben, läßt die steife würdevolle Hoheit fallen und versetzt die Vorgänge des Alten und Neuen Testaments oder der Heiligenlegende mitten in die Gegenwart.

Die Überbleibsel des klassischen Altertums, die man bei zunehmendem Sammeleifer dem überreichen Boden Italiens und

besonders Roms entlockte, begrüßte man mit heller Freude. Man studierte und zeichnete sie mit um so größerem Eifer, als man bei der antiken Kunst Bestrebungen wahrzunehmen glaubte, die den eigenen verwandt waren. Aber nur in der dekorativen Plastik (Kapitelle, Pilasterfüllungen und dgl.) wurden alte Motive neu aufgenommen. Im übrigen war man durchaus selbständig. Die Kunstströmung jener Zeit wäre nicht so frisch und nicht so lebendig gewesen, wenn ihr wesentlichstes Merkmal die Nachahmung der Antike wäre. Erst als sie greisenhaft wurde, wucherten Ideen von der Neubelebung altrömischer Kunstherrlichkeit auf.

2. Die Baukunst der Frührenaissance. a) Einleitung. In der Baukunst hält man während des 15. Jahrhunderts noch gern an den Grundtypen der mittelalterlichen Überlieferung fest. Die neue Kunst entwickelt sich aus der älteren ganz folgerichtig. Man wünscht zunächst nur höhere technische Vollkommenheit und zugleich Beseitigung des krausen Gewirrs gotischer Zierformen. Erst allmählich gelangt man zu einer einheitlichen harmonischen Durchbildung des Ganzen. Weite schöne Raumbildung wird besonders gern erstrebt. Ein gleichmäßiger Zentralbau, von einer Kuppel gekrönt, ist das Ideal. Die Kuppel wird deshalb bei Kirchenbauten gleichsam das vornehmste äußere Symbol des neuen Stils.

b) Palazzo Pitti in Florenz. Die reichen Florentiner Familien ließen sich prachtvolle Paläste in dieser Zeit erbauen. Einer der wichtigsten ist der der Familie Pitti, der jetzt italienisches Königschloß ist. Die Vorderseite bildet eine gewaltige Fläche. Die drei Stockwerke sind durch Gurtgesimse scharf voneinander geschieden. Oben schließt ein Kranzgesims das Ganze ab. Sonst bilden nur die großen Fenster eine Unterbrechung der Fläche. Plastischer Schmuck ist nirgends angewandt worden. Das Gebäude wirkt lediglich durch seine wichtige Anordnung. Sie leitet sich ab aus der Form der mittelalterlichen Burg und des städtischen Wohnturmes, wie er im Mittelalter üblich war. Daraus erklärt sich der trotzige kriegerische Charakter des Palastes. Dieser wird durch die sog. Rustikaquaderung der Straßenseite noch verstärkt. Man glättet die Steinquadern nicht, sondern verwendet sie unbehauen und erweckt damit einen rauhen, rustikalen Eindruck. Der Baumeister des Palazzo Pitti ist Filippo Brunelleschi (spr. Brunelléski, 1377 bis 1446), ein vielseitig gebildeter und geistig sehr regsamer Mann.

c) Der Dom in Florenz. Der Florentiner Dom war im Mittelalter begonnen (Seite 79). Die noch fehlende Kuppel errichtete der soeben genannte Brunelleschi. Auf den bereits begonnenen Tambour wurde die großartige Spitzkuppel mit den stark hervortretenden 8 Rippen gebaut. Hierbei galt es, bedeutende technische Schwierigkeiten zu überwinden, an denen verschiedene andere Künstler vorher gescheitert waren. Durch die Bewältigung der großen Aufgabe gewann man Mut zu immer kühneren baulichen Unternehmungen.

d) Einige andere Paläste in Florenz. Brunelleschis sehr geschickter Nachfolger Michelozzo baute für Cosimo Medici, den ungekrönten, aber tatsächlichen Herzog der florentinischen Republik, den schönen Palazzo Medici (jetzt Riccardi; Abb. 118).

Benedetto da Majano erbaute für Filippo Strozzi den Palazzo Strozzi in Florenz (Abb. 119). Mit diesem Bau erreichte der Florentiner Palaststil seine höchste Stufe. Auch hier ist jeder Einzelschmuck und jede architektonische Gliederung vermieden. Die Höhe der Stockwerke und die Maße der Fenster sind sehr fein abgewogen. Es ist dadurch ein unvergleichlicher Eindruck erzielt.

Leo Battista Alberti war nicht bloß Praktiker, sondern auch Theoretiker. Er betont die Harmonie der Verhältnisse, den Zusammenklang aller Teile. Die Verhältnisse seien des Künstlers persönliches Eigentum, aber die Natur seine Herrin und Lehrmeisterin. Mit ihrer Hilfe müsse er aus seinem Geiste die neue Schönheit schaffen. Mancher Bauplan Albertis, z. B. für den Vatikan, ist nicht zur Ausführung gelangt. Von ihm ist aber der

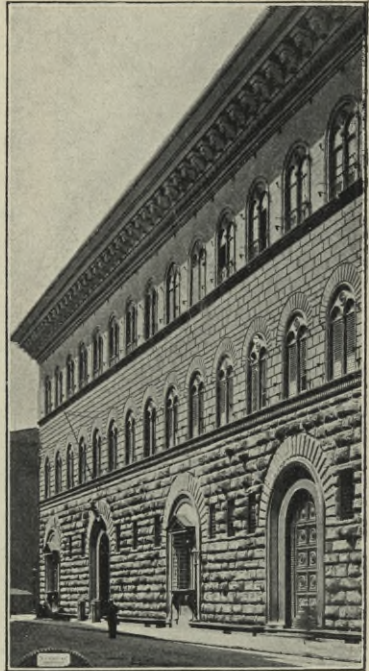


Abb. 118. Florenz, Palazzo Riccardi (früher Medici) von Michelozzo.



Abb. 119.
Florenz, Palazzo
Strozzi (Teil).



Abb. 120. Florenz, Palazzo Rucellai, von L. B. Alberti.

Palazzo Rucellai (spr. Rutschellai; Abb. 120) in Florenz. Hier ist zum erstenmal an einem Florentiner Wohnhaus neben der wagerechten auch die senkrechte Gliederung angewandt. Zwischen den Fenstern des unteren Stockwerkes stehen dorische Wandpilaster auf Sockeln, im mittleren ionische, im oberen korinthische. Der gewaltige Rustikacharakter des Florentiner Palastes ist damit im wesentlichen verschwunden.

Beim italienischen Renaissancepalast ist meist auch der Hof von besonderer Bedeutung. Er ist viereckig, auf allen Seiten mit Säulen umgeben und wird architektonisch sehr edel durchgebildet. Oft bilden die Säulenhallen des Hofes den Glanzpunkt des ganzen Baues (Abb. 121).

e) Bauten in Norditalien. Die Lombardei und Venetien nehmen eine gesonderte Stellung ein. In diesen beiden Hauptteilen Oberitaliens hatte die von Norden über die Alpen her einströmende Gotik festeren Fuß gefaßt als in Mittelitalien. Sehr lange hält sich deswegen hier der Spitzbogen und das gotische Laubwerk. Aber allmählich siegt auch hier die Renaissance.

Eine glänzende Bautätigkeit entfaltet sich in Mailand und Umgegend zur Zeit der Herrschaft der Familie Sforza (von 1450 ab). Es wird an dem Mailänder Dom fortgearbeitet. Es wird ferner das große Hospital errichtet und endlich in der Certosa (spr. Tschertohsa = Kartause) bei Pavia (Abb. 122)



Abb. 121. Bologna, Hof des Palazzo Bevilacqua (Ende des 15. Jahrhunderts).

ein überaus reiches Denkmal der verzierungsfrohen prächtigen lombardischen Baukunst aufgeführt. Diese Certosa übte auf die Zeitgenossen einen tiefen Eindruck aus. Zusammen mit einigen neuen Teilen des Doms von Como begeisterte sie die damals in größerer Zahl kommenden deutschen Künstler auf das höchste und reizte sie zur Nachzeichnung der mit Vorliebe verwendeten graziösen Zierformen, besonders der antiken Kandelaber- und Blattmotive, die von nun auch in Deutschland sehr beliebt wurden.

3. Die Bildhauerei der Frührenaissance. a) Lorenzo Ghiberti. Für die Bildhauerei bedeutet ein Wettbewerb von 1402

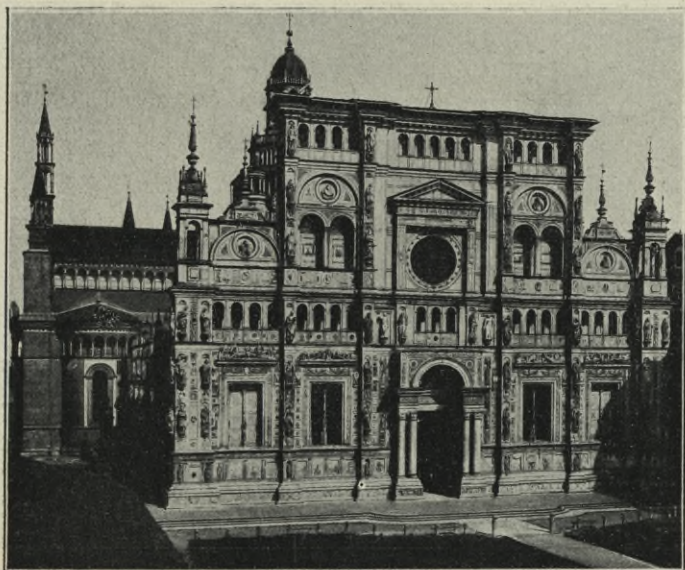


Abb. 122. Certosa bei Pavia, Schauffseite der Kirche.

für die künstlerische Ausschmückung des Nordportals am Baptisterium den entscheidenden Wendepunkt. Als Probestück war das Opfer Isaaks darzustellen. Die Wage der Entscheidung schwankte zwischen Brunelleschi (S. 92 f.) und dem Goldschmied Lorenzo Ghiberti (1381 bis 1455). Der Entwurf des ersteren war moderner, von dramatischem, ja stürmischem Leben erfüllt. Der des letzteren war anmutiger und gefälliger; er wurde schließlich vorgezogen. 1403 bis 1424 vollendete Ghiberti die Nordtür.

Man war von ihr so begeistert, daß man dem Meister die Anfertigung noch einer Baptisteriumstür übertrug. Er hat sie 1425 bis 1452 ausgeführt. In köstlicher Umrahmung, in der

Blumen und Früchte naturgetreu nachgeahmt und mehrere Köpfe und Figuren eingefügt sind, werden uns auf zehn Feldern wichtige Ereignisse aus dem Alten Testament, von der Schöpfung an (Abb. 123) bis zum Erscheinen der Königin von Saba, vorgeführt.

Mit vollem Bewußtsein hat der Künstler die sonst üblichen Schranken des Relieffstils durchbrochen. Er wollte die Natur genau nachahmen und die Gegenstände so wiedergeben, wie sie dem Auge erscheinen. Deshalb stellt er die Personen des Vordergrundes größer, die des Hintergrundes immer kleiner werdend dar. Diese zweite Tür Ghibertis gehört zu den herrlichsten Denkmälern der



Abb. 123. Ghiberti, Teil der dritten Bronzetür des Baptisteriums in Florenz (Schöpfungsgeschichte, Sündenfall, Vertreibung aus dem Paradies).

Kunst überhaupt. Michelangelo meinte, sie sei würdig, die Pforten des Paradieses zu schmücken.

b) Donatello. Gegenüber der feinen, vollendete Anmut erstrebenden Weise Ghibertis zeigt uns die Kunst des willensstarken, gewaltigen Donatello (1386 bis 1466) ein völlig anderes Bild. Unter seinen Jugendarbeiten ist sein heiliger Georg, ein ruhig dastehender junger Held, wichtig. Gleichzeitig ist sein David (Abb. 124).

Siegesfroh hebt er sein Haupt, geschmeidig biegt er den Oberkörper etwas zur Seite, fest steht er auf den Füßen, vor denen der Kopf des erschlagenen Gegners liegt. Es folgten für die Nischen am Glockenturm des Florentiner Doms mehrere

Statuen: Habakuk, Jeremias, Jonas u. a., von feinsten Individualisierungskunst. Für Cosimo Medici arbeitete er die Bronze=statue des David, die erste wirklich natur=wahre nackte Vollfigur seit der Antike. Sie ist ebenbürtig den klassischen Schöpfungen und doch durchaus selbständig. Neben der treffsicheren Wiedergabe des menschlichen Körpers beachte man bei ihr auch die vor=züglichen Einzelheiten der Rüstungen und Waffen.

In den dreißiger Jahren beschäftigten unsern Künstler ferner zwei Reihen von Reliefs, in denen er die überschäumende Jugendlust und die derbe frische Kraft der Kinderwelt versinnbildlichen wollte: für die Außenkanzel am Dom von Prato (Ab=bild. 125) und die eine Sängertribüne des Florentiner Doms.

Einen starken Gegensatz zu diesen Werken bilden seine Ma=donnen= und Passions=Reliefs. Ernst blickt die Mutter Gottes, trüber Ahnungen voll preßt sie stürmisch und leidenschaftlich das Christus=kind an sich. Tief erschütternd ist dann in andern Werken ihre Klage um den hingerichteten Sohn.

Von grauigem Ernst beseelt ist die Bronzegruppe der Judith und des Holofernes (Florenz). Erwähnt sei weiter sein Bronze=relief am Taufbrunnen in Siena, wo er das Gastmahl des Herodes in einem sich kunstvoll vertiefenden Relief schildert.



Abb. 125. Donatello, tanzende Kinder, Marmorrelief.

Außenseite des Domes in Prato.

Kunstgeschichte.



Abb. 124. Donatello, David. Marmor. Florenz, Bargello.

Große Bedeutung gewann eine Reise nach Padua. Er hat dort nicht etwa bloß eine erhebliche Reihe hervorragender Werke geschaffen, sondern auch die paduanische und im weiteren Sinne fast die gesamte oberitalienische Kunst auf das nachhaltigste beeinflusst und in neue Bahnen gelenkt. Donatello war in Padua vor allem für den Santo, d. i. die berühmte Kirche des Heiligen Antonius, tätig.

Ferner schuf er hier das Reiterbild des Gattamelata, des Befehlshabers des venezianischen Landheeres (Abb. 126). Seit den Zeiten der Antike war es das erste bronzene Reiterstandbild von wahrhaft monumentaler Größe. Wie dieser starke, breitnackige Krieger auf seinem mächtigen Streithengst dahinreitet, so denken wir uns gern das Urbild des unerschütterlich ruhigen Schlachtenlenkers. Man beachte hier und bei anderen Werken, wie sorgfältig Donatello auch nebensächliche Einzelheiten behandelt.

Ein scharfer Beobachter der Natur, rücksichtslos im Streben nach Wahrheit, selbst vor dem Häßlichen und Brutalen nicht zurückschreckend, wenn es gilt, einen bedeutenden Gedanken über-



Abb. 126. Donatello, Reiterstandbild des Gattamelata. Bronze, 1453 vollendet. Padua.

zeugend zum Ausdruck zu bringen, hat er seinen Gestalten durch die Größe der Auffassung und die Macht ihrer seelischen inneren Erregung eine hinreißende Kraft verliehen. Freilich ist seine Kunst herbe. Für den leichten Genuß der großen Menge ist sie nicht geeignet.

c) Die Robbia. Fehlte bei Donatello das Verständnis für Anmut nicht völlig, so

bildete es gewiß nicht den entscheidenden Grundsatz seines Schaffens. Das war vielmehr der Fall bei Luca della Robbia (1400 bis 1482), der ebenfalls ein strenger Naturalist war, aber vermöge eines feinen Sinnes für menschliche Schönheit alle Härten vermied. Sein Hauptwerk in Marmor ist die berühmte zweite Sängertribüne für den Florentiner Dom (jetzt im Dommuseum). Musizierende, singende und tanzende Knaben und Mädchen von entzückender naiver Frische bilden in sorgfältig abgewogenen Gruppen den Schmuck dieser Brüstung.

Seinen höchsten Ruhm und seine größte Beliebtheit gewann aber Luca durch eine eigenartige Bervollkommnung der Terrakottatechnik. Wegen ihrer billigen Herstellung war gebrannte Tonerde

das ganze Jahrhundert hindurch sehr beliebt für künstlerische Bildhauerarbeiten, namentlich für Reliefs. Donatello und seine Schüler verstanden solchen Werken durch bunte Bemalung einen erhöhten Reiz zu geben. Luca della Robbia aber überzog sie mit einer Zinnglasur, einer undurchsichtigen, in der vollen Masse gefärbten Schmelzdecke. Er machte sie dadurch wetterbeständig und verschaffte ihnen zugleich ein freundlicheres Ansehen. Volle Farben wurden hierbei verwendet. Meist sind es weiße Figuren auf blauem Grund, umgeben von einem der Natur fein abgelauchten, bunten Blätter- und Blütenkranz. Lucas Nefte und Groß-



Abb. 128. Andrea della Robbia, Madonna. Buntfarbiger glasierter Ton. Florenz, Nationalmuseum.



Abb. 127. Luca della Robbia, Madonna, das Kind anbetend. Buntfarbiger glasierter Ton. Florenz, Nationalmuseum.

neffen schufen in seinem Sinne weiter. Die weitaus schönsten Stücke rühren aber von Luca her: Madonnenreliefs an Florentiner und andern Kirchen, an den Straßen und im Innern der Häuser, ferner Engel, Darstellungen der Tugenden u. a. m. (jetzt vielfach in Museen). Eins der ergreifendsten Werke ist die Heimsuchung Mariä (Pistoja).

Lucas Madonnen sind immer hoheitsvoll, stets erfüllt von tiefer religiöser Empfindung, frisch, jugendschön und anmutig; der Kopf eirund, die Züge regelmäßig, die Haare leicht gewellt, die Hände mit den schlanken Fingern besonders schön, die Gewandfalten groß und einfach; das Kind derb und fröhlich (Abbild. 127).



Abb. 129.
Andrea della Robbia,
Wickelfind. Glasierter Ton.
Florenz, Zindelhaus.

Von Lucas Neffen Andrea della Robbia (Abb. 128) rühren u. a. die köstlichen Rundmedaillons mit den Wickelfindern in Florenz her (Abb. 129). Bei seiner ausgedehnten Werkstatt-Tätigkeit wurde Andrea unterstützt durch seine fünf Söhne, besonders Giovanni della Robbia, der schließlich sein Erbe, aber auch der letzte namhafte Träger des Namens wurde.

d) Verrocchio. Von größter Bedeutung ist Andrea Verrocchio (spr. Verórchio, 1436 bis 1488). Gleich zahlreichen anderen ist er aus dem Stande der Goldschmiede

hervorgegangen und ist dadurch von vornherein an klare, bestimmte Formen gewöhnt worden.

Er zeigt uns die Mutter Gottes als eine liebenswürdige, ansprechende, aber vornehm sich haltende Florentinerin, die ganz im Glück ihrer jungen Mutterschaft, in der Freude über das kräftige, bereits sehr huldvoll blickende Kind aufgeht.

Für die kunstliebenden Mediceer war er stark beschäftigt. Ich nenne die technisch meisterhafte Bronzefigur des David, eines schlanken mageren, eben zum Jüngling heranreifenden Knaben, der mit fast mädchenhafter Bescheidenheit und einem bereits an Lionardo erinnernden liebreizenden Lächeln sich seines Sieges über den kurz zuvor erschlagenen Goliath freut. Ich nenne ferner Tonmodelle von Porträtbüsten des Giuliano und Lorenzo Medici (im Privatbesitz in Paris und Boston) und endlich die schöne Marmorbüste einer unbekanntenen Dame (Florenz, Bargello), deren Kopf und Hände so wunderbar durchmodelliert und gleichsam durchgeistigt sind, daß sie von manchen für ein Werk Lionardos angesehen wird.

Zu monumentaler Höhe erhebt sich Verrocchio in der Bronze-gruppe Christus und Thomas (Florenz): Christus von vorn gesehen, in voller Figur auf einem Sockel stehend, neben ihm, eine Stufe tiefer, Thomas, durch lebendige Sprache der Hände mit Christus in enger Fühlung.

Seine Kraft steigert sich aber noch bei seiner letzten Arbeit, dem Reiterdenkmal des venezianischen Söldnerführers Colleoni. Mit unvergleichlicher Kunst ist hier das Bild eines rücksichtslosen Feldherrn geformt, der, lediglich das eiserne Gesetz des Sieges im

Auge, durch Blutlachen und alle Schrecken einer mörderischen Schlacht nicht erschüttert, in eiserner Tatkraft und wilder Kampfeslust gebieterisch in straffer Haltung dahinreitet (Abb. 130). Nicht auf die genaueste Bildnistreue kam es Verrocchio hier an, sondern auf die möglichst vollkommene Wiedergabe des Wesens und Eindrucks, den ein solcher Krieger ausübt. So sind die Augen unnatürlich erweitert und vertieft, nur um ihnen etwas möglichst Schreckhaftes und Drohendes zu verleihen.

Trotz seines kurzen Lebens zeigt uns Verrocchio eine bedeutende künstlerische Entwicklung. Gleichmäßig ist er vom Zarten und Anmutigen zum Monumentalen und Großartigen fortgeschritten.

4. Die Malerei der Frührenaissance. a) Allgemeiner Charakter. Wie im 14., so wird auch im 15. Jahrhundert die Wandmalerei vorzugsweise gepflegt. Sie erfreut sich einer gesunden stetigen Fortentwicklung. Künstler und Kunstfreunde legen Wert darauf, möglichst hohe und große Wände mit Gemälden zu schmücken. Die Technik ändert sich. Es beginnt von etwa 1400 ab die eigentliche Freskomalerei, d. h. die Farben werden unmittelbar auf die frische, feuchte Wand gemalt und verschmelzen sich so mit ihr zu unlösbarer Einheit. Daneben gewinnt die Tafelmalerei eine steigende Bedeutung. Es werden nicht mehr bloß kleine Altarbildchen gefertigt für Andachtszwecke in beschränkten Räumlichkeiten, sondern auch Altaraufsätze erheblich größeren Maßstabes, die selbst in bedeutenden Gotteshäusern weit hin sichtbar sind. Endlich werden Gemälde



Abb. 130. Verrocchio, Standbild des Feldhauptmanns Colleoni. Bronze. Venedig.

geschaffen, die von allen kirchlichen Beziehungen absehen, weltliche Stoffe verschiedenster Art darstellen und lediglich künstlerische Freude als Endzweck im Auge haben.

b) Die Malerei in Florenz. 1. Masaccio. An der Spitze der neuen Kunstepoche stehen mehrere Fresken in der Brancaccikapelle der Karmeliterkirche zu Florenz. Über ihren Schöpfer wissen wir wenig. Er hieß Masaccio (spr. Masátscho), Masaccio die vergrößernde Form von Maso = Tommaso) und ist 1428 erst 27 Jahre alt gestorben. Sein Lehrer hieß Masolino (die verkleinernde Form von Maso).



Abb. 131. Masaccio, Vertreibung aus dem Paradies. Florenz, Karmeliterkirche.

Die Fresken in der Brancaccikapelle bilden das wichtigste Denkmal ihrer Wirksamkeit. Masolinos Mitarbeit ist unsicher. Das Beste ist jedenfalls von Masaccio: die Vertreibung aus dem Paradies; Petrus nimmt auf Christi Geheiß die Münze aus dem Rachen des Fisches und übergibt sie dem Zöllner; Petrus taufend, Kranke heilend, Almosen spendend. Masaccios Figuren sind modelliert, von körperlicher Rundung, sie stehen fest auf den Füßen und werfen Schatten. Sind sie nackt, wie bei der Vertreibung aus dem Paradiese (Abb. 131) und bei Petri Taufe, so bekunden sie sorgfältige Kenntnis des Körperbaues. Das sind also

ganz gewaltige Fortschritte. Wir sehen wirklich Menschen vor uns, die auch innerlich reich belebt sind. Wie wunderbar ist die tiefe Scham des aus dem Paradiese vertriebenen ersten Menschenpaares dargestellt, und von welcher Würde und Hoheit ist der Apostel Petrus beseelt! Größere Schwierigkeiten perspektivischer Behandlung sind noch vermieden. Die einzelnen Personen werden senkrecht nebeneinandergereiht. In dieser Richtung blieb für die folgenden Geschlechter noch genug zu tun übrig. Aber einstweilen war ein ungeheurer Schritt vorwärts geschehen. Hier gab es so viel zu lernen, daß die späteren Künstler immer und immer wieder in die kleine Kapelle gepilgert sind und ihre Augen an dem unvergleichlichen Werk eines seiner Zeit weit

vorausgeeilten und allzufrüh vom Tode dahingerafften Genies geschult haben.

2. Fra Angelico. Eine Quelle reinsten Genusses bilden für uns die Gemälde des Fra Giovanni da Fiesole. Er wurde

auch Fra An-

gelo (spr. Undscheliko,

d. i. der Engel-

gleiche) ge-

nannt (1387

bis 1455). Er

war Domini-

kaner. Er lebte

in Fiesole und

lange Zeit im

Kloster San

Marco zu Flo-

renz, wo er die

Zellen seiner

Ordensbrüder

mit zahlreichen kleinen Fresken schmückte (Abb. 132). Seine Kraft

war nicht so stark, daß sie die große Blütezeit der Hochrenaissance hätte vorbereiten oder herbeiführen können. Seine Ausdrucksmittel

und sein Darstellungskreis waren vielmehr beschränkter Natur. In mancher Hinsicht erscheint er uns eher der vorausgegangenen Epoche anzugehören als der des 15. Jahrhunderts. Aber so zart und fein, so keusch und sinnig, so lieblich und anmutig wie er hat wohl niemand wieder die Engel gebildet (Abb. 133). Andere Empfindungen als fromme Andacht und kindlich reine Fröhlichkeit lagen ihm fern. Stürmische Erregung und Leidenschaftlichkeit kannte er kaum.



Abb. 132. Fra Angelico, Mariä Verkündigung. Florenz, S. Marco.



Abb. 133. Fra Angelico, musizierender Engel (Teil eines Flügelaltars, 1433). Florenz, Uffizien.

3. Filippo Lippi. Die weltabgeschiedene Religiosität, die aus Fra Angelicos Werken uns entgegenleuchtet, mochte aber doch der frischen Lebensfreude der neuen Zeit nicht mehr entsprechen. In den Bildern des Fra Filippo Lippi klingt bereits ein weltlicher

heiterer Ton an. Zart und weich, von Frömmigkeit befeelt ist auch seine Kunst. Aber er ist frischer und temperamentvoller. Trotz seines Mönchtums, dem er schließlich zugunsten eines lieblichen Mädchens entsagt, steht er mehr im Leben als Fra Angelico. Seine Madonnen sind junge hübsche Florentinerinnen mit feinem schmalen Gesicht und schleierartigem Kopftuch (Abb. 134). Sehr duftig sind seine Madonnen im Walde, wo sie mit dem Christkind als Vision einem Heiligen erscheinen.



Abb. 134. Fra Filippo Lippi, Maria mit Kind, im Hintergrund Geburt Mariä. Florenz, Pitti.

4. Verrocchio. Mit ganz anderem Ernst ging Andrea Verrocchio (spr. Werórkho) (s. S. 100) an seine Aufgaben heran. Von seiner Gediegenheit und seiner gleichsam wissenschaftlichen Gründlichkeit legt wohl am besten der Umstand Zeugnis ab, daß er als einer der besten Lehrer galt. Perugino, Lorenzo di Credi und Leonardo da Vinci zählten zu seinen Schülern. Letzterer hatte



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

bei Verrocchios bekanntestem Bilde, der Taufe Christi (Florenz, Akademie), geholfen; die herben knöchigen Erscheinungen Christi und Johannis mit ihren gut beobachteten, aber eckigen Bewegungen bilden einen auffallenden Gegensatz zu dem knieenden, sanften, holdseligen Engel, den Leonardo hinzugefügt hat.

5. Botticelli. Von Verrocchio beeinflusst wurde auch Sandro (Alessandro) Botticelli (spr. Botti-

tjchelli, 1446/7 bis 1510). Seinen Madonnen (Abb. 135) gibt er gern einen schwermütigen Gesichtsausdruck. Er schafft zarte, oft schwindstüchtige und blutarne, aber immer feine und anziehende



Abb. 136. Botticelli, Magnificat. Florenz, Uffizien.

Frauengestalten. Die Engel sind nicht wie sonst fröhliche, harmlose Kinder, sondern erwachsene Mädchen mit langen Kleidern (Abbild. 136). Es herrscht feierliche Stimmung, die durch kostbare Stoffe, schöne Blumen und Wachskerzen erhöht wird, oft auch eine innere nervöse Unruhe und Aufgeregtheit.

Zeitweise bevorzugte Botticelli auch antike Stoffe. So schuf er ein Sinnbild des Frühlings und die Geburt

der Venus (Abb. 137). Auf letzterem Bilde naht die Göttin der Anmut auf einer Muschel, die von Windgöttern über die Wogen des Meeres geführt ward, soeben dem Lande, wo ihr ein festlicher Empfang bereitet wird.

Dann wurde die Stimmung des Künstlers ernster. Hier von erzählen uns seine Zeichnungen zu Dankes göttlicher

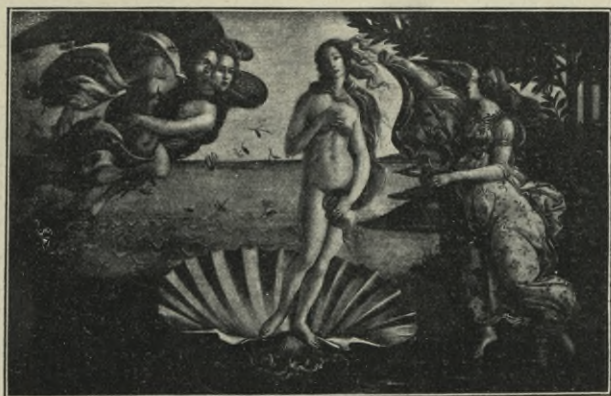


Abb. 137. Botticelli, Geburt der Venus. Florenz, Uffizien.

Komödie (Berliner

Museum). Mochte das tiefsinnige Werk des großen Dichters schon oft die Maler angeregt haben, hier fand es seinen genialsten und geistesverwandtesten Deuter.

Leider wurde Botticelli in dieser Stimmung in ganz besonderem Maße von den feurigen Bußpredigten des Dominikaners Savonarola ergriffen und für längere Zeit seiner Kunst abspenstig gemacht, doch nicht für immer. Wir besitzen aus dem Jahre 1500 eine Geburt Christi (London, Nationalgalerie), in deren vollendeter Meisterschaft sich eine durchaus ungebrochene originelle Schöpferkraft offenbart. Als Botticelli 1510 starb, war er vergessen, er hatte zu lange gelebt, Größere waren inzwischen erschienen. Erst in unsern Tagen sollte der Meister sanfter Schönheit und stiller Schwermut neu entdeckt und gepriesen werden. Für einen großen Teil der modernen englischen Maler ist er von hoher Bedeutung geworden.

6. Ghirlandajo. Die Eigenart der Florentiner Malerei des Quattrocento erhob sich zum letzten Male zu eindrucksvoller Höhe in den Schöpfungen des Domenico Ghirlandajo (1449 bis 1494). Er ist ungemein fleißig gewesen. Seine streng gegliederten, durch zahlreiche zeitgenössische Bildnisse belebten Erzählungen, die wir an den Wänden so vieler italienischer Gotteshäuser finden, bezeugen seine frische, tatkräftige Gestaltungslust. Das Beste bietet er im Chor der Kirche Santa Maria Novella zu Florenz: links das Marienleben, rechts das Leben Johannis des Täufers. Das Ganze ist ein Spiegelbild des damaligen Florentiner Lebens (Abb. 138).

c) Die Malerei in Umbrien. 1. Der Charakter der umbrischen Kunst. Die Umbrer, die das Bergland südöstlich von Tos-



Abb. 138. D. Ghirlandajo, Vertreibung Joachims aus dem Tempel. Florenz, Chor der Kirche S. Maria novella.

fana bewohnen, sind nicht so tatkräftig und geistig geschult wie die Florentiner. Sie sind vielmehr sinnend, weich, zur Schwärmerei geneigt. Das äußert sich auch in ihrer Malerei. Sie lieben schöne

Farben, zierliche Formen, milden, träumerischen, innigen Gefühlsausdruck. Erzähler sind sie nicht. In dessen fehlt es auch in Umbrien nicht an solchen Künstlern, die Fortschritt erstreben und moderne Gewandten entwickeln. Ja, Piero della Francesca gehört zu den kühnsten Neuerer auf malerischem Gebiete überhaupt.



Abb. 139. Melozzo da Forlì, Papst Sixtus IV. als Stifter der vatikanischen Bibliothek, knieend der Bibliothekar Platina, zwischen beiden der Kardinal Giuliano della Rovere (später Papst Julius II.). Rom, Vatikanische Galerie.

2. Piero della Francesca (spr. Frantschéska). Er ist etwa 1420 in Borgo San Sepolcro geboren und ebenda 1492 gestorben. In Florenz ausgebildet, studierte er mit wissenschaftlichem Eifer Linien- und Luftperspektive und Anatomie. Nach modernem Sprachgebrauch ist er Pleinairmaler. Ein in der italienischen Kunst sehr seltener grauweißlicher Luftton fällt uns bei seinen Bildern auf. Er bevorzugt grelle Lichter und Schatten und eine Art Helldunkel und gibt seinen Figuren einen sehr herben, strengen Charakter. Sein Hauptwerk sind Wandgemälde in Arezzo.

3. Melozzo da Forlì (1438 bis 1494). Er war Pieros Schüler und führte dessen perspektivische Studien fort. Er suchte, als einer der ersten, in Untersicht zu malen, d. h. er malte an einem hohen Punkt der Wand die Figuren so, wie sie einem unten befindlichen Beschauer erscheinen würden, also von unten nach oben. Dahin

gehört vor allem eine leider nur in Bruchstücken erhaltene Himmelfahrt Christi in Rom. Christus zeigt nach Basaris Ausspruch eine so lebhafteste Aufwärtsbewegung, daß er das Gewölbe zu durchbohren scheint. Von ganz hervorragender Schönheit aber sind die zehn Halbfiguren oder Köpfe musizierender oder musikbegeisterter Engel mit ihren kräftigen Körperformen und ihren anmutigen von Locken umwallten Gesichtern. Von vollendeter perspektivischer Kunst zeugt die „Gründung der vatikanischen Bibliothek“ (Abb. 139). In einer marmornen Pfeilerhalle mit Kassettendecke sitzt Papst Sixtus IV. auf dem Thron. Vor ihm kniet huldigend der Bibliothekar Platina, der dem Papst für die Förderung der Wissenschaft dankt. Zwischen beiden steht der Neffe des Papstes, der spätere Papst Julius II.



Abb. 140. Perugino, Madonna mit Kind (Mittelstück eines dreiteilig. Gemäldes). London, Nat.-Galerie.

4. Perugino. Ruhiger und sanfter ist die Kunst des Perugino (spr. Perudschihno, 1446 bis 1524). Er hat vielfach auch in Florenz und in Rom gelebt, hat aber stets an seiner umbriischen Art festgehalten, in der er seinen großen Schüler Raffael bestärkte. In seinen guten Bildern, die meist vor etwa 1500 entstanden sind, wirkt er überzeugend. Die religiöse Schwärmerei, die hingebungsvolle Andacht, die Reinheit seiner jugendlichen Frauengestalten mit ihren feinen schmalen Nasen, zierlichen Mündchen, weichen Augen, seine schönen, lichten sanften Farben sichern ihm volle Sympathie und Bewunderung (Abb. 140). Aber männliche Tatkraft, Entschlossenheit oder gar Leidenschaftlichkeit und dramatische Spannung sind ihm unbekannte Dinge. In seinen späteren Bildern schwinden auch seine Vorzüge.



5. Luca Signorelli (etwa 1450 bis 1523). Er studierte den nackten

Abb. 141. Luca Signorelli, Verdammnis zur Unterwelt (Zeit). Wandgemälde. Orvieto, Dom.

menschlichen Körper mit großem Fleiß und Erfolg. Die glänzende Kenntnis der Anatomie, die uns in seinem bedeutendsten Werk, den großen, die letzten Dinge schildernden Wandgemälden im Dome von Orvieto begegnet (Abb. 141 und 142), hat Michelangelo lebhaft gefördert, und noch in unsern Tagen hat Max Klinger tiefgehende Anregungen durch sie empfangen.

d) Der Wandel in der Florentiner Kunst. Diese gesamte Kunststrichtung in ihrer heiteren, lebensfrischen, naiven viel-



Abb. 142. Luca Signorelli, Auferstehung. Wandmalerei (1499 bis 1504). Orvieto, Dom.

gestaltigen Art wurde am Ende des 15. Jahrhunderts durch eine merkwürdige religiöse Aufwallung im Florentiner Volksempfinden jäh abgeschlossen. Einer der größten Redner aller Zeiten, der Dominikaner Savonarola, vermochte durch die Macht seiner Predigten das fröhliche, weltlich gesinnte Volk der Arnostadt für einige Zeit gänzlich umzustimmen und der herrschenden Kunstbegeisterung eine der schönsten Blüten abzustreifen. Eine ernstere Stimmung blieb von jetzt ab herrschend. Nicht mehr im bunten Vielerlei, nicht mehr in realistischer Lebenstreue erkannten viele Künstler fortan ihre Aufgabe, sondern in dem Herausarbeiten einheitlicher großer Gedanken, in dem Erstreben von Würde und

Hoheit und nicht zum wenigsten in der Vertiefung des religiösen Empfindens.

Fra Bartolommeo. Kennzeichnend für diesen Wandel ist die Wirksamkeit des Fra Bartolommeo (1475 bis 1517). Um Savonarolas willen hat er zeitweilig der Kunst ganz entsagt und ist in das Kloster San Marco eingetreten. Dann hat er einige Bilder gemalt, die in ihrer Art uns unmittelbar in die Kunst der Hochrenaissance hinüberführen. Es sind dies eine Madonna mit zwei Heiligen (Lucca, Dom), der auferstandene Christus (Pitti-Galerie) und die Beweinung Christi (Abb. 143).

Lautloser Schmerz herrscht bei der Beweinung. Johannes hält den Leichnam des Herrn, dem man die erduldeten Leiden



Abb. 143. Fra Bartolommeo, Beweinung Christi. Florenz, Pitti.

kaumansieht. Maria umfaßt das Haupt ihres Sohnes und will seine Hand küssen. Am stärksten äußert sich der Schmerz bei Maria Magdalena, die sich leidenschaftlich auf die Füße Christi niederbeugt. Es sind also nur

die beteiligten Hauptpersonen, die wir sehen. Auf alles Beiwerk wird verzichtet. Empfindungen und Bewegungen sind gedämpft. Beim Leichnam zeigt sich nicht mehr Freude an der unmittelbaren Wiedergabe der Natur, sondern einen plastisch modellierten, schönen Körper zu malen, ist für den Künstler die Hauptsache. Wesentlich ist aber auch der geschlossene Aufbau der Gruppe. Unter Vermeidung starrer Symmetrie werden die Figuren gleichsam architektonisch komponiert. Und doch will es scheinen, als sei diese Anordnung ganz zufällig entstanden. All das werden sehr wichtige Grundsätze für die Künstler der Folgezeit.

5. Leonardo da Vinci.

1. Sein Leben. Als der Bahnbrecher einer neuen Kunstweise, als der Begründer der italienischen Hochrenaissance ist Leonardo da Vinci (1452 bis 1519) zu bezeichnen. Er wurde in dem kleinen Orte Vinci unweit von Florenz geboren und empfing bei Andrea Verrocchio (Seite 104) in Florenz seine Ausbildung als Künstler. Schon früh zeigte sich seine hohe Begabung. Verrocchio ließ ihn bei sich wohnen und zog ihn zur Mitarbeit heran.

Etwa 1485 siedelte Leonardo nach Mailand über. Er trat hier in die Dienste des gewalttätigen, aber kunst- und prachtliebenden Herzogs Lodovico Sforza. Er hatte sich diesem als Ingenieur und Kriegstechniker angeboten, der auch in der Malerei und in der Skulptur in Marmor, Erz und Ton etwas leisten könne. Mit diesen Worten hatte er nicht übertrieben. Wie wir noch sehen werden, war er sogar ein Universalmentch im vollsten Sinne des Wortes. Unausgesetzt war er tätig. Aber die Rastlosigkeit seines Geistes bewirkte auch, daß vieles, was er anfang, unvollendet liegen blieb.

Die fruchtbarste Tätigkeit fällt in die Zeit seines Mailänder Aufenthaltes, der etwa 15 Jahre dauerte. Hier entstand vor allem sein Abendmahl und das leider bald darauf zerstörte riesige Tonmodell eines Reiterdenkmals für Franz Sforza, den Vater des Herzogs. 1500 brach Lodovicos Herrschaft zusammen. Es begann für Leonardo ein unruhiges Wanderleben. Er war nacheinander in Venedig, Florenz, Rom und zahlreichen anderen Orten.

In Florenz sollte er eine Wand des großen Rathausaales mit einem Bilde aus der heimatischen Geschichte schmücken. Doch ist dies Werk nicht fertig geworden. Wir kennen nur einen Teil, den Kampf um die Fahne, und auch diesen nur aus einer Zeichnung, die Rubens wahrscheinlich nach dem Originalkarton angefertigt hat. In Florenz malte Leonardo auch das Bildnis einer vornehmen Dame, der Mona (= Madonna) Lisa.

Von den französischen Machthabern, die die Lombardei besetzt hatten, wurde Leonardo 1506 nach Mailand zurückberufen. Er wurde zum Hofmaler König Ludwigs XII. ernannt und brachte nach wechselvollen Schicksalen die letzten Jahre auf dem Schlosse Cloux bei Amboise in der Touraine zu, wo er am 2. Mai 1519 starb.

2. Das Abendmahl. a) Allgemeine Anordnung. Am berühmtesten ist Leonardo durch sein Heiliges Abendmahl geworden. Das Bild ist auf eine Wand im Speisesaal des Klosters Santa Maria delle grazie in Mailand gemalt (Abb. 144). Die Abendmahlstafel ist in einem Saal gedeckt, der sich hinten durch zwei Fenster und eine Tür nach einer herrlichen Berglandschaft öffnet. Wie der Schatten der Personen und des Tisches uns zeigt, bildet die Hauptlichtquelle ein für uns unsichtbares Fenster auf der linken Seite. In der Mitte sitzt Christus, rechts und links von ihm stehen oder sitzen die Jünger, in Gruppen von je drei, aber alle an der jenseitigen Seite des Tisches.

b) Christus und die Jünger. In hoheitsvoller Haltung streckt Christus schmerzbeugt die beiden Arme aus. Soeben hat er das Wort gesprochen: „Einer ist unter euch, der mich verraten wird.“ Wie ein Blick hat dies Wort gewirkt. Aufregung, Schrecken, Entsetzen hat die Jünger ergriffen. Von links nach rechts wollen wir sie im einzelnen ins Auge fassen.

Bartholomäus hat sich erhoben, lehnt sich vornüber und blickt mit gespannter Aufmerksamkeit nach der Mitte. Jakobus legt besorgt und fragend seine Hand auf die Schulter seines zweitnächsten Nachbars. Andreas erhebt entsetzt die Hände. Petrus biegt sich leidenschaftlich zu Johannes vor und hebt mit seiner rechten Hand erregt sein Tischnmesser auf. Judas sitzt trotzig und unwirsch da, mit seiner rechten Hand hält er den Geldbeutel und wirft, innerlich bebend wegen seines Schuld- bewußtseins, das Salzfaß auf dem Tische um. Sein scharf- geschnittenes Galgengesicht, das wir im Profil sehen, wird noch unheimlicher, weil es ganz beschattet ist. Eine Steigerung wird auch durch den Gegensatz erzielt, den der unmittelbar neben ihm sitzende Johannes zu ihm bildet. Johannes ist weich, sanft, ja mädchenhaft geschildert, er ist fassungslos und ganz vom Schmerz niedergebeugt.

Auf der andern Seite von Christus wirft sich Jakobus, wie von einem Stich getroffen, zurück, breitet weit seine Arme aus und sieht vor seinem geistigen Auge den Verrat schon ausgeführt. Thomas beugt sich vor und erhebt den Zeigefinger seiner rechten Hand, als wolle er drohend dem Herrn die Ungeheuerlichkeit des soeben geäußerten Verdachtes vor Augen führen. Der jugendliche Philippus legt die Hände vor seine Brust, um die Reinheit und

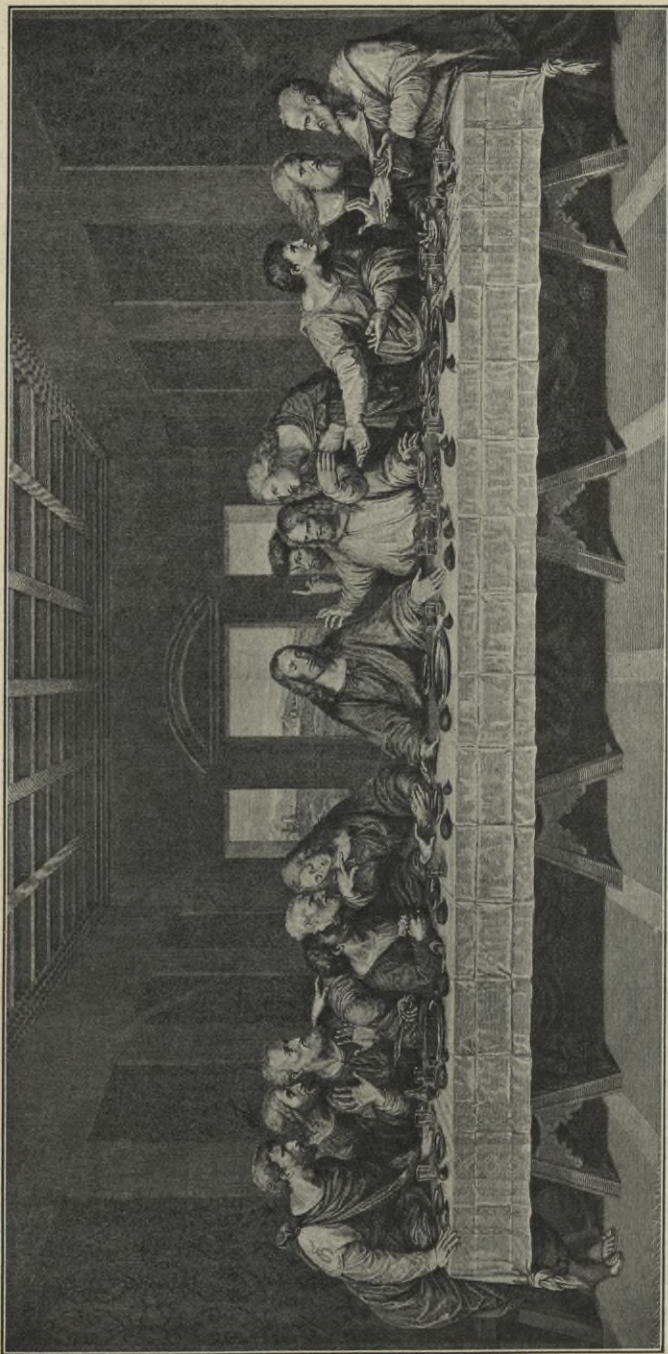


Abb. 144. Leonardo da Vinci, Das Heilige Abendmahl. Mailand. Nach dem Kupferstich von Raffael Morghen.

Unschuld seines Herzens zu beteuern. Matthäus zeigt aufgeregt mit beiden Händen nach Judas, er allein könne der Missetäter sein. Thaddäus will, argwöhnisch und ängstlich blickend, mit seiner Rechten in die Linke schlagen. Auch er ist der Überzeugung, daß es sich nur um Judas handeln könne. Simon von Kana überlegt noch und wägt ab, scheint aber beiden zuzustimmen.

Bei all dieser Erregtheit bleibt Christus völlig ruhig. In schmerzlicher Entsagung bestätigt er durch den gesenkten Blick und die flach ausgebreiteten Hände, daß es trotz aller Zweifel dennoch so ist, wie er soeben gesprochen.

So sehen wir ein reiches Leben sich entfalten. In den Gebärden und Gesichtern der Personen spiegeln sich alle Empfindungen wieder, die bei einem solchen Ereignis das menschliche Herz bestürmen. Der Reichtum wird gesteigert durch die Kunst, mit der Leonardo die Personen zusammenfaßt. Sie sind in einer geraden Linie so eng aneinandergerückt, daß ein jeder hier Platz zu haben scheint und doch nicht Platz fände, wenn sie sich alle setzen würden. Auch das langgestreckte weiße Tischtuch, das im Gegensatz zu den dunkeln Tönen der Personen steht, bildet ein zusammenfassendes Element.

c) Vergleich mit andern Darstellungen des Abendmahls. Die Vorzüge von Leonardos Kunst werden uns vollends klar, wenn wir das Gemälde mit kurz zuvor entstandenen ähnlichen Werken vergleichen. Da wurde Wert auf allerhand hübsche Einzelheiten in der Ausstattung des Raumes und in der Besetzung der Tafel gelegt. Aber die Hauptsache kam nicht zur Geltung. Die Personen bildeten keine einheitliche Gruppe und wurden innerlich nicht ergriffen. Judas aber saß abgesondert diesseits des Tisches, als ob sein Verrat von vornherein offenbar gewesen wäre.

d) Schicksale des Bildes. Leonardo hat das Bild mit Oelfarbe, die er sehr hoch schätzte, unmittelbar auf die Kalkwand gemalt. Durch diese allzu kühne Technik hat er selbst den Grund zur frühzeitigen Zerstörung gelegt. Die Feuchtigkeit des Raumes und die verständnislose, ja zum Teil barbarische Behandlung, die das Bild später erfuhr, haben das übrige getan, um das Bild dem Untergange entgegenzuführen. Schon schien alles verloren, als es im Jahre 1908 gelang, die abbröckelnden Farbenteilchen an der Wand von neuem zu befestigen und so das Bild in letzter Stunde zu retten.

e) **Nachbildungen.** Unter solchen Umständen war es gut, daß das Gemälde oft von Leonardos Zeitgenossen nachgebildet worden ist. Die beste Nachbildung bieten die Studienzeichnungen nach einzelnen Köpfen, die sich im Straßburger Museum befinden und noch während der neunziger Jahre des 15. Jahrhunderts entstanden sind. Auch sind die vielfach verbreiteten Kupferstiche von Raffaël Morghen und Rudolf Stang zu erwähnen.

3. Das Bildnis der Mona Lisa. a) Gesamtanordnung des Bildes. Die Dame sitzt im grünen Kleid mit gelblichen Ärmeln auf einem Stuhl in vornehmer lässiger Haltung und wendet sich uns zu, so daß sie uns ins Gesicht schaut. Den Hintergrund bildet eine weiträumige Alpenlandschaft mit Fluß, See und Felsen (Abb. 145).

b) Die farbliche Behandlung. Dem Bilde sind die Naturbeobachtungen Leonardos zugekommene, bei denen er das Verschwimmen der Umrisse in der Luft und die Veränderung der Farben eines jeden Gegenstandes im atmosphärischen Licht erforscht hatte. Demgemäß sind die Farben fein abgestuft. Die aufgelösten Umrisse gehen zart ineinander über (sfumato) und sind duftig behandelt. Eine unvergleichliche Harmonie sanfter und weicher Töne findet sich im Bild.



Abb. 145. Leonardo da Vinci, Mona Lisa. Paris, Louvre.
Mit Genehmigung der Neuen Photographischen
Gesellschaft, Steglitz.

c) **Hände und Gesicht.** Die Finger sind fein geformt. Die Hände sind so gut modelliert, daß man sie befeelt nennen möchte. Aus dem Gesicht strahlen uns die beiden schönen Augen, die nach Leonardos Art weit auseinander stehen, geheimnisvoll und zugleich fröhlich-liebenswert entgegen. Um die Lippen spielt ein

schalkhaftes Lächeln. Die Vertiefung der beiden Mundwinkel ist für Leonardo sehr charakteristisch. Das braune Haar fällt aufgelöst an den Wangen herunter.

Als kulturgeschichtlich merkwürdig mag erwähnt werden, daß die Dame gemäß einer damaligen Mode ohne Wimpern dargestellt ist; man riß sie sowie auch die vorderen Stirnhaare aus. Selbst die Männer haben sich dieser Torheit nicht entzogen.

4. Die Madonna in der Felsengrotte. Zu Leonardos schönsten Werken zählt ferner eine Madonna in der Grotte. Freilich streiten sich zwei derartige Bilder um die Ehre, von ihm herzurühren (London, Nationalgalerie und Paris, Louvre). Der Streit ist unentschieden. Maria hat sich mit dem Jesusknaben und Johannes in einer kühlen Felsengrotte, in die das Licht von der fernhin sich erstreckenden Landschaft dringt, niedergelassen. Der kleine Johannes naht mit anbetender Gebärde dem Heiland, den ein Engel schützend umfaßt. Die Figuren lassen sich von einem gleichseitigen Dreieck umspannen. Die zarten sanften Farbenübergänge, die phantastische Landschaft, das Geheimnisvolle in der Szenerie und die unbeschreibliche Anmut in den Gesichtszügen rücken dieses Werk mit in die vorderste Reihe seiner Schöpfungen.

5. Die Heilige Anna Selbdritt (Louvre). Das Bild ist unvollendet. Leonardo hat durch die Geschicklichkeit Aufsehen erregt, mit der er hier das schwierige Problem der mittelalterlichen Kunst löste, die drei heiligen Personen Anna, Maria und das Christkind zu einer geschlossenen und doch von größter Lebendigkeit erfüllten Gruppe zu vereinen. Maria sitzt auf dem Schoß ihrer Mutter Anna, beugt sich lächelnd nach vorn und faßt mit ihren Händen das Kind. Dieses will auf einem Lamm zu reiten versuchen. Die Großmutter beobachtet mit innerer Freude das Spiel.

Auf dem kleinen Raum ist ein starkes Leben entfaltet. Die Figuren bewegen sich alle in anderen Richtungen. Und doch sind sie eng zusammengefaßt. Auch hier kann man die Gruppe mit einem gleichseitigen Dreieck umspannen.

6. Der Kampf um die Fahne (Schlacht von Anghiari). Zwei Reitercharen kämpfen in der Schlacht von Anghiari, in der einst die Florentiner über die Mailänder gesiegt hatten, mit heißer Leidenschaft um den Besitz der Fahne (Abb. 146). Auf das heftigste sind die Streiter aneinandergeraten. Zu einem unauflösbaren Knäuel scheinen sie verwickelt. Und doch herrscht völlige Klarheit über jede Bewegung. Hier ist das Höchste in der engen

Zusammenrückung von Figuren geleistet. Besonders gut sind die Pferde gezeichnet. Leonardo hat gern und häufig Bewegungen und Stellungen der Pferde studiert. Beachtenswert ist auch, daß Leonardo nicht den Verlauf der Schlacht historisch getreu schildern,



Abb. 146. Leonardo da Vinci. Die Anghiari Schlacht. Nach einem Kupferstich von Edelinck. Diapositiv von Dr. F. Stoedtner in Berlin.

sondern das Wesen der Schlacht, die Glut der Leidenschaft, den männermordenden Kampf uns vorführen will.

7. Das Neue in Leonardos Malweise. Die Fortschritte, die Leonardo uns bietet, sind somit sehr bedeutend. Die Vertiefung in den darzustellenden Stoff, die klare Herausarbeitung der Hauptsache, die Zurückdrängung nebensächlicher Einzelheiten, die Anordnung der Personen nach bestimmten geometrischen Gesetzen, die Beobachtung von Licht und Luft, die einheitliche Abstufung der Farbtöne, das alles waren wertvolle Errungenschaften. Leonardo hat durch sie nicht bloß den zeitgenössischen, sondern auch allen folgenden Künstlern bis zur Gegenwart die wichtigsten Anregungen gegeben.

8. Allgemeine Bedeutung und schriftstellerische Tätigkeit Leonardos. Nicht bloß Bahnbrecher oder Pfadfinder einer neuen Malweise war Leonardo, sondern einer der bedeutendsten Geister aller

Zeiten. Er war von der größten Vielseitigkeit. Er war Maler, Bildhauer, Baumeister, Wasserbautechniker, Mechaniker, Naturforscher und zugleich einer der glänzendsten Gesellschafter, der durch edle Musik und durch die Kunst seiner Rede und seiner dichterischen Improvisationen hoch und niedrig zu begeistern wußte. Man kann füglich im Zweifel sein, ob in seiner Veranlagung die Neigung und Befähigung zu Erforschung aller natürlichen Dinge oder aber die Kraft zu künstlerischer Gestaltung überwogen hat. Jedenfalls hat er auf beiden Gebieten wahrhaft Großes geleistet, dessen Bedeutung bis zum heutigen Tage noch nicht voll erschöpft und gewürdigt ist.

Man nennt ihn den Begründer der Anatomie des Menschen und des Pferdes, ferner der modernen Pflanzenanatomie und Pflanzenphysiologie. Wichtige Gesetze der Geometrie, Physik, Chemie, Optik, Meteorologie, Astronomie sind von ihm bereits richtig erkannt, die anderen Forschern noch nach Jahrhunderten Schwierigkeiten bereiteten oder von ihnen neu entdeckt werden mußten.

Er zeichnet Bohrmühlen, Säge- und Hobelmaschinen, Dampfbarkassen, erfindet Untersee- und Torpedoboote, versucht sich in der Luftschiffahrt, erkennt die wichtigsten Hebelgesetze, baut Kanäle, Schleusen, Festungen und entwirft den Plan einer Idealstadt nach allermodernsten hygienischen Grundsätzen. Er verlangt z. B. die Abfuhr des Gemülls, die Kanalisierung, ein Verbot der Verunreinigung der Gewässer, die Anordnung der Breite einer Straße gleich der Höhe der an ihr zu errichtenden Bauten, gute Zufuhr von Licht und Luft für das Innere der Häuser, gute Kamine, selbstschließende Türen u. a. m. Kurzum er entfaltet eine geistige Tätigkeit, die alles übersteigt, was wir sonst von menschlicher Kraft erwarten zu können glauben.

Bieles ist allerdings nur erster Entwurf und erste Anregung geblieben. Es findet sich zerstreut in den von ihm zahlreich hinterlassenen handschriftlichen Bänden (Mailand, Ambrosianische Bibliothek; London, South-Kensington-Museum; Schloß Windsor; Paris usw.). Und da diese Aufzeichnungen nur gelegentlich und nicht systematisch und noch dazu mit der linken Hand in Spiegelschrift gemacht und einige Zeit nach seinem Tode durcheinandergebracht, zerschnitten, in falscher Folge neu geheftet und gebunden wurden, so ist es erst neuerdings möglich geworden, den in ihnen ruhenden Schatz einigermaßen zu heben. Man hat vor etwa

anderthalb Jahrzehnten angefangen, die Bemerkungen und Zeichnungen Leonardos in voller Größe zu photographieren, und hat dadurch die Grundlage geschaffen, das Lebenswerk des Meisters zu erforschen.

Von seinen zahlreichen Ansätzen zu theoretischen Schriften hat nur eine Abhandlung über die Malerei Buchform gewonnen. Sie ist eine der wichtigsten Äußerungen, die wir von einem Künstler über Wesen und Voraussetzungen künstlerischen Schaffens besitzen. Leonardo fordert volle Illusion vom Kunstwerk. Die Natur soll die einzige Lehrmeisterin des Künstlers nach seiner Meinung sein.

6. Michelangelo.

1. **Sein Leben.** a) Florentiner Jugend und erster römischer Aufenthalt. Michelangelo Buonarroti wurde 1475 als Sohn eines Florentiner Richters in der Nähe von Florenz geboren. Florenz wurde seine eigentliche Heimat. Hier wuchs er auf. Künstlerischen Unterricht empfing er durch Ghirlandajo und durch Bertoldo, einen Schüler Donatellos, der in einem Garten die Antikensammlung des Cosimo Medici zu verwalten hatte.

Auf den Rat eines Medici ließ er sich verleiten, eine Statue, die er angefertigt hatte, als antik, als ausgegraben auszugeben. Durch diesen jugendlichen Scherz hatte er allerhand Unannehmlichkeiten, in deren Verfolg er nach Rom ging. Hier arbeitete er einen Bacchus und eine Marmorgruppe, Beweinung Christi (Pietà), in Marmor.

b) Zweiter Florentiner Aufenthalt. 1501 kehrte er nach Florenz zurück. Hier erhielt er den Auftrag, einen ungeheuren Marmorblock zu bearbeiten, der von der Domverwaltung vor Jahrzehnten angeschafft, der aber in halbfertigem, verhauenen Zustande liegen geblieben war. Es entstand so der David, das Werk, das ihn mit einem Schlage zum volkstümlichsten Künstler machte.

Der Rat der Stadt Florenz übertrug ihm, zusammen mit Leonardo, die Aufgabe, einen Saal im Rathaus mit Gemälden aus der vaterländischen Geschichte zu schmücken. Leider blieb diese Arbeit unvollendet. Unter den andern Werken, die in dieser Zeit entstanden, sei ein Bild Die heilige Familie erwähnt.

c) Berufung an den päpstlichen Hof. Bald wurde Michelangelo zu einem neuen Aufenthalt nach Rom berufen. Er sollte dem gewaltigen kriegstarken und kunstbegeisterten Papst Julius II.

ein Grabdenkmal noch zu dessen Lebzeiten schaffen, ein Plan, den Michelangelo mit Begeisterung und Feuereifer aufgriff. Aber der Plan wurde die Tragödie im Leben des Künstlers. Nach unendlichem, jahrzehntelangem Argern und Verdruß kam schließlich statt des beabsichtigten Riesenwerkes nur ein kleines Grabdenkmal zustande.

Als Ersatz, der Michelangelo freilich nicht befriedigte und ihn sogar zeitweilig zu einem Aufenthalte in Bologna trieb, wurde ihm die Fertigstellung der Sixtinischen Kapelle übertragen. Mit der Ausmalung der Decke dieses Raumes rückte Michelangelo in die Reihe der ersten Künstler aller Zeiten.



Abb. 147. Michelangelo, Pietà. Marmor.
Rom, Peterskirche.

d) Dritter Florentiner Aufenthalt. Es folgten mehrere Aufträge von mediceischer Seite, die freilich nur zum Teil erledigt wurden. Das Wichtigste darunter ist die Medicikapelle und ihr bildnerischer Schmuck in Florenz.

e) Letzte römische Zeit. Verschiedene Werke zeigen an, daß ihn immer mehr eine trübe trostlose Stimmung ergriff. Im übrigen beschäftigten den alternden Meister in steigendem Maße architektonische Pläne. Rom, wohin er 1534 zurückkehrte, dankt seiner

rastlosen, kühn gestaltenden Tätigkeit einen wesentlichen Teil seiner künstlerischen Physiognomie.

Er vollendete den Palazzo Farnese. Er entwarf die Pläne für die Umgestaltung des Kapitolsplatzes, der trotz erheblich späterer Fertigstellung der einzelnen Baulichkeiten im wesentlichen noch heute das Gepräge seines Geistes zeigt. Er verwandelte die Diokletiansthermen, die größte antike Bäderanlage der ewigen Stadt, in ein Kartäuserkloster. Er erbaute die Porta Pia, deren Formen bereits den Barockstil aufweisen, und übernahm seit 1547 die Bauleitung des Petersdomes, dessen herrliche Kuppel er im wesentlichen fertigstellte.

Hochbetagt und hochgeehrt starb er in Rom im Jahre 1564.

2. Die Pietà (Abb. 147). Maria trägt auf ihrem Schoß den toten verschiedenem Sohn. Von ihrem haushigen faltenreichen



Abb. 148. Michelangelo,
David. Marmor.
Florenz, Akademie.

Gewand heben sich die reinen Linien des meisterlich modellierten Zeichnams wirksam ab. Unvergleichlich schön ist die jugendholde Mutter mit ihrem schmerzzerfüllten Gesicht, ihrer stillen Zurückhaltung und ihrer echt italienischen, entsagenden Handgebärde.

3. Der David (Abb. 148). Es ist nicht der bescheidene schüchterne Hirtenknabe, der den Riesen getötet, sondern ein junger Gigant, ein Urbild heranwachsender Manneskraft. Wir staunen über die getreue Wiedergabe der Natur und sind begeistert durch die scharfe Erfassung des spannenden Augenblicks, der der Entsendung des todbringenden Geschosses vorangeht. Mit trotzigem, sieges sicherem Blick faßt David den Feind ins Auge. Eben will er die Schleuder lockern.

Die 180 Zentner schwere Figur stand bis 1873 vor dem Florentiner Rathaus auf offenem Marktplatz, als ein Wahrzeichen der Stadt. Sie ist dann behufs besserer Erhaltung in die Akademie übergeführt worden.

4. Die Heilige Familie (Abbild. 149). Im Vordergrund bilden Joseph, Maria und das Christkind eine enggeschlossene Gruppe. Das Kind soll auf Marias Schoß gleiten, Joseph hebt es sorgsam über die mütterliche Schulter hinweg. Maria fängt es liebevoll auf.

Bei aller Geschlossenheit der Gruppe herrscht starke Bewegung. Wie bei Leonardos Heiliger Anna Selbdritt (S. 116), die gleichzeitig entstand, sollten hier zwei Erwachsene und ein Kind so eng und so lebendig als möglich zusammengefügt werden, ohne daß doch die Darstellung unklar wurde. Die bedeutende Drehung im



Abb. 149. Michelangelo, heilige Familie. Gemälde.
Florenz, Uffizien.

Körper der Maria und das Herübergreifen ihres linken Armes über die Brust hinweg sind künstlerische Motive, die wir fortan oft und in größter Mannigfaltigkeit bei dem Künstler finden.

Im Hintergrund gewahren wir außer dem kleinen Johannes, der rechts hinter der Brüstung auftaucht, mehrere nackte oder halbbedeckte Männer. Sie haben mit der vorderen Gruppe nichts zu tun. Sie verraten uns lediglich Michelangelos Freude an der Schönheit des menschlichen Körpers.

5. Die Kletterer (Abb. 150). Von dem großen Schlachtenbild, das Michelangelo im Rathaus zu Florenz begann, haben wir nur durch zeitgenössische Schilderungen, Zeichnungen und Kupferstiche einige Kunde. Von letzteren ist der wichtigste der Stich Marc Anton Raimondi's, der unter dem Namen Die Kletterer viel ver-



Abb. 150. Michelangelo, die Kletterer. Stich von Marc Anton Raimondi.
Nach einem Diapositiv von Dr. F. Stoedtner in Berlin.

breitet worden ist. Michelangelo führt uns in diesem Teil seines Gemäldes den Augenblick vor, wo badende Florentiner von der Kunde des Nahens der pisani- schen Feinde über- rascht werden. In fliegender Eile suchen sie dem Bade zu ent- rinnen, sich in die am Ufer liegenden Klei- der zu werfen und für den drohenden Kampf zu rüsten. Da- durch gewinnt Michel- angelo die Möglich- keit, den nackten menschlichen Körper, dessen anatomischen Bau er sorgfältig

studiert und ergründet hat, in allen möglichen Stellungen zu zeigen, seine Schönheit und Kraft uns zu enthüllen und zu- gleich uns mit voller Lebendigkeit in das nerven- und muskel- spannende Treiben des Krieges hineinzuwerfen.

Es spricht für die künstlerische Gesinnung der damaligen Zeit, daß man nicht eine Haupt- und Staatsaktion mit genauer kostümgetreuer Schilderung aller Einzelheiten verlangte, sondern dem Künstler freies Feld für die Auswahl der ihm künstlerisch wertbar scheinenden Vorgänge überließ.

6. Die Ausmalung der Sixtinischen Kapelle. a) Bau und erste Ausschmückung. Papst Sixtus IV. hatte für den vatikanischen Palast eine Hauskapelle erbauen lassen, die nach seinem Schutzheiligen den Namen Sixtinische Kapelle erhielt. Sie war architektonisch schmucklos und bildete einen einfachen rechteckigen Saalbau mit einer Länge von $40\frac{1}{2}$ Meter, einer Breite von 14 Meter und einer Höhe von 18 Meter. Ihren künstlerischen Schmuck sollte sie durch Wandmalereien erfahren. Sixtus IV. berief zu diesem Zweck nach Rom verschiedene Florentiner und umbrische Maler, unter denen Botticelli, Ghirlandajo, Perugino und Signorelli die bedeutendsten waren. Ihre Gemälde sind mit Ausnahme derer an den Schmalseiten gut erhalten. Während oben zwischen den Fenstern Bildnisse von Päpsten gemalt sind, werden an den beiden Längswänden die Taten Moisis und Christi geschildert. In der unter den Theologen allgemein bekannten sog. typologischen Gegenüberstellung finden wir auf der einen Wand die alttestamentarische Verheißung, an der Wand gegenüber jedesmal die entsprechende neutestamentliche Erfüllung.

b) Die Decke der Kapelle und ihre Einteilung (Abb. 151). Der Neffe des Papstes Sixtus, Papst Julius II. ließ durch Michelangelo das Werk fortführen, indem er durch ihn die Decke ausmalen ließ (1508 bis 1512). Die Decke, die eine Fläche von fast tausend Geviertmetern umfaßt, war ganz schlicht. Sie war ein fast ebenes Spiegelgewölbe, das nur bei den Fenstern durch Stichkappen belebt war.

Michelangelo gab ihr eine reichere Gestalt, indem er sie durch gemalte Stuckleisten in Rechtecke und Dreiecke einteilte. In der Mitte schildert er auf neun rechteckigen Feldern von verschiedener Größe, wie Gott die Welt und die Menschen geschaffen hat, wie die Sünde in die Welt kam, und wie die Welt dadurch verdorben worden ist. In den Ecken und Stichkappen zeigt er, wie die Menschen unter der Last der Sünde seufzen, wie ihnen aber doch der Herr nahe ist. Dazwischen erscheinen Propheten und Sibyllen, die auf die kommende Erlösung durch Christus hindeuten, und allerhand frei erfundene Personen.

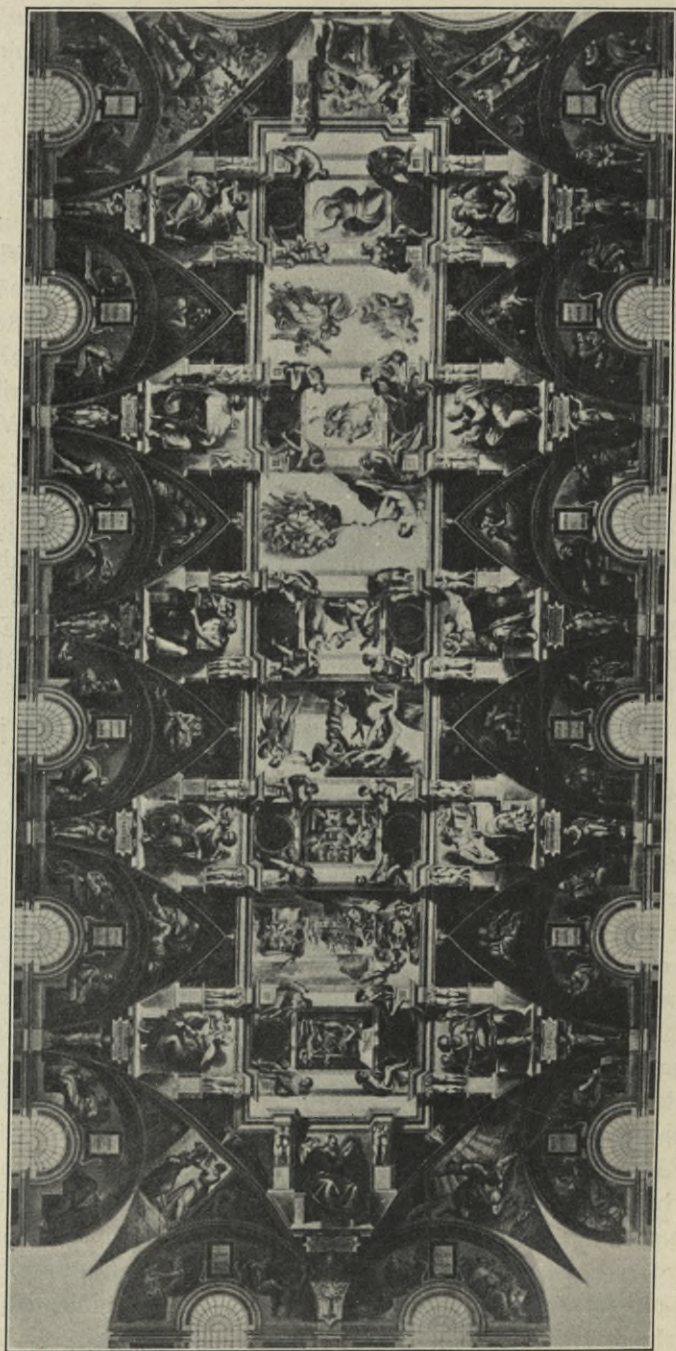


Abb. 151. Michelangelo Deckenmalerei in der Sixtinischen Kapelle, Rom, Vatikan. Nach einem Diapositiv von Dr. F. Stoedner in Berlin.

Inhaltlich betrachtet, bildet also die Decke ein Vorspiel zu den Darstellungen an den Wänden, es ist ein Orgelpräliminar mit freien Phantasien über ein gegebenes Thema.

c) Schilderung der Deckenmalerei. In der großen Fülle von Bildern, die Michelangelo hier geschaffen hat, fesseln uns besonders die Darstellungen aus der Schöpfungsgeschichte und die Propheten und Sibyllen. Daß die heidnischen Sibyllen gleichwertig mit den alttestamentarischen Propheten hier erscheinen, darf uns nicht verwundern. Bereits im Mittelalter hatte sich die Anschauung gebildet, daß beide Vorläufer und Verkünder der Erscheinung Christi seien. Für den Künstler ergab sich daraus der Vorteil der Abwechslung. Er brauchte in diesem Zusammenhang nicht nur Männer zu zeigen, sondern konnte auch Frauen gestalten.



Abb. 152. Michelangelo, Prophet Jeremias.
Deckenmalerei in der Sixtinischen Kapelle.
Rom, Vatikan.

Michelangelo malte diese Propheten und Sibyllen in riesigem Maßstab, so daß

sie alles übrige weit überragen. Aber nicht nur äußerlich, sondern auch durch ihre innere Auffassung sind sie von höchster Bedeutung. Jede Figur ist besonders charakterisiert.

Joël z. B. ist mit seinen ernsten Zügen und seiner hohen fahlen Stirn ein energischer, auf Taten bedachter Mann. Jesaias erscheint als ein feinsinniger, träumerischer Gelehrter. Ezechiel ist höchst aufgeregter, Daniel ungestüm. Jeremias (Abb. 152) ist über das Unglück seines Volkes in herbsten Schmerz versunken, sein gewaltiger Körper ist fast zusammengebrochen und regungslos geworden. Zwei Frauengestalten im Hintergrund sind von tiefem Mitleid mit diesem so schwer leidenden Manne ergriffen und können ihr Weh kaum bergen. Jonas, der glücklich aus dem Bauche des Walfisches befreit ist, glaubt noch immer mit Gott

hadern zu dürfen. Er wirft sich weit zurück und will mit den lebhaft bewegten Fingern seine Ansichten Gott gleichsam vorrechnen.

Den Propheten stehen die Sibyllen nicht nach. Die delphische Sibylle (Abb. 153) ist eine jugendfrische Erscheinung. Ihre Augen sind visionär weit geöffnet. Ihre Locken und ihre Gewänder wehen vom Sturm, der durch die Lüfte daherbraust und das Nahen der offenbarenden Gottheit kündigt. In ihrer weit herübergestreckten rechten Hand hält sie die Schriftrolle, die ihre Geheimnisse enthält.

Die libysche Sibylle (Abb. 154) ist frühmorgens aus ihrem Schlummer aufgeschreckt. Sie hat kaum ihre Kleider richtig an-



Abb. 153. Michelangelo, die delphische Sibylle.
Rom, Vatikan. Sixtinische Kapelle.

Nach einem Diapositiv von Dr. F. Stoeedtner in Berlin.

legen und ordnen können und eilt, in dem großen Schicksalsbuch zu forschen, das sie mit beiden Händen vom Wandbrett herabnimmt. Mit großer Kühnheit sind verschiedene Bewegungen zusammengefaßt. Die Sibylle sitzt, dreht sich um, reckt sich empor und schreitet herab.

Gegenüber dem Ernst dieser schwerblütigen Personen bilden die kleinen Kinderpaare, die rechts und links von ihnen gleichsam als Karyatiden angebracht sind, eine willkommene Ab-

wechslung. Anfänglich stehen sie ruhig und tun artig ihre Pflicht. Dann aber wird es ihnen zu langweilig. Sie fangen an, sich zu bewegen und zu strecken (Abb. 152 u. 153). Und schließlich können sie

sich nicht mehr vertragen. Sie müssen sich puffen und knuffen (Abb. 154).

Von hoher Schönheit sind auch die Atlanten, die auf dem von diesen Kinderpaaren getragenen Gesimse sitzen. Sie sind damit beschäftigt, zu Ehren des Papstes festliche Gewinde von Eichenlaub zu befestigen. Sie seufzen unter der Last des Laubes, sie lachen und scherzen, sie ruhen sich aus (Abbild. 155), kurzum, auch hier sehen wir eine außerordentlich große Mannigfaltigkeit. Durchweg aber sind diese Atlanten, die oft fälschlich Sklaven genannt werden, jugendlich schöne Männer, ein Geschlecht von Helden.



Abb. 154. Michelangelo, die libysche Sibylle.
Rom, Vatikan, Sixtinische Kapelle.
Nach einem Diapositiv von Dr. F. Stoedtner in Berlin.

d) Das Jüngste Gericht. Die künstlerische Ausschmückung der Kapelle wurde endgültig erst ein Vierteljahrhundert später abgeschlossen. Michelangelo beseitigte die älteren Malereien an der Westwand und schilderte auf der hier freigewordenen großen Fläche das Jüngste Gericht.

Der Tag des Zornes ist über die Welt hereingebrochen. Christus ist als strafender Richter erschienen. Mit Schrecken vollzieht sich die Sühne für die irdischen Vergehungen des menschlichen Geschlechtes. Luzifer taucht auf, und in Knäuel geballt stürzen die Verfluchten zur Hölle herab. Noch plastischer empfunden als



Abb. 155. Michelangelo, Atlant.
Deckenmalerei in der Sixtinischen
Kapelle. Rom, Vatikan.

die Deckenmalereien, scharf umrissen in Linie und Form, bilden die zahllosen Figuren künstlerisch vollendete Einzelgruppen, indessen kein geschlossenes Gesamtbild. Die Fläche war zu groß, um einen einheitlichen Überblick zu ermöglichen.

7. Moses. So unbedeutend der äußere Aufbau erscheint, den nach den vielen Plänen und Ansätzen schließlich das Denkmal für Papst Julius II. gewonnen hatte, so enthält es doch eine der wichtigsten Marmorfiguren des Meisters, nämlich den Moses (Abb. 156). Er ist sitzend dargestellt, wie er gerade voll Zorn über die erneute Abgötterei seines Volkes aufspringen will. Seinen rechten Fuß setzt er scharf auf, den linken zieht er leicht zurück. Mit seiner linken Hand

faßt er nach dem zurückgestreiften Gewand. Mit seinem rechten Arm hält er die Gesetzestafeln, die Hand spielt in dem mächtigen, lang herabwallenden Barte. In dem buschigen Haupthaar

erscheinen zwei hornartige Ansätze, die Michelangelo in Mißverständnis einer Bibelstelle hier angebracht hat. Der ganze Körper zeigt die riesigsten Formen. Die Muskeln gleichen denen



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

eines Athleten. Dieser Moses zersprengt fast die Fesseln menschlicher Gestaltungskraft und Anschauungsweise. Er ist eine übermenschliche Verkörperung des großen Heerführers der Juden.

8. Die Medici=Denkmäler. a) Entwicklung des italienischen Wandgrabes. Die Italiener der Renaissancezeit hegen eine große Ruhmessehnsucht. Deshalb haben sie zahlreiche Grabdenkmäler von bedeutender Kostbarkeit geschaffen. Sie bevorzugen einen hohen Aufbau an der Wand (Hochbau, Wandgrab), während wir Deutsche in jener Zeit besonders die Grabplatte und den freistehenden Sarkophag (Tumba) künstlerisch schmücken.

Von den Künstlern der Florentiner Frührenaissance wird dieses Wandgrab besonders schön ausgebildet. Desiderio da Settignano war mit den beiden Rossellino in der Mitte des 15. Jahrhunderts vielfach in diesem Sinne tätig. Ein zierlich geschmückter Sockel (Abb. 157) trägt einen Aufbau von Pilastern mit rundbogigem Abschluß. In ihm steht der Prachtsarg, auf dem der Verstorbene ruht.



Abb. 157. Desiderio da Settignano, Grabmal des Marzupini. Florenz, Kirche Santa Croce. Nach einem Diapositiv von Dr. F. Stoedtner in Berlin.

In dem Bogenfeld (Lunette) über dem flachwandigen Hintergrund ist ein von Engeln gehaltenes Rundbild der Madonna angebracht. Wappenhaltende Kinder und Schmuck aller Art vervollständigen den Aufbau. Das Ganze ist ein ungemein reizvolles, zierliches Werk.

Dieser Typus wird Anfang des 16. Jahrhunderts von Andrea Sansovino in Rom weiter ausgebildet (Abb. 158). Der Aufbau gleicht jetzt mehr einem antikerömischen Triumphbogen. Die Gestalt des Verstorbenen wird freier bewegt. Er stützt sein Haupt auf seinen Arm auf. In den seitlichen Nischen und auf dem oberen Rande gewahren wir allegorische Frauengestalten, die in ihrer Haltung und Gewandung antiken Statuen etwas ähneln.

Michelangelo geht von diesen häufig angewandten Formen aus, als auch er zur Schaffung von Wandgräbern berufen wurde. Er schafft die Formen aber in ganz neuer und eigenartiger Weise um.

b) Bau der Medici-Kapelle in Florenz. Mitglieder der Familie Medici, die sich in Florenz den ersten Platz errungen hatte, wünschten ein großes Ehrendenkmal für ihre Familie. Die beiden berühmtesten Medici, Cosimo und Lorenzo der Prächtige, sollten besonders gefeiert werden. Michelangelo sollte das Denkmal ausführen. Er hat es auch getan. Er hat bei der Kirche San Lorenzo in Florenz eine Kapelle gebaut und sie bildnerisch reich geschmückt. Aber sie ist nicht ganz fertig geworden. Und verschiedene Zwischenfälle haben es gefügt, daß

nicht hervorragende, sondern minderwertige Angehörige des berühmten Hauses hier in besonderer Weise geehrt worden sind.

Die Bauformen der Kapelle zeigen uns zwar im allgemeinen noch den Renaissance-Charakter. Kannelierte Halbpilaster mit Kompositkapitellen und rechteckige Nischen, die mit segmentförmigen Giebeln bekrönt sind, gliedern die Wandflächen. Aber die Maßverhältnisse sind andere geworden. Die einzelnen Formen werden nicht mehr ruhig

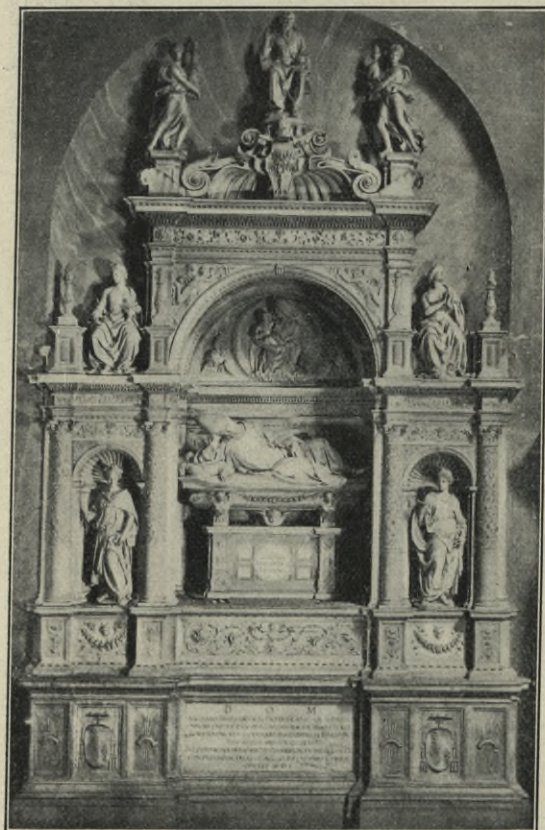


Abb. 158. Andrea Sansovino, Grabmal des Ascanio Sforza, 1505.
Rom, Kirche Santa Maria del Popolo.

abgewogen und ausgeglichen, sondern gewaltsam ineinandergezwängt und auseinandergepreßt. Der Künstler liebt Dissonanzen anstatt der Harmonien. Trotz der Anklänge an die Renaissance ist es im Grunde keine Renaissance mehr, sondern der Anfang des Barockstils.

c) Denkmal des Lorenzo Medici (Abbild. 159). Die

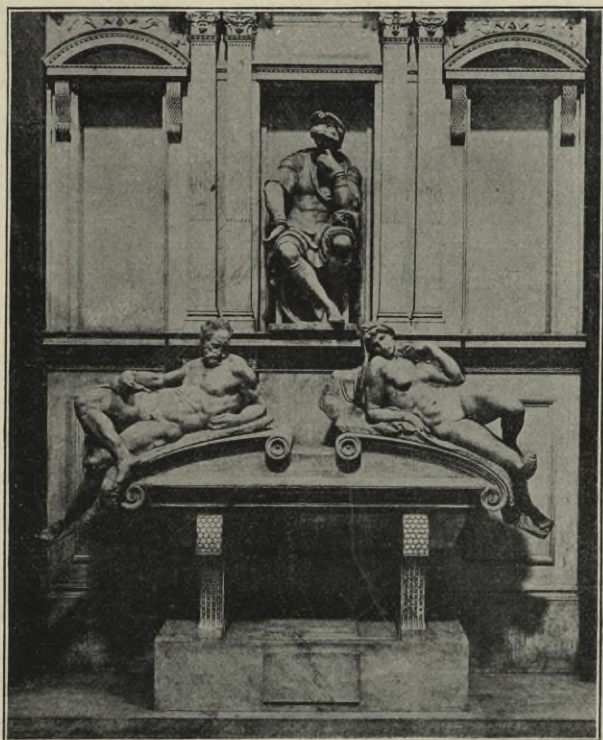


Abb. 159. Michelangelo, Grabmal des Lorenzo Medici mit Abenddämmerung und Morgenröte. Florenz, Kirche San Lorenzo.

eine Schmalwand ist besetzt durch das Denkmal für Lorenzo Medici. Hoch oben in einer rechteckigen Nische ist er sitzend dargestellt. Er stützt die Arme auf die Oberschenkel und das vorgebeugte Haupt auf seine linke Hand. Das Gesicht liegt im tiefen Schatten. Von Bildnisähnlichkeit ist keine Rede. Der Künstler schildert lediglich einen in schwere Gedanken versunkenen vornehmen Mann. Das linke Bein ist stark zurückgezogen. Zu seinen Füßen steht, abgesondert von ihm und der Wand vorgelagert, der Sarkophag. Auf ihm ruhen zwei unbekleidete Gestalten, die als Verkörperungen von Morgenröte und Abenddämmerung aufgefaßt werden. Die erste ist eine riesige Frau, die soeben aus tiefem Schlaf erwacht und müde den Leib streckt. Die andere ist ein stark gebauter Mann, der von des Tages Arbeit ermüdet niedergesunken ist und über sein Schicksal in trüber Stimmung nachdenkt.

d) Denkmal des Giuliano Medici (Abb. 160). Die Anordnung ist die gleiche wie beim vorigen Denkmal. Auch hier finden wir keine Bildnisähnlichkeit. Giuliano (spr. Dschuliahno) ist das Bild eines tatkräftigen, hochmütigen, rücksichtslosen Feldherrn. Scharf blickt er zur Seite in die Ferne. Den Kommandostab hält er lässig auf den Knien. Auch er hat sein linkes Bein zurückgezogen.

Die Figuren auf dem Sarkophag stellen nach alter Ueberslieferung Tag und Nacht dar. Der Tag ist ein Mann, der die muskulösen Glieder mächtig reckt. Die Nacht ist ein gewal-



Abb. 160. Michelangelo, Grabmal des Giuliano Medici, mit Tag und Nacht. Florenz, Kirche San Lorenzo.

tiges Weib, das in tiefsten Schlaf versunken ist.

Man hat in diesen Figuren Anspielungen auf den damals sich vollziehenden Untergang der Florentiner Freiheit erkennen wollen. Michelangelo selbst hat später einer derartigen Auffassung in einem Sonett den Weg geebnet, indem er die Nacht sprechen läßt:

„Lieb ist der Schlaf mir, lieber Steines Wesen, solange Schmach und bitterer Jammer währen. Nichts sehen, nichts hören, ist mein ganz Begehren. So wecke mich nicht auf, o, rede leise!“

9. Die Peterskirche in Rom. a) Entstehung des Baues. Papst Julius II. wollte die altchristliche Petersbasilika durch einen

Neubau ersetzen, der durch seine Schönheit und Größe alle andern Gotteshäuser übertreffen und den Triumph der Kirche versinnbildlichen sollte. Hierzu berief er den Baumeister Bramante in seine Dienste.

b) Bramante und seine Tätigkeit an der Peterskirche. Bramante stammte aus Urbino und hatte zuerst eine größere Tätigkeit im Dienste des Herzogs Lodovico Sforza in Mailand ausgeübt. Er ist hier durch die altchristliche, kuppelgekrönte Zentralkirche San Lorenzo (S. 46) angeregt worden, künstlerischer Gestaltung weiter hoher Räume sein Hauptaugenmerk zuzuwenden.

Als die Herrschaft des Sforza zusammenbrach, siedelte er nach Rom über. Hier hat die Baukunst des klassischen Altertums ihn mächtig gepackt. Ihre Größe und ihre Formen wurden das Vorbild, dem er fortan immer mehr nachstrebte.

Beim Neubau der Peterskirche gewann er die Möglichkeit, alle seine künstlerischen Absichten und Kenntnisse zu verwerten. Die völlige Fertigstellung des Baues erfolgte erst etwa ein Jahrhundert nach Bramantes Tode. Aber die überwältigende Größe des Baues geht auf Bramante zurück. Die riesigen Maße sind von ihm festgelegt, die Grundmauern von ihm errichtet. Er plante einen kunstvoll durchgeführten Zentralbau. Von einem mittleren Rundbau mit einer Kuppel sollten vier gleich lange Seitenarme mit Tonnengewölben ausgehen. Es sollte gleichsam der Kuppelbau des Pantheon mit den Längsräumen der Konstantinsbasilika zu einem einheitlichen Ganzen vereinigt, das klassische Altertum noch übertroffen werden. Zwischen die vier Arme aber wollte Bramante noch kleinere, mit Kuppeln versehene Rundbauten als Sakristeien u. ä. legen und diese, ebenso wie den Hauptbau, mit rundbogigen Nischen und Säulenstellungen ausstatten. Eine Fülle von perspektivischen Durchblicken und ein harmonischer Gesamteindruck sondergleichen hätte sich ergeben.

c) Schicksale der Peterskirche nach Bramantes Tod. Mit einem so reichen und vielgestaltigen Plane konnten sich die Nachfolger Bramantes, obwohl sie hervorragende Künstler waren, nicht zurechtfinden. Sie änderten ihn vielfach zu seinem Schaden um. Die Pläne kamen in schwere Gefahr.

d) Michelangelos Tätigkeit an der Peterskirche. Schließlich rettete Michelangelo den Grundgedanken Bramantes. Er vereinfachte ihn in mancher Beziehung und legte den größten Nachdruck auf den Hauptkuppelraum, an dem er mit

Feuereifer arbeitete. Das war von großem Vorteil. Er hat die Krönung der Kuppel freilich nicht mehr erlebt. Aber ihre Konstruktion hat er im einzelnen durch Zeichnungen und Modelle festgelegt, so daß sein Nachfolger leichtes Spiel hatte und die Arbeit bald beendigen konnte. Somit ist die Peters-

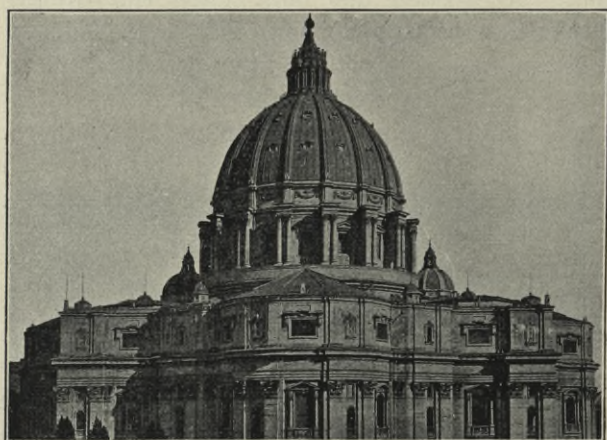


Abb. 161. Michelangelo, Kuppel der Peterskirche in Rom.

kuppel mit ihrem gleichmäßig ruhigen Schweben, mit ihrer unvergleichlich schönen, straffen, energischen und einheitlich abrundenden Umrißlinie das Werk Michelangelos (Abbildung 161).

e) Fertigstellung der Peterskirche. Nach des Künstlers Tode wurde der Bau gemäß seinen Plänen fortgeführt. Anfang des 17. Jahrhunderts war man beinahe fertig. Es fehlte nur noch die Hauptfassade. Da faßte man einen verhängnisvollen Beschluß.

Man griff auf den Gedanken der altchristlichen Basilika, also eines Längsbaues, für diesen Zentralbau zurück. Statt die Fassade sofort zu bauen, verlängerte man an ihrer Stelle den einen Flügel in der Richtung auf die Stadt zu.

Man gewann damit eine große Raumfläche. Die Peterskirche mißt dadurch über 15000 Geviertmeter, während der Kölner Dom nur über etwas mehr als 6000 Geviertmeter verfügt. Aber die künstlerische Einheit war durch die Erweiterung zerstört. Ein Zwiespalt ist in das Innere des Bauwerks gekommen. Und außen ist die ursprünglich beabsichtigte Wirkung erst recht vereitelt. Die Kuppel kann man trotz ihrer mächtigen Höhe von 132 1/2 Metern vom Petersplatz aus kaum noch sehen, sie verschwindet hinter der weit vorgeschobenen riesigen Schauseite. Bernini (siehe unten) ist es zu danken, daß der Fehler wenigstens etwas ausgeglichen ist, indem er dem Platze selbst ein künstlerisches Gepräge verlieh.

10. Michelangelo als Künstler. Michelangelo ging auf große starke Wirkungen aus. Die liebevolle Behandlung von Einzelheiten und das sorgsame Streben nach harmonischer Durcharbeitung waren nicht seine Sache. Sein starkes inneres Empfinden brach sich oft gewaltsam Bahn. Die Zeitgenossen schon empfanden seine Kunst mitunter als etwas Schreckhaftes. Wir nehmen dies gern in den Kauf. Denn niemand möchte die gewaltige Gestaltungskraft Michelangelos entbehren und missen.

Er arbeitete stets die Hauptsache und den Kern bei einem Bau, einer Figur oder einer szenischen Handlung mit vollstem Nachdruck heraus. Er opferte zu diesem Zweck unbedenklich nebensächliche Einzelheiten. Wie er Bramantes Plan für die Peterskirche gerettet hat, indem er auf die zu vielen Nebenräume verzichtete und dafür die Hauptkuppel um so nachdrücklicher betonte, das ist überhaupt bezeichnend für sein künstlerisches Schaffen.

Bei der Behandlung der menschlichen Figur legte er Wert darauf, die Schönheit des menschlichen Körpers in ihrer vollen Schönheit zu zeigen. Zu diesem Zweck erfand und verwendete er immer neue Bewegungsmotive. Sein bevorzugtes Mittel war hierbei der Kontrapost. Das Gesetz des Gegensatzes nämlich wurde auf solche Dinge angewandt, die ihrer Natur nach keinen Gegensatz zueinander bilden, sondern einander ähnlich sind. Bei einer Figur streckt er z. B. den rechten Arm gerade aus, den linken aber krümmt er. Im Gegensatz hierzu streckt er bei derselben Figur das linke Bein gerade aus, während er das rechte krümmt. Man gehe, um das genau zu erkennen, die Abbildungen 159 und 160 in den Einzelheiten durch. Durch diesen Kontrapost hat Michelangelo einen außerordentlichen Bewegungsreichtum bei seinen Figuren erzielt. Durch ihn hat er auch die zeitgenössischen und folgenden Künstlerscharen auf das stärkste beeinflusst.

11. Michelangelo als Mensch. Seine Art war herb und hatte nichts Geschmeidiges. Seine Bemerkungen über Schicksal und Menschen waren bitter. Leicht brauste er auf. Oft war er verschlossen und mißtrauisch. Aber im Grunde besaß er ein warmes goldenes Herz, das nicht bloß künstlerisch, sondern auch rein menschlich des höchsten Aufschwunges und der opferfreudigsten Hingabe fähig war. Seine tiefempfundenen Dichtungen, sein Briefwechsel, sein Verkehr mit einer der schönsten und vornehmsten Frauen der italienischen Geschichte, der Vittoria Colonna, sind uns vollgültige Zeugnisse hierfür.

7. Raffael.

1. Raffaels Leben. a) Seine Jugend in Urbino und Perugia. Raffael Santi wurde am Karfreitag 1483 in Urbino als der Sohn eines Kaufmanns geboren, der auf dem Gebiete der Malerei und Dichtung sich mit Erfolg versucht hat.

Der Knabe empfing den ersten Unterricht in der Kunst in Urbino und kam dann 1499 zu Perugino (S. 108) nach Perugia (spr. Peruhdscha) in die Lehre. Er hat sich dort völlig dem Einflusse seines Meisters hingegeben. Sogar dieselben Gegenstände malte er wie Perugino.

b) Raffael in Florenz. Im Jahre 1504 siedelte Raffael nach Florenz über. Ein ganz anderes Leben umwehte ihn hier als in der stillen Bergstadt Umbriens. Er erkannte, was ihm fehlte: Durchbildung des Körpers, dramatische Handlung, Kraft, Energie. Sofort spannte er seine Kräfte auf das äußerste an, um diese Lücken zu ergänzen. Er zeichnete und verwertete Masaccios Fresken, Brunelleschis Architekturen, Donatellos Reliefs, Luca della Robbias Madonnen, Ghibertis Bronzetür, Leonardos Reiter-schlacht und Mona Lisa. Außer Leonardo tat es Fra Bartolommeo ihm besonders an. Vor allem aber arbeitete er emsig nach der Natur und suchte mit dem ihm eigenen Fleiße aller anatomischen und sonstigen Schwierigkeiten Herr zu werden. Zahlreiche Madonnen und auch einige Bildnisse hat Raffael hier in Florenz gemalt.

c) Raffael in Rom. 1508 wurde Raffael nach Rom berufen, wohl durch Vermittelung seines Oheims Bramante (S. 133). Hier geriet er sofort in unmittelbaren Wettbewerb mit einer großen Schar namhafter und hervorragender Künstler, die Papst Julius II. um sich gesammelt hatte. Bald wurde Raffael der erklärte und verwöhnte Liebling der vornehmen Kreise Roms.

Im vatikanischen Palast übertrug ihm Julius II. die Ausmalung seiner Wohnzimmer, der Stanzen (ital. stanza, Zimmer). Das sind vier aneinanderstoßende, schlecht beleuchtete kleine Räume, die heute nicht mehr bewohnt werden. Daß Raffael bei der Erfindung und Komposition der hier von ihm geschaffenen Gemälde sich des Rates gelehrter, am päpstlichen Hofe lebender Männer erfreute, ist zweifellos. Im päpstlichen Auftrage schuf er sodann Entwürfe für Teppiche, mit denen die Sixtinische Kapelle geschmückt werden sollte. Im Jahre 1515 und 1516 arbeitete Raffael mit

seinen Schülern an der Ausschmückung der Loggien. Diese sind ein Gang in einem von Bramante gebauten Pfeilerhofe des Vatikans, der sich unmittelbar an die Stanzlen anschließt.

Aber nicht bloß die Päpste überhäuften Raffael mit großen, weitausschauenden Aufgaben. Agostino Chigi (spr. Kihdschi), ein Bankier mit fürstlichem Vermögen und feinstem Kunstverständnis, übertrug ihm Arbeiten in den römischen Kirchen Santa Maria della Pace (spr. Pahtscheh) und Santa Maria del Pöpolo.

Vor allem aber beteiligte er ihn bei der Ausschmückung seines Landhauses, der Villa Farnesina. Hier malte Raffael 1514 den Triumph der Galatäa, eins seiner schönsten und frischesten Wandgemälde. Von 1516 bis 1518 vollendete er hier auch, unter wesentlicher Mitwirkung seiner Schüler, die Geschichte von Amor und Psyche. Neben diesen großen Folgen von Gemälden beschäftigten unsern Künstler auch noch zahlreiche einzelne Werke.

d) Raffael's Tod. Bei den Ausgrabungen auf dem Forum zog sich Raffael das Malariafieber in der bösesten Form zu. Am 6. April 1520, an einem Karfreitag, ist er verschieden.

Die Trauer, die der plötzliche Tod hervorrief, war ungeheuer, nicht bloß in Rom, sondern auch weit über das Weichbild der ewigen Stadt, ja über die Grenzen Italiens hinaus. Nun erst zeigte sich in vollem Umfang, wie beliebt er gewesen war, wie seine schöne Erscheinung und sein lebenswürdiges Wesen sich aller Herzen gewonnen, und wie hoch seine Kunst geschätzt und verehrt wurde.

2. Raffael's Werke aus seiner umbrischen und Florentiner Zeit.

a) Die Vermählung der Maria, das Sposalizio (Abb. 162). Beschreibung des Bildes. Es wird der Ringwechsel bei der Vermählung von Maria und Joseph dargestellt. In der Mitte des Vordergrundes stehen Joseph und Maria und zwischen ihnen der Hohepriester. Der Bräutigam reicht seiner Braut den Ring dar, diese streckt ihm den rechten Finger entgegen. Nicht zwei



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



Abb. 163. Raffael, Madonna del Granduca. Florenz, Pitti.

Ringe wie bei uns werden gewechselt, sondern es handelt sich nur um einen Ring. Der Priester umfaßt die Hände der Verlobten und leitet die Hand der Maria so, daß Joseph ihr leicht den Ring aufsetzen kann.

Zu beiden Seiten der Gruppe stehen die Begleiter des Brautpaares, links die Frauen, rechts die Männer. Aus der Gruppe der Männer ist der Stabbrecher hervorgetreten.

Im Hintergrund sehen wir einen prächtigen Zentralbau in den Formen der Renaissance. Er bildet ein gleichseitiges Sechszehneck mit einer Kuppel und einer vorgelagerten Säulenhalle.

Er ist so hoch gelegt, daß sein unterer

Abschluß oberhalb der vorderen Gruppe läuft. Vor dem Bau bewegen sich verschiedene Personen, die mit den Hauptpersonen in keinem Zusammenhang stehen.

Charakteristik des Bildes. Die Personen sind alle von weicher und sanfter Art. Inniges Gefühl beseelt sie. Aber nirgends zeigt sich eine stärkere Gemütsregung oder eine Abwechslung. Es ist echte umbrische Weise, wie sie oben (S. 106) gekennzeichnet wurde. Die Gesichter sind eirund, die Augen klein und mandelförmig. Der Mund ist schmal. Ein jedes Mädchen gleicht dem andern. Die Farben des Bildes sind frisch, hell, leuchtend und harmonisch.

Raffael lehnte sich bei dem Bilde eng an ein Werk Peruginos an. Doch hat er es nicht slavisch kopiert. Er vertauschte die Gruppen der Männer und Frauen und ließ den Priester an der Handlung Anteil nehmen. Der Tempel wurde besser durchgebildet, und die unbeteiligten Personen wurden erheblich zurückgedrängt. Das Ganze bekam mehr Leben und innere Geschlossenheit. Raffael geht somit bei diesem Jugendwerk schon etwas über seinen Meister hinaus.

b) Die Madonna del Granduca (spr. Granduhka, des Großherzogs). Die Madonna (Abb. 163) ist stehend, als Halbfigur dargestellt. Sie trägt das Kind auf dem Arm. Ihr Körper bildet eine gerade Linie. Nur der Kopf ist etwas geneigt. Er

zeigt dieselbe zarte, weiche Art, die gleiche eirunde Form und dieselben Augen, wie wir sie soeben auf der Vermählung der Maria fanden. Die Stirn ist durch einen durchsichtigen Schleier halb bedeckt. Das Kind ist kräftig und pausbackig. Es hat dunkle leuchtende Augen. Mit den Händen greift es nach der Mutter. Die warmen, prächtigen Farben heben sich gut von dem dunklen Hintergrund ab.

Der Künstler gibt demnach bei der Schilderung der Madonna so wenig als möglich. Aber das wenige gibt er gut. Mädchenhaft schön und schüchtern erscheint die jugendliche Mutter. Das Bild fällt bereits in die Florentiner Zeit, aber noch in deren Anfang. Seinen Namen führt es, weil es sich einst im Besitz des Großherzogs von Toskana befand.

c) Die Madonna mit dem Stieglitz (Abb. 164). Maria sitzt auf einer kleinen Erhöhung des Erdbodens. Zu den Seiten ihres vorgestreckten rechten Knies stehen Johannes der Täufer und Jesus. Der Johannesknabe reicht seinem jüngeren Freunde einen Vogel (Stieglitz) herüber. Mit warmem Blick dankt der Kleine für die ihm bereitete Freude und streichelt mit seiner rechten Hand den Vogel. Die Gruppe dieser drei Personen läßt sich mit einem gleichseitigen Dreieck umspannen. Sie wird von abwechslungsreicher Landschaft umrahmt. Im Vordergrund fallen uns drei Bäumchen auf, deren durchsichtiges Laubwerk sich klar vom Himmel abhebt.

Eine solche Landschaft und besonders derartige Bäume finden sich auch bei Perugino. In dieser Beziehung zeigt sich hier also noch der Einfluß des Meisters. Aber im übrigen ist der Schüler bereits weit über ihn hinaus-



Abb. 164. Raffael, Madonna mit dem Stieglitz.
Florenz, Uffizien.

gewachsen. Leonardos Einfluß macht sich geltend. Maria ist gewachsen und reifer geworden. Sie ist nicht mehr ein schüchternes Mädchen, sondern eine junge Mutter, die sich am Glück ihres Kindes freut und sonnt. Sie ist eine echte Florentinerin. Raffael hat einen Griff in das Volksleben getan. Mit liebenswürdiger Phantasie verschafft er uns einen Einblick in die Kindheit Jesu.

d) Andere Madonnen. Raffael ist, wie schon oben angedeutet wurde, in dieser Zeit sehr tätig auf dem Gebiete der Madonnenmalerei gewesen. Diese Bilder befinden sich heute in den Galerien zu Berlin, Petersburg, München usw. Sie führen meist ihren Namen von früheren Besitzern. Ihr Charakter gleicht mehr oder weniger dem der besprochenen beiden Bilder. Jedoch wird Raffael in seinen Madonnenbildern immer reicher. Er liebt es, stets neue Motive heranzuziehen. Durch die Einführung von Joseph und andern heiligen Personen gewinnt er eine große Mannigfaltigkeit in der Schilderung innigen Familienglücks und frohen Elternstolzes.

e) Die Grablegung (Rom). In felsiger Landschaft wird der Leichnam Christi von treuen Freunden und Verehrern zu Grabe getragen. Zwischen ihnen und zur Seite bemerken wir die weiblichen Angehörigen, die Schmerz ergriffen in Klagen ausbrechen und von Verzweiflung überwältigt werden.

Hier galt es einen dramatischen Stoff zu bewältigen. Raffael hat sich redliche Mühe gegeben, der Schwierigkeiten Herr zu werden. Er hat viele sorgfältige Studien gemacht und auch Bilder anderer Meister, z. B. einen Kupferstich Mantegnas zu Rate gezogen.

Man kann nicht sagen, daß ihm die Arbeit völlig geglückt sei. Die Haltung der Freunde ist steif und gezwungen. Die Gruppen wollen sich nicht zusammenschließen. Aber Raffael hat viel bei diesem Bilde gelernt. Er mußte schwierigere Bewegungen und stärkere Krümmungen des Körpers wiedergeben als bisher. Er wurde lebhafter und energischer in seiner Schilderung. Er wurde nun erst befähigt für die großen Aufgaben, die in Rom an ihn herantraten.

3. Raffaels Werke aus seiner römischen Zeit. A. Die Ausmalung der Stenzen. Zu den umfangreichsten Arbeiten Raffaels in Rom gehören die Stenzenbilder. Anfangs hat er allein daran gearbeitet. Später nimmt er immer mehr Schüler zur Hilfe. Schließlich überwiegt deren Tätigkeit.

a) Die stanza della segnatúra wurde zuerst von ihm ausgemalt. Das Zimmer führt seinen Namen von den Gerichtssitzungen, die der Papst allwöchentlich hier abhielt. Der Künstler hat hier die vier Fakultäten nach damaliger Auffassung geschildert.

An der Decke sind die Fakultäten, nämlich die Theologie, Poesie, Philosophie und Rechtspflege durch allegorische Frauengestalten in Rundmedaillons dargestellt.

An den Wänden finden wir große figurenreiche Malereien, die denselben Gegenstand noch deutlicher veranschaulichen sollen. Die beiden wichtigsten von ihnen sind in zahllosen Abbildungen verbreitet.

Die Disputa. Das Bild zerfällt in einen oberen und einen unteren Teil. Oben sehen wir in und auf Wolken die Heilige Dreifaltigkeit, Maria und Johannes, mehrere Apostel, Heilige und Vertreter des alten Bundes. Unten scharen sich geistliche und weltliche Personen um den Altartisch, auf dem die Monstranz mit der Hostie steht. Vor der Versammlung offenbart sich das Wunder. Der Himmel wird sichtbar. Unter den Versammelten befinden sich dicht beim Altar die vier Kirchenväter, des weiteren noch andere wichtige Angehörige der katholischen Kirche, u. a. Innozenz III. und Sixtus IV., und deutlich wird auch Dante, mit Vorbeerkrantz, sichtbar. Die Versammelten sind einmütig ergriffen von dem Schauen. Sie sind je nach ihrem Temperament mehr oder weniger davon berührt, die einen nehmen das Wunder kühl auf, die andern sind von Begeisterung hingerissen. Aber ein Streit und ein Disputieren findet nicht statt. Der Name Disputa ist also nicht richtig. Aber er hat sich fest eingebürgert.

Der Barnaß. Auf einem Hügel sitzt Apollo und spielt die Geige. Ihn umgeben die Musen und namhafte Vertreter der Dichtkunst.

Die Schule von Athen. In luftiger großer Halle, deren Formen echten Renaissancegeist atmen und an die Pläne Bramantes für die Peterskirche erinnern, versammeln sich zahlreiche Vertreter der Wissenschaft. Sie unterhalten sich in zwanglosen, frei bewegten und mannigfachen Gruppen. In der Mitte stehen, durch die Umrißlinien der rundbogigen Architektur deutlich herausgehoben, die beiden Hauptvertreter der alten Philosophie, Plato und Aristoteles. Auf den Stufen vor ihnen lagert Diogenes. Ganz rechts vorn stehen Raffael und Sodoma.

Das Gemälde trägt seinen Namen mit Unrecht. In Athen lebten zwar einige wichtige, hier dargestellte Persönlichkeiten. Aber

auch aus anderen Städten sind Gelehrte zugegen. Und es ist nicht eine wissenschaftliche Schule, die wir sehen, sondern eine freie Vereinigung von Vertretern der sieben freien Künste, in die man im Mittelalter die Wissenschaft gliederte. Es sind dies die Arithmetik, Grammatik, Musik, Rhetorik, Geometrie, Astronomie und als die Königin von ihnen die Philosophie.

Die Rechtspflege. Sie ist durch zwei Geschichtsbilder charakterisiert, die Überreichung des Römischen Rechts (*corpus juris*) an Kaiser Justinian und die der Dekretalien an Papst Gregor IX. Es wird die Einsetzung des weltlichen und des geistlichen Rechts vorgeführt.

Charakteristik dieser Bilder. Bei all diesen Gemälden beachte man das hervorragende Geschick Raffaels, die Schwierigkeiten, die der Raum, besonders auch durch seine Fenster und Türen bot, zu überwinden. Raffael ordnet die zahlreichen Persönlichkeiten gut und übersichtlich an. Er versteht, die Malereien wirklich flächenhaft zu gestalten, so daß kein Teil von ihnen aus der Fläche herauszuspringen scheint. Die Malereien wirken dadurch einheitlich. Es entsteht ein angenehmer Raumeindruck.

b) Die stanza dell' Eliodoro. Das Zimmer führt seinen Namen nach dem Hauptbilde, der Vertreibung des Heliodor. Es werden in diesem Raum Errettungen aus schweren Gefahren durch göttliches Eingreifen geschildert.



Abb. 165.

Raffael, Vertreibung des Heliodor. Rom, Vatikan, Stenzen.

Die Vertreibung Heliodors (Abb. 165). Heliodor, ein abtrünniger Jude, hatte als Feldherr eines syrischen Königs diesem die jüdischen Tempelschätze ver-raten. Bei dem Versuche, sie zu rauben, wurde

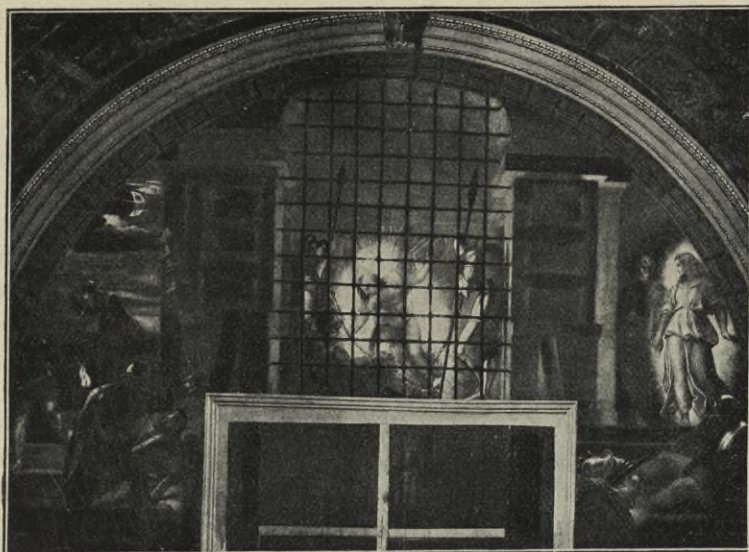


Abb. 166. Raffael, Petri Befreiung. Rom, Vatikan, Stenzen.

er durch himmlische Abgesandte aus dem Heiligtum verjagt und niedergeritten. Er stürzt und wird gerade von den Hufen des Pferdes erreicht. Ruhig und gottergeben betet im Hintergrund am Altar der Hohepriester für die Befreiung des Tempels. Links strömt eine schaugierige Menge herein und nimmt lebhaften Anteil an den Vorgängen. Auf einem Tragsessel kommt auch Papst Julius II. herzu. Unter den Trägern des Sessels fällt der vorderste auf, ein schwarzbärtiger, gutgewachsener Mann. Es ist der Kupferstecher Mark Anton Raimondi, der dem Raffaelkreise nahestand.

Die Messe von Bolséna. Das Bild schildert ein Hostienwunder, das sich im Jahre 1268 in Bolséna zuge tragen haben soll. Ein böhmischer Priester, der an der Lehre von der Umwandlung der Hostie gezweifelt hatte, wird durch Blutstropfen an der Hostie von seinen Zweifeln befreit. Papst Julius II. aber, der also auch hier in ein längst vergangenes Ereignis eingreift, kniet an der andern Seite des Altars, seines Sieges über den Gegner gewiß.

Petri Befreiung aus dem Kerker (Abb. 166). Die bekannte Erzählung aus der Apostelgeschichte wird in drei Abteilungen geschildert. In der Mitte schauen wir durch ein Eisengitter in ein Gefängnis, wo Petrus inmitten zweier Wächter schläft und ein

Engel, von himmlischem Glanz umstrahlt, sich zu ihm niederbeugt. Rechts geleitet der Engel den wie im Schlafe wandelnden Petrus zur Freiheit. Links fahren die Wächter, die außen den Kerker hatten hüten sollen, verstört aus ihrem Schlafe auf.

Besonders fallen bei diesem Bilde, das künstlerisch vielleicht das beste aller Stanzbilder ist, die koloristischen Reize auf. Die strahlende Erscheinung des Engels und das Zusammentreffen der silbernen Mondstrahlen mit dem roten Schein der brennenden Pechfackeln zeigt uns, daß Raffael damals farblichen Problemen mit besonderer Aufmerksamkeit und mit bedeutendem Erfolge nachging.

Roms Rettung durch Papst Leo I. Hier haben die Schüler bereits das meiste getan. Der Wert des Bildes ist daher erheblich geringer. Hervorgehoben aber sei, daß das Bild nach dem Tode Julius' II. gemalt ist und sein Nachfolger Papst Leo X. anstatt Leos I. hier dargestellt wird.

c) Die stanza dell' incendio. Sie führt ihren Namen nach der Schilderung des Borgobrandes, die hier sich findet und zweifellos das beste Bild in diesem Raume ist.

Der Borgobrand. Unter Papst Leo IV. war in dem an den Vatikan angrenzenden Stadtteil, der bis zur Gegenwart den Namen Borgo führt, eine schwere Feuersbrunst ausgebrochen. Durch Segen und Gebet des Papstes war sie nach der römischen Überlieferung endlich gelöscht. Raffael sollte diese Wundertat schildern. Es ist bezeichnend für seinen gefunden künstlerischen Sinn, daß er die Unmöglichkeit einer derartigen Schilderung einsah. Er verlegte die Person des Papstes ganz in den Hintergrund und schilderte dafür um so eindringlicher die Feuersbrunst selbst und ihre Schrecken und Wirkungen.

Die übrigen Bilder dieses Raumes sowie die des letzten und größten Zimmers, das nach dem Kaiser Konstantin benannt wird, beanspruchen kein besonderes Interesse. Sie sind Schülerarbeiten, an denen der Meister nur geringen oder keinen Anteil hat.

B. Die Entwürfe für die Teppiche. a) Die Geschichte der Teppiche. Ein ähnlicher Auftrag zur Schilderung einer Reihe großer historischer Szenen wurde Raffael im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts zuteil. Die Sixtinische Kapelle sollte zum Schmuck des unteren Teils der Wände gewebte Teppiche erhalten, die die Wunder Christi nach seiner Auferstehung und die Taten der Apostel Petrus und Paulus schildern sollten. Raffael lieferte 1515 und

1516 unter wesentlicher Mithilfe seiner Schüler die Originalkartons (sieben, heute im South-Kensington-Museum). In den Niederlanden wurden hiernach die Teppiche (Tapeten) gewebt. Nach bösen Schicksalen werden sie heute im Vatikan aufbewahrt. Ein zweites Exemplar der Teppiche ist im Berliner Museum.

b) Einige Bilder auf den Teppichen. Das bedeutendste Stück unter ihnen ist wohl der wunderbare Fischzug (Abb. 167). Die Abstufung der Empfindungen, die das Wunder Christi bei den übrigen Personen hervorruft, von der tiefsten Ergriffenheit



Abb. 167. Raffael, Petri Fischzug. Rom, Vatikan.
Nach einem Diapositiv von Dr. F. Stoedtner in Berlin.

bis zur stumpfsten Gleichgültigkeit, zeugt von psychologischer Meisterschaft. Auch die Gruppierung der Personen in den beiden zu klein gezeichneten Rähnen und der landschaftliche Hintergrund sind von höchster Vollendung.

Ähnliche Vorzüge gewahren wir bei dem Bilde „Weide meine Lämmer“. Sehr wirksam ist hier der Gegensatz zwischen dem verklärten, in stiller Hoheit sich abseits haltenden Christus und der Schar der Apostel, auf die die Übertragung des Schlüsselamtes auf Petrus den verschiedensten Eindruck macht. Dank, begeisterte Hingabe, Zweifel, Neid und offensichtliches Mißtrauen beherrscht die einzelnen Jünger.

Wichtig sind ferner die Heilung des Lahmen, der Tod des Ananias, die Blendung des Elymas, das Opfer von Vlystra und Pauli Predigt von Athen.

Eigen ist ihnen allen das Streben nach abgerundeter Komposition und nach Betonung des Ausdrucks bei den einzelnen Personen. Das glänzende Erbeil des 15. Jahrhunderts, die individuelle Charakteristik geht öfters verloren. Raffael wurde damit vorbildlich für viele Künstler der Folgezeit, besonders für den akademischen Betrieb des 19. Jahrhunderts. Indem man ihn slavisch nachahmt, wird seine Art verhängnisvoll.

C) Die Ausschmückung der Loggien. Zu gleicher Zeit, etwa 1515 bis 1519, arbeitete Raffael mit seinen Schülern an der Ausschmückung der „Loggien“. In 52 kleinen Feldern werden 48 Szenen aus dem Alten und vier aus dem Neuen Testament geschildert. Es ist dies die sog. Bibel Raffaels. Die Bilder sind künstlerisch nicht hervorragend. Man merkt es ihnen an, daß die Hauptbeteiligten an ihnen die Schüler sind.

Von höchstem Reize ist dagegen die ornamentale Ausgestaltung des langgestreckten Raumes. Die Pfeiler sind mit Grotesken überzogen. Dies sind gemalte oder in Stuck reliefierte Verzierungen, bei denen unorganisch, aber mit feinstem Geschmack die verschiedenartigsten Dinge wie Kandelaber, Blattwerk, Gebäudeteile, Menschen- oder Tierkörper aneinandergereiht werden. Ihren Namen Grotesken führen sie von ähnlichen Verzierungen, die man gegen Ende des 15. Jahrhunderts in mehreren antiken Baulichkeiten unter der Erdoberfläche (in Grotten) entdeckt hat.

D) Die Tafelbilder aus der römischen Zeit. a) Allgemeines. Die großen Aufträge, die Raffael in Rom erhielt, ließen ihm leider wenig Zeit, sich in altgewohnter Weise der Tafelmalerei zuzuwenden. Aber die Kenntnisse und Fähigkeiten, die er sich bei jenen Arbeiten erworben hatte, steigerten seine Kraft auch auf diesem Gebiete. Es entstanden die glänzendsten Leistungen, die wir Raffael zu danken haben.

b) Die Madonna della Sedia (Florenz, Pitti). Die Madonna della Sedia, genannt nach dem Sessel, der Sedia, auf der die Gottesmutter sitzt, erfreut sich mit Recht der größten Beliebtheit in den weitesten Kreisen. Das Bild ist im Kreisrund komponiert und zeichnet sich durch vortreffliche Geschlossenheit aus. In den Gesichtern der Madonna, des Christkinds und des Johannes

zeigt sich eine besondere Frische und Anmut. Auch farblich gehört dies Bild zu Raffaels ansprechendsten Schöpfungen.

c) Die Madonna di Foligno (Abb. 168). Raffael neigte dazu, himmlische und irdische Dinge miteinander in sichtbare Beziehungen zu setzen. Schon auf einem seiner frühesten Bilder, einer Krönung Mariä, tritt diese Reingung auf. In der Disputa und anderen Bildern begegnet sie uns wieder. Bei der Madonna di Foligno ist ihm die Aufgabe auf das vollkommenste geglückt. Maria mit dem Christkind auf dem Arm schwebt in den Wolken. Auf der Erde kniet rechts der Stifter des Bildes, neben ihm steht sein Schutzheiliger. Links gewahren wir den Heiligen Franziskus und Johannes den Täufer. Obwohl die Hand des letzteren fast den Fuß der Maria berührt, die Figuren somit auf das engste aneinandergerückt sind, bleibt doch ein bedeutender Abstand zwischen himmlischem und irdischem Wesen fühlbar. Die Hoheit der himmlischen Erscheinung wird nicht in das irdische Getriebe herabgedrückt. Die einheitliche Geschlossenheit der Anordnung wird gesteigert durch die scheinbar zufällige Einfügung des lockigen Engels, der zwischen den irdischen Figuren steht.



Abb. 168. Raffael, Madonna von Foligno (1512, rechts vorn der Besteller, Sigismondo de Conti, Sekretär des Papstes Julius II.). Rom, Vatikan.

Die Heiligen sind kennzeichnende Vertreter italienischen Volksgeistes. Ihre Glut der Empfindung und ihre Gebärden sind in Italien durchaus heimisch. Den Hintergrund des farbenschnöhen Gemäldes bildet eine prächtige Landschaft mit der Stadt Foligno, für die es ursprünglich bestimmt war, und nach der es seinen Namen führt.

Die Heiligen sind kennzeichnende Vertreter italienischen Volksgeistes. Ihre Glut der Empfindung und ihre Gebärden sind in Italien durchaus heimisch. Den Hintergrund des farbenschnöhen Gemäldes bildet eine prächtige Landschaft mit der Stadt Foligno, für die es ursprünglich bestimmt war, und nach der es seinen Namen führt.

d) Die Heilige Cäcilie (Bologna, Pinakothek). Auch hier finden wir eine Vereinigung himmlischer und irdischer Vorgänger. Unten stehen fünf Heilige. Oben lassen ebensoviel Engel Musik erschallen. Unter den irdischen Heiligen beansprucht die Cäcilie, die Schutzpatronin der Musik, unsere besondere Aufmerksamkeit. Sie hat ihr Instrument, dem sie soeben noch Töne entlockt hatte, sinken lassen und blickt begeistert und tief ergriffen zum Himmel empor. Links neben ihr steht der Apostel Paulus, rechts die

Heilige Magdalena, im Hintergrund der Evangelist Johannes und der Heilige Augustin.

e) Die Madonna mit dem Fisch (Madrid). Hier fesselt uns die schräge Anordnung, die uns an das Heliodorbild erinnert. Die Freiheit der Bewegung und überhaupt die Hinneigung zu rein malerischen fortgeschrittenen Grundsätzen klingt schon fast an Correggio an.

f) Die Sixtinische Madonna (Abb. 169). Aber weit zurück stehen alle diese Schöpfungen gegen das Wunderwerk der Six-



Abb. 169. Raffael, Sixtinische Madonna. Dresden, Galerie.

tinischen Madonna. Sie war einst für eine Kirche in Piacenza gemalt. Jetzt bildet sie die Hauptzierde der Dresdener Galerie und vermittelt uns diesseits der Alpen den reinsten Begriff von der Schönheit italienischer Kunst.

Hinter zwei zurückgezogenen Vorhängen erscheint in dem aus lauter zarten, kaum sichtbaren Engelsköpfen gebildeten Himmelsäther die Madonna in voller Lebensgröße. Sehr und rein, mit Augen, die man nie vergißt, wenn man sie einmal



Abb. 170. Raffael, Papst Julius II. Florenz, Uffizien.

geschaut, schwebt sie im weiten Raume. Auf ihren Armen sitzt das Christkind, ein Kind zwar noch, aber von göttlichem Odem durchflammt, ein höheres Wesen. Zu den Seiten erscheinen, etwas niedriger und mit der Madonna ein gleichseitiges Dreieck bildend, der Heilige Sixtus, gläubig vertrauensvoll emporblickend, und die Heilige Barbara, in wirksamem Gegensatz, auf die der Erlösung harrenden Menschen liebevoll herabschauend. Unten wird die Gruppe abgerundet und zusammengefügt durch das reizende allbekannte Engelpaar mit seinen munteren schelmischen Augen.

Mit verdoppelter Macht steigt vor diesem Bilde das Bedauern auf, daß Raffael anderweit nur zu oft seine Kräfte verzettelt hat.

g) Bildnisse. Bereits in Florenz war Raffael als Bildnismaler tätig gewesen. In Rom traten mehr und wichtigere Aufträge dieser Art an ihn heran.

Sein Gönner, Papst Julius II., der mehrfach von ihm in den Stanzen gemalt ist, hat auch auf einem Tafelbilde (Abb. 170) eine künstlerische Verherrlichung erfahren. Wir gewinnen dadurch eine lebendige Vorstellung von diesem willensstarken, kunstliebenden Mann. Er ist eine hoheitsvolle Persönlichkeit geblieben, auch als ihn Alter und körperliches Leiden gebeugt haben. Aus dem weißbäckigen Gesicht blicken tiefe dunkle Augen zu uns herüber.

Auch Papst Leo X. sowie Kardinäle, Gelehrte und Damen wurden von Raffael gemalt.

h) Die Verklärung Christi (Rom, Vatikan). Zu einem weniger glücklichen Ende gedieh Raffael mit seinem letzten großen Bilde, der Verklärung Christi. Über der Fertigstellung starb er. Seine Schüler haben es vollendet. Koloristisch ist es unerfreulich. Auch ist es Raffael trotz aller Mühe nicht gelungen, die beiden voneinander so grundverschiedenen, in der Bibel aber zusammen erzählten Vorgänge von Christi Himmelfahrt und der Heilung des tobsüchtigen Knaben in einen inneren Zusammenklang zu bringen. Zwar leiten rein äußerlich die Linien von der einen zur anderen Hälfte über. Sie verbinden oben und unten. Aber innerlich bleiben wir unbefriedigt. Über den Gegensatz zwischen dem Knaben und den oberen Figuren kommen wir nicht hinweg.

4. Raffael als Architekt. Wir müssen über die fast unendliche Reihe der malerischen und zeichnerischen Arbeiten Raffaels staunen, obschon im obigen nur die wichtigeren aufgezählt werden konnten. Das Staunen steigt aber noch, wenn wir erfahren, daß unser Künstler noch mit allen möglichen anderen Aufgaben bedacht wurde. Er ward für die höfischen Vergnügungen Leos X. herangezogen. Aber auch als Architekt betätigte er sich. Er wurde zum Baumeister von Sankt Peter und, um es modern auszudrücken, zum Generaldirektor aller römischen Altertümer und Ausgrabungen ernannt.

Neue Bahnen hat er als Baumeister und Ingenieur nicht geschaffen. Auch ist uns von seinen Baulichkeiten nicht viel übriggeblieben. Nur die Villa Madama, die er nördlich von Rom für den Kardinal Giuliano Medici, den späteren Papst Clemens VII., anlegte, vermag mit ihren schönen Hallen, ihren feinen Stukkaturen und ihren prächtigen Gartenterrassen unsere nähere Anteilnahme zu erwecken. Sie gehört zu den vornehmsten Erzeugnissen des italienischen Willenbaues. Sie ist von Raffael nur eben angelegt und erst von seinen Schülern vollendet. Leider befindet sie sich heute in ärgstem Verfall.

Die Ausgrabungen auf den Trümmerfeldern der Antike, namentlich auf dem Forum, scheinen Raffael besonders begeistert zu haben. Er hatte schon im elterlichen Hause vereinzelt Kenntnis von alter Kunst und antiker Weltanschauung empfangen. Im innigen Verkehr mit den gelehrten, dem klassischen Altertum leidenschaftlich ergebenen Prälaten am päpstlichen Hofe hatte der lernbegierige und leichtempfindliche Künstler seine Kenntnisse ver-

tiefst. Die noch hochragenden Überbleibsel einer untergegangenen, einst weltbeherrschenden Kultur hatten seine Phantasie auf das lebhafteste erregt. Es scheint ihn der Gedanke berauscht zu haben, neue umfassendere Aufschlüsse über das Wesen der antiken Kunst durch Nachgrabungen an ihren einstigen Hauptstätten gewinnen zu können. Aber, ließ er es an Vorsicht fehlen, oder war bereits sein Körper durch das Übermaß an Arbeit zu sehr geschwächt, er zog sich bei seinen Nachforschungen das Malariafieber zu, das ihm einen vorzeitigen Tod bereitete.

5. Raffaels Bedeutung. Gegenüber Michelangelos trotziger, unabhängiger, nur aus seinem Innersten heraus gestaltender Natur erkennen wir in Raffael eine geschmeidige, liebenswürdige, gegen jedermann gefällige, für den Verkehr mit Fürsten wie geschaffene Persönlichkeit. Allen äußeren Einflüssen war er leicht zugänglich. Einer honigsuchenden Biene gleich, sammelte er mit Fleiß und offenem Auge die ihm zusagenden Elemente und verarbeitete diese zu einer nur ihm allein eigentümlichen Schönheit. Fleiß, unendlicher anpassungsfähiger Fleiß und ein besonderer Sinn für anmutige, harmonische Abrundung sind für Raffael bezeichnend.

In die tiefsten Tiefen der menschlichen Seele zu tauchen ist ihm nicht gegeben. Dramatische Leidenschaft liegt ihm fern. Lodernnden Aufruhr der Gefühle kennt er nicht. Aber gefällig zu komponieren, zahlreiche Personen nebeneinanderzustellen und so aufzubauen, als könnte es gar nicht anders sein, liebliche Anmut zu verleihen, göttliche Verklärung zu schauen, das ist Raffaels Kunst. Hier erhebt er sich zu solchen Höhen, daß er trotz der scheinbar geringeren Stärke seines künstlerischen Temperaments unter die Fürsten der Kunst zu zählen ist.

8. Die venezianische Malerschule.

1. Einleitung. Venedig war durch seinen Handel mit der Levante zu ungeheurem Reichtum emporgestiegen. Die orientalische Quelle des Reichtums zeitigte und förderte eine Neigung zu großer Prachtentfaltung, auch in der Malerei. Aber erst im 15. Jahrhundert begann ein stärkeres künstlerisches Interesse sich zu regen.

Die neue künstlerische Bewegung beginnt hier später als in Toskana. Dafür dauert ihre Blütezeit erheblich länger.

Bahnbrechend wirkten in Venedig besonders zwei Maler: Antonello da Messina und Andrea Mantegna. Ersterer hat

die Farbentechnik der van Eyckschen Malerschule (s. u.) kennen gelernt. Ihre wunderbare Leuchtkraft war den Venezianern sympathisch. Sie kam ihrer Vorliebe für glanzvolle Farben entgegen. Sie war auch wegen der Verwendung von Öl sehr vorteilhaft gerade für Venedig, weil hier am Meer die mit Salz erfüllte Luft die Fresken sehr bald zerstört, den Ölfarben aber nicht schadet.

2. Mantegna. a) Sein Leben. Andrea Mantegna (spr. Manténja, 1431 bis 1506) wohnte zwar in seinem wechselreichen Leben meist auf dem Festlande, gehört aber doch, seiner Jugendentwicklung nach, der venezianischen Kunst an. Da er in Padua auf-

wuchs, so wurde er von der hier herrschenden Begeisterung für das klassische Altertum sowie von der herben, empfindungstiefen und gestaltungskräftigen Kunst Donatellos gepackt und beeinflusst.

b) Seine Gemälde. Die Fresken in Padua. Sein erstes größeres und eins seiner wichtigsten Werke sind die Fresken in der Kirche der Eremitani zu Padua. Hier schildert er Szenen aus dem Leben der Heiligen Jakobus und Christophorus. Er verrät eine genaue Kenntnis römischer Altertümer, überrascht uns aber mehr noch durch seine perspektivischen Studien.



Abb. 171. Mantegna, Taufe des Magiers Hermogenes durch Jakobus. Padua, Kirche der Eremitani.

Wenn er eine Vertiefung des Raumes im Bilde darzustellen hat, so geht er den Schwierigkeiten nicht aus dem Wege, sondern steigert sie noch und sucht sie geradezu auf. Das zeigt sich am deutlichsten darin, daß er während der Arbeit plötzlich ein anderes System einschlägt. Zwei Bilder aus der Geschichte des heiligen Jakobus: Jakobus tauft (Abb. 171) und Jakobus vor Herodes sind von dem üblichen Standpunkt aus gemalt. Bei den darunter befindlichen beiden Szenen: Jakobs Gang zum Richtplatz und Hinrichtung verändert er dagegen auf einmal den Augenpunkt. Die Personen und Gegenstände ordnet er nunmehr vom Standpunkt des unten befindlichen Beschauers an. Er nimmt zur Erhöhung der Illusion an, daß die Szenen an der Stelle, wo er sie malt, in einem dort befindlichen in die Tiefe sich erstreckenden

Raume tatsächlich und nicht bloß scheinbar sich vollzogen. Es werden somit z. B. die unteren Körperteile der im Hintergrund befindlichen Personen nicht mehr gesehen, sondern verschwinden hinter dem unteren Bildrande. Den vollen künstlerischen Eindruck gewinnt man daher nur an Ort und Stelle, die Photographie versagt.

Der Heilige Georg. Auch bei einem Heiligen Georg, den Mantegna malte (Abb. 172), bemerken wir die Neigung, perspektivischen Problemen nachzugehen. Ganz vorn steht in voller Figur der Heilige, ein liebenswürdiger, frischer, junger Ritter. Hinten erhebt sich ein Berg, der von einer Stadt bekrönt ist. Zu ihr führt ein Weg in Schlangenwindungen hinauf. Diese Windungen zeigen uns, wie der Künstler die perspektivische Vertiefung im Raume herstellen will.

Mantegnas Tätigkeit in Mantua. Im herzoglichen Schlosse zu Mantua malte er ein Zimmer aus. An den Wänden sehen wir die Mitglieder der herzoglichen Familie in verschiedenen Gruppen, im Zimmer und auf der Jagd. Die Decke aber ist so gemalt, als ob sie durchbrochen wäre, und als ob sich eine mit Kindern und Vögeln besetzte Balustrade erhöbe, die nach oben sich öffnet und dadurch das den Wänden als Beleuchtungsquelle dienende Licht hereinläßt. Der Grundsatz der Untersicht, der in den Eremitanifresken schon zum Durchbruch gelangt war, ist hier also noch weiter fortgebildet worden. Mantegna begegnet sich somit in seinen Versuchen mit Melozzo da Forlì, von dem er übrigens durchaus unabhängig war, und ermöglicht erst die Kuppelausmalungen Correggios mit ihren schwierigen Verkürzungen.

Für die gelehrte und kunstliebende Herzogin Isabella in Mantua arbeitete er Bilder allegorischen und mythologischen Inhalts, die sich jetzt im Louvre befinden.

Sein ebenfalls für Mantua entworfener Triumphzug Cäsars ist jetzt im South-Kensington-Museum zu London. Auf neun großen Blättern ziehen hier Krieger mit Trophäen, Tubabläser, beutebeladene Elefanten, Opfertiere, Gefangene an uns vorüber.



Abb. 172. Mantegna, S. Georg.
Venedig, Akademie.



Abb. 173. Giovanni Bellini, Beweinung Christi (Frühwerk).
Mailand, Brera.

Strenge Zeichnung und sorgfältige Wiedergabe antiker Gerätschaften charakterisieren dies Werk.

c) Mantegna als Kupferstecher. Groß war Mantegnas Bedeutung auch als Kupferstecher. Nur wenig Blätter vermögen wir

mit Sicherheit ihm zuzuweisen. Aber seine von wildestem Weh erfüllte Grablegung Christi sichert ihm den weitaus ersten Platz unter den italienischen Kupferstechern des 15. Jahrhunderts.

d) Mantegnas Bedeutung. Mantegna ist ein Grübler, ein Forscher, ein Bahnbrecher. Er will die Gesetze der Perspektive ergründen und ausprobieren.

Auch ist er ein begeisterter Kenner und Verehrer des klassischen Altertums. Gebäude und Geräte, Ornamente, Fruchtkränze, Kinder (Putten) entlehnt er antiken Vorbildern. Aber was er schafft, ist durchaus originell.

Es ist eine herbe und sachliche Kunst. Sie hat in Oberitalien großen Einfluß ausgeübt und hat auch Raffael und besonders einen unserer größten deutschen Künstler, Albrecht Dürer, nachhaltig angeregt.

3. Giovanni Bellini. a) Sein Leben. Giovanni Bellini lebte von etwa 1428 bis 1516. Er war der Sohn des trefflichen Malers und Zeichners Jacopo Bellini und wurde der eigentliche Begründer der venezianischen Malerschule.

b) Seine Werke. Die Beweinung Christi (Abb. 173). Christus, Maria und Johannes werden uns als aufrechte Halbfiguren hinter einer Brüstung gezeigt. Maria hat ihren toten Sohn umfaßt und drückt ihn leidenschaftlich an sich. Johannes wendet sich seitwärts, als wolle er die Welt auf den Jammer, der hier sich offenbart, nachdrücklich aufmerksam machen. Die

Figuren sind hart und streng gezeichnet. Die Gesichter sind knochig. Die Haare des Johannes sind merkwürdig gedreht. Es ist, als ob die drei Figuren von Donatello oder einem seiner Nachfolger aus Bronze gearbeitet wären. Auch der landschaftliche Hintergrund ist hart gemalt. Die Einzelheiten sind sorgfältig behandelt. Aber nirgends finden wir weiche Übergänge.

Die Madonna zwischen zwei Bäumen (Abb. 174). Maria in Halbfigur hält ihren kleinen Sohn in den Armen. Er ist unbekleidet, steht stramm aufrecht und hat volle gesunde Formen. Maria hat einen dunkeln Mantel übergeworfen, der das runde, schöne, feingeschnittene Oval ihres Gesichtes wirkungsvoll umrahmt. Den Hintergrund bildet ein Teppich. Rechts und links von ihm wird eine Landschaft mit je einem Baum sichtbar. Alles ist weich gemalt. Jede schroffe und eckige Form ist vermieden.

Unterschied der beiden Bilder. Die beiden Bilder zeigen einen großen Unterschied. Das erstere steht noch ganz unter dem Einfluß Mantegnas, der der Schwager unseres Künstlers war. Das letztere zeigt den großen Fortschritt, den Bellini erzielte, als er sich mit der Ölfarbentechnik vertraut gemacht hatte. Wir finden demgemäß eine regelrechte Entwicklung des Künstlers vom Herben und Strengen zum Milden und Prächtigen.

In der ersteren Art hat Bellini eine Reihe sehr wertvoller Bilder gemalt. Seinen eigentlichen Ruhm verdankt er aber den Gemälden, die die zweite Art aufweisen. Die weiche und sanfte Stimmung und die leuchtende Farbenpracht, die Bellini in dieser zweiten Periode seiner künstlerischen Entwicklung zeigt, machten ihn ungemein beliebt und führten ihm zahlreiche Schüler zu.

Die heiligen Unterhaltungen. Die heiligen Unterhaltungen (*sante conversazioni*) werden jetzt ein beliebter Gegenstand der Malerei. Um die thronende Madonna schart sich ein Kreis heiliger Personen, zunächst meist in symmetrischer Anordnung, ohne besondere Tätigkeit. Nur in stiller, feierlicher,



Abb. 174. Giovanni Bellini, Madonna zwischen zwei Bäumen. 1487. Venedig, Akademie.

andächtiger Stimmung sind sie vereint. Es sind schöne, von innerem Glück beseligte Personen. Zwischen oder unter ihnen sind Engel dargestellt, die die Laute schlagen, die Geige spielen und holde Weisen ertönen lassen. Sie erscheinen uns als liebenswürdige, musikalisch tief empfundene, holdselige Geschöpfe einer höheren Welt, in denen sich der eigentümliche Charakter der Kunst Bellinis vielleicht am kennzeichnendsten offenbart.

c) Bellinis Bedeutung. Giovanni Bellini war der erste unter den venezianischen Malern, der es zu einer vornehmen Stellung im öffentlichen Leben brachte. Wie ein Patriarch wurde er angesehen. Die gesamte gleichzeitige und folgende Künstlergeneration stand unter dem Bann seiner Persönlichkeit. Noch heute übt die Hoheit und Milde seiner Madonnen und Heiligen, die weiche, träumerische Stimmung, die glanzvolle, warme tiefe Farbe einen mächtigen Zauber aus.

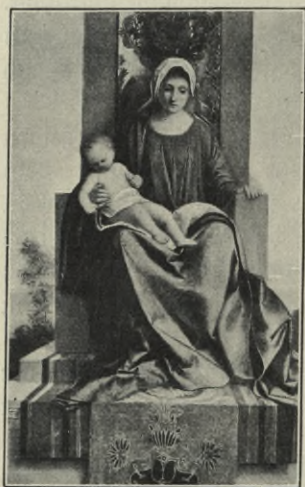


Abb. 175. Giorgione, Maria mit Kind (Muschelstück). Kirche in Castelfranco.

Durch die Vielseitigkeit seines Schaffens kann Bellini zugleich als der Stammvater der verschiedenen fortan geltenden Richtungen in der venezianischen Kunst angesehen werden. Für das Altarbild, für das Porträt, die Allegorie, die Landschaft, die mythologische Schilderung hat er entscheidende Anregungen gegeben.

4. Giorgione. a) Sein Leben. Giorgio Barbarelli, genannt Giorgione (spr.

Dschordtschohne, d. h. der große Georg), stammt als der Sohn eines vornehmen Venezianers und eines einfachen Landmädchens aus dem kleinen Ort Castelfranco westlich von Venedig. Er ist in Venedig zum Künstler ausgebildet und dort in jugendlichem Alter 1510 gestorben.

b) Die Madonna von Castelfranco (Abb. 175). In herrlicher, von früher Morgensonne durchleuchteter Landschaft, deren Motiv der Gegend von Castelfranco entnommen ist, sitzt die Madonna mit dem Christkind auf dem Throne. Mit ihrem feierlichen und doch holdseligen Antlitz stimmt sie zur Andacht. Neben ihr stehen die Heiligen Franziskus und Liberale. Letzterer ist eine der feinsten Jünglingsgestalten, die wir kennen. Der Augenpunkt für dieses Bild ist ungewöhnlich hoch genommen.

c) Die Familie des Giorgione (Venedig, Privatbesitz). In einer köstlichen, von einem Bach durchrauschten Waldlandschaft, in deren Hintergrund die altertümliche Stadt Castelfranco sichtbar wird, nährt vorn ein bildschönes junges Weib ihr Kind. In einiger Entfernung steht ein junger Krieger, lässig auf seine Lanze gestützt, Wache haltend.



Abb. 176. Giorgione, ruhende Venus (Teil). Dresden. Galerie.

Der idyllische intime Vorgang bildet einen wirksamen Gegensatz zu der schweren Gewitterstimmung, die in der Landschaft herrscht. Ein poetisches Zusammenwirken menschlicher und natürlicher Vorgänge und Ereignisse ist in den leuchtendsten, wärmsten, goldigsten Farbtönen gemalt. Dies Bild ist in der Kunstgeschichte die erste Stimmungslandschaft und darum noch von besonderer Bedeutung.

d) Die ruhende Venus (Abb. 176). In einer köstlichen Landschaft schlummert eine edle unbekleidete Frauengestalt. Es ist ein Bild von herrlicher Farbe und feinstem Liniengefühl, von wunderbarem Zusammenklang landschaftlicher und menschlicher Schönheit.

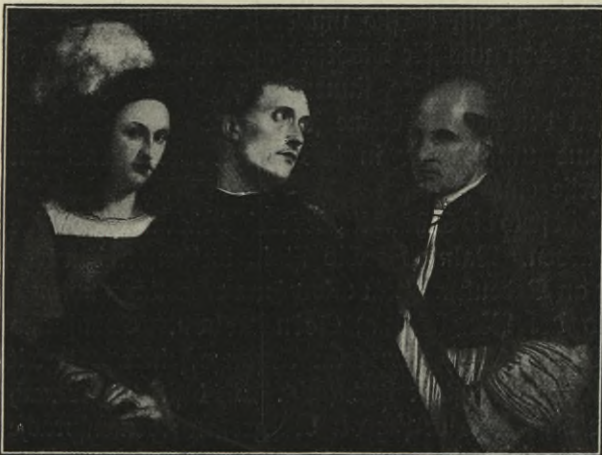


Abb. 177. Giorgione, Das Konzert. Florenz, Pitti.

Das Gemälde wurde lange Zeit Tizian zugeschrieben. Erst neuerdings ist es als Werk Giorgiones erkannt. Es übertrifft ähnliche Darstellungen Tizians ganz erheblich.

e) Das Konzert (Abb. 177). Drei Männer verschiedenen Lebensalters sind in den Genuß edler Musik vertieft, die zwei von ihnen ausüben. Am meisten fesselt uns durch seinen feinen durchgeistigten Ausdruck der Mönch in der Mitte, der seinem Instrument Töne entlockt und begeistert sich zu seinem Zuhörer umwendet.

f) Bedeutung Giorgiones. Giorgione hat nicht bloß das glänzende Kolorit Giovanni Bellinis weitergepflegt und entfaltet, sondern hat auch der Malerei ganz neue Gebiete erobert. Man hat Nachdruck darauf gelegt, daß er die Novelle, die scharf zugespitzte Erzählung einer Begebenheit in die Kunst eingeführt habe. Doch dürfte dies nur ein nebenfächliches Moment sein.

Viel höher schätzen wir den großen Wohlklang und die unvergleichlich tiefe Harmonie seines Farbenzusammenklanges und den feinen poetischen Reiz seiner Landschaftsstimmungen sowie endlich die überaus glückliche Hineinsetzung der Menschen in die Landschaft und das märchenhaft Geheimnisvolle der Gesamtanordnung.

5. Palma vecchio. a) Seine Persönlichkeit. Er hieß Palma vecchio (spr. Wédio, d. h. der Alte) zum Unterschied von seinem Großneffen Palma Giovane (d. h. der Junge). Er war, wie Giorgione, ein Schüler Bellinis. 1528 ist er gestorben.

b) Seine Wirksamkeit und Bedeutung. In Einzelfiguren, wie der majestätischen Heiligen Barbara (Venedig), erhebt er sich zu bedeutender Höhe. Im übrigen wiederholt sich ein etwas weichlicher verschwommener Schönheitstypus gar zu oft bei ihm.

In seine religiösen Bilder kommt ein stark weltlicher Zug. Die Andacht tritt zurück. Wenn es sich um die Darstellung heiliger Frauen handelt, werden uns die Modeschönheiten des damaligen Venedig vorgeführt. Das üppige, sinnenfrohe, heitere Leben der reichen Stadt fesselt den Maler. Seine schönen vollen goldlockigen Frauen führen uns unmittelbar in das Leben der vornehmen venezianischen Kreise ein.

Unvergleichlich ist stets die Schönheit, der Reichtum und der weiche Schmelz seiner Farben. Palma Vecchio ist in weiten Kreisen sehr beliebt, steht aber an Bedeutung dem Giorgione erheblich nach.

6. Sebastiano del Piombo. a) Sein Leben. Sebastiano del Piombo (1485 bis 1547) wurde im Anfange seiner Tätigkeit von Bellini und Giorgione stark beeinflusst. 1511 siedelte er nach Rom über. Hier begeisterte er sich an der großen Formensprache Michelangelos. Sie hat leider nicht durchweg günstig auf ihn eingewirkt.

b) Seine Werke. Die Altarbilder, die er in seiner ersten Zeit malt, sind echt venezianisch. Sie zeichnen sich durch die große Schönheit der dargestellten Frauen und die Wärme und Leuchtkraft der Farben aus.

Am bedeutendsten ist er als Bildnismaler. Als er in Rom die Heilige Dorothea (Abb. 178) zu malen hat, gibt er uns das Bild einer schönen vornehmen glutäugigen Römerin. Das fein geschnittene Gesicht, die lebhaft modellierten Hände, die Behandlung der Kleidung, besonders des Pelzes, und der Ausblick auf die Landschaft im Hintergrund sind außerordentlich anziehend.

Weitere wichtige Bildnisse von ihm sind der junge, früher Raffael zugeschriebene Violinspieler (Paris) und der Doge Andrea Doria (Rom, Galerie Doria).

Der kraftvolle Vortrag, der Farbenschmelz und die Charakterisierungskunst sichern Sebastiano einen hervorragenden Platz unter den Malern.



Abb. 178. Sebastiano del Piombo, S. Dorothea (Bildnis einer jungen Römerin). Berlin, Museum.

7. Tizian. a) Sein Leben. Den höchsten Ruhm in der venezianischen Malerschule errang Tizian. Fast ein Jahrhundert alt geworden, vom Glück umstrahlt, ist er in seinem arbeitsreichen Leben zu einer fast fürstlichen Stellung emporgestiegen. Tiziano Vecellio (spr. Wetschellio) ist 1477 in Piéve di Cadóre, einem kleinen Orte der Südalpen geboren. Früh kam er nach Venedig, hat sich aber allem Anschein nach nur langsam entwickelt. Nachhaltigen Einfluß hat Giorgione auf ihn ausgeübt. Die herrlichsten Werke Tizians aus der nächstfolgenden Zeit sind ein deutlicher Beleg hierfür.

Von großer Bedeutung für Tizian wurde die enge Beziehung, in die er zu verschiedenen Fürstenthöfen trat. Bei den herzoglichen Familien der Este zu Ferrara, der Gonzága in Mantua und der Kövere in Urbino stand er bald in hohem Ansehen. Ofters mußte er ihre Mitglieder porträtieren und mythologische oder ähnliche Darstellungen für sie fertigen. Es entstanden so mehrere Darstellungen der Venus, des Venusfestes, der Danaë u. a. m.

Tizian trat auch in Beziehung zu Kaiser Karl V., der ihm den Titel eines Pfalzgrafen verlieh. Tizian wurde gewissermaßen der Fürstenmaler der gesamten abendländischen Welt.

Sein Haus, dem nach dem Tode der Gattin bald seine Tochter Lavinia vorstand, wurde der Mittel- und Sammelpunkt der durch

Geist oder Geburt hervor-
ragenden Welt in Venedig.

Tizian starb 1576 als 99-jähriger Greis an der Pest, tiefbetrübt von den Zeitgenossen.

b) Der Zinsgroschen (Tafel I). In diesem Bilde wird uns die biblische Erzählung vorgeführt, in der ein Pharisäer den Heiland fragt, ob es recht sei, dem Kaiser Zins zu geben. Er wollte durch verfängliches Fragen dem Herrn einen Fallstrick legen.

Der Künstler zeigt uns nur die Köpfe der beiden Personen. Er entfaltet also den denkbar geringsten Aufwand. Aber wie weiß er den Gegensatz, der sich hier gleichsam zwischen zwei Welten aufzutut, uns zu offenbaren und ihn dramatisch zuzuspitzen! Hier das schmale Gesicht des Herrn mit seiner durchsichtigen Farbe, dort die braune Haut des scharf geschnittenen Kopfes des

Pharisäers! Der Gegensatz wird noch gesteigert durch die Lichtführung. Jesus ist hell beleuchtet, der Pharisäer ist ganz im Schatten. Man beachte auch die fein modellierten Hände Christi. Diese scharfe Erfassung der Charaktere und dazu die meisterliche



Abb. 179. Tizian, Venus und Medea (sog. himmlische und irdische Liebe). 1512/15. Rom. Villa Umberto I. (Villa Borghese).



Tafel I. Tizian, Der Zinsgrofchen. Gemälde. Dresden, Galerie.

Behandlung der dünn aufgetragenen Farbe werden dem kleinen Bildchen stets einen der ersten Plätze in der Kunstgeschichte sichern.

c) Die irdische und die himmlische Liebe (Abb. 179). Zwei Frauengestalten, die eine bekleidet, die andere unbekleidet, sitzen an einem reichgeschmückten Marmorbrunnen. Neben der einen spielt Amor. Im Hintergrund dehnt sich weithin die Landschaft. Links oben auf einem Hügel wird eine Burg sichtbar.

Der Name, den man dem Bilde beigelegt hat: himmlische und irdische Liebe ist irrtümlich. Ein Gegensatz, wie ihn eine solche Benennung andeuten würde, ist nicht vorhanden. Vielleicht wird hier im Anschluß an ein altes römisches Epos Venus geschildert, wie sie die früh morgens von ihrer Burg herab ins Tal gestiegene Königstochter Medea zu überreden sucht, dem ihr im Walde zuvor entgegengetretenen ritterlich schönen, aber landfremden Jason in Liebe zu folgen.

Immer wieder ist dies Bild als eine der köstlichsten Farbensymphonien und eine der glänzendsten Verkörperungen weiblicher Schönheit gepriesen worden.

d) Der Heilige Markus (Venedig, S. Maria della Salute). Der Apostel sitzt auf hohem Thron, wie die Madonna von Castelfranco. Mehrere Heilige umgeben ihn. Die altfeierliche Symmetrie ist jedoch verschwunden. Zugunsten der malerischen Wirkung sind die Figuren viel freier angeordnet, als es früher üblich war.

e) Die Himmelfahrt Mariä (Abb. 180). Unter Tizians religiösen Bildern ist wohl am höchsten seine Himmelfahrt Mariä geschätzt, die meist mit dem italienischen Wort für Himmelfahrt, *Assunta* bezeichnet wird. Auf diesem Bilde steigt die Jungfrau Maria nicht mehr feierlich schwebend gen Himmel empor, wie es kurz zuvor die Maler noch geschildert hatten, sondern im stürmischen Fluge tut sie es. Vom Winde des Aethers umweht, wird sie jubelnd von den unendlichen Engelscharen des Himmels begrüßt. Unten auf Erden bleiben die Apostel in größter Erregtheit zurück. Sie schauen ihr fragend, verlangend, sehnsüchtig nach.

Zu beachten ist neben dem berauschenden Farbenglanz auch der große Umfang des Bildes, fast 7 m ist es hoch und mehr als $3\frac{1}{2}$ m breit. Man will nicht mehr bloß am Altar zu stiller Andacht einladen, den gesamten Kirchenraum will man beherrschen und durch das am Altar malerisch dargestellte Wunder Augen und Seelen der Gläubigen bannen.

f) Die Grablegung Christi (Paris, Louvre). In Einzelheiten erinnert das Bild noch an Giorgione. Aber in der Bewegung der Figuren und in deren Empfindungen, ihrem leidenschaftlichen

Schmerz, ihrer hastigen Fürsorge, ihrer tiefen Erschütterung bekundet es durchaus Tizians persönliche Eigenart.

Die Farben sind tief und warm, zeigen aber doch einen stumpferen und dunkleren Ton als die zuerst besprochenen Werke Tizians.

g) Madonna der Familie Pesaro (Venedig, Kirche der Frari). Zwischen Säulen, von denen wir nur die unteren Teile schauen, hat sich auf den Vorstufen einer Kirche die Madonna



Abb. 180. Tizian, Mariä Himmelfahrt. 1518. Venedig, Akademie. Mit Erlaubnis der Neuen Photographischen Gesellschaft in Steglitz.

niedergelassen. Ihr nahen in abwechslungsreichem Ausdruck, alle aber bittend, die verschiedenen Mitglieder der Familie Pésaro unter dem Schutz der Heiligen Petrus, Franz und Antonius. Nur ein kleines mit besonderem Liebreiz ausgestattetes Kind kümmert sich nicht um den feierlichen Vorgang.

Hier bildet kein Quadrat, kein Kreis, kein gleichseitiges Dreieck mehr die Umrahmungslinie der Hauptzene, sondern die Diagonale des Bildes wird die bestimmende Linie. In verkürzter Schrägsicht sehen wir die Figuren vor uns.



Abb. 181. Tizian, Papst Paul III. mit den Kardinälen Alessandro und Ottavio Farneje. 1545. Neapel, Museum.

h) Die Ermordung des Petrus Martyr. Ein Mönch wird im Walde von einem Räuber überfallen und ermordet. Engel schweben herab, um dem Unglücklichen die Palme als Zeichen seines Märtyrertums zu überreichen. Vom Grausen des Mordes ist auch die Natur ergriffen. Der Wald, wo der Mord begangen, ist von einem Orkane mächtig bewegt. Die hohen Stämme beugen sich. Dunkle Wolken jagen über den Himmel.

Das Bild selbst ist vor einigen Jahrzehnten verbrannt und ist uns nur in Nachbildungen erhalten.

i) Papst Paul III. und zwei Kardinäle (Abb. 181). Nicht in ruhiger Haltung, sondern in eifriger Bewegung und Besprechung erscheinen die Dargestellten vor uns. Aus dem Porträt wird eine historische Szene. Ganz unvergleichlich ist die durchdringende Schlaueit des greisen Papstes und die unterwürfige Verschlagenheit seines Neffen charakterisiert.

k) Reiterbild Kaiser Karls V. (Madrid, Prado). In voller Rüstung, die Lanze in der Rechten, erscheint der Kaiser zu Pferd auf dem Schlachtfelde von Mühlberg. Er treibt sein kräftiges Roß zum Galopp an. Das Visier ist geöffnet. Ein rücksichtsloses, hinterhältiges Wesen spricht aus dem Gesicht des Mannes.

l) Karl V. im Lehnstuhl (Abb. 182). Der Kaiser, von schweren Schmerzen gequält, sitzt auf einem Stuhl. Aber noch ist seine Geistes- und Willenskraft ungebrochen. Höchst unsympathisch berühren uns auch hier die Augen.



Abb. 182. Tizian, Kaiser Karl V. (1548). München, Pinakothek.

m) Bildnis der Lavinia (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum). Dies weitbekannte Bild schildert uns die Tochter Tizians, wie sie im Begriff ist, eine Schale mit Früchten auf den Balkon zu tragen. Sie wendet sich um, so daß wir ihr in das lebhafteste offene Gesicht schauen. Die scharfe Biegung des Rückens bildet ein künstlerisches Gegengewicht gegen die schwere große Schlüssel.

n) Die Beweinung Christi (Abbild. 183). Vor einer barock gestalteten Rundnische ruht auf dem Schoße Maria der Leichnam Christi, von Nikodemus gestützt. Links von Maria steht Magdalena. Sie ist soeben im Begriff hervor-

zutürzen. Sie streckt leidenschaftlich ihre rechte Hand aus, als wolle sie Hilfe herbeiwinken. Ein gellender, markerschütternder Racheschrei erklingt aus ihrem Munde. Zu den Seiten des Nischenbaues stehen Steinfiguren, links Moses als Vertreter des alten, rechts der Glaube als Vertreterin des neuen Bundes. Die Anordnung der Figuren ist durch eine Diagonale bestimmt.

Die Farben zeigen nicht mehr die Leuchtkraft, die Tizians Jugendbildern eigen ist. Die glühenden Farben sind verloschen. Ein bräunliches Grau herrscht vor. Wie bei den modernen Neoimpressionisten werden die Farbwerte in



Abb. 183. Tizian, Beweinung Christi (1576). Venedig, Akademie.

lauter einzelne Flecke aufgelöst, die bei einigem Abstand des Beschauers von selbst ineinander übergehen und dann einen erhöhten Eindruck hervorrufen.

Das Bild hat Tizian kurz vor seinem Tode geschaffen. Ein fast hundertjähriger Greis hat es gemalt. Aber noch zeigt sich keine Spur von künstlerischer Ermattung. Im Gegenteil ist das Bild eine der herrlichsten und packendsten Offenbarungen des Tizianischen Geistes, eins der vornehmsten Kunstwerke überhaupt.

o) Tizians Bedeutung. Tizian ist äußerst fruchtbar gewesen. Er führt die venezianische Malerei zur höchsten Stufe empor. Zu der von Bellini und Giorgione bereits entwickelten Farbkunst fügt er das dramatische Element. Starkes, heißes Empfinden pulsiert in seinen Bildern. Gegenüber der Ruhe und Sanftmut, die den Figuren seiner Vorgänger eigentümlich ist, sind seine Personen lebhaft bewegt. Von stürmischem Verlangen wird ihre Seele erfüllt.

Bewunderungswürdig bei Tizian ist auch sein künstlerischer Entwicklungsgang. Er wiederholt sich nicht. Er schlägt immer neue Wege ein. Die golden leuchtenden Farben der ersten Zeit werden allmählich dumpfer und wandeln sich schließlich zu einer Tonmalerei allermodernsten Gepräges.

Tizian ist schon zu Lebzeiten eine europäische Berühmtheit geworden. Das Ansehen, das er genoß, war außerordentlich. Es ist kein Wunder, daß gerade er von den Künstlern der Folgezeit sehr beachtet wurde. So hat Rubens während seines italienischen Aufenthaltes Tizians Gemälde eingehend studiert und sich in mancher Beziehung an den großen Meister der Farbe und dramatischen Schilderung angeschlossen.

8. Tintoretto (1519 bis 1594). a) Seine Werke. Gerecht kann man ihm nur in Venedig selbst werden. Hier schmückte er z. B. das Gebäude der Bruderschaft vom Heiligen Rochus mit mehr als einem halben Hundert Bildern aus der Bibel und aus den Heiligenlegenden, immer jedoch in neuer selbständiger Auffassung, reich an geistvollen Einfällen, aus. Besonders fein ist er hier in einigen landschaftlichen Studien.

Von Wichtigkeit sind auch seine Darstellungen aus dem Leben des Apostels Markus. Dramatisch schildert er die Befreiung eines mit dem Tode bedrohten Sklaven durch den kopfüber in kühner Verkürzung vom Himmel herabfliegenden Heiligen (Venedig Akademie). Durch wunderbare Lichtwirkung ist die Auffindung

der Gebeine des Apostels in einem riesigen, halb unterirdischen Gewölbe ausgezeichnet (Mailand, Brera).

b) Charakter seiner Kunst. Er ist gleichfalls sehr fruchtbar, strebt aber anderen, neuen Zielen zu. Ihn fesseln nicht die glänzende Vielfarbigkeit und der goldene Ton der älteren Venezianer, sondern er berührt sich eher mit den Problemen, die Tizian in seinem Greisenalter sich stellte. Es interessiert ihn die feine Abstufung einheitlicher Farbentöne, die Verteilung von Licht und Schatten, der menschliche Körper in jeder Beleuchtung und Verkürzung, die dramatische Zuspitzung der augenblicklichen Handlung. Oft packt er uns durch die Unmittelbarkeit, Frische und Schärfe seiner Naturbeobachtung. Oft genug aber läßt er sich auch gehen, deutet er mehr an und improvisiert, als daß er wirklich liebevoll seine Arbeit durchführt.

Das Urteil über ihn hat daher sehr geschwankt. Erst neuerdings hat man das ihm angetane Unrecht im vollsten Umfang begriffen. Uns sind die Augen für den genialen Erforscher schwieriger Licht- und Beleuchtungsprobleme hoffentlich endgültig geöffnet.

9. Paolo Veronese (1528 bis 1588). a) Seine Person. Er heißt eigentlich Paolo Caliári, wird aber stets nach seiner Heimatstadt Verona genannt. Obwohl er erst nach Venedig eingewandert ist, gehört er doch seiner ganzen Richtung nach voll

zur venezianischen Malerschule.

b) Das Gastmahl des Levi (Abbild. 184). In einer prächtigen offenen Bogenhalle, die einen Durchblick auf einen architektonisch reichen städtischen Platz darbietet, ist eine



Abb. 184. Paolo Veronese, Gastmahl im Hause Levi (1573), Mittelstück.
Venedig, Akademie.

Tafel gedeckt. Es geht hoch her. Die reich gekleidete Dienerschar sorgt für üppige Bewirtung, Zwerge und Narren für Belustigung der Gäste. Wir bemerken zwar in der Mitte die hoheitsvolle milde Erscheinung Christi. Im übrigen aber haben wir kein religiöses Erbauungsbild, sondern ein festliches Gelage nach venezianischer Sitte vor uns.

c) Veroneses Bedeutung. Wie hier das Gastmahl Christi bei Levi, so wird in der Regel jedes Ereignis unter Veroneses Händen zu einem prächtigen farbenfrohen Feste. Mochte er die Geschichte der Maria oder die Hochzeit von Kana oder einen anderen Vorgang schildern, immer sehen wir das glänzende vene-



Abb. 185. Tiziano, Dominikanerinnen
(Teil eines Altargemäldes).
Venedig, Kirche S. Gesuati.

zianische Leben der damaligen Zeit. Stets wird das Bild zu einer Verherrlichung der üppigen Kultur der stolzen, den Keim des Verderbens bereits in sich tragenden „Königin der Meere“.

Sein Farbauftrag ist leicht und flüchtig, sein Kolorit warm und kräftig mit feinem Silberton. Die Anordnung der zahlreichen Figuren ist äußerst geschickt. Die Perspektive ist, namentlich auch bei Deckenbildern, mit großer Virtuosität gehandhabt. Veroneses Phantasie ist äußerst rege, aber niemals tief. Psychologische Probleme reizen ihn nicht. Schönheitsfroher Glanz ist sein ganzes Streben.

10. Tiziano (1696 bis 1770). Mit ihm flammt die venezianische Malerschule, die am Ende des 16. Jahrhunderts versiecht zu sein schien, noch einmal zu neuem Leben auf. Er ist in Venedig, Vicenza, Würzburg und in Spanien äußerst tätig gewesen. Er hat zahlreiche Paläste und Kirchen mit seinen farbenhellen freudigen großen Bildern ausgeschmückt (Abb. 185).

9. Die übrigen italienischen Maler der Hochrenaissance.

1. Einleitung. Neben den venezianischen Malern gibt es im 16. Jahrhundert noch einige andere italienische Malerschulen von Bedeutung. Sie stehen entweder den Venezianern nahe oder schließen sich, besonders in der Lombardei, an Leonardos Werke enger an. Einige aus ihren Reihen sind Künstler ersten Ranges.

2. Södoma (1477 bis 1549). a) Sein Leben. Von Geburt ist er ein Lombarde. Er zeigte schon früh ein hohes Schönheitsgefühl. Aber erst in Rom, wohin er durch den aus Siena stammenden Bankier Chigi (S. 137) berufen wurde, entfaltete sich seine künstlerische Persönlichkeit zu voller Kraft.

b) Tätigkeit in Rom. Hier malte er für seinen Gönner ein Zimmer im oberen Stockwerk der Villa Farnesina mit Darstellungen aus dem Leben Alexanders des Großen aus. Von ihnen gehört die Hochzeit Alexanders mit Roxane, der Tochter des Darius, zu den anmutigsten Schöpfungen der italienischen Renaissancekunst überhaupt.

Der holdselige Kopf der Roxane erinnert an Leonardo. Besonders reizvoll sind die kleinen Amoretten, die bei der Bereitung des Bettes allerlei Schelmerei und Unfug treiben. Hätte Sodoma von Leonardo auch die vollendete Kunst geschickter Gruppierung der Figuren erlernt, und hätte er nicht sehr zu Flüchtigkeit geneigt, so würde Raffael einen noch schwereren Stand gegenüber diesem seinem Nebenbuhler gehabt haben, als es ohnehin der Fall war.



Abb. 186. Södoma, S. Sebastian.
Florenz, Uffizien.

c) Werke in Siena. Seine Hauptwirksamkeit aber entfaltete Sodoma in Siena, wo er das Kunstleben zu

neuer Blüte erhob. Unter den hier geschaffenen Freskenfolgen hebe ich die in der Kapelle der heiligen Katharina in der Kirche San Domenico hervor. Unter den Tafelbildern wird mit Recht der heilige Sebastian (Abb. 186), wegen der eigentümlichen Mischung vollendeter Körperschönheit und nahender Todeschrecken, auf das höchste geschätzt. Die reich gegliederte Landschaft mit den in der Ferne sich sanft verlierenden Bergen ist von Leonardos Kunst beeinflusst.

3. Andrea del Sarto (1486 bis 1531). a) Wandgemälde. An der Annunziatakirche sowie im Kreuzgang der Barfüßermönche zu Florenz malt er verschiedene Wandgemälde. Zum Teil benutzt er hierbei Dürersche Holzschnitte und Kupferstiche als Vorlagen. Als letzte Wandmalerei sei sein heiliges Abendmahl in S. Salvi

bei Florenz erwähnt. Es ist dies die einzige nach Leonardos Werk entstandene Schilderung der heiligen Handlung in Italien, die auf Selbständigkeit und Bedeutung neben Leonardos Werk Anspruch erheben darf.

b) Tafelbilder. Unter ihnen befinden sich wahre Perlen der Malerei. Genannt sei die Madonna delle Arpie (Abb. 187). Die Madonna ist hier von wahrhaft königlicher Hoheit. Zugleich ist sie von weicher, sanfter Schmermut bejeelt. Zu ihrem ruhigen Ernst bildet der lebhafteste, fröhliche Christusknabe einen starken Gegensatz.

c) Seine Malweise. Er ist unter den Florentiner Künstlern derjenige, der am besten malen kann und der somit einen erheblichen Fortschritt in der dortigen Entwicklung darstellt. Die zarten feinen Übergänge in Leonardos Malerei, die weiche Modellierung, das Duftige, das sog. sfumato des großen Meisters werden von ihm nicht bloß übernommen, sondern weiter ausgebildet. Die malerische Erscheinung eines Gegenstandes und seine farbliche Behandlung sind für Andrea immer die Hauptsache. Dabei weiß er die Figuren gut anzuordnen und ihnen viel Adel und Hoheit oder, je nachdem, auch liebenswürdigste Anmut einzuflößen. Bornehme Ruhe gelingt ihm am besten. Leidenschaftliche Erregung eindrucksvoll zu schildern, bleibt ihm versagt.



Abb. 187. Andrea del Sarto, sog. Madonna delle Arpie (Teil). Florenz, Uffizien.

4. Correggio. a) Sein Leben. Antonio Allegri, nach seinem Geburtsort meist nur Correggio genannt (1494 bis 1534), übertrifft noch die beiden soeben genannten Maler an Bedeutung und Einfluß. Er hat zahlreiche Altarbilder gemalt. Die besten sind in Dresden und Modena. In Parma hat er sich lange Zeit aufgehalten und hat hier das Zimmer einer Abtissin und zwei große Kirchenkuppeln gemalt. Von 1530 ab hat er wieder in seiner Heimat gelebt und hier vorzugsweise mythologische Darstellungen geschaffen.

b) Seine Fresken. Diese Entwicklung in seinem Schaffen von der Gebundenheit der älteren Schule zur größten Freiheit kann



Abb. 188. Correggio, Madonna mit vier Heiligen (1514/5). Dresden, Galerie.

Parma. Christus strebt gerade in die Höhe, um ihn lagern sich in den Wolken die fast antiken Götterjünglingen gleichenden Apostel.

Noch weiter geht der Künstler bei der Himmelfahrt Mariä, die er in die Kuppel des Domes hineingezaubert hat. Hoch oben fährt Maria, gleichsam durch die Luft, zum Himmel empor, umringt von dicht gedrängten schwebenden Begleitern. Am unteren Ende der Kuppel erhebt sich scheinbar eine Balustrade, an die sich die halbnackten Apostel, mit Begeisterung aufwärts blickend, anlehnen. Unbekleidete Jünglinge und Knaben suchen durch Weihrauch und lodernde Flammen den Freudenjubiläum, den das frohe Ereignis überall hervorruft, noch zu steigern. Das Ganze ist reich an den höchsten Schönheiten und hat die Mit- und Nachwelt zu häufiger Nachahmung veranlaßt. Heute ist es stark zerstört und nur noch schwer genießbar.



Abb. 189. Correggio, Geburt Christi. Dresden, Galerie.

man am besten bei seinen Fresken in Parma verfolgen. Bei der Ausschmückung eines Gemaches der Abtissin von S. Paolo gewahrt man noch eine regelrecht gegliederte Anordnung der fast ganz der antiken Mythologie entlehnten Motive. Man bemerkt hier deutlich den Einfluß von Mantegnas Fresken in Mantua. Mit malerischen Mitteln erreicht er, wie Mantegna, eine täuschende Durchbrechung des Raumes (S. 153). Viel kühner ist Correggio bereits bei der Ausmalung der Kuppel in der Johanniskirche in

c) Tafelbilder. Seine Art, Altargemälde zu schaffen, lernt man gut in der Dresdener Galerie kennen. Die wundervolle Madonna mit vier Heiligen (Abb. 188) ist noch in architektonischer Art nach älterer Weise angeordnet. Aber dies ältere Schema ist bereits mit großer Freiheit behandelt. Völlig verlassen wird es in der weltberühmten Geburt Christi, der sog. Nacht (Abb. 189). Hier werden die Personen ganz frei gruppiert. Das Christkind wird selbst zur Lichtquelle, aller Glanz strahlt von ihm aus und beleuchtet die entzückten Eltern und Hirten.

d) Seine Malweise. Seine leicht erregbare, fast im modernen Sinne nervös bewegte Seele strebt nach größter Freiheit, höchster Poesie und strahlendem Glanz. Im Anfang noch unter dem Banne Mantegnas und ferraresischer Maler stehend, hat er sich bald mit Begeisterung den neuen Kunstprinzipien Leonardos hingegeben und dessen Malweise weiter ausgebildet. Er vermeidet in seiner Malerei alle harten Übergänge und weiß seine Figuren weich zu modellieren. Er kann die Abstufungen und Wirkungen des Lichts in einer bis dahin unbekannten Weise beobachten und wiedergeben. Mit glänzender Schöpferkraft führt er uns die Anmut des Weibes, die jauchzende Freude der Kinderwelt und religiöse Ergebenheit und Schwärmerei in leuchtenden Farben und unter Verwendung des Hell dunkels vor. Die bisherige strenge Komposition, der regelrechte architektonische Aufbau wird durchbrochen. Die Diagonale, die als maßgebend für die Anordnung der Personen ungefähr gleichzeitig bei Tizian auftaucht (S. 163), zeigt sich auch bei ihm als bestimmendes Element. Schließlich herrscht die vollste Willkür, die nur nach persönlichem künstlerischen Empfinden sich richtet und daraus ihre Gesetze ableitet. Damit wird unmittelbar das Barockzeitalter angekündigt und vorbereitet.

Die Renaissancekunst außerhalb Italiens.

I. Allgemeines.

1. Gegensatz von Nord- und Südeuropa. Ganz anders als in Italien gestaltet sich in den Ländern nördlich der Alpen das Geschick der Kunst während des 15. und 16. Jahrhunderts.

In Italien herrscht im 15. Jahrhundert bereits durchaus die Renaissance mit ihrem erhöhten und verfeinerten Verständnis der Natur, mit ihrem ehrlichen Streben nach Wahrheit und ihrer Begeisterung für wissenschaftliche Erkenntnis und für Neuentdeckung des klassischen Altertums.

Im Norden dagegen steht man noch im Banne der mittelalterlichen Gotik. Nur ausnahmsweise werden hier die Künstler vom Hauch antiker oder neuitalienischer Bildung berührt. Die dekorativen und baulichen Formen sind noch die alten des 13. und 14. Jahrhunderts oder zeigen eine Fortentwicklung nach immer größerem Reichtum und immer stärkerer Willkür. Und doch regen sich neue Kräfte. Es bereitet sich eine andere, moderne Kunst vor. Hier und da werden bereits Blüten gezeitigt, die zu den edelsten der gesamten Kunstgeschichte gehören und grundverschieden sind von der Weise der vorausgegangenen Zeit. Auch in Deutschland und Frankreich erwacht ein erhöhtes Verständnis für die Natur. Man will die Menschen und Dinge schildern, so wie sie wirklich sind. Ein stärkeres Farbenempfinden, das überhaupt für den Norden bezeichnend ist, macht sich geltend. Es äußert sich bald so glänzend, daß rein koloristisch der Norden den Süden während des 15. Jahrhunderts vielfach überstrahlt.

2. Buchschmuck und kleine Altäre. Wir haben oben gesehen, daß durch die eigentümliche Entwicklung der nordischen Gotik (S. 71) die Möglichkeit für eine Bemalung der Wände, also für eine monumentale Malerei äußerst gering geworden war. Vorzugsweise im Buchschmuck und in der Herstellung kleiner Altäre, die man zu Andachtsübungen auch auf die Reise mitnahm, betätigten sich daher während des 14. Jahrhunderts die künstlerisch geschulten strebsamen Kräfte unter den Malern. Das änderte sich um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts. Zwar blieben die kleinen Haus- und Reisealtäre und mehr noch die mit Miniaturen geschmückten Gebetbücher mit Darstellungen der einzelnen Monats-

beschäftigungen nach wie vor sehr beliebt. Ja in Miniaturen wurde so Köstliches geleistet wie kaum je vorher oder nachher. Für die umfangreichen Kirchen und Gemeinden verlangte aber der stolze, großartige Geist der Zeit auch bedeutenderen und sinnfälligeren Schmuck.

3. Die Altarschreine. Die Schreine, die man auf die Altartische stellte, um in ihnen die immer zahlreicher werdenden Reliquien zu bergen, ergaben sich gleichsam von selbst als würdige Gegenstände für künstlerische Ausschmückung. Sie bildeten bis weit in das 16. Jahrhundert hinein einen der wichtigsten Faktoren für die Entwicklung der nordischen Malerei und Plastik. Über der sog. Predella oder Altarstafel erhebt sich der eigentliche Schrein mit mehreren Flügeln.

Die Predella ist ein offener oder verschließbarer Reliquienkasten oder auch nur eine schmale, bemalte Quertafel. Die Flügel des Schreins werden je nach der größeren oder geringeren Feierlichkeit des Tages geöffnet oder geschlossen. In leuchtenden Farben mit reichlichem Gold strahlen dem Gläubigen die gemalten oder geschnitzten heiligen Figuren entgegen, deren er gerade gern gedenkt oder gedenken soll.

4. Stellung der Kirche zur Kunst. Die Kirche trug kein Bedenken, hierbei die modernsten Kunstwerke in die heiligen Hallen zuzulassen. Sie wußte genau, daß nur eine frisch pulsierende, aus dem Leben der Gegenwart schöpfende, in ihren Mitteln stetig sich fortentwickelnde Kunst zum Herzen des Besuchers sprechen und ihn innerlich zu packen vermag. Darum blühte damals die religiöse Kunst. Darum wurden damals religiöse Kunstwerke geschaffen, die auch Nachgeborene noch begeistern und seelisch ergreifen. Manches an den damaligen Schöpfungen berührt uns freilich heute fremdartig. Das sind z. B. die altertümlichen Trachten, die steife, ungelenke Haltung der einzelnen Figuren, der Mangel an Klarheit und Übersichtlichkeit in der Szenerie, das bunte Vielerlei, das Zuviel, das die Alten bieten wollten. Aber immer aufs neue fesselt uns der ausgeglichene harmonische Sinn für volle, leuchtende Farben und das tiefe Mitgefühl, mit dem die heiligen Geschichten des Neuen Testaments, namentlich Christi Leiden, erzählt werden. In diesen beiden Punkten bleiben die gleichzeitigen Italiener weit hinter den Deutschen und Niederländern zurück.

5. Inhalt der Darstellungen. In der religiösen Kunst, so sehr sie auch vorwiegt, erschöpft sich jedoch die damalige Schaffenskraft

nicht. Mythologische Darstellungen, die sich in Italien damals ein großes Feld eroberten, findet man erst, als der Humanismus, d. i. das eifrig betriebene Studium des klassischen Altertums, bei uns weiteren Boden gewann. Aber das Bildnis wurde in der neueren nordischen Kunst sofort von hoher Bedeutung, sei es, daß es als selbständiges Kunstwerk auftrat, oder daß es auf religiösen Gemälden zur Erinnerung an deren Stifter angebracht wurde. Man war sich des Wertes der eigenen Persönlichkeit voll bewußt. Auch geschichtliche Ereignisse wurden geschildert.

II. Malerei und Bildnerei in den Niederlanden.

1. Geschichtliches. Die neue Bewegung zeigt sich zuerst und am nachdrücklichsten in den Niederlanden, besonders in Flandern und Brabant. Hier lagen die Verhältnisse besonders günstig. Durch Tüchtigkeit, Klugheit und Tatkraft waren hier während des 14. Jahrhunderts die Städte zu fast beispiellosem Reichtum emporgewachsen. Namentlich Gent und Brügge, das damals noch mit dem Meer in enger Verbindung stand, waren Welt-handelsmächte mit ausgedehnten Beziehungen. Sie besaßen ein Bürgertum, das von Stolz und Freude an farbenprächtigem Prunke beseelt, dabei einer religiös-ernsten Lebensauffassung und einem Streben nach streng wahrheitsgemäßer Erkenntnis aller Dinge zugeneigt war.

Als diese Landschaften 1385 mit dem mächtig aufblühenden burgundischen Herzogtum verknüpft wurden, gesellte sich zu den geschilderten Eigenschaften unter den Einflüssen des Hofes Würde, Bornehmheit und Feierlichkeit. Reiche Bürger, Edelleute und Fürsten wetteiferten nun miteinander, Kunst und Künstler zu fördern und die Wohnsitze immer glänzender auszugestalten. Die flandrisch-burgundische Kunst des 15. Jahrhunderts bildet einen der schönsten Abschnitte in der Geschichte der Kunst. Man muß es tief beklagen, daß so viele ihrer Erzeugnisse in den blutigen Greueln der folgenden Jahrhunderte untergegangen sind.

2. Die Brüder van Eyck. a) Der Genter Altar. Das erste wichtige Denkmal der neuen Kunst im Norden der Alpen ist der sog. Genter Altar. Er ist ein Markstein in der Geschichte der Kunst überhaupt. Dies Werk ist so überraschend und so geheimnisvoll, daß es zu allen Zeiten bis auf den heutigen Tag nicht bloß die begeistertsten Bewunderer gefunden, sondern auch die ge-

lehrte Forschung, wie kaum ein anderes Bild, beschäftigt hat. Französische und nordgermanische Kunst haben sich hier vereinigt. Der Altar wurde 1424 von einem Genter Bürger Jodocus

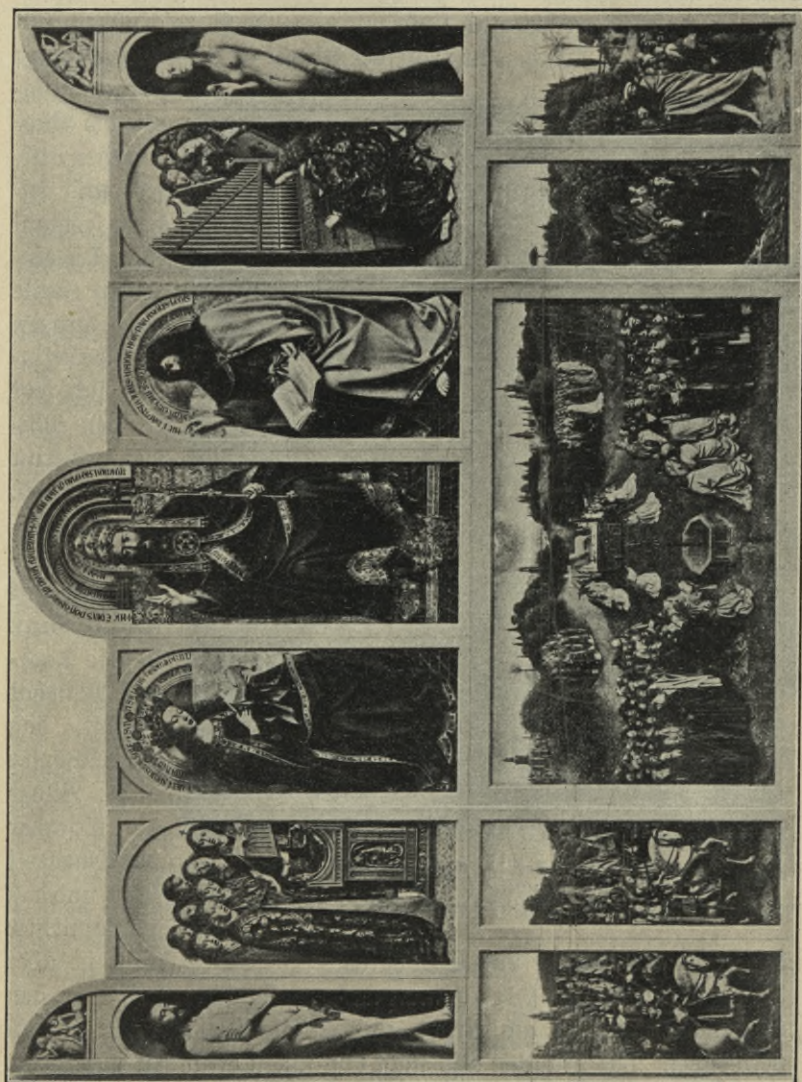


Abb. 190. Gebrüder van Eyck, Der Genter Altar. Nach einem Diapositiv von Dr. F. Stöckner in Berlin.

Vydt für die Hauptkirche seiner Stadt, St. Bavo, gestiftet und, wie die Inschrift besagt, von den Brüdern Hubert und Jan van Eyck gemalt (Abb. 190). Die Haupttafel des Bildes zeigt uns die Ver-

ehrung des Lammes Gottes nach der Apokalypse. Auf den Flügeln gewahren wir Ritter, Pilger, Einsiedler, die sich dem Lamm nähern (Abb. 191). Über dem Hauptbild sehen wir Gott Vater, Maria und Johannes den Täufer in feierlichen großen Einzel- figuren, daneben rechts und links musizierende Engelgruppen und Adam und Eva. Auf der Rückseite der Flügel ist die Verkündigung



Abb. 191. Jan van Eyck, Teil des Genter Altars (links die gerechten Richter mit den Bildnissen Huberts [vorn] und Jan van Eycks [hinten rechts], rechts die Streiter Christi). Berlin, Museum.

dargestellt so- wie die Bild- nisse des Stif- ters und sei- ner Gemah- lin. Die ein- zelnen Teile des großen Werkes befin- den sich jetzt in den Mu- seen zu Berlin und Brüssel. Nur die An- betung des Lammes ist noch in Gent. b) Die Tech- nik. Man hat erzählt, daß die Schöpfer dieser Bilder die Erfinder der Ölmalerei seien, und daß wir somit hier

die ersten Ölgemälde vor uns hätten. In dieser Form ist aber die Erzählung irrig. Öl hat man nachweislich schon lange vor den Gebrüdern van Eyck als Binde- und Zusatzmittel für die Farben verwendet. Das brauchte also nicht von ihnen erfunden zu werden. Aber zweifellos haben sie das große Verdienst, die gesamte Mal- technik wesentlich vervollkommnet zu haben.

c) Die Vorzüge des Genter Altars. Jedenfalls besitzen diese Gemälde eine Leuchtkraft und einen Farbenreiz, wie er bis

dahin geradezu unerhört war. Aber nicht dies allein begründete den Ruhm der Meister. Es tritt das lebendige Erfassen der Natur hinzu, das sich am überraschendsten in den beiden völlig nackten Figuren des ersten Menschenpaares zeigt. Ferner sehen wir eine Steigerung der Würde und Hoheit in den göttlichen Personen und überhaupt eine gewaltige Vertiefung in den Stoff. Gegen diese großen Vorzüge können die perspektivischen und sonstigen Mängel nicht allzustörend ins Gewicht fallen.

d) Die Meister. Hubert van Eyck starb bereits 1426, ohne das Werk vollendet zu haben und uns irgend ein anderes beglaubigtes Denkmal seiner Kunst zu hinterlassen. Über seinen Bruder Jan (etwa 1386 bis 1441) sind wir besser unterrichtet. Er stand in den Diensten des Herzogs Philipp des Guten von Burgund, übernahm in dessen Auftrag eine große Reise nach Spanien und Portugal, hat den Genter Altar 1432 vollendet und die letzte Zeit seines Lebens in Brügge zugebracht.

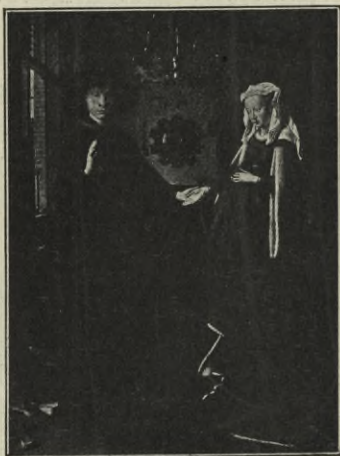


Abb. 192. Jan van Eyck, Verlöbnis des Arnolfini. London, Nationalgalerie.

e) Sonstige Werke des Jan. Wir besitzen von ihm mehrere Bilder, die seine echte Bezeichnung tragen, öfters mit dem Zusatz: als ik kan, d. h. ich habe es so gut gemacht, als ich nur kann. Zu diesen Gemälden gehört die Madonna des Kanzlers Rollin (Louvre), die heilige Barbara 1437 (unvollendet; Antwerpen, Museum), die Madonna des Pala (Brügge), das Bildnis seiner Frau (Brügge) und das Doppelbildnis des damals in den Niederlanden ansässigen Luccheser Tuchhändlers Giovanni Arnolfini und seiner Gemahlin (Abb. 192).

f) Das Verlöbnis des Arnolfini. Auf letztgenanntem Bilde ist das Eheverlöbnis der beiden dargestellt. Daher rührt ihre feierliche Haltung. Arnolfini erscheint als ein vorsichtiger, zurückhaltender, vornehmer Kaufmann, der wenig Freude am Leben hat. Seine Frau wird es nicht leicht an seiner Seite haben. Sie ist eine feine lebenswürdige, aber noch unerfahrene junge Dame, die reich nach der Mode gekleidet ist. Von der Ausstattung des Zimmers sei der runde Metallspiegel hervorgehoben.

g) Charakteristik des Jan van Eyck. Stets erweist sich Jan als ein Maler von den höchsten Gaben. Er ist kein Phantast, aber ein glänzender Schilderer seiner Umgebung. Mit größter Schärfe und Genauigkeit gibt er alle Einzelheiten eines Gesichts, einer Hand, einer Waffe, eines Kleidungsstückes wieder und zeigt doch ihre Gesamtheit in einem einheitlichen, warmen, harmonischen Kolorit. Seine Wahrheitsliebe und seine Farbenpracht blieben das Erbteil der altniederländischen Malerei. Jan van Eyck hat weithin nachhaltigen Einfluß geübt.

3. Rogier van der Weyden. Selbständige Bedeutung hat neben ihm Rogier van der Weyden (de la Pature, 1400 bis 1464), ein wahrhaft großer Künstler. In Tournay geboren, besitzt er im Gegensatz zu der ruhigeren germanischen Art van Eycks lebhafteres französisches Blut. Er ist tief ergreifend in der Schilderung des Leidens Christi. Er kann aber auch geradezu grausam in seinen Passions- und Martyriendarstellungen sein. Scharf in der Beobachtung alles Gegenständlichen, weiß er auch die Helligkeit des Lichtes wiederzugeben. Er malt keine weichen Schatten oder



Abb. 193. Rogier van der Weyden, Mitte Kreuzigung Christi, links Magdalena, rechts Veronika. Wien, K. u. K. Museum.

dämmrige Übergänge. Er schildert vielmehr alles klar und bestimmt. Wie aus Holz geschnitzt sind seine Figuren. Zu seinen Hauptwerken zählen: die Kreuzabnahme im Eskorial und Pradomuseum zu Madrid,

das Jüngste Gericht, die Altäre in Berlin und eine Kreuzigung in Wien (Abb. 193).

4. Der Meister von Flémalle. Sehr nahe dem historisch beglaubigten Rogier steht der sog. Meister von Flémalle. Es ist dies eine einstweilen noch unbekannte Persönlichkeit, die ihre

Bezeichnung von drei aus der belgischen Abtei Flémalle stammenden Altartafeln im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M. führt. Er ist ein bedeutender Künstler, der Freude an allem Malerischen hat. Seine Hauptwerke sind: Verkündigung usw. im Besitz der Gräfin Merode in Brüssel; Kreuzigung im Berliner Museum (Abbild. 194), Altar des Kanonikus Werl von 1438 im Pradamuseum und eine Anbetung des Kindes, Dijon.



Abb. 194. Meister von Flémalle, Christus am Kreuz, Berlin, Museum.

5. Hugo van der Goes. Von Hugo van der Goes (spr. Chuhs, 1430 bis 1482), der im Wahnsinn in einem Kloster endete, besitzen wir nur wenig. Das wenige ist aber köstlich. Vor allem fesseln uns zwei Anbetungen der Hirten. Die eine ist von einem in Brügge ansässigen Florentiner Kaufherrn Tommaso Portinari für ein Hospital in Florenz gestiftet und ist jetzt noch in Florenz. Die andere ist unlängst in Spanien für das Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin erworben. Die Figuren auf beiden sind von stürmischer Bewegung, feiner Charakterisierung und eigentümlichem hellen Farbenglanz.

6. Hans Memling (etwa 1430 bis 1494). Er ist deutscher Abstammung. Von den niederländischen Malern ist er stark beeinflusst worden und ist seit 1471 in Brügge nachweisbar. In seinem späteren Leben wendet er bereits italienische Renaissance-motive, z. B. Fruchtkränze (Abb. 195) an. Sehr gut lernt man ihn im Johanneshospital in Brügge kennen. Hier ist z. B. der Ursulaschrein, ein gotischer, $1\frac{1}{3}$ Meter langer und $\frac{2}{3}$ Meter breiter Reliquien-schrein, dessen Außenwände von Memling mit Szenen aus der Geschichte der heiligen Ursula und der 11 000 Jungfrauen in höchst reizvoller und lebendiger Weise bemalt sind. Ferner gibt es von ihm Madonnen, Darstellungen des Leidens Christi und des Marienlebens in Wien, Florenz, München, Turin usw.

In der Marienkirche zu Danzig befindet sich von ihm das berühmte Jüngste Gericht, das für einen vornehmen Florentiner gemalt worden ist, auf der Fahrt nach Florenz aber 1473 von den Danzigern gefapert und als glückliche Beute nach Haus gebracht wurde (Abb. 196). Die Mitteltafel zeigt Himmel

und Erde. Oben thront Christus auf einem Regenbogen. Neben ihm sitzen die Apostel, Maria und Johannes der Täufer. Engel tragen die Leidenswerkzeuge, andere verkünden mit Posaunen das Erscheinen des jüngsten Tages. Aus der Erde erheben sich die Toten. Sie erwachen zu neuem Leben, strecken ihre Körper und begrüßen das Licht. In ihrer Mitte steht in purpurnem Mantel und glänzender Rüstung der Erzengel Michael. Er wägt mit der Wage, ob jeder einzelne die Seligkeit errungen hat oder ewiger Pein verfallen ist. Links werden die Gerechten von Engeln zur himmlischen Pforte geleitet. Rechts werden die Bösen von Teufeln zur Hölle gestoßen. Auch wird zwischen Engeln und Teufeln um die Seelen gekämpft.

Auf dem linken Flügel ziehen die Seligen zum Himmel ein. Petrus steht auf glänzender Treppe und begrüßt sie. Engel lassen von der reichgeschmückten Pforte himmlische Musik erschallen.

Auf dem rechten Flügel werden die Qualen der Hölle geschildert. Glühend lodern hinten die Flammen. Mit teuflischer Bosheit werden die Verdammten gestoßen und niedergezogen. Entsetzliche Qualen müssen sie leiden. Ihre Leiber bilden ein wildes Durcheinander.

Der Künstler verrät bei den zahlreichen nackten Gestalten ein sorgfältiges Studium des menschlichen Körpers.



Abb. 195. Hans Memling, Maria mit Christkind und zwei Engeln. Florenz, Uffizien.



Abb. 196. Memling, Das jüngste Gericht. Flügelaltar. Danzig, Marienkirche.
Nach einem Diapositiv von Dr. F. Stoedtner in Berlin.

Die Figuren sind lang und schlank, etwas eckig und ungelentf. Ein italienischer Künstler hätte rundlichere Formen gemalt.

Memling bekundet aber auch eine blühende, echt germanische Phantasie. Er weiß Leid und Freud anschaulich zu schildern. Die Farben sind leuchtend und fest von einander abgegrenzt. Memling ist sehr volkstümlich.

7. Die holländische Malerei.

Gegenüber der glänzenden Entfaltung der Malerei in Belgien treten die holländischen Teile der Niederlande zurück, aber doch nicht so stark, als man bis vor kurzem vielfach geglaubt hat. Es ist hier leider viel zerstört worden. Erst neuerdings hat man sichere Kunde gemacht, die uns ein besseres Licht gewähren.



Abb. 197. Geertgen tot Sint Jans, Kreuzabnahme. Wien, K. K. Museum.

In Haarlem wirken Albert van Duwater und Geertgen (Abb. 197).



Abb. 198.

Dirk Bouts, Melchisedek und Abraham.
München, Pinakothek.

schule hervor. Duwater, Bouts, Geertgen waren seine Meister. 1483 siedelte er des besseren Erwerbs wegen nach Brügge über. Hier schloß er sich an Memling an. Davids zarte, andachtsvolle Werke werden heute mit Recht sehr hoch geschätzt (Lause Christi, in Brügge; Kanonikus Salviati in London, Nat. Gal.; Abendmahlstempel in Rouen, Museum). Man stellt ihn unmittelbar neben

Memling, den er in der Landschaft sogar übertrifft.

Lukas van Leyden (in Leyden 1494 bis 1533) schlägt einen volkstümlichen Ton, besonders in seinen zahlreichen Kupferstichen an.

Volkstümlich ist auch Hie-



Abb. 199. Unbekannter holländischer Meister um 1500, Christus auf dem Elberg (rechts und links Engel mit den Leidenswerkzeugen).
Dresden, Galerie.

ronymus Bosch (etwa 1460 bis 1516). Dieser ist ein feiner Maler, dabei sehr originell. Er schildert phantastische Tiere und allerlei Höllensput, besonders bei der Versuchung des heiligen Antonius und bei der Darstellung des Jüngsten Gerichts und der Höllenpein. Zu seinem Kreis gehört namentlich Pieter Brueghel der Ältere (spr. Breugel, 1525 bis 1569), bekannt als „Bauernbrueghel“.

Ein unbekannter holländischer Meister schuf um 1500 einen Flügelaltar, der sich seit kurzem im Dresdener Museum befindet (Abb. 199). Er schildert die Gefangennahme Christi und führt hierbei ein Nachtbild vor, dessen eigentümliche Hell Dunkelbehandlung uns wie eine Vorahnung der Rembrandtschen Kunstweise anmutet.

8. Quinten Massys. Die Beziehungen zu Italien werden vom Beginn des 16. Jahrhunderts an immer mächtiger. Sie gewinnen sogar schließlich entscheidenden Einfluß auf die niederländische Malerei. Zunächst brachte die Kenntnis der italienischen Kunst einigen Gewinn. Man lernte besser gruppieren und die Figuren klarer im Raum anordnen. So bieten uns die Gemälde des Quinten Massys (spr. Masseis, auch Matsys geschrieben) einen hohen ungetrübten Genuß. Er ist geboren in Löwen 1465/66 und in Antwerpen 1530 gestorben. Sein Annenaltar (Museum Brüssel) und besonders seine Grablegung Christi (Museum Antwerpen) gehören zu den schönsten Erzeugnissen der nordischen Kunst. Massys bevorzugt gebrochene Farbtöne in feinsten Zusammenstimmungen. Er steht damit im Gegensatz zu den älteren Niederländern, die nur volle ungebrochene Farben kennen. Auch seine genrehaften Bildnisgruppen, wie der Geldwechsler und seine Frau (Louvre) und sein Bildnis eines Chorberrn (Abb. 200) fesseln uns im höchsten Grade. Die Landschaft verrät deutlich Leonardos Einfluß. — Ähnlich arbeitet der sog. Meister des Todes Mariä, der höchstwahrscheinlich Joos van Cleef hieß.

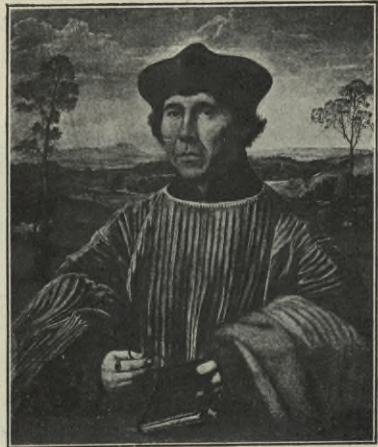


Abb. 200. Quinten Massys, Bildnis eines Chorberrn (früher als Bischof von Winchester bezeichnet). Wien, Galerie Lichtenstein.

9. Niedergang der Malerei. Die Mehrzahl der Zeitgenossen und Nachfolger vermag indessen den italienischen Einfluß nicht zu ertragen. Technisch tüchtig, beugen sie sich vor der fremden Kunst und verleugnen ihre nationale Eigenart. Zu ihrer Entstehungszeit angestaunt und gepriesen, vermögen die Werke dieser sog. Romanisten uns heute mit ihrer flauen Farben- und Formenempfindung keinesfalls künstlerisch zu befriedigen.

10. Die Bildnerei. a) Das 15. Jahrhundert. Die Bildnerei hat in den Niederlanden während des 15. und 16. Jahrhunderts ein ähnliches Schicksal wie die Malerei. Kraftvoll und mächtig setzt sie ein. Claus Sluter schafft in Dijon den Mosesbrunnen mit den gewaltigen Figuren der Propheten Jesaias, Daniel usw. und das Grabmal Philipps des Kühnen (Dijon, Museum). Vortreffliche Grabstatuen aus Stein und Erz werden hervorragenden Persönlichkeiten in den Kirchen gewidmet, voll

eigenen persönlichen Lebens. Schöne Holzschneidereien werden zum Schmuck der Altarschreine angefertigt. In den biblischen Szenen werden oft Schilderungen des flandrischen Lebens uns geboten. Vortreffliche Arbeiten dieser Art sind in Xanten und Calcar.

b) Im 16. Jahrhundert gewinnt die Massenfabri-



Abb. 201. Cornelis Floris, Grabmal König Christians III. von Dänemark. Marmor. Roeskilde, Dom.

kation die Oberhand. Hand in Hand damit werden die italienischen Renaissanceformen immer mehr maßgebend. Reich und prächtig werden Tabernakel, Lettner und Grabdenkmäler aus Marmor errichtet. Besonderen Ruhm hierin erlangt Cornelis Floris in Antwerpen (Abb. 201).

c) Niederländische Bildhauer in Deutschland und Italien. Andere niederländische Bildhauer, die an italienischer Kunst gelernt hatten, zogen in die Fremde. Giovanni da Bologna, eigentlich Jean Boulogne aus Douay (1529 bis 1608), bereitete sogar den Italienern im eigenen Land erheblichen Wettbewerb. Der Neptunsbrunnen in Bologna und der höchst reizvolle Merkur (Abb. 202) rühren von ihm her. Letzterer wird, als Götterbote, von einem Windstoß emporgetragen. Ein Hauch, etwas in Bewegung Befindliches, wird also hier vom Bildhauer für den Augenblick festgehalten und ein schöner Eindruck damit erzielt.



Abb. 202. Giovanni da Bologna, Merkur. Bronze. Florenz, Bargello.

11. Das Kunstgewerbe. Auch die Weberei, Glasmalerei und ähnliche Techniken erreichen in dieser Zeit eine ungewöhnlich hohe Stufe künstlerischer Vollkommenheit. Flandrische Wandteppiche des 15. und 16. Jahrhunderts gehören wegen der Pracht der Farben, der Sicherheit der Zeichnung, der frischen Lebensauffassung und des mannigfachen Inhalts zu den kostbarsten Besitztümern vornehmer Sammler und Museen.

III. Die Malerei und Bildnerei in Deutschland im 15. Jahrhundert.

1. Einleitung. So vornehme und opferwillige Förderer wie die italienischen, niederländischen und französischen Maler und Bildhauer besaßen die deutschen Künstler nicht. Nur ausnahmsweise wurde ihnen hohe Gunst zuteil. In der Regel waren sie gezwungen, unter bescheideneren Voraussetzungen zu arbeiten. Darum dürfen wir sie aber nicht niedriger einschätzen. Im Gegenteil, es ist beste Volkskunst, die uns hier entgegentritt. Sie schafft mit warmem Herzen, wächst aus unmittelbarem echten Empfinden empor und wirkt auf die weitesten Kreise des deutschen Volkes.

2. Der Kupferstich und Holzschnitt. Die vollstümliche Richtung der deutschen Kunst wurde durch zwei Erfindungen, die man damals machte, sehr unterstützt, durch den Kupferstich und Holzschnitt. Von Erfindung kann man hierbei allerdings nur in ebensolcher Beschränkung reden wie bei der Malerei. Man muß besser von einer richtigen Nutzbarmachung zweier längst bekannten Techniken sprechen. Goldschmiede, Zeugdrucker und andere Kunsthandwerker machten seit geraumer Zeit Gebrauch von der Möglichkeit: 1. in Metallplatten Linien einzugraben und davon Abdrücke zu nehmen, 2. aus Holzblöcken erhabene Linien herauszuschneiden und damit gewebte Stoffe zu bedrucken.

Bereits aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts besitzen wir Kupferstiche und Holzschnitte, die nicht mehr zur Befriedigung gewerblicher Zwecke dienen, sondern als selbständige, wenn auch noch sehr rohe Kunstblätter von den Platten abgezogen sind.

In Deutschland erheben sich Kupferstich und Holzschnitt sehr schnell zu künstlerischen Ausdrucksmitteln von eigener Bedeutung, und zwar von erstem Range. Man kann die deutsche Kunst dieser Zeit nicht voll würdigen oder verstehen, wenn man nicht auch diese Schwarzweißkunst in den Kreis der Betrachtung zieht. Die größten Künstler zeichnen eigens für Kupferstich und Holzschnitt, wir erhalten hier also Originalarbeiten.

Kupferstich und Holzschnitt sind weniger geeignet, durch naturgetreue Wiedergabe der Dinge uns in echte künstlerische Illusion zu versetzen. Sie sind aber um so mehr befähigt, dem überströmenden Gedankenreichtum unserer deutschen Künstler ein ausreichendes Darstellungsfeld zu bieten. Reiche Phantasie und starkes Empfinden sprechen oft aus diesen Blättern zu uns.

3. Das Tafelbild. Wie in den Niederlanden, so knüpft sich auch in Deutschland die Entwicklung der neuen Kunst vorzugsweise an das Tafelbild. Auf eine mit Kreidegrund versehene Holztafel wird gemalt. Sie wird zunächst in kleinem, später in immer größerem Format als Schmuck auf den Altar gesetzt. Meist wird sie mit dem Reliquienschrein vereinigt. Sind mehrere Tafeln miteinander vereint und zum Zusammenklappen eingerichtet, so spricht man von einem Flügelaltar.

4. Die Kölner Malerschule. a) Einleitung. In Köln herrschte im 14. Jahrhundert eine mystische Richtung mit zarter, lyrischer Empfindungsweise. Von dieser wird die Kölner Malerei lange Zeit getragen.

b) Meister Wilhelm. Ihr erster namhafter Vertreter war Meister Wilhelm. Er gehört noch dem Ende des 14. Jahrhunderts an. Seine Hauptwerke sind der Klarenaltar im Kölner Dom und die Madonna mit der Wickenblüte. Beide Werke sind zwar im 19. Jahrhundert stark übermalt. Das letztere Bild kann uns aber hier als Anhalt dienen (Abb. 203).

Auf der mittleren Tafel des dreiteiligen Flügelaltars erblicken wir Maria in Halbfigur mit sanft geneigtem Kopf. Auf ihrem



Abb. 203. Meister Wilhelm (?), Madonna mit der Wickenblüte. (Übermalt.) Links Katharina, rechts Barbara. Köln, Wallraf-Richartz-Museum. Nach einem Diapositiv von Dr. F. Stoedtner in Berlin.

rechten Arm hält sie das halbnackte Christkind, das ihr das Sinn umfaßt. In ihrer linken Hand hält sie eine Wickenblüte empor, mit der sie dem Kind eine Freude bereiten will. Vom Beschauer aus links steht die Heilige Katharina mit dem Rad als Zeichen ihres Märtyrertums, rechts die Heilige Barbara mit dem Turme.

Die Körper sind schlank. Sie haben lange Glieder und dünne Arme mit zierlich bewegten Fingern. Die Schultern fallen schräg ab. Die Gesichter sind eirund mit hoher Stirn, zarten Augenbrauen und kleinem Mündchen.

Eine ähnliche Art haben alle Kölner Bilder dieser Zeit. Die Empfindung ist keusch, zart und rein. Nirgends finden wir eine

stärkere Bewegung, nirgends Leidenschaft. Die Farben sind hellleuchtend, frisch und bunt.

c) Stephan Lochner. Regeres Leben, kräftigere Farben, bessere Naturbeobachtung bringt nach Köln Stephan Lochner aus Meersburg am Bodensee. Sein Hauptwerk ist der vielgerühmte Altaraufsatz im Kölner Dom mit der Anbetung der Könige in der Mitte, mit den Heiligen Ursula und Gereon und ihrem Gefolge auf den Flügeln.

Ferner ist von ihm die höchst reizvolle und anmutige Madonna im Rosenhag (Abb. 204). In einer Rosenlaube auf blumiger Wiese sitzt Maria mit dem nackten Christkind auf dem Schoß. Von oben segnet sie Gott Vater. Rings lassen kleine Engeln Musik zu Ehren des Kindes erschallen. Sie singen und spielen Hand-



Abb. 204. Stephan Lochner, Madonna im Rosenhag. Köln, Museum. Nach einem Diapositiv von Dr. F. Stoedtner in Berlin.

orgel, Mandoline, Harfe und Gitarre. Auch halten Engel im Hintergrund einen Teppich.

Ein wesentlicher Fortschritt gegenüber der Madonna mit der Wickenblüte besteht in der Einführung des natürlichen Hinter- und Untergrundes für die Personen. Eine landschaftliche Perspektive fehlt aber. Das poetische Motiv der Rosenlaube wird öfters in dieser Zeit zu Ehren der Maria verwertet.

d) Ausgang der Kölner Schule.

In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts macht sich nördlicher Einfluß geltend. Der zarte sinnige Charakter der Malerei verliert sich. Eine kräftigere Naturliebe bricht sich Bahn. Tiefere, fattere Farbentöne werden bevorzugt.

5. Westfalen. a) Konrad von Soest. Ähnlich wie in Köln ist die Entwicklung in Westfalen. Soest ist der Mittelpunkt der Kunst. An der Spitze der neuen Bewegung steht Meister Konrad von Soest im Anfang des 15. Jahrhunderts.

b) Der Liesborner Meister. Etwas später wirkt der sog. Liesborner Meister. Sein Hauptwerk, der Liesborner Altar, nach dem der sonst unbekannte Künstler seinen Namen führt, ist leider zerstückelt (Teile in London, Münster und Caldenhoff bei Hamm). Es war hier u. a. eine Anbetung der Könige dargestellt.

Ein jugendlicher König (Abbild. 205) zeigt ein bartloses, edles Gesicht, das von lockigem vollen Haupthaar umsäumt ist. Der Kopf ist kräftig modelliert. Licht und Schatten sind stärker



Abb. 205. Liesborner Meister, ein König aus der Anbetung der Könige. Sammlung 156 in Caldenhoff bei Hamm. Nach einem Diapositiv von Dr. F. Stödtner in Berlin.

angedeutet als auf den oben besprochenen Kölner Bildern. Mit seiner linken Hand hält er die reich geschmückte Krone, damit sie nicht falle, wo er sich eben zur Huldigung beugen will. Aus Wesen und Bewegung des Mannes spricht vornehme Erziehung und Gesinnung. Das Bild ist mit feinem Pinsel gemalt.

6. Hamburg. a) Allgemeines. Nach den Hansestädten Hamburg und Lübeck wird die Kunst von den Niederlanden, Rheinlanden und Westfalen gebracht. In Hamburg entfaltet um 1400 Meister Bertram, der aus Minden stammte, eine hochbedeutende dramatische Kunst. Nach ihm wirkt Meister Francke, der viel Verwandtschaft mit der Soester Schule zeigt und u. a. zweimal Christus als Schmerzensmann (Museen in Hamburg und Leipzig) gemalt hat.

b) Christus als Schmerzensmann (Abb. 206). Christus, in Halbfigur nackt, ganz von vorn gesehen, biegt seinen Oberkörper leicht nach rechts, das Gesicht in entgegengesetzter Richtung nach links. Hierdurch und durch die gekrümmten und vorgestreckten Hände kommt Leben in die Figur. Der Künstler hat



Abb. 206. Meister Francke. Christus als Schmerzensmann. Hamburg, Kunsthalle.
Nach einem Diapositiv von Dr. F. Stoedtner in Berlin.

somit die Möglichkeit, seine anatomischen Kenntnisse, die freilich nicht vollkommen sind, zu zeigen.

Die Dornenkrone, der leidende Gesichtsausdruck, die Wunden und das stark herniederströmende Blut erinnern an die vorangegangenen schweren Leiden. Aber bereits tragen die Engel unten die

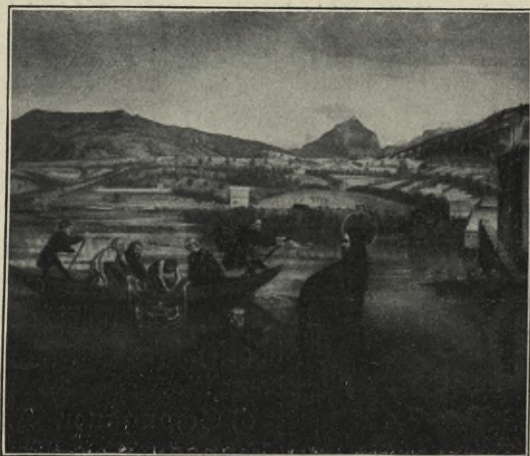


Abb. 207. Konrad Witz, Petri Fischzug. Im Hintergrund die Gegend von Genf. Nach einem Diapositiv von Dr. F. Stoedner in Berlin.

Symbole des jüngsten Tages, wo Christus aus der jetzigen tiefen Not zur höchsten Herrlichkeit erhoben sein wird, und wo er mit der Lilie (links) die Gerechten um sich sammelt und mit dem Schwert (rechts) die Bösen straft. Die Engel halten zugleich mit andern Engeln einen Brokatteppich, der grüne Rankenmuster auf blauschwarzem Grund zeigt. Oben wird als kleiner Streifen der blaue Himmel mit weißer Wolke sichtbar.

Die fahle Leichenfarbe des Körpers steht gut mit dem Purpur des Blutes und Mantels zusammen. Die Engel haben blaue Flügel und blaue Gewänder. Die Farben des Bildes sind nur unten warm. Alles übrige ist in kühlen Tönen gehalten, die so recht dem dargestellten Gegenstande entsprechen. Es liegt also künstlerische Absicht vor. Es soll durch das Kolorit auf den Beschauer gewirkt werden. Wir bekommen vor diesem Bilde Grades hohe Achtung vor der farbenfreudigen, tiefinnerlichen, alten deutschen Kunst.

7. Schwaben. a) Einleitung. Eine eigenartige und bedeutende Kunstblüte entfaltet sich in der Gegend des Bodensees. Die großen Konzilien von Konstanz und Basel, die zahlreiche vornehme und gebildete Personen aus aller Herren Ländern zusammenführten, mögen Phantasie und Bildung der heimischen Bevölkerung nachhaltig angeregt haben.

b) Konrad Witz. Er ist in der Schweiz tätig. Petri Fischzug (Abb. 207) verlegte er nach dem Genfer See. Christus gleitet

hoheitsvoll über die Wasser. Petrus schwimmt ängstlich auf ihn zu. Die Ruderer regieren nur mit Mühe das Boot, in das soeben der reiche Ertrag im Netz heraufgezogen wird. Der Künstler studiert mit offenem Auge die Natur und die Menschen. Er weiß anschaulich zu schildern.

c) Ulm. Von großer Bedeutung sind auch Lukas Moser und Hans Multscher. Letzterer ist in Ulm vorzugsweise tätig. Hier arbeitet Georg Syrlin im Münster ein prachtvolles Chorstühl. Personen aus der biblischen Geschichte, dem klassischen Altertum usw. sind in geschnitzten Halbfiguren an diesem Gestühl dargestellt.



Abb. 208. Sog. Blütenburger Meister. Apostel Andreas. Holz. Blütenburg, Kirche.

Nach einem Diapositiv von Dr. F. Stödtner in Berlin.

d) Schongauer. In Kolmar ist Martin Schongauer als Maler tätig und erwirbt sich besonders als Kupferstecher hohen Ruhm.

8. Bayern und Tirol. a) Allgemeines. Auch in Bayern und Tirol gibt es hervorragende Steinbildhauer und Holzsnitzer. Oft werden wir in kleinen Dorfkirchen von hochbedeutenden Kunstwerken aus jener Zeit überrascht.

b) Der Blütenburger Meister. In Blütenburg finden sich z. B. Apostel von großer Kraft und Schönheit. Jeder ist ein Charakter für sich. Nirgends gibt es eine Wiederholung.

Der Apostel Andreas (Abb. 208), dessen von dichten Haaren umrahmtes Gesicht Spuren des Kummers und der Sorge zeigt, schreitet langsam dahin. Mit seinem gesenkten Kopf und den großen fragenden Augen erscheint er uns als ein vorsichtiger, ruhiger, aber innerlich ergriffener, sinnender Mann.

Anders ist Judas Thaddäus (Abb. 209). An seinem fahlen, rundlichen Schädel gewahren wir eine scharf geschnittene Adlernase, emporgepreßte Unterlippe, weit geöffnete runde Augen. Wir erkennen in ihm einen willensstarken Mann, der den Dingen ernst und offen, aber auch wohlwollend ins Antlitz schaut.

Immer wieder bemerken wir bei unsern deutschen Künstlern das Streben nach lebendiger scharfer Charakteristik.

9. Franken. a) Nürnbergs Bedeutung. In Franken ward Nürnberg der Hauptsitz der neuen künstlerischen Bewegung. Im 14. und 15. Jahrhundert arbeiteten sich seine Bürger durch Tüchtigkeit, Fleiß und Umsicht empor. Ihr Handel und Gewerbe gewannen weithin Anerkennung und brachten der Stadt Reichthum und nach jeder Richtung Selbständigkeit ein. Die Geisteswissenschaften wurden gepflegt, der Humanismus fand hier einen gewichtigen Rückhalt. Allmählich gewannen auch die bildenden Künste immer mehr an Boden.

b) Die Nürnberger Maler. Unter den Malern fanden besonders Michael Wohlgemut und die beiden Pleidenwurf reiche Beschäftigung.

c) Adam Kraft. Von den Nürnberger Bildhauern, die aus mittelalterlicher Anschauung und Grundstimmung heraus sich zu neuer, tieferer Formensprache entwickeln, seien hier Adam Kraft und Veit Stoß genannt.

Adam Kraft war hauptsächlich gegen Ende des 15. Jahrhunderts tätig. Seine Hauptwerke sind die Stationen Christi auf dem Weg vom Nürnberger Stadttor zum Friedhof und das Sakramentshäuschen in der Lorenzkirche.

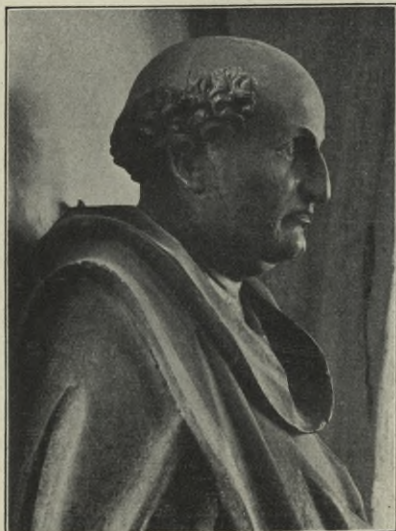


Abb. 209. Sog. Blumenburger Meister. Kopf des Apostels Judas Thaddäus. Holz. Blumenburg. Kirche. Nach einem Diapositiv von Dr. F. Stoedtner in Berlin.

Das erstere Werk schildert uns den Leidensweg Christi in sieben großen figurenreichen Reliefs, die in bestimmten Abständen voneinander öffentlich aufgestellt worden sind.

Das Sakramentshäuschen ist eine kunstvolle Pyramide, die bis zur Wölbung der Kirche emporragt und mit viel Zierat und Figuren geschmückt ist. Unter letzteren befindet sich auch der Meister selbst. Er hat sich knieend dargestellt, als ob er den Riesenbau trüge.

Die Werke muten uns zunächst noch rein mittelalterlich an. Der spätgotische Zierat macht sich recht breit. Aber die derben untersezten Figuren atmen tiefe Empfindung. Die Körper sind gut modelliert. Die Szenen sind dramatisch lebendig.



Abb. 210. Veit Stoß, Kopf des Gekreuzigten, in Holz geschnitten. Schwabach.
Nach einem Diapositiv von Dr. F. Stoedtner in Berlin.

zigungsgruppen u. ä. in Polen und Franken geschaffen. Von seiner eindringlichen Art gibt sein Kreuzifix in Schwabach eine deutliche Vorstellung (Abb. 210). Der Heiland ist am Kreuz soeben verschieden. Der Mund ist weit geöffnet, die Augen geschlossen. Dick strömt das Blut von der dornen- gekrönten Stirn hernieder. Alle Leiden und Qualen Christi werden uns deutlich gezeigt.

Veit Stoß war eine temperamentvolle Natur. Von seinen Stimmungen war er sehr abhängig. Seine besten Schöpfungen fesseln uns in hohem Maße.

d) Veit Stoß.
Veit Stoß hat ein unruhiges Leben geführt. Zwei Jahrzehnte hat er in Krakau gearbeitet und hat dadurch die Kunst in den polnischen und ostdeutschen Gebieten stark beeinflusst. Ende des 15. Jahrhunderts kehrte er nach Nürnberg zurück. 1533 starb er hochbetagt. Er hat zahlreiche Altarschreine, Kreuz-



Abb. 211. Tilman Riemenschneider, Kopf des Adam. Stein. Würzburg, Sammlung des historischen Vereins.
Nach einem Diapositiv von Dr. F. Stoedtner in Berlin.

e) Tilman Riemenschneider. Zur fränkischen Kunst muß auch Tilman (Dill) Riemenschneider gerechnet werden, obwohl er nicht aus Franken, sondern vom Harz stammte. Aber er hat, etwas jünger als Veit Stof, die längste Zeit seines Lebens in Würzburg zugebracht und hier in dieser schöngelegenen Mainstadt und ihrer Umgegend, z. B. in Bamberg, Rothenburg und Creglingen, zahlreiche Werke in Stein und besonders in Holz geschaffen.

In Stein schuf er die beiden nackten Figuren von Adam und Eva für die Marienkapelle in Würzburg. Adam hat ein schmales, feines Gesicht, das von dichten, an spätgotisches Rankenwerk erinnernden Locken umrahmt ist (Abb. 211). Ein weicher, träumerischer Sinn spricht aus diesem Kopf zu uns. Ähnlich ist der Kopf eines in Holz geschnitzten Engels von einer Himmelfahrt Mariä (Abb. 212).

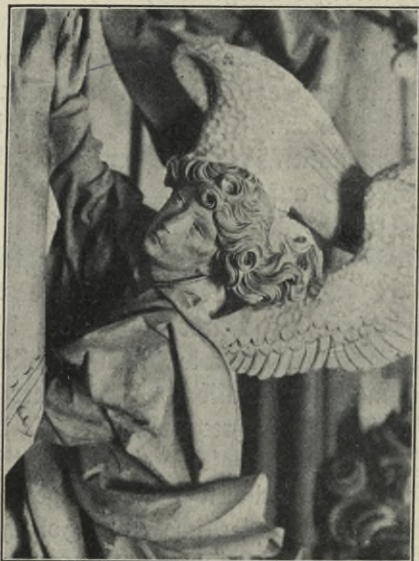


Abb. 212. Tilmann Riemenschneider, Engel. Holz geschnitzt. Creglingen, Herrgottskirche, Marienaltar. Nach einem Diapositiv von Dr. F. Stoedtner in Berlin.

Riemenschneiders Kunst ist ernst, aber nicht leidenschaftlich. Mit großer Beherrschung der Bildhauertechnik gibt er uns sympathische Figuren von hohem künstlerischen Wert. In seinen späteren Werken zeigen sich schon gelegentlich Einwirkungen der italienischen Renaissance, die im 16. Jahrhundert überhaupt für Deutschland von erheblicher Bedeutung wird.

IV. Die Malerei und Bildnerei in Deutschland im 16. Jahrhundert.

1. **Albrecht Dürer.** A) Sein Leben. a) Dürer bis zu seiner italienischen Reise. Albrecht Dürer wurde 1471 als Sohn eines Goldschmieds in Nürnberg geboren. Zunächst erlernte er den Beruf seines Vaters. Alle freie Zeit benutzte er zum Zeichnen. Er kam deshalb bald zum Maler Michael Wohlgemut in die Lehre.

Auf längeren Reisen, die ihn nach Kolmar und Basel, vielleicht auch schon nach Italien führten, verschaffte er sich den äußeren Abschluß seiner künstlerischen Erziehung. Nach der Heimkehr gründete er einen eigenen Hausstand, indem er eine wohlhabende Nürnberger Bürgerstochter heiratete. Nur langsam errang er sich die Anerkennung weiterer Kreise. Aufträge flossen ihm nur spärlich zu. Es gärte noch gewaltig in ihm. Immerfort suchte er seine Kunst zu vervollkommen. Über ihr Wesen begann er bereits früh nachzudenken. Italienische Kupferstiche und die Bekanntschaft mit einem italienischen Künstler, der nach Nürnberg kam, wirkten sehr anregend auf ihn ein.

Er arbeitete in dieser Zeit viel für sich, machte Entwürfe für Holzschnitte und war als Kupferstecher sehr tätig.

b) Die italienische Reise Dürers. Aus verschiedenen Gründen zog Dürer 1505 über die Alpen nach Venedig. Die Reise, über die wir durch inhaltsreiche Briefe Dürers an den Humanisten Willibald Pirckheimer gut unterrichtet sind, wurde für ihn ein wahres Erlebnis. Sie brachte ihm bedeutende äußere Erfolge und zugleich eine wesentliche Förderung und Klärung seiner künstlerischen Anschauungen und Kenntnisse.

Seine Kupferstiche und Holzschnitte hatten in Italien schon seit längerer Zeit Verbreitung gefunden und großes Aufsehen erregt. Als er nun persönlich erschien, wurde er hoch geehrt, wurden ihm ungewöhnliche Triumphe bereitet. In seiner Künstlerwerkstatt besuchten ihn die vornehmsten Persönlichkeiten Venedigs. Von den Malern zollte ihm kein Geringerer als der alte Giovanni Bellini volle Anerkennung, worauf Dürer nicht wenig stolz war. Die deutschen Kaufleute, die in verhältnismäßig großer Zahl in der Lagunenstadt ansässig waren, übertrugen ihm die Anfertigung eines Altarbildes für ihre Kapelle mit der Darstellung des Rosenkranzfestes, und auch sonst gingen ihm genug Aufträge zu.

c) Von der italienischen bis zur niederländischen Reise. Die italienische Reise, von der Dürer 1507 heimkehrte, gab ihm frischen Mut und gesteigerten künstlerischen Schwung und Schaffenskraft. Sie vermehrte aber auch sein Ansehen in der Heimat. Wertvolle Aufträge gingen ihm jetzt viel mehr als früher zu. Für den Frankfurter Tuchhändler Jakob Heller arbeitete er einen großen Altar mit der Himmelfahrt Mariä, der leider durch Feuer zerstört und nur in einer Nachbildung erhalten ist. Für die Kapelle im Landauer Brüderrhause zu Nürnberg schuf er ein Allerheiligenbild.

Für den Kaiser Maximilian I. lieferte er zahlreiche Entwürfe für die künstlerische Ausschmückung von Büchern und ähnliche Zwecke.

d) Die Reise nach den Niederlanden. Dürer bezog vom Kaiser Max ein festes Jahresgehalt. Als dieser starb, geriet unser Künstler in Sorge, ob es auch in Zukunft gewährt werden möchte. Er begab sich deshalb auf die Reise nach den Niederlanden, um dort dem jungen Kaiser Karl V. persönlich sein Anliegen vorzutragen (1520/21). Auf dieser Reise führte er ein genaues Tagebuch. Es ist uns zum Glück erhalten. Es unterrichtet uns nicht bloß über das Ergehen Dürers, sondern darf überhaupt als eine höchst wichtige Geschichtsquelle betrachtet werden.

In den Niederlanden hat Dürer, wie einst in Venedig, reiche Ehren und Anerkennung gefunden. Auch hier hat er viel gelernt, namentlich eine breitere, großzügigere Behandlung des Gegenstandes. Die Bildnisse, die er dort gefertigt hat, z. B. das des Barend von Orley im Dresdener Museum, bezeugen uns das.

e) Dürers letzte Lebensjahre. Dürer war ein Freund der Reformation. Als er auf der niederländischen Reise vom Verschwinden Luthers nach dem Reichstage zu Worms hörte, schrieb er in sein Tagebuch: „O Gott! Ist Luther tot, wer wird uns hinfür das heilig Evangelium so klar vortragen? Ach Gott! Was hätt er uns noch in zehn oder zwanzig Jahren schreiben mögen! O ihr alle frommen Christenmenschen, helft mir fleißig beweinen diesen gottgeistigen Mann!“ In dieser Stimmung malte Dürer nach seiner Rückkehr aus den Niederlanden die 4 Apostel. Am 6. April 1528 starb er in seiner Vaterstadt Nürnberg.

B) Dürers Holzschnitte und Kupferstiche. a) Die Offenbarung Johannis. Im Jahr 1498 veröffentlichte Dürer unter dem Titel „Die heimliche Offenbarung Johannis“, eine Folge von 15 großen Holzschnitten, die die geheimnisvollen Visionen der Apokalypse im Bilde wiedergeben sollten. Von den Bildern ist stets die Schilderung der apokalyptischen Reiter besonders beachtet worden.

Das Bild schließt sich an das 6. Kapitel der Offenbarung des Johannis an. Vor dem Untergang der Welt werden Reiter erscheinen, die einen Teil des Lebens vernichten sollen. Wir sehen auf dem Holzschnitt drei Reiter durch die Lüfte heranstürmen. Der erste schießt mit seinem Bogen Pestpfeile unter die Menschheit, der zweite schwingt sein großes Kriegsschwert, der dritte verbreitet die Hungersnot. Im Vordergrund reitet der Tod,

um die Arbeit der drei anderen zu vollenden und einzuheimfen. Ein Entrinnen gibt es nicht gegen diese Feinde. Am Boden liegen einige Menschen. Unter den Beinen des Rosses, das den Tod trägt, sehen wir, wie ein König bereits von einem höllischen Ungeheuer verschlungen wird. Hoch oben schwebt ein Engel heran.

Von den Pferden sind nur die Vorderbeine sichtbar. Die Hinterbeine sind verdeckt. Die Pferde sind in Verkürzung, in



Abb. 213. Dürer, Titelblatt zur Großen Passion. Holzschnitt. 1511.

Schrägensicht gegeben. Das ist eine schwierige Aufgabe. Man kann nicht sagen, daß ihre Lösung Dürer in anatomischer Hinsicht völlig geglückt sei. Aber wir staunen über die dramatische Kraft, die hier sich zeigt, und über den Reichtum des inneren Lebens und Empfindens, das Dürer bekundet.

Es ist für alle Zeiten merkwürdig, wie das schwer verständliche und tiefsinnige biblische Buch den jungen Künstler gereizt und angezogen hat.

Mit wunderbarer Gestaltungskraft ist er dem Stoff gerecht geworden.

Beachtenswert ist bei diesen Bildern auch der feine landschaftliche Sinn, der sich in den Hintergründen offenbart. Die Motive sind der fränkischen Heimat und der Gegend des Gardasees, den Dürer schon auf seinen Wanderjahren aufgesucht haben muß, entnommen.

Die Sicherheit und Beweglichkeit der Linienführung ist erstaunlich. Bis in das Kleinste ist alles genau wiedergegeben. Licht und Schatten sind klar und deutlich durch wenige Striche zum Ausdruck gebracht. Die Neigung zum Schnörkel, zur Unruhe, zum Zwielfel, die Dürer als Erbteil der Nürnberger Kunst eigen war, ist noch nicht völlig überwunden.

b) Die Große Passion. Im Jahre 1510 ließ Dürer eine andere Folge von großen Holzschnitten erscheinen, die jedoch meist schon vorher gearbeitet waren.

Auf dem Titelblatte, das 1511 zu der Folge hinzugefügt wurde, sehen wir Christus als Schmerzensmann (Abb. 213). Mit übereinandergeschlagenen Beinen sitzt Christus fast entblößt auf einer

Steinplatte. Dornenkrone und Geißel erinnern rein äußerlich an seine schwere Pein. Mehr aber sagt es uns der Blick, wie viel dieser edle und gute Held durchzumachen gehabt hat. Keine Anklage, kein Vorwurf, sondern nur innerstes tiefstes Weh spricht aus diesen Augen zu uns. Ein einfacher, aber stark empfindender Mann, der das Kostüm der Dürerschen Zeit trägt, beugt die Kniee vor Christus und versichert ihn, der so völlig hilflos und verlassen scheint, seiner unbedingten Treue und tatkräftigen Ergebenheit.

Das ist die würdige Einleitung und das richtige Vorwort zu den folgenden Blättern. Mit warmem deutschen Herzen ist hier Christi Leiden geschildert. Der Beschauer wird innerlich ergriffen, er gelobt von neuem Heeresfolge diesem großen Helden, der so viel für uns geopfert hat.

Die Figuren sind größer geworden. Die Darstellung ist klarer, die Linienführung ruhiger geworden. Die jugendliche Erregung und die Häufung von Einzelheiten, die wir bei der Offenbarung Johannis gewahrten, hat sich gemildert.

c) Das Marienleben. Die dritte Folge von Holzschnitten, die gleichzeitig mit der Großen Passion erschien, schildert auf 20 Bildern das Leben der Mutter Christi.

Die Geburt der Maria (Abb. 214). Wir werden in eine Nürnberger Kleinkinderstube geführt. Im Hintergrunde ruht die junge Mutter in ihrem von Vorhängen umschlossenen Bett. Hilfsreiche Freundinnen bringen ihr leibliche Stärkung. Eine Wärterin ist am Bettrande eingeschlafen. Born rechts wird das neugeborne Mägdlein gewaschen, liebevoll wird es betrachtet und versorgt. Born links gewahren wir eine nach dem Gesetz des gleichseitigen Dreiecks aufgebaute Gruppe von Frauen, die sich auf allerlei Art vergnügen. Die eine von ihnen tut aus dem Humpen einen tüchtigen Trunk. Rechts von ihr fällt uns ein anmutiges junges Mädchen auf, das hilfsbereit mit gesenktem Blick daherschreitet. Oben schwingt in Wolken ein Engel ein Weihrauchgefäß. Die Decke des Zimmers erscheint durchbrochen. Der Himmel nimmt persönlich Anteil an dieser Geburt.

Die Ruhe auf der Flucht. Auf der Flucht nach Ägypten hat die heilige Familie Rast gemacht. Maria sitzt neben der Wiege ihres Sohnes und spinnt. Engel sind ihr behilflich. Josef bearbeitet als Zimmermann Holz. Späne fliegen. Beflügelte kleine Engel sind in munterem fröhlichen Treiben damit beschäftigt, die Späne in eine Kiepe zu sammeln. Den Hintergrund bildet eine fränkische Landschaft mit verfallenen alten Gemäuer.

Christi Abschied von seiner Mutter (Abb. 215). Maria, eine bescheidene deutsche Bürgersfrau, hat mit ihren Freundinnen Christus, der nach Jerusalem aufbrechen will, das Geleit bis zur Tür des Hauses gegeben. Im letzten Augenblick überwältigt sie



Abb. 214. Dürer, Die Geburt der Maria. Aus der Holzschnittfolge:
Das Marienleben. Vor 1506.

noch einmal der Schmerz des Abschieds. Mit mütterlichem Ahnungsvermögen weiß sie, daß ihr Sohn einen schweren Weg antritt. Sie bricht in die Knie zusammen und bittet händeringend ihren Sohn, von der Reise abzustehen. Christus aber, eine vornehme edle Erscheinung, ist sich seiner Pflicht bewußt. Er verharret bei seinem Entschluß. Im Gehen wendet er sich halb um, die Mutter

mit mildem treuen Blick und erhobener Hand zu segnen. Der landschaftliche Hintergrund ist abermals der fränkischen Heimat des Künstlers entnommen. Hier, wie so oft bei Dürer, empfängt sie ein besonders charaktervolles Gepräge durch die genaue Schilderung einer mittelalterlichen Burg.

Die Bilder sind deutsch durch und durch. Die Persönlichkeiten, die Landschaften, alle Einzelheiten sind deutsch. Echtes deutsches Gemütsleben begegnet uns hier. Mit liebenswürdigem Humor und breitem Behagen ist uns die Geburt der Maria, mit tiefem Ernst der Abschied Christi geschildert.

Dürer übertrifft durch seine Warmherzigkeit alle ähnlichen Schilderungen der gleichzeitigen Italiener. Mögen diese uns auch ein formal abgerundeteres Bild bieten, an Zartheit und Innigkeit der Auffassung vermögen sie unseren Dürer nicht zu erreichen.

d) Andere Passionsdarstellungen. Die drei bisher besprochenen Holzschnittfolgen waren in Folioformat erschienen. Bald nach ihnen schuf Dürer eine Passion Christi in erheblich kleinerem Format. In den 37 Holzschnitten dieser Kleinen Passion ging er mehr in die Breite. Er schlug hier einen volkstümlichen Ton als Erzähler an. Dieselben Ereignisse erscheinen oft in ganz neuer Auffassung. Dürer wiederholte sich nicht.

Das sehen wir auch in einer Folge von Zeichnungen, der sog. Grünen Passion (Wien), und in einer Folge von Kupferstichen, wo er abermals die Passion behandelte. Gerade in dieser Mannigfaltigkeit bei wiederholter Schilderung des gleichen Stoffes besitzen wir ein köstliches Zeichen von Dürers ständig neu schaffendem Künstlergeiste und von dem Reichtum seiner Phantasie.

e) Ritter, Tod und Teufel (Abb. 216). Zu den hervorragendsten Kupferstichen Dürers gehören die drei Blätter: Ritter,



Abb. 215. Dürer, Christi Abschied. Holzschnitt aus Dürers Marienleben. Nach einem Diapositiv von Dr. F. Stoedtner in Berlin.



Abb. 216. Dürer, Ritter, Tod und Teufel. Kupferstich. 1513.
Nach einem Diapositiv von Dr. F. Stoedtner in Berlin.

Tod und Teufel, die Melancholie und Hieronymus im Gehäus, die 1513 und 1514 erschienen.

Auf dem ersten Blatt sehen wir einen gepanzerten Ritter, der auf starkem Rosse, von seinem Hund begleitet, durch eine enge, düstere Waldschlucht tragt. Plötzlich reitet ihm der Tod in den Weg, ein elender, wilder Geselle, dessen Haupt von Schlangen umringelt ist, und hält ihm das Stundenglas vor. Von hinten taucht der

Teufel auf, ein zottiges, scheußliches Ungeheuer mit glühenden Augen und Schweinerüssel. Aber ruhig setzt der Ritter seinen Weg fort. Diese Unholde können ihm, der im Glauben gefestigt ist, nichts anhaben. Ein leises Schmunzeln geht sogar über sein Gesicht. Er wird die Anfechtung überwinden. Oben grüßt ihn in Licht und Klarheit die väterliche Burg, zu der ihn sein Weg in Windungen hinaufführen wird.

Der Gedanke, daß ein Ritter mit christlichem Geist Tod und Hölle überwindet, lag damals gleichsam in der Luft. Der gelehrte Humanist Erasmus von Rotterdam hatte über das Thema ein Buch erscheinen lassen, das viele Leser gefunden hatte. Vielleicht hat es Dürer zu seiner Schilderung veranlaßt.

Dürer hat jedenfalls den Gedanken klar herausgearbeitet und veranschaulicht. Das Blatt weist auch technisch die größte Vollkommenheit auf. Mit höchster zeichnerischer Sicherheit sind die zahllosen zarten Striche, aus denen sich das Bild zusammensetzt, auf die Kupferplatte gesetzt worden.

Das Streitroß des Ritters, das das Bild fast in seiner vollen Breite ausfüllt, erinnert deutlich an eine Zeichnung, die uns von dem Tonmodell Leonardos für sein Mailänder Reiterdenkmal (S. 111) erhalten ist. Dürer interessierte sich sehr für den großen italienischen Künstler und suchte in jeder Beziehung von ihm zu lernen. Daß im übrigen dieser Kupferstich ein ganz deutsches Gepräge trägt, bedarf kaum der Hervorhebung.

f) Die Melancholie. Auf einer Terrasse am Ufer eines Sees sitzt inmitten seltsamer wissenschaftlicher Instrumente ein riesiges Weib. Sie stützt ihr Haupt auf die Hand und blickt grübelnd und schwermütig in die Ferne. Der Lorbeerkranz schmückt ihr Haupt. Aber ihre Erfolge und ihr Sinnen haben ihr nicht die erhoffte innere Befriedigung gebracht. Es geht ihr wie Goethes Faust, der trotz aller Forschungen von tiefer Niedergeschlagenheit erfaßt wird.

g) Hieronymus im Gehäus (Abb. 217). Die altertümliche Bezeichnung erklärt sich leicht. Der Heilige wird zuhause, in seiner Behausung geschildert. Der Künstler führt uns in den behaglichen Frieden und die Stille eines Gelehrtenheims. Fleißig sitzt Hieronymus bei seiner Arbeit. Seine beiden tierischen Begleiter geben sich gemütlichem Halbschlaf hin. Die Sonnenstrahlen dringen traulich und warm durch die Bußenscheiben ein. Das

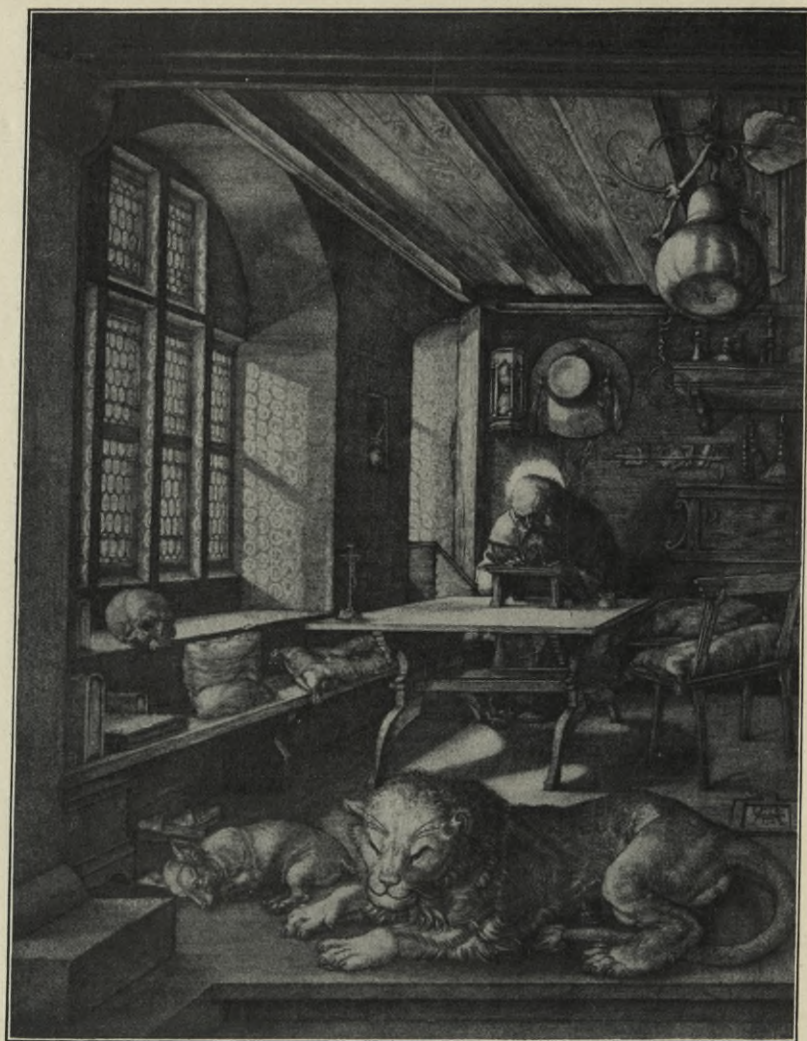


Abb. 217. Dürer, Hieronymus im Gehäus. Kupferstich. 1514.
Nach einem Diapositiv von Dr. F. Stoedtner in Berlin.

holzgetäfelte Gemach ist hell erleuchtet. Das ist alles unvergleichlich schlicht und treuherzig und doch mit vollendeter Kunst geschildert. Der Künstler kümmert sich nicht darum, daß Hieronymus kein Deutscher war und daß er nicht in Deutschland gelebt hat. Er kann es sich in seinem Gemüt gar nicht anders vorstellen, als daß der gelehrte Kirchenvater ebenso gelebt habe wie ein Nürnberger Humanist am Anfange des 16. Jahrhunderts.

h) Dürers Holzschnitte für Kaiser Maximilian I. Der Kaiser wollte mehrere Druckwerke zum Ruhme seines Hauses und zu seiner eigenen Verherrlichung herausgeben. Gelehrte Männer besorgten ihm die Arbeit. Zur künstlerischen Ausschmückung der Bücher wurden namhafte Maler, unter ihnen auch Dürer, herangezogen.

Von den Büchern schildert der Theuerdank Maximilians Brautfahrt. Der Weiskönig rühmt die Kriege und die politischen Taten des Kaisers. Die königlichen Ahnen und die Heiligen, die dem österreichischen Herrscherhaus zugehören, wurden zusammengestellt. Eine ganz besondere Ehrung für den Kaiser aber sollten der Triumphzug und die Ehrenpforte, zwei lange Holzschnitt-Folgen, werden.

Der Triumphzug zeigt uns in schier endloser Reihe auf 134 großen Holzschnitten den glänzenden kaiserlichen Hofhalt der damaligen Zeit mit Rittern, Landsknechten, Jägern, mit wilden Völkern, Musikanten, Pferden und prächtigen Wagen, um schließlich in dem von den Tugenden gelenkten Triumphwagen zu endigen, auf dem der Kaiser und seine Familienmitglieder thronen.

Der Zug strebt der großen Ehrenpforte zu, einem gewaltigen Aufbau mit Säulen, Pfeilern, phantastischer Kuppel und reichstem bildnerischen Schmuck.

Dürers phantasie- und erfindungsreiche Schöpferkraft und sein tiefes Gemüt konnten sich hierbei nicht verleugnen. Am stärksten kamen sie im Dienste des Kaisers aber doch wohl zum Durchbruch, als es sich darum handelte, ein für Maximilians persönlichen Gebrauch auf Pergament gedrucktes Gebetbuch mit Randzeichnungen zu versehen. Hier erging sich seine Phantasie ohne alles Hindernis. In die schwungvollen, durch Blattwerk gezierten Schnörkel setzte er tiefernste oder auch höchst humorvolle Personen sowie allerlei Getier hinein.

i) Kleinere Arbeiten. Die Zahl der Dürerschen Kupferstiche und Holzschnitte beläuft sich auf mehrere hundert. Auch bei den unscheinbarsten Dingen bewährte sich seine Meisterschaft.

Das Wappen mit dem Hahn (Abbild. 218) ist ein prächtiges Zeugnis seiner zeichnerischen Kunst. Die Heraldik, die



Abb. 218. Dürer, Wappen mit dem Hahn. Nach einem Diapositiv von Dr. F. Stödtner in Berlin.

Heroldskunst oder Wappenwissenschaft, hat ihre bestimmten Gesetze. Auf dem Schilde steht der Helm mit Helmkleinod. Den Schild umrahmt der Wappenmantel. Dürer hat diese Gesetze genau beachtet und durch die vollendete Zeichnung aller Teile, beson-

ders aber des Fahnes, die Wappenkunst aufs höchste geadelt.

C. Dürers Gemälde.

a) Der

Baumgärtnerische Altar (Abbild. 219). Es wird die Geburt Christi dargestellt.

Maria und Joseph freuen sich knieend des holden Knäbleins, das ihnen beschert ist. Kleine Engelspielen mit dem Kin-



Abb. 219. Dürer, Mittelbild des Baumgärtnerischen Altars. München, Pinakothek. Nach einem Diapositiv von Dr. F. Stoedtner in Berlin.

den her kommen die Hirten, um das Wunder zu schauen. Die Umrahmung bildet verfallenes Gemäuer. Rechts sehen wir Dachs und Esel zwischen Rundbögen und Säulen romanischen Stils. Im Hintergrund erblicken wir ein häuerliches Gehöft und Buschwerk. Ganz vorn rechts und links knien, durch ihre Wappen kenntlich gemacht, die männlichen und weiblichen Mitglieder der Familie Baumgärtner, als ob sie bei der Geburt Christi unmittelbar zugegen wären. Auf den Flügeln des Altarbildes sind zwei männliche Mitglieder der Familie in voller Figur und ritterlicher Rüstung dargestellt.

b) Die Anbetung der Könige (Abb. 220). Das Christkind sitzt auf dem Schoß seiner Mutter. Die drei Könige aus dem Morgenland bringen ihm ihre Huldigung und ihre Gaben dar.



Abb. 220. Dürer, Anbetung der Könige (Ausschnitt). Florenz, Uffizien.

Es sind Kostbarkeiten der Goldschmiedekunst, die das Christkind empfängt. Mit größter Sorgfalt sind alle Einzelheiten geschildert. Dürer war, wie oben erwähnt wurde, zuerst als Goldschmied ausgebildet worden. Die damals erworbenen Kenntnisse kamen ihm hier zustatten. Dieses und das vorige Gemälde sind echte deutsche Weihnachtsbilder.

c) Christus am Kreuz (Abbild. 221). Wir erblicken keine andere Figur als lediglich Christus. Sein mit einem flatternden Leinentuch bekleideter Körper hebt sich hell von der tiefschwarzen Wolke ab, die fast den ganzen Himmel bedeckt. „Und Finsternis kam über das Erdreich“, heißt es in der Bibel. Nur am fernen Horizont erstrahlt himmlisches Licht, ein Sinnbild der Erlösung, die dieser Kreuzestod bringen wird. Der Körper Christi ist malerisch weich behandelt. Klagend und doch vertrauend blicken die Augen empor. Das Bild ist tief ergreifend.

c) Christus am Kreuz (Abbild. 221). Wir erblicken keine

d) Bildnis des Hieronymus Holzschuher (Abb. 222). Dürer gibt uns ein Brustbild. Weißes Haupthaar und weißer Vollbart umrahmen das Gesicht. Aber noch ist Herr Hieronymus Holzschuher, ein Nürnberger Patrizier, nicht gealtert. Tatkraft und Entschlossenheit sprechen aus seinen seitlich gestellten, blitzenden Augen. Herr Holzschuher ist kein böser Mann. Aber es ist nicht gut, mit ihm anzubinden. Seinen Zorn muß jeder fürchten, der ihn erregt.



Das Bild ist mit der größten Sauberkeit ausgeführt. Liebe-

Abb. 221. Dürer, Christus am Kreuz. Dresden, Galerie.

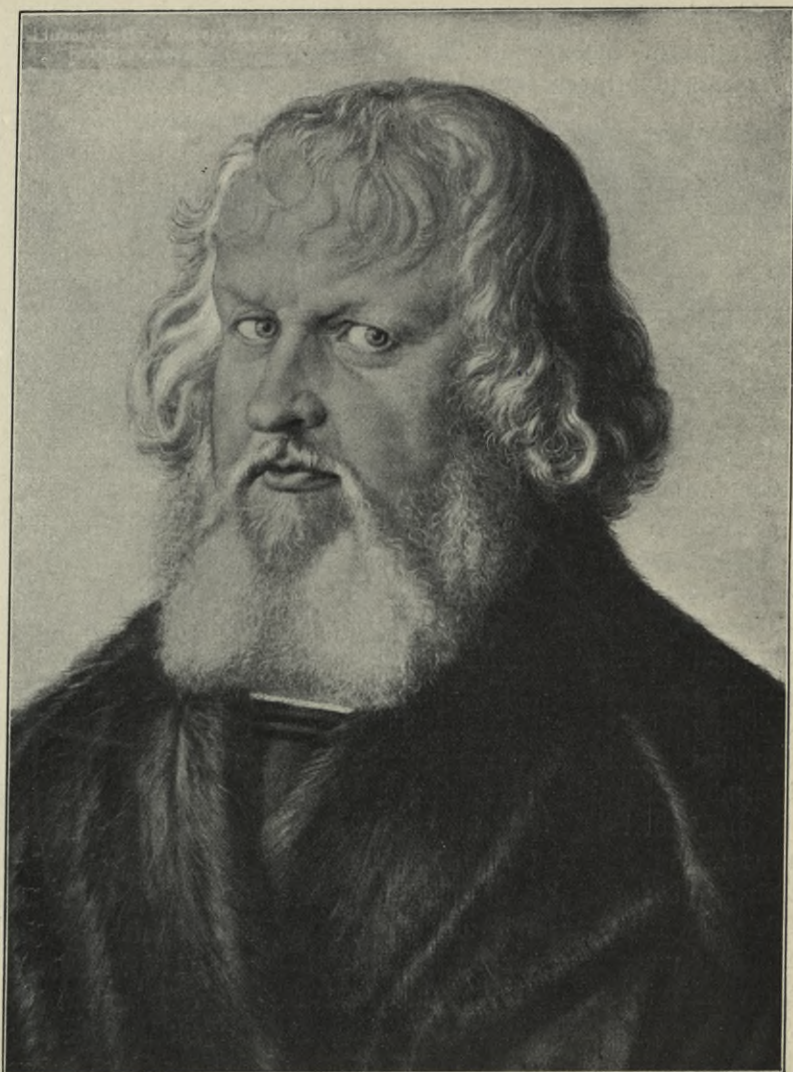


Abb. 222. Dürer, Bildnis des Hieronymus Holzschuher. 1526. Berlin. Kaiser-Friedrich-Museum.
Nach einem Diapositiv von Dr. F. Stoedtner in Berlin.

voll ist womöglich jedes Härchen wiedergegeben. Und doch wirkt nichts Kleinlich.

e) Die vier Apostel (Abb. 223 u. 224). Auf zwei schmalen, hohen Tafeln sind je zwei Apostel in voller Figur eng nebeneinander dargestellt.



Abb. 223. Dürer, Die Apostel Johannes und Petrus (Teil). 1526. München, Alte Pinakothek.

Johannes ist ein sinnender Denker und Forscher, ein Bibelgelehrter. Er ist bartlos, hat eine hohe Stirn und ist mit einem roten, gelbgefütterten Mantel bekleidet. Neben ihm steht Petrus und blickt gleich ihm in das aufgeschlagene Buch. Aber während Johannes ganz in die Arbeit der Bibeldeutung vertieft ist, scheint Petrus des anstrengenden Lesens müde zu sein und die praktische Anwendung der theoretischen Auslegung der neuen Lehren vorzuziehen.

Paulus, in weißem Mantel, mit dem Schwert in der Hand, liebt den Kampf. Mit verhaltenem Zorn schauen seine Augen zur Seite. Er ist jeden Augenblick bereit, gegen die Feinde und Verderber der Heilswahrheit loszuschlagen. Auch Markus scheint nur mühsam seine Leidenschaft zu zügeln. Seine Lippen bebend. Er brennt vor Begier, den Gegner zu treffen.

Man hat die vier oft als die Vertreter der vier Temperamente bezeichnet. Johannes sei der Melancholiker, Petrus der Phlegmatiker, Paulus der Choliker und Markus der Sanguiniker.

Dürer hat gewiß nicht daran gedacht, so zu unterscheiden. Aber er hat uns Charakterfiguren geschaffen, die uns ernste Wahrheitsforschung und kühnen Glaubensmut veranschaulichen sollen.

f) Vergleichung dieser Gemälde. Bei der Betrachtung der Holzschnitte und Kupferstiche haben wir gesehen, von welcher inneren Unruhe Dürer als junger Mann ergriffen war, und wie er sich damals nicht genug tun konnte in der Häufung und Schilderung von Einzelheiten. So ist es auch bei seinen Gemälden der Frühzeit (a u. b).

Erst allmählich klärt und beruhigt sich sein Gemüt. Die italienische Reise ist hierbei von besonderer Wichtigkeit. Der Christus am Kreuz (c) zeigt uns das recht deutlich. Auch wird die Formgebung weicher und flüssiger. Die Farbe gewinnt einen email-

Kunstgeschichte.



Abb. 224. Dürer, Die Apostel Paulus und Markus (Teil). 1526. München, Alte Pinakothek.

artigen Schmelz und Glanz. — Schließlich kommt Dürer durch Anregungen in den Niederlanden dazu, einfache, gleichsam monumentale Gestalten und Charaktere zu schaffen. Er verzichtet auf jede Zutat und sucht uns nur die Seele des Menschen zu enthüllen.

D. Dürers schriftstellerische Arbeiten. Dürer war auch als Schriftsteller tätig. Er hat sich besonders gern mit der Theorie der Kunst beschäftigt. Grübeln und Nachdenken war ihm eigen. Er wollte sich verstandesmäßig klar werden über das, was in ihm vorging, über die inneren Quellen seines künstlerischen Schaffens und über die daraus abzuleitenden Gesetze. Wie alle derartigen Künstlerbekenntnisse, sind auch diejenigen Dürers rein subjektiv. Aber gerade die seinen sind von besonderem Wert. Es ist Dürer, der zu uns spricht, der Mann, der am—thesten deutsche Eigenart in der bildenden Kunst offenbart. Immer wieder betont er, daß die Natur und ihre Beobachtung die Grundlage künstlerischen Schaffens sein müsse. Und dabei hat kaum ein anderer Künstler einen so unererschöpflichen Reichtum freigestaltender Phantasie besessen wie gerade er!

Seine Bücher sind die „Meßkunst“ (Perspektive) von 1525, der „Unterricht zur Befestigung“ (Militärarchitektur) und die Proportionslehre von 1528. Ihr beträchtlicher äußerer Umfang und ihr innerer Reichtum erhöhen die Bewunderung, die wir vor der ungeheuren Schöpferkraft des Künstlers empfinden.

E. Dürers Bedeutung. Dürer hat in seinem Leben eine reiche innere Entwicklung durchgemacht. Seine Kunst hat manchen Wandel erfahren. Aber immer bleibt Dürer, ob er nun italienische oder niederländische Anregungen in sich aufnimmt, ein echter deutscher Mann. In all seinen Werken pulsiert deutsche Herzenswärme und Gemütstiefe. Reiche Phantasie zeichnet ihn aus. Die vielen Gedanken und Empfindungen, die ihn bestürmen, sucht er mit treuestem Fleiß durch die Feder, den Grabstichel oder den Pinsel zu veranschaulichen. Von technischen und zeichnerischen Schwierigkeiten läßt er sich nicht schrecken. Die einfache handwerkliche Erziehung, die er in seiner Jugend genossen, sucht er überallher zu ergänzen und zu vervollkommen.

Und so ist denn schließlich der einfache schlichte Nürnberger Bürgersmann zu einem Fürsten im Reiche der Kunst geworden, der uns heute noch, nach vier Jahrhunderten innerlich erwärmt und erquickt. Seine Werke bilden einen Höhepunkt in der deutschen

Kunst. Nachbildungen von ihnen sollten ein Hauschatz für jede deutsche Familie sein.

F. Dürers Schüler und Nachfolger. Dürer hat durch seine Holzschnitte in Deutschland bis an die Gestade der Ostsee, aber auch in Italien einen tiefgehenden Einfluß ausgeübt. Seine Schilderungen aus dem Leben Christi und Mariä sind vielfach bei Gemälden und Schnitzereien als Vorbilder verwendet worden.

Zu seinen unmittelbaren Schülern gehören Hans Leonhard Schäußlein, Hans von Kulmbach und Georg Penz.

Letzterer bildet mit den beiden Brüdern Beham und Heinrich Aldegrever die Gruppe der Kleinmeister. Sie werden so genannt wegen des kleinen Formats ihrer zahlreichen und weit verbreiteten Kupferstiche. Heinrich Aldegrever wohnte in Soest und genoß in Westfalen ein hohes Ansehen.

Auch Albrecht Altdorfer sei hier genannt, obwohl er nicht von Dürer abhängig ist. Er lebte in Regensburg und verstand es, seinen historischen Szenen einen sehr stimmungsvollen landschaftlichen Hintergrund zu verleihen.

2. Matthias Grünewald. a) Sein Leben. Er hat von etwa 1470 bis 1529 gelebt und hat sich hauptsächlich am Mittelrhein, in der Mainzer Gegend aufgehalten. Vielleicht stammte er aus Schaffenburg. Von seinen äußeren Schicksalen wissen wir sehr wenig. Er scheint ein Sonderling gewesen zu sein, der gern in der Zurückgezogenheit lebte. Sein Hauptwerk ist ein großer, fast 9 m hoher Flügelaltar, den er im Auftrage eines kunstsinigen Abtes für das Antoniterkloster in Henheim im Elsaß um 1510 arbeitete. Er befindet sich jetzt im Museum in Kolmar und setzt sich aus mehreren großen Tafelgemälden und holzgeschnitzten Figuren zusammen. Andere Werke sind in den Museen zu Basel, Frankfurt a. M., Karlsruhe usw.

b) Maria mit dem Kinde und das Engelkonzert.
1. Maria und das Kind (Abbild. 226). Maria, mit rotem Kleide und blauem Mantel angetan, sitzt in einer freien großen Gebirgslandschaft und herzt ihr auf zerrissenen Windeln liegendes Kind. Links neben ihr stehen Wiege und andere Gerätschaften des Kindes. Hinter blumigen Hügeln steigen zackige Berge schroff und steil empor. Im Gegensatz zu dem zarten blauen Duft, in den sie gehüllt sind, kündigt strahlendes Gold den hoch im Himmel thronenden Gott Vater, der seine Engel auf Erden niedersendet.

2. Das Engellkonzert (Abb. 225). In einer offenen reichgezierten buntfarbigen Kapelle spätgotischen Stils ertönt jubelnde Musik. Zahllose Engel, die durch eine unsichtbare Öffnung stürmisch von oben her in diesen Raum eingedrungen sind, singen und spielen ihre Streichinstrumente zu Ehren Marias und ihres Kindes. Sie schillern und leuchten in allen Farben. Der Engel ganz vorn ist in rosa-violette Gewänder gekleidet. Dahinter kommen starke rote und grüne, endlich tiefbläuliche Töne. Ganz rechts fällt eine knieende Frauengestalt auf, deren Haupt von einem rotgoldenen Strahlenkranz umgeben und mit rot leuchtender Krone bedeckt ist. Auch sie huldigt und bringt Anbetung dar.

3. Bedeutung der beiden Bilder. Die beiden Bilder gehören zu einander. Sie stießen, als der Altar noch an seiner ursprünglichen Stelle stand, unmittelbar aneinander an, wenn man die Flügel schloß. Die Darstellung geht aus dem einen Bild in das andere über,

wie man rein äußerlich schon unten an der Badewanne sieht.

Es ist der Jubel des Himmels über die Geburt des Christkinds und das mütterliche Glück dargestellt. Gott-Vater und die Engel nehmen freudigsten Anteil an dem Ereignis. Die Frauengestalt im Strahlenglanz ist also nicht die Himmelskönigin Maria,

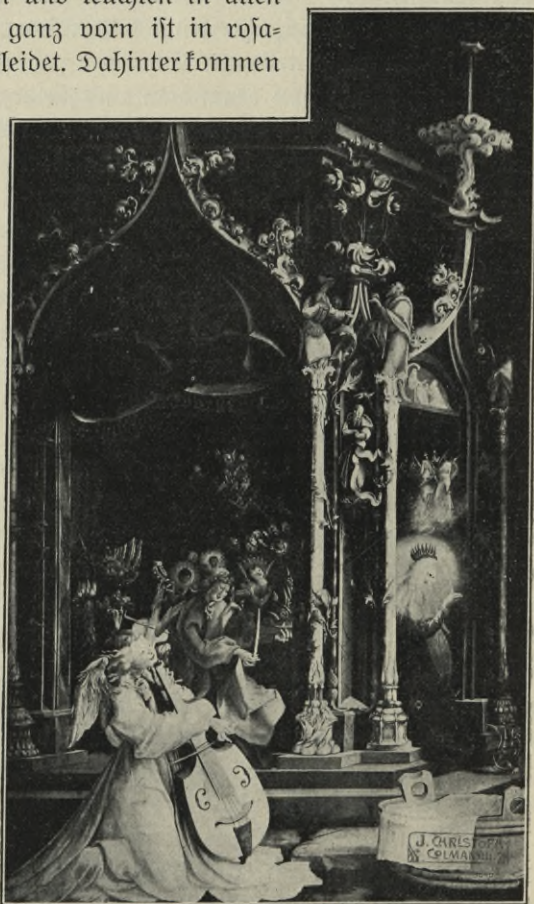


Abb. 225. Grünewald, Maria von Engeln verherrlicht. Kolmar i. E., Museum. Photographie von J. Christoph, Kolmar.

wie man bei flüchtiger Betrachtung leicht glauben könnte, sondern es ist gemäß einer mittelalterlichen Vorstellung die christliche Seele, die in die Betrachtung des Heilswunders versunken ist.

c) Die übrigen Teile des Isenheimer Altars. 1. Christi Beweinung und die Schnitzereien des Isenheimer Altars (Abb. 227). Auf die Predella ist die Beweinung Christi von Grünewald gemalt. In einer Gebirgslandschaft ruht der tote Christus, von



Abb. 226. Grünewald, Maria mit Kind. Kolmar i. G., Museum.
Photographie von J. Christoph, Kolmar.

Johannes, Maria und Magdalena beweint. Die Schrecken des Todes sind schonungslos wiedergegeben. Tiefer Jammer und leidenschaftlicher Schmerz erfüllt die Zurückgebliebenen. Die Figuren sind ganz auf die rechte Seite des Bildes gerückt. Mit bewunderungswürdigem Geschick ist das niedrige breite Format der Predella ausgenutzt.

Über der Beweinung sehen wir Christus und die Apostel in Halbfiguren. Es sind Holzschnitzereien eines mäßig begabten Künstlers.

Darüber sind drei große Figuren in reichster Umrahmung

angebracht. In der Mitte thront der H. Antonius. Links steht der H. Augustin in Bischofstracht, rechts der H. Augustin, wie immer als Kardinal gekleidet, zu seinen Füßen sein treuer Begleiter der Löwe. Diese Figuren sind zwar nicht Werke Grünewalds, sind aber doch vorzügliche Arbeiten und ein

glänzendes Zeugnis der künstlerischen Höhe der damaligen deutschen Schnitzkunst.

2. Die übrigen Malereien an dem Altar. Im übrigen zeigen uns die Flügel des großen Altars folgende Gemälde. Der Engel verkündet in einer gotischen Kapelle Maria die bevorstehende Geburt Christi. Christus hängt tot am Kreuz, links weinen und klagen Maria, Johannes und Magdalena, rechts er-

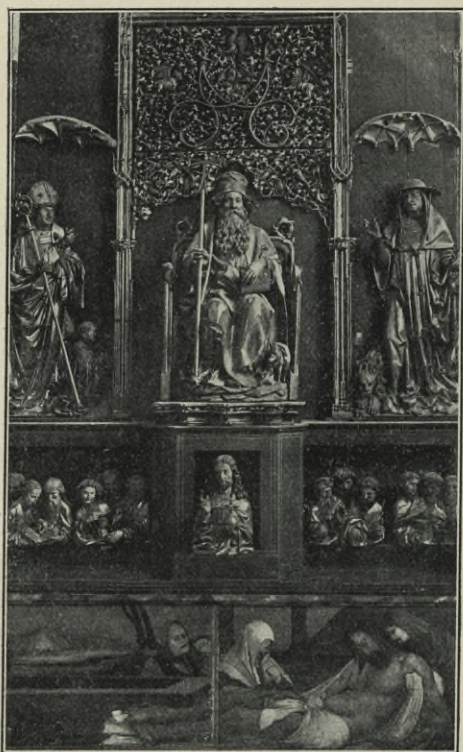


Abb. 227. Teile des Antoniusaltars; oben Schnitzereien, S. Augustin, Antonius, Hieronymus; unten Grablegung Christi, Gemälde v. M. Grünewald. Kolmar i. G. Museum.

scheint Johannes der Täufer als Prophet, der auf die erlösende Bedeutung dieses Opfertodes eindringlich hinweist. In hellstrahlendem Lichtglanz schwebt der auferstandene Christus geisterhaft gen Himmel empor. Der S. Antonius besucht in zerrissener Felslandschaft den Einsiedler Paulus. Furchtbare Unholde überfallen und peinigen in schneeiger Hochgebirgslandschaft den S. Antonius. Und endlich finden wir noch zwei schmale Bilder mit dem S. Antonius und S. Sebastian.

d) Bedeutung Grüne- walds. Grünewald ist ein Poet der Farbe. Die Erscheinung Gott Vaters in den Wolken gleicht einem

überwältigenden Naturphänomen. Die jubilierenden Engelstrahlen in leuchtenden bunten Farben. Die Verkündigung zeigt mit ihren tiefroten und orange Tönen eine überirdische Pracht. Der Besuch der Einsiedler hat ein Kolorit, das ganz den asketischen Bußübungen der beiden entspricht; das Braun überwiegt, das Rot fehlt ganz. Lichtlosigkeit und tiefe Nacht herrschen auf der Kreuzigung.

Diese wenigen Andeutungen zeigen, wie bei Grünewald die Wahl der Farben stets dem darzustellenden Gegenstand entspricht.



Abb. 228. L. Cranach, Ruhe auf der Flucht.
Berlin, Museum.

Den vollen Zauber seines Kolorits kann man aber nur empfinden, wenn man die Originale selbst sieht. Es umfängt uns Feiertagsstimmung, wenn man vor diese glänzenden Offenbarungen deutschen Künstlergeistes tritt. Für jeden, der sich in die Gemälde vertieft, bilden sie ein inneres Erlebnis. Man wird hingerissen von dem starken leidenschaftlichen Temperament, das hier zu uns spricht. Etwas ganz Außerordentliches ist Grünewalds künstlerisches Schaffen. Sein Isenheimer Altar ist eins der größten Heiligtümer deutscher Kunst.

3. Lukas Cranach. a) Sein Leben. Er ist 1472 in Kronach in Oberfranken geboren und führt daher seinen Namen. Auch nach seiner künstlerischen Ausbildung muß er zu den fränkischen Künstlern gerechnet werden. Seine Hauptwirksamkeit aber entfaltete er in Sachsen. 1505 siedelte er als Hofmaler des Kurfürsten Friedrich des Weisen nach Wittenberg über. Hier blieb er fortan fast für den Rest seines Lebens und erwies sich als ein treuer Freund des kurfürstlichen Hauses. Zu den Reformatoren trat er in enge Beziehungen. Er hat sie oft gemalt. 1553 starb er.

b) Seine Werke. Die Ruhe auf der Flucht (Abb. 228). Joseph und Maria haben sich mit ihrem Kind niedergelassen, um auf ihrer Flucht nach Ägypten zu rasten. Engel bringen Wasser und Geflügel, musizieren und treiben allerlei Kurzweil zur Freude des Kindes.

Der Maler verlegt die Szene mitten in das fränkische Gebirge. Die Bäume und Blumen sind



Abb. 229. Lukas Cranach, Maria mit Kind.
Glogau, Dom. Nach einem Diapositiv von
Dr. F. Stoeedtner in Berlin.

der Heimat entnommen und mit feinem Verständniß gemalt. Es ist echte deutsche Waldespoesie, die uns hier entgegenduftet. Maria und Joseph sind treuherzige deutsche Bürgerleute. Das Bild strahlt in den leuchtendsten, frischesten Farben.

Die Glogauer Madonna (Abb. 229). Maria in Halbfigur, mit langem blonden Lockenhaar, hält liebevoll auf ihren Armen das nackte Christkind. Die Formen bei den beiden sind runder und weicher geworden. Die Umgebung bildet auch hier das deutsche Mittelgebirge, das abermals in seiner vollen Schönheit wiedergegeben ist.

Die übrigen Gemälde Cranachs. Die vorgenannten Bilder und einige andere, z. B. der Torgauer Fürstenaltar (Frankfurt a. M., Städelsches Institut), rechtfertigen den hohen Ruf, dessen sich der Künstler in weiten Kreisen erfreut. Seine Farben übertreffen an Leuchtkraft diejenigen Dürers. Besonders glücklich ist Cranach in der Schilderung der deutschen Laub- und Blumenwelt. Er hat die Schönheit des mitteldeutschen Waldes für die Malerei entdeckt.

Auch als Holzschneider und als Bildnismaler hat er Tüchtiges geleistet. In den Bildnissen der Reformatoren freilich, durch die er am meisten bekannt wurde, ist er häufig recht trocken und nüchtern.

Schließlich stellte er seine Bilder fast fabrikmäßig her, wobei er von seinem gleichnamigen Sohne unterstützt wurde. Die Bilder der letzten Jahrzehnte seines Lebens zeigen demgemäß ein bedenkliches Nachlassen der künstlerischen Schaffenskraft. Sie sind langweilige, geistlose Duzendware.

4. Peter Vischer. a) Seine Persönlichkeit. Neben Dürer erscheint Peter Vischer als der Hauptträger des künstlerischen Ruhmes von Nürnberg. Peter Vischer war der Sohn und Erbe des bereits über die engere Heimat hinaus geschätzten und beschäftigten Nürnberger Rotgießers Hermann Vischer. Er war von echt künstlerischem Geiste beseelt und bildete sich auch in späteren Jahren noch während der Feierabendstunden im Zeichnen fort. Er hob bald die Leistungsfähigkeit der Gießhütte ganz erheblich. Technisch und künstlerisch wurde hier das Vorzüglichste geleistet.

b) Seine Wirksamkeit. 1495 schuf er das ausgezeichnete Grabmal des Erzbischofs Ernst im Magdeburger Dom, ein in spätgotischen Formen reichgeziertes, mit der liegenden Figur des Erzbischofs und den ringsum stehenden Figuren der Apostel usw. ausgestattetes Hochgrab (Tumba). Der Ruhm seiner Erzgießerkunst

verbreitete sich rasch weithin. In Süddeutschland, Meissen, Breslau, Posen, Gnesen und Krakau finden wir zahlreiche Werke von ihm.

c) Das Grabmal des Kardinals Friedrich. In Krakau fesselt uns das schöne Bronzegrabmal des Kardinals Friedrich (Abb. 230). Auf einer Reliefplatte thront links Maria in weitem bauschigen Gewand, das Kind auf dem Schoß. Beiden huldigt knieend der Kardinal. Rechts von ihm steht sein Schutzheiliger. Der Tod, der als Skelett dargestellt ist, tritt soeben heran, um den Kardinal abzurufen.

d) Das Denkmal in Römheld. In der Stadtkirche in Römheld hat er ein bronzenes Hochgrab (eine Tumba) zu Ehren des Grafen Hermann von Henneberg und seiner Gemahlin errichtet. Auf der Deckplatte dieses Grabdenkmals (Abb. 231) erblicken wir das gräßliche Paar. Der Graf in knapp anliegender, prächtig gearbeiteter Ritterrüstung hält in seinen Händen Schwert und Fahne. Furchtlos und treu erscheint sein Wesen. Seine Gemahlin ist reich gekleidet. Sie scheint aber eher eine Bürgersfrau als eine Fürstentochter zu sein.

e) Das Sebaldusgrab. Sein Hauptwerk ist das Sebaldusgrab in der Nürnberger Sebalduskirche.

Es ist dies ein baldachinartiges hohes Tabernakel über dem silbernen Sarg des Heiligen Sebaldus. Auf einem breiten, von Schnecken und ähnlichem Getier getragenen Sockel erhebt sich ein den Sarg tragender viereckiger einfacher Bau, dessen Seitenwände mit sehr lebendigen und formvollendeten Reliefschilderungen aus dem Leben des Heiligen geschmückt sind. Ringsum



Abb. 230. Peter Vischer, Grabmal des Kardinals Friedrich von Polen. Bronze. Krakau, Dom.



Abb. 231. Peter Vischer, Deckplatte des Hochgrabs für Graf Hermann VIII. von Henneberg und seine Gemahlin, Elisabeth von Brandenburg. Bronze. Römhild, Stadtkirche. Nach einem Diapositiv von Dr. F. Stoedtner in Berlin.

milian schuf Peter Vischer zwei herrliche, mehr als 2 Meter hohe Bronzestatuen. Der Kaiser trug sich mit dem weit ausschauenden Plan, ein gewaltiges Denkmal zur Verherrlichung seines Geschlechtes und seiner Person zu errichten. Eine beträchtliche Reihe von überlebensgroßen Bronzefiguren seiner Ahnen sollte es schmücken. Der Plan ist nicht völlig ausgeführt worden.

Von den fertig gewordenen Figuren sind die besten die beiden Statuen Vischers (Innsbruck, Franziskanerhofkirche). Es sind dies der König Artus der Heldensage und der König Theoderich der Ostgoten (Abb. 232), die Kaiser Max irrtümlich

schießen Pfeiler und Säulen in die Höhe, um sich oben in einer architektonisch reichen Bekrönung zusammenzuschließen. An und zwischen diesen Säulen und Pfeilern gewahren wir eine fast unendliche Fülle von figürlichen und ornamentalen Zutaten. Unter diesen ragen besonders die Gestalten der zwölf Apostel, das ansprechende Selbstbildnis und zahllose kleine allegorische und mythologische Gestalten, Seetiere, Fabelwesen aller Art hervor. Ein Reichtum und eine Schönheit sondergleichen offenbaren sich hier. Der Gesamtaufbau ist noch gotisch empfunden, aber überall drängen sich Formen der italienischen Renaissance herein.

f) König Artus und König Theoderich. Für Kaiser Maxi-



Abb. 232. Peter Vischer, König Theoderich. Bronze. Innsbruck, Franziskaner-Hofkirche.

zu seinen Ahnen rechnete. Selbst im Kleinsten vorzüglich durchgebildet, sind sie von einheitlicher monumentaler Haltung und Gesamtauffassung. Es sind prächtige tief empfundene Idealgestalten deutscher Ritter, als Freifiguren ohnegleichen in der älteren deutschen Kunst.

g) Die Söhne von Peter Vischer. Der Meister wurde bei seinen späteren Werken unterstützt von seinen Söhnen. Unter diesen waren die begabtesten Hermann, der aber bald nach einer italienischen Studienreise verunglückte, und Peter. Beide haben ihren Vater mit den Formen der italienischen Renaissance und der antiken Mythologie vertraut gemacht. Von Peter, der phantasievoll und poetisch begabt war, besitzen wir eine Reihe wertvoller Bronzearbeiten, namentlich kleinen Umfanges. Hervorgehoben sei eine Relieftafel mit Orpheus und Eurydike (Berlin, Museum).

5. Peter Flettner. a) Sein Leben. Der letzte in der Reihe großer Nürnberger Künstler jener Zeit ist Peter Flettner, auch Flötner genannt. In der Schweiz ist er geboren. Er hat ein langes Wanderleben geführt, das ihn nach Italien, Bern und Augsburg führte. 1522 ließ er sich in Nürnberg nieder, wo er 1546 starb.

b) Seine Persönlichkeit. Still für sich lebend und schaffend, ohne alle geschäftliche Kenntnis, hat er in seinem Leben keine Seide gesponnen. Im Anfange seiner Tätigkeit hat es ihm an bedeutenden monumentalen Aufträgen und an hoher Gönnerschaft nicht gefehlt. Er muß sich letztere verschert oder sie sonstwie verloren haben; jedenfalls liegt später der Schwerpunkt seiner Wirksamkeit in der Kleinkunst.

c) Größere Arbeiten. Größere Arbeiten von ihm sind: der schöne Brunnen auf dem Markt in Mainz (1526), eins der frühesten Denkmäler der italienisierenden Renaissance in Deutschland, die Innenausstattung des Hirschvogelhauses in Nürnberg von 1534 und das Tucherhaus in Nürnberg.

Er zeigt sich in diesen Werken als ein gründlicher, dabei aber durchaus selbständig schaffender Kenner der Bau- und Zierformen der italienischen Renaissance.

d) Zeichnungen. Seine Kenntnis der italienischen Formwelt und sein künstlerisches Feingefühl tritt uns auch in seinen Zeichnungen für Architekturwerke und in seinen Entwürfen für Kunsthandwerker entgegen. Er lehnt sich hierbei z. T. an die

durch Venedigs Handel vermittelte Formenwelt der Araber an, indem er die sog. Mauresken schafft, ein entzückendes Linienpiel stilisierter Blätter (vgl. oben Abb. 65).

e) Kleinkunst. Von besonderer Schönheit sind seine Goldschmiedearbeiten, Schnitzereien, Medaillen und Plaketten.

Unter Plaketten verstehen wir kleine Reliefs, die in Italien aus Bronze, und zwar in ganz wenig Exemplaren, hergestellt wurden. Diese Kunstart machte er für das Kunsthandwerk nutzbar. Er schuf zahlreiche kleine Reliefs, vervielfältigte sie aber nicht in Bronze, sondern in Blei, so daß sie für billiges Geld vertrieben werden konnten. Dadurch wurden die Plaketten, genau wie die Kupferstiche und Holzschnitte, äußerst beliebte Muster und Vorbilder für das kunstgewerbliche Schaffen Deutschlands, so daß man Wiederholungen von ihnen an Goldschmiedearbeiten, an Zinn, an Töpferwaren usw. in großer Zahl findet.

Unter Flötners Plaketten, die mythologische, allegorische u. a. Gegenstände behandeln, befinden sich Kunstwerke ersten Ranges. Die ihm eigene Behandlung der deutschen Landschaft dürfte ihm in unserer Zeit am meisten Bewunderer zuführen.

Auch in der Herstellung von Medaillen leistete er wahrhaft Großes. In der lebendigen und naturwahren Wiedergabe eines Bildnisses in Relief bei kleinem Maßstabe begegnet er sich mit andern, vorzugsweise Nürnberger Künstlern, z. B. Ludwig Krug, Kels, Schwarz.

6. Hans Holbein. a) Sein Leben. Seine Abstammung und Jugend. Hans Holbein wurde 1497 zu Augsburg geboren. Sein Vater, Hans Holbein d. Ä., der dort gleichzeitig mit dem trefflichen Hans Burgmaier eine umfangreiche Tätigkeit entfaltete, war ein Maler von scharfer Beobachtungsgabe und starker humoristischer Veranlagung, voll von Interesse auch für die italienische Renaissance, deren Formen er zu verwenden begann. Leider vernachlässigte er infolge seiner Lustigkeit seine häuslichen Pflichten, geriet in Schulden und mußte ins Ausland gehen, wo er gestorben ist.

Der Sohn hat durch die traurigen Schicksale des Vaters früh des Lebens Bitternis kennen gelernt. Eine eigentümliche Schärfe und tatkräftige Rücksichtslosigkeit scheint sich bei ihm unter den Eindrücken der Jugend entwickelt zu haben. Aber auch ein reiches künstlerisches Erbe hat er von dem Vater empfangen: Beobachtungsgabe, Neigung zu satirischem Spott, Streben nach malerischer Abrundung und Begeisterung für die italienische Kunst.

1515, also erst achtzehnjährig, tauchte er in Basel auf. Das rege Leben, das damals dort auf geistigem und kommerziellem Gebiete herrschte, mochte ihn angezogen haben. Aber mühselig nur konnte er sich während der ersten Jahre sein Brot verdienen.

Holbeins Tätigkeit in Basel. Ein Aushängeschild, Entwürfe für die Bemalung von Fassaden und ähnliche Arbeiten beschäftigten ihn. Für die zahlreichen Baseler Verlagsbuchhändler zeichnete er Vorlagen für Buchschmuck. Eine italienische Reise, die ihn in die Mailänder Gegend führte, brachte ihm innere und äußere Kräftigung in seiner Künstlerlaufbahn.



Abb. 233. H. Holbein d. J., Christus i. Grabe (Teil). 1521. Basel, Museum. Nach einer Photogr. von Braun, Clement & Co. in Dornach u. Paris.

Es folgen nun verschiedene Tafelmalereien, u. a. für den Bürgermeister Meyer. Für die Ausschmückung des Baseler Rathauses mit Wandgemälden lieferte er Skizzen mit Szenen aus dem Alten Testament. Das Leiden Christi beschäftigte ihn. Vorlagen für den Holzschnitt (der Totentanz) entstanden. Und nicht zuletzt müssen seine kunstgewerblichen Entwürfe erwähnt werden.

Seine Tätigkeit in England. In die umfangreiche, aber finanziell nicht allzu sehr lohnende Baseler Tätigkeit der zwanziger Jahre fällt eine durch Erasmus von Rotterdam vermittelte englische Reise (1526 bis 1528). Es muß ihm und er muß dort so gut gefallen haben, daß er 1532 abermals nach England ging. Hier wurde er mit den ehrenvollsten Aufträgen überhäuft. Er blieb deshalb in England, bis ihn im Jahre 1543 ein vorzeitiger Tod ereilte.

b) Seine Werke. Der Leichnam Christi (Abb. 233). Auf schmaler langgestreckter Tafel erblicken wir den ruhenden toten Christus. Der Leichnam ist schon ganz zusammengesunken. Die Schrecken des Todes werden grau-
sig geschildert. Aber das Bild



Abb. 234. Hans Holbein d. J., Madonna des Bürgermeisters Meyer. Darmstadt, Schloß. Nach einer Heliogravüre der Photographischen Gesellschaft in Berlin.

packt uns durch seine Wahrheit und durch die künstlerisch feine Darstellung.

Die Madonna des Bürgermeisters Meyer (Abb. 234). Vor einer Renaissanceische steht die Madonna mit ihrem Kind. Rechts von ihr kniet der Bürgermeister mit seinen Söhnen, links von ihr seine durch das Totentuch kenntliche verstorbene erste Gattin, seine zweite Frau und seine Tochter.

Die Personen sind gute Schweizer, mit der liebevollsten Sorgfalt und scharfer Charakteristik gemalt. Auch die Madonna ist eine echt deutsche Frau nach ihren etwas herben und doch anmutigen Gesichtszügen, dabei eine hoheitsvolle, gnadenspendende Himmelskönigin. Sie breitet ihren Mantel schützend um die vertrauensvoll ihr nahende Familie. Dies Motiv hat der Künstler sehr geschickt verwertet, um die ganze Gruppe enger zusammenzuschließen, so daß sie ein gleichzeitiges Dreieck zu bilden scheint. Die Farben sind von außerordentlicher Pracht und Leuchtkraft.

Eine alte vorzügliche Nachbildung, die eine Zeitlang irrtümlich für das Original ausgegeben wurde, befindet sich in der Dresdener Galerie.

Der Totentanz (Abb. 235). Im Mittelalter stellte man gern, besonders auf den Wänden der Kirchen, Totentänze dar. Totengerippe erschienen mit Menschen aller Stände im Tanz vereint. Die Nichtigkeit alles menschlichen Lebens sollte dadurch recht anschaulich vor Augen geführt werden.



Durch diese Sitte wurde Holbein zu einer Folge von Zeichnungen angeregt, die etwas später durch den Holzschnitt veröffentlicht wurden. Der Tod tritt plötzlich an den Menschen heran, gleichviel ob dieser arm oder reich ist. Er überrascht ihn oft mitten in der höchsten Lebensfreude, aber auch bei ernster Arbeit. Das wird von Holbein mit erstaunlicher Menschenkenntnis und schärfster psychologischer Beobachtung, nicht ohne bittere Satire, in wenigen Strichen und stets in künstlerisch vollendeter packender Weise durchgeführt.

Abb. 235. H. Holbein d. J., Totentanz, Der Ackermann. Holzschnitt. Nach einem Diapositiv von Dr. F. Stoedtner in Berlin.



Abb. 236. Hans Holbein d. J., Bildnis des Georg Giese. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
Nach einem Diapositiv von Dr. F. Stoedtner in Berlin.

Kunstgewerbliche Entwürfe. In seinen zahlreichen Entwürfen für Bucheinbände, Dolchscheiden und andere kunstgewerbliche Arbeiten werden die Zierformen der italienischen Renaissance mit einer Sicherheit, Eleganz und Selbständigkeit gehandhabt wie sonst kaum jemals von einem Deutschen. Hier wurde aus fremdem Geiste neuer Geist geboren.

Für das Kaufhaus der Deutschen in London, den sog. Stahlfhof, schuf er nach italienischem Vorbild einen Triumphzug des Reichtums und der Armut, der leider untergegangen ist.

Bildnisse. Bereits in Basel war Holbein als Bildnismaler tätig gewesen. Seine Haupttätigkeit auf diesem Gebiete entfaltete

er aber erst in England. Das Bildnis eines in London lebenden deutschen Kaufmanns Georg Giese (Abb. 236) zeigt alle Vorzüge seiner Kunst: die unerbittliche Treue, die sorgfältige Wiedergabe auch der kleinsten Kleinigkeiten und die trotz alledem große und einheitliche Auffassung. Besonders hervorzuheben ist auch die leuchtende Farbenpracht und der ungewöhnliche Geschmack in der Anordnung aller Farben.



Abb. 237. H. Holbein d. J., Thomas Godsalve u. Sohn. Dresden, Galerie.

Das Bildnis eines Engländers, des Sir Thomas Godsalve und seines Sohnes (Abb. 237), zeigt dieselben Eigenschaften. Wir begreifen deshalb leicht, daß die ersten Persönlichkeiten Englands sich von Holbein porträtieren ließen. König Heinrich VIII. und zahlreiche Vornehme seines Landes sind auf diese Weise uns nach ihrer

äußeren Erscheinung auf das genaueste bekannt. Es ist ein großer künstlerischer und historischer Schatz, den England durch den deutschen Künstler gewonnen hat.

c) Holbeins Bedeutung. Vergleich mit Dürer. An koloristischen Fähigkeiten war Holbein unserem großen Albrecht Dürer überlegen, der Zeit seines Lebens nicht ganz über das „mühsam Kleiblen“, die mühsame Quälerei mit Farben und Farbenwerten, herauskam. Aber in gemütvoller Auffassung des Lebens und in warmerherziger Empfindung blieb er hinter Dürer zurück. Es sind zwei verschiedene Welten: Dürer und Holbein. Dieser ist objektiv, jener subjektiv. Auch wird man nie vergessen dürfen, daß Holbein viel jünger war als Dürer und unter ganz anderen Einflüssen aufwuchs als dieser. Neue Stimmungen beherrschten die Welt. In kirchlicher Hinsicht suchte sich Deutschland von Rom loszumachen, in künstlerischer Beziehung unterlag es ihm.

Beziehungen zur italienischen Kunst. Holbein vermochte, dank außergewöhnlicher Begabung, italienisches Wesen ohne Schaden in sich aufzunehmen und die fremde Form und Auffassung frei in seinem Innern zu verarbeiten. Die schwächeren Nachfolger waren zu dieser Art der Aneignung in der Regel nicht mehr fähig.

7. Ausgang der Blütezeit der deutschen Malerei und Bildnerei.

Es ist wie eine Krankheit, die die deutschen Künstler im weiteren Verlaufe des 16. Jahrhunderts befallt. Sie werden vom Glanze

der italienischen Kunst geblendet und suchen sie nachzuahmen. Man will die größere Sicherheit der Italiener in der Behandlung der menschlichen Formen und in der Schilderung bewegter Szenen erreichen. Das gelingt aber nur bis zu einem geringen Grade. Und bei diesem Streben verlieren unsere Künstler ihr bestes Erbtheil, die deutsche Innigkeit und Gemüthstiefe und das ehrliche Suchen nach charakteristischer Wahrheit.

V. Die Baukunst in Deutschland im 16. Jahrhundert.

1. Einleitung. Während des 15. Jahrhunderts herrscht in Deutschland und im übrigen Nordeuropa die Spätgotik. Im 16. Jahrhundert teilt die Baukunst nördlich der Alpen das Schicksal der Malerei und Plastik. Man hält zunächst an der heimischen altererbten Weise fest und nimmt nur einzelne Motive zur schöneren Verzierung aus Italien herüber. Dann aber wird man immer mehr vom Süden abhängig und übernimmt auch Formen, die gar nicht nach Deutschland passen.

2. Das Ornament. a) Das italienische Ornament. Als die Maler und Holzschneider die Kenntnis italienischer Kunst in Deutschland verbreiten, ergreifen auch die Baumeister, Steinmetzen und Holzschneider diese fremde Formenwelt. Sie verwenden die italienischen an die Antike sich anlehrenden Renaissancezierformen, Akanthusblatt, Kandelaber, Sirenen, Delphine, Ranken u. dgl. m. mit Freude und Geschick. Sie setzen diese Dinge gewissermaßen als neue Mode an Stelle der spätgotischen Ornamente. Indem sie gleichzeitig die konstruktiven Prinzipien der Gotik beibehalten, schaffen sie einen Mischstil. Er entbehrt allerdings der inneren Einheit und mutet mitunter recht barbarisch an. Aber öfters zaubert er auch sehr malerische und anheimelnde Werke, ja sogar solche von höchstem Reize hervor. Durch die Ornamentstiche der Kleinmeister (S. 211) werden die welschen Formen weithin verbreitet und herrschen in den dreißiger und vierziger Jahren des 16. Jahrhunderts entschieden vor.

b) Das niederländische Ornament. Um die Mitte des 16. Jahrhunderts macht sich abermals ein Wandel geltend. Von den Niederlanden aus verbreitet sich ein mehr nordisches Ornament, das Rollwerk. Stein- und Holztafeln werden so gebildet, als ob sie Eisenplatten wären, die hier und da scharf eingeschnitten und an den Enden aufgerollt und ineinander gebogen und gesteckt

sind. Mit diesem Eisenrollwerk verbindet man Fruchtbüschel und Frazen aller Art.

3. Werke italienischer Baumeister in Deutschland. Italienische Baumeister sind nur vereinzelt nach Deutschland gekommen. Ihre Werke sind ohne weiteres zu erkennen. Sie atmen echt italienischen Geist, z. B. in ihren offenen luftigen Säulenhallen. Solche Werke finden sich in Landshut, Augsburg und Posen (Rathaus).

4. Werke deutscher Baumeister. a) Kirchen. Kirchen waren im Mittelalter, besonders noch im ausgehenden Mittelalter, ge-
nug gebaut. Das nach der Bevölkerungszahl sich ergebende

Bedürfnis war überreich gedeckt worden. Auch ohne die Reformation hätte hier in eine Stockung eintreten müssen, wie wir dies in den katholisch gebliebenen Ländern auch wirklich beobachten können. Aus Deutschland sind daher im wesentlichen nur Schloßkapellen in den neuerbauten fürstlichen Schlössern zu erwähnen. Architektonisch bieten sie nicht allzuviel. Sie sind aber immerhin durch die Anpassung der Einrichtung und Ausstattung an die Erfordernisse des evangelischen Gottesdienstes bemerkenswert (Torgau, Schmalkalden, Königsberg i. Pr.).



Abb. 238. Heidelberg, Ott-Heinrichs-Bau (Teil).

b) Schlösser. Da die fürstliche Macht während des 16. Jahrhunderts bedeutend emporsteigt, so sucht und findet sie einen bezeichnenden Ausdruck hierfür im Schloßbau. Mittelalterliche Burgen werden ausgebaut und erweitert. Neubauten, die das Verlangen nach erhöhter Bequemlichkeit befriedigen, werden in großer Zahl errichtet.

Die sächsischen Kurfürsten, ausgezeichnet durch Reichtum und wissenschaftliche und künstlerische Neigungen, eröffnen die Reihe mit Schloß Hartenfels in Torgau. In dem unregelmäßig gestalteten Hof des mächtigen Baues ist der vorspringende Treppenturm mit

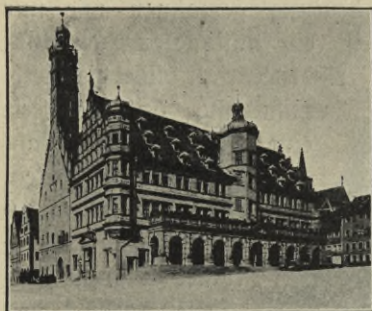


Abb. 239. Rothenburg o. d. T., Rathaus.

der damals sehr beliebten Wendeltreppe besonders reich ausgeschmückt.

Weiter sind die Schlösser in Dresden, Berlin, Königsberg, Bismar, Brieg, Schaffenburg zu erwähnen.

c) Das Heidelberger Schloß. Das berühmteste unter diesen Bauten ist das Heidelberger Schloß. Es ist nicht einheitlichen

Charakters. Es setzt sich aus verschiedenen Teilen zusammen, die nach und nach vom 13. bis zum 17. Jahrhundert entstanden sind und sich um einen geschlossenen Hof gruppieren. Die wichtigsten von diesen Teilen sind der Ottheinrichsbau und der Friedrichsbau. Der erstere ist Mitte des 16. Jahrhunderts von dem kunstliebenden Pfalzgrafen Ottheinrich, der letztere von Friedrich IV. Anfang des 17. Jahrhunderts errichtet.

Der Ottheinrichsbau (Abb. 238) ist in dem harmonischen Gleichmaß zwischen Längs- und Höhenrichtung, in dem wagerechten oberen Abschluß und in der Bildung der Fenster, Säulen und Gesimse ganz italienisch. Ein Palast in Ferrara hat als Vorbild gedient. Das Rollwerk am Hauptportal und die Figuren in den Nischen sind dagegen das Werk eines Niederländers, des Alexander Colin. Es ist auf diese Weise eine Mischung entstanden, die höchst eigenartig wirkt. Die sorgfältige Behandlung der Einzelteile und der feine Geschmack, der sich geltend macht, müssen unsere größte Bewunderung hervorrufen.

Der Friedrichsbau ist einheitlicher. Er ist deutscher. Er strebt straff und geschlossen in die Höhe und ist durch Standbilder und durch allerlei Zierat gleichfalls reich geschmückt.

Leider ist das Heidelberger Schloß Ende des 17. Jahrhunderts von französischen Truppen, als Deutschland uneinig war, arg zerstört worden. Es steht seitdem als Ruine da. Durch seine künstlerische Bedeutung, seine Geschichte und seine

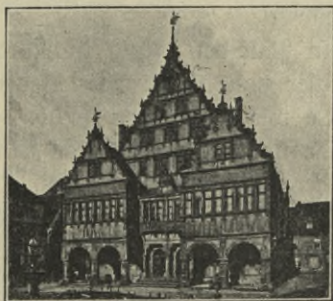


Abb. 240. Paderborn, Rathaus.

herrliche Lage hat es eine wenige Baudenkmäler sonst. Es geworden. In seinem male- liche Kunstwerk eine tägliche deutschen Unglücks und nung für uns, nie wieder

d) Rathhäuser. Das langt in dieser Zeit zu stand. Voll Stolz er- häuser. Zu den in Rothenburg (Abb. 239), der tischen Stadt, baulichen Cha- heute noch alte Zeit vermag. streckte Stoc- Giebel und teldach, ein ker und ein einer Wen- für dies und dere Rat- zeichnend. — und feier- die Rat- Nürn- und burg. gleichen

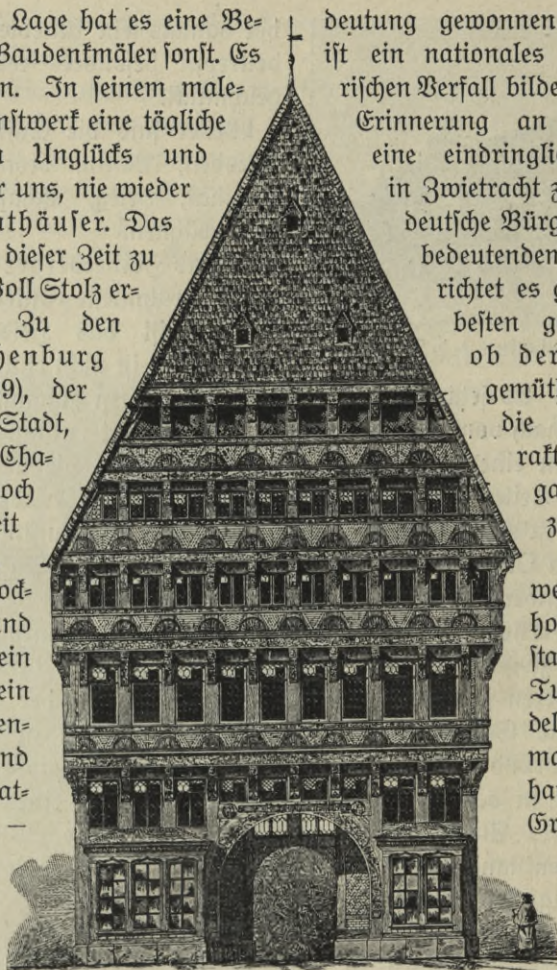


Abb. 241. Hildesheim, Knochenhauer Amtshaus.

sehen Palästen. Auch in Norddeutschland gibt es zahlreiche Rathhäuser von künstlerischer Bedeutung. Dies gilt selbst für kleinere Orte wie Paderborn (Abb. 240). In Danzig errichtet man mit Hilfe von niederländischen Künstlern ein stattliches Zeughaus und andere Monumentalbauten.

e) Bürgerliche Wohnhäuser. Es entstehen in dieser Zeit prächtige Wohnhäuser in den Städten. In einzelnen Orten, wie Nürnberg, Rothenburg, Münster i. W., Danzig ist noch eine große Zahl davon erhalten.

deutung gewonnen wie nur ist ein nationales Heiligtum rischen Verfall bildet dies herr- Erinnerung an die Zeit eine eindringliche Mah- in Zwietracht zu geraten.

deutsche Bürgertum ge- bedeutendem Wohl- richtet es große Rat- besten gehört das ob der Tauber gemüthlichen frän- die in ihrem rakter uns ganz in die zu versehen Langge- werke, hoher hohes Sat- stattlicher Er- Turm mit delstreppe sind manches an- haus be- Großartiger licher sind häuser in berg Aug- Diese italieni-

f) Holz- und Fachwerkbauten. Eine besondere Stellung nehmen die Holz- und Fachwerkbauten ein. Konstruktion und äußeres Ansehen bleiben ähnlich wie am Ende des Mittelalters. Doch schleichen sich nach und nach Renaissance motive in die Verzierung ein. Reich geschmückt ist das Knochenhaueramtshaus in Hildesheim (Abb. 241). Gegen Ende des 16. Jahrhunderts schwindet in den Harzstädten und anderwärts (Soest in Westfalen) mehr und mehr die altererbte Art, um breitgestreckten, glatten Häusern Platz zu machen, die außen langweiliger sind, dafür freilich ein bequemerer und behaglicherer Wohnen gestatten.

5. Innenausstattung und Kunstgewerbe. Die Freude am Schmuck stieg in Deutschland während des 16. Jahrhunderts ganz erheblich. Hand in Hand damit ging eine hohe Blüte des Kunsthandwerks. Es wurden prächtige Innenräume geschaffen, z. B. in Nürnberg, Münster i. W., Lübeck und Danzig.

Aber auch die Einzelstücke, die der Goldschmied, der Schnitzer, der Zinngießer oder der Töpfer schuf, waren von künstlerischem Wert. Deutschland war damit den andern Ländern überlegen.

Die Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts.

I. Charakteristik der Barockkunst.

Die Barockkunst herrscht während des 17. Jahrhunderts. Ihre Anfänge reichen jedoch weit in das 16. zurück, sie knüpfen unmittelbar an Michelangelo und seine Mediceergräber in Florenz an. Die Grundelemente sind die der Renaissance. Aber während diese den harmonischen Ausgleich aller Maße erstrebt, vereint das Barock alle Kraft auf einzelne Punkte, hebt diese hervor, ordnet alles andere ihnen unter. Nicht Ruhe, sondern Leben und Bewegung erstrebt man im Kunstwerk. Um starke Licht- und Schattenwirkungen, um einen malerischen Eindruck zu erzielen, schreckt man nicht davor zurück, an den Bauten die Fassaden in Schwingungen geraten zu lassen. Nicht gerade, sondern mehrfach gebogene und gekrümmte Mauern werden aufgeführt. Alles muß imponieren. Groß, ja kolossal werden die Maßstäbe gewählt. Man weiß außen und innen Stimmungen zu schaffen, die berauschen.

Wie in der Baukunst, so wird auch in der Malerei jede strenge Anordnung verworfen und ein regelrechter architektonischer



Abb. 242. Guido Reni, Christus und Johannes d. T. als Knaben. London, Nationalgalerie.

Plastik und Architektur auf das Malerische geht, so wird die Malerei selbst zur Königin der Künste. In ihr wird das Höchste während dieser Zeit geleistet.

II. Italien.

1. **Die Malerei.** a) Allgemeines. Die Künstler stehen zum größten Teil unter dem Bann der Hauptmeister der

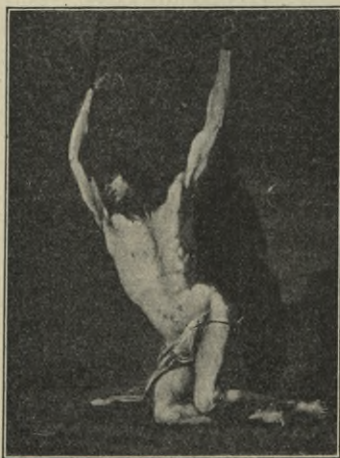


Abb. 244. Ribera, genannt Spagnoletto, S. Sebastian. Berlin, Museum.

Aufbau vermieden. Die von Correggio geübte Kuppelmalerei mit ihrer scheinbaren Durchbrechung des Raumes wird allgemein Brauch. Freiheit und Großartigkeit herrscht in jeder Beziehung. Die technischen Mittel beherrscht man vollständig. Wie die Grundstimmung in der



Abb. 243. Caravaggio, Lautenspielerin. Wien, Lichtensteingalerie.

Renaissance. Sie legen Wert auf sorgfältige Durchführung, werden aber weichlich in ihrer Auffassung, ja geradezu süßlich.

b) Guido Reni. So wirken in Bologna und Rom die Caracci (spr. Karatschi) und Guido Reni. Am besten kommt letzterer in einem Bilde zur Geltung, wo er Christus und Johannes als halbwüchsige Knaben schildert. Beide schauen sich tief in die Augen. Sie verstehen

einander. Sie sind gleichmäßig von Begeisterung für ihren künftigen Beruf erfüllt. Jesus ist zurückhaltend, fragend, der schwarzlockige Johannes lebhafter dargestellt (Abb. 242). In und bei Rom tat sich ähnlich Domenichino (spr. Domenikino) hervor.

c) Caravaggio. Selbständiger ist Caravaggio (spr. Karawadscho). Ein liebenswürdiges Bild von ihm ist eine Lautenspielerin (Abb. 243). Wir sehen ein Mädchen, das nach Noten die Laute spielt. Die Kleiderstoffe sind fein wiedergegeben. Das Licht, das von der Seite einfällt, hebt das Gesicht, Arme und Rücken hervor. Diese einheitliche Lichtführung ist für Caravaggio charakteristisch und wird

für die Folgezeit in Italien und Holland von großer Wichtigkeit. Man spricht hierbei von Kellerlicht und von Halbdunkel (Clair-obscur).

d) Ribera. Besonders Ribera führt diese koloristischen Bestrebungen weiter. Er ist ein sehr bedeutender Künstler von starker Empfindung. Sein *S. Sebastian* (Abb. 244) zeigt die schweren Schmerzen seines Martyriums. Der nackte Leib, der sich in der grellen seitlichen Beleuchtung wirkungsvoll vom dunklen Hintergrund abhebt, ist mit großer Meisterschaft modelliert.

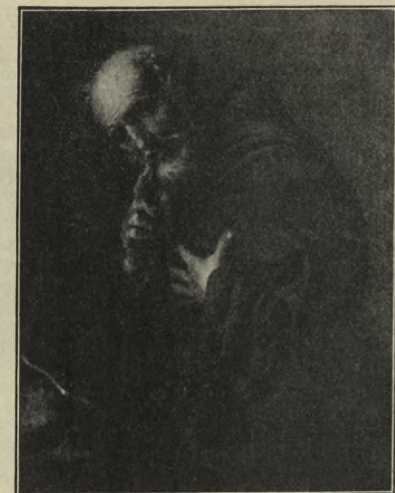


Abb. 245. Unbekannter italienischer Meister, Andächtiger Mönch. Münster i. W., Privatbesitz. Nach einem Diapositiv von Dr. F. Stoedtner in Berlin.

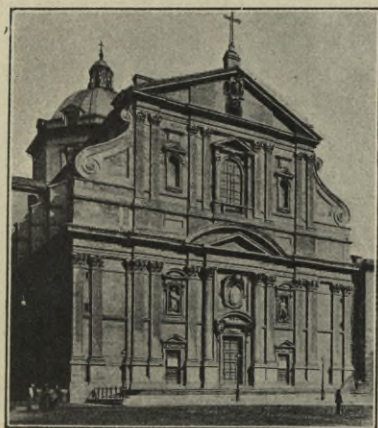


Abb. 246. Bignola, Kirche Gesù in Rom.

Ein ungenannter italienischer Künstler dieser Zeit bewegt sich in ähnlichen Bahnen wie Ribera. Sein andächtiger Mönch (Abb. 245) fesselt uns durch die glänzende Wiedergabe der lebhaft bewegten Hände und des glutäugigen Kopfes, der gleichsam volles Leben gewinnt und zu uns zu sprechen scheint.

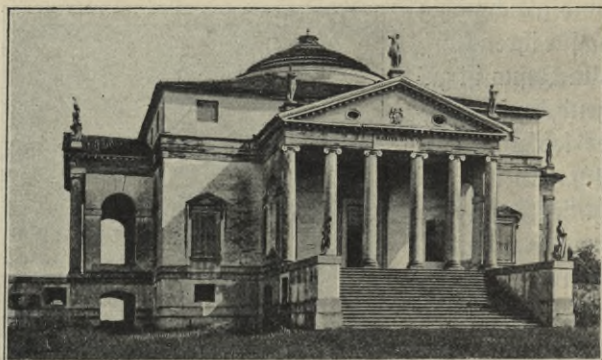


Abb. 247. Palladio, Villa Rotonda bei Vicenza.

2. Die Baukunst und Plastik.

a) Bignola.

In Rom schließen sich an Michelangelo die Architekten Bignola (sprich Wignola), Della Porta, Maderna u.a.

an. Das wichtigste Werk des ersteren ist die Kirche Gesù (spr. Dschesù, Abb. 246), die Hauptkirche des Jesuitenordens. Die Stirnseite dieser Kirche zeigt eine zweigeschossige Anordnung. Der mittlere Eingang ist durch Häufung von Säulen, Halbpfeilern und Giebeln besonders betont.

b) Palladio. Er schmückt seine Heimat Vicenza (spr. Witschendsa) mit zahlreichen Palästen und ist auch in Venedig tätig. Seine Villa rotonda bei Vicenza (Abb. 247) ist ein Landhaus von gleichmäßig viereckiger Anlage. Auf jeder Seite ist eine von ionischen Säulen getragene Vorhalle vorgebaut, zu der eine Freitreppe emporführt. Der Bau, der nur dem südlichen Klima entspricht, hat etwas Lustiges und Heiteres. Wie bei ihm, sucht Palladio auch sonst die Formen der antiken Baukunst den Anforderungen des modernen Lebens anzupassen. Immer atmen seine Werke eine strenge Gesetzmäßigkeit. Er unterscheidet sich dadurch von den meisten andern Baumeistern seiner Zeit.



Abb. 248. Bernini, David. Marmor. Rom, Villa Borghese.

c) Bernini. Der eigentlichste Vertreter des italienischen Barocks ist Lorenzo Bernini (1598 bis 1680). Zu seinen Lebzeiten ist er wie nur selten ein Künstler gefeiert worden. Später ist er durch die Bestrebungen Winckelmanns förmlich in Acht und Bann getan, so daß Bernini und

künstlerische Verwilderung fast bis in unsere Tage als ein einziger Begriff galten. Jetzt endlich wird er nach Gebühr gewürdigt. Wir können Bernini nicht vergöttern, wie es seine Zeitgenossen taten. Aber wir staunen über sein Lebenswerk, wir bewundern seine Meisterschaft als Bildhauer und Architekt.



Abb. 249. Rom, Palazzo Poli mit der Fontana Trevi. Im 18. Jahrhundert nach einem Entwurf Berninis gebaut.

Mit sicherer Hand und virtuosester Technik wußte Bernini im Marmor ein Bildnis wiederzugeben, so daß wir die dar-



Abb. 250. Rom, Petersplatz mit Peterskirche und Vatikan. Die Säulenhallen rechts und links 1655 bis 1667 nach Berninis Plänen erbaut.

gestellte Persönlichkeit unmittelbar, als wäre sie lebend, vor uns zu haben glauben. Mit feinstem Verständnis für Bau und Schönheit des menschlichen Körpers schafft er Einzelfiguren wie den kraftvollen David (Abb. 248) oder mächtige Grabmäler. Mit ungewöhnlichem Sinn für monumentale Ausgestaltung öffentlicher Plätze hat er der ewigen Stadt den Stempel seines Geistes aufgeprägt.

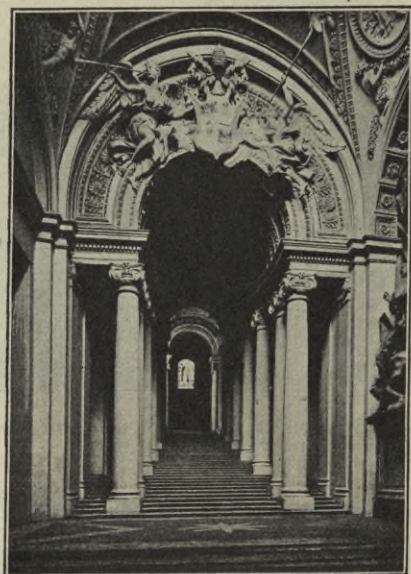


Abb. 251. Bernini, Scala regia. Rom, Vatikan.

Zahlreiche Brunnen erinnern hier an ihn. So ist die berühmte Fontana Trevi nach seinem Entwurf gebaut (Abbild. 249).

Vor allem hat er das, was an der Peterskirche Michelangelos durch dessen Nachfolger verfehlt worden war, wieder ausgeglichen, indem er das Gute hieran in das rechte Licht setzte und es gewaltig zu steigern wußte. Er schuf die Säulenhallen vor der Kirche (Abb. 250), die stets zu den bedeutendsten Leistungen monumentaler Architektur gezählt werden müssen. Im Innern des Vatikans legte er danach die großartige Königstreppe an (Abb. 251).

Berninis Einfluß war ungeheuer. Seine Kunst entsprach den Wünschen des Zeitalters so sehr, daß auf lange Zeit zahlreiche Künstler vollständig im Banne Berninis standen. Auch auf einem mehr nebenächlichen Gebiete wurde er vorbildlich. In der Mitte der Peterskuppel errichtete er über dem Altar ein hohes Tabernakel, dessen Säulen er einer nach römischer Überlieferung aus dem Tempel in Jerusalem stammenden Säule nachbildete, d. h. forkyzierartig gewunden. Diese, an sich widersinnige Säulenform ist von da ab Mode geworden. Auch in den protestantischen Kirchen Norddeutschlands ist sie unendlich oft verbreitet.

III. Spanien.

1. Einleitung. Die Glanzzeit der spanischen Malerei und Plastik ist das 17. Jahrhundert. Hier findet der eigentümliche spanische Charakter mit seiner Mischung von feurigem Stolz und religiöser Verzücktheit seinen sprechendsten Ausdruck. Schwärmerei und frische Naturbeobachtung, vereint mit einer gewissen Rücksichtslosigkeit und einer vorzüglichen technischen Schulung rufen hier eine hellstrahlende Kunstblüte hervor, die besonders durch die Kirche, mehr aber noch durch die ungeheuern, auf Spaniens damaliger Weltmachtstellung beruhenden Reichtümer des Königshauses gefördert wird.

2. Velazquez. a) Sein Leben. Velazquez lebte von 1599 bis 1660, stammte aus Sevilla und wurde 1623 an den Hof König Philipps IV. nach Madrid berufen.

b) Seine Gemälde. Er ist ein Künstler von höchstem malerischen Können und von größter Selbständigkeit. Die einfachen Leute aus dem Volke in Sevilla haben es ihm zunächst angetan: Bauernburschen, Wasserverkäufer, Küchenszenen u. dgl. werden von ihm gemalt. Wenn er kirchliche Bilder arbeitet, so mischt er Typen aus dem Volke hinein. Bei einer Darstellung von Christus im Hause der Martha versetzt er unter Anwendung starker Licht- und Schattengegensätze die Hauptszene in den Hintergrund, um vorn Marthas häusliche Geschäftigkeit um so anschaulicher schildern zu können (Abb. 252).

Später hat Velazquez die Mitglieder des Hofes vom König herab bis zu den Narren und Zwergen in zahlreichen Bildnissen wiedergegeben. Die ge-



Abb. 252. Velazquez! Christus im Hause Marthas.
London, Nationalgalerie.

schlossene Malart, die mehr zeichnerische Technik der Frühzeit lockert sich bei ihm im Lauf der Jahre mehr und mehr. Immer glänzender werden die Wirkungen des Lichtes beobachtet, immer kühner wird die Malweise. Betrachtet man z. B. das

Erinolinenartig breit gesteihte Prachtkleid einer der unglücklichen Infantinnen in der Nähe (Abb. 253), so gewahren wir nichts als

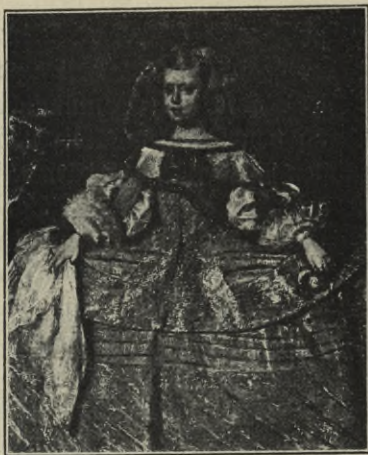


Abb. 253. Velazquez, Infantin Margareta Theresia (Kopie?). Wien, k. k. Museum.

scheinbar unsinnig durcheinander-
gesetzte Farbenflecke. Bei wenigen
Schritten Abstand aber vereinigen
sich die Flecke zu köstlichen Ge-
bilden, die zartesten und kunst-
vollsten Seidenspitzen treten in
unmittelbarer Naturwahrheit vor
uns. Sie sind so fein und so
täuschend wiedergegeben, wie es
kaum eine andere Technik ermög-
lichen würde. Diese Sicherheit in
der Beobachtung und dies er-
staunliche Erfassen koloristischer
Probleme gestattet dem Velazquez,
den schwierigsten und häßlichsten
Figuren (Zwergen) gerecht zu

werden, überall künstlerisches Leben zu verbreiten, durch feinsinnige
Farbenzusammenstellungen einzigartige Reize hervorzuzaubern.
Auf den Bildnissen wird treffend Wesen und Eigenart der dar-
gestellten Personen zum Ausdruck gebracht. Das schönste und
eindringendste vielleicht ist das des Papstes Innocenz X. in Rom.

Unter den übrigen Werken ragen hervor die Schmiede des
Vulkan, die Spinnerinnen oder Teppichweberinnen und die Über-
gabe von Breda, die sog. Lanzen, mit der glänzenden, rein
koloristisch bewirkten Gruppierung und
Anordnung großer, kriegerischer, Lan-
zenbewehrter Massen (alle im Prado).

Velazquez gehört zu den gottbe-
gnadeten Meistern der Kunst. Sein
Einfluß auf die neueste Kunst ist sehr
bedeutend.

3. Murillo (1618 bis 1685) ist
vorzugsweise Kirchenmaler. Zahlreiche
Madonnen versinnbildlichen die in-
brünstige religiöse Schwärmerei des
spanischen Volkes. In dem Heiligen
Franziskus, der den Gefreuzigten
mit zärtlichster Hingabe in die Arme
schließt, und in der Vision des Heili-
gen Antonius, dem das Christkind



Abb. 254. Murillo, Melonen- und Traubenbeser. München, Pinakothek.

in den Wolken erscheint, hat er Typen geschaffen, die in der Kunst der katholischen Kirche sich bis heute großer Beliebtheit erfreuen.

Neben diesen schwärmereierfüllten Andachtsbildern fehlen aber auch die Volkszenen nicht. In unverfälschter Treue erscheinen die Straßenjungen Sevillas vor uns, wie sie würfeln oder Melonen essen (Abb. 254). Da er die Kinder kennt und liebt, so glücken ihm in seinen kirchlichen Bildern besonders die Engel.

In seiner Vortragsweise überwindet er während seiner künstlerischen Tätigkeit mehr und mehr das Harte und Schwere. Seine Farben werden wärmer und heiterer. Er will schließlich das himmlische Licht selbst darstellen.

4. Goya. Goya (1746 bis 1828) ist der letzte große Künstler Spaniens. Mit rücksichtsloser Kraft, mit wundersamer unerhört kühner Phantasie, mit vollendeter Technik deckt Goya die Schäden der Zeit auf. Seine Radierungsfolgen sind gewaltige Anklagen gegen die damaligen Machthaber. Darin aber erschöpft sich seine Kraft nicht. Er ist Maler, Porträtist, gibt packende Augenblicksbilder, die als unmittelbare Vorläufer der modernsten Kunst gelten müssen, und weiß schließlich den Zauber seines Lichts und seiner Treffsicherheit auch in großen Kuppelfresken zu entfalten.

IV. Belgien.

1. Peter Paul Rubens. a) Sein Leben. Herkunft und italienischer Aufenthalt. Rubens wurde 1577 in Siegen in Westfalen als Sohn angesehenener und wohlhabender Antwerpener Bürger geboren. Von Haus aus mit guter wissenschaftlicher und gesellschaftlicher Bildung ausgestattet, genoß er in Antwerpen seine künstlerische Ausbildung.

Von 1600 bis 1608 weilte er in Italien. Hier trat er bald in die Dienste des Herzogs Vincenz Gonzaga von Mantua, in dessen Auftrage er auch weite Reisen, bis nach Spanien, unternahm. Besonders fesselte ihn in Italien die reiche und lebenserfüllte Hafenstadt Genua. Ihre damals gerade zur Blüte entfaltete Palastarchitektur hat auf seine Formensprache einen nachhaltigen Einfluß ausgeübt. Auch sonst hat er die italienische Kunst eifrig studiert. Die Antike, Mantegna, Leonardo, Michelangelo, Raffael, Tizian, Caracci, Caravaggio haben ihn beschäftigt. Von allen hat er gelegentlich später ungescheut Motive

entlehnt, freilich ohne sich irgendwie slavisch den fremden Anregungen zu unterwerfen.

Seine Antwerpener Zeit. Als er heimkehrte, war ihm schon ein großer Ruf vorausgegangen, und mit hohen Ehren wurde er begrüßt. Aber erst in der Heimat entfaltete sich sein Kolorit zum vollen festlichen Glanz.

1609 heiratete er Isabella Brant. Zugleich wurde er Hofmaler der niederländischen Regenten, des österreichischen Erzherzogs Albert und seiner Gemahlin, der Infantin Eugenia Isabella. 1611 bereits erbaute er sich in Antwerpen ein prächtiges Haus.

Er malte die Kreuzaufrichtung und die berühmte Kreuzabnahme (beide im Antwerpener Dom). Für die neuerbaute Antwerpener Jesuitenkirche schuf er die großen Altarbilder: Wunderthaten des heiligen Ignatius und des heiligen Xaver (Wien). Es entstanden mehrere Darstellungen des Jüngsten Gerichts (München) und der Idelsonsoaltar (Wien).

Im Auftrag der Königin von Frankreich, Maria Medici, der Witwe Heinrichs IV., schilderte er ihr und ihres Gemahls Leben in langen Bilderreihen (Paris, Louvre). Vieles hiervon ist von Schülerhand ausgeführt. Aber die Idee und Anlage des Werkes, die eigentümliche Verbindung des irdischen Lebens mit dem der antiken Götter, die weitgehende Allegorisierung, das alles stammt vom Meister und entspricht zugleich dem Geschmack der damaligen Zeit auf das vollkommenste.

Im Jahre 1626 starb Isabella Brant. Es folgten unruhige Jahre. Rubens bekam politische Aufträge vom Statthalter und reiste als dessen Gesandter nach Spanien, England, Holland.

1630 heiratete er zum zweiten Male. Er führte die jugendliche Helene Fourment heim, eine blonde Schönheit, die er fortan zu malen nicht müde wurde. Ihre weiße Haut, ihr rosiges Gesicht, ihre vollen Lippen und dunkelleuchtenden Augen werden uns wohl vertraut, wenn wir die Bilder des letzten Jahrzehnts seines Schaffens mustern (Krieg, Cäcilie, Venus usw.).

Mit Aufträgen wurde er von allen Seiten überhäuft. Geehrt und gefeiert wie ein Fürst ist er 1640 gestorben.

b) Seine Werke. Das Abendmahl (Abb. 255). Christus und die Apostel sitzen eng zusammengedrückt und erscheinen als eine geschlossene, abgerundete Masse. Es werden nur einzelne Personen hervorgehoben, während die übrigen im Halbdunkel des düstern Zimmers verschwinden. Besonders fallen die

Köpfe von Christus und Judas auf. Christus, von himmlischem Glanz umflossen, richtet den verklärten Blick nach oben. Judas, ganz schwarz schon in seiner äußeren Erscheinung, schaut verstohlen und scheu zur Seite wie ein erkannter Verbrecher, der aber doch nicht von seinem ruchlosen Treiben lassen will.

Der Unterschied gegenüber Leonardos Abendmahl ist augenfällig. Bei Leonardo sitzen Christus und die Apostel in einer Reihe an einer Längstafel. Jeder von ihnen wird besonders charakterisiert. Hier bei Rubens wird auf einen einheitlichen, malerisch gesehenen Gesamteindruck Wert gelegt und nur die seelische Verschiedenheit des göttlichen Dulders und seines Verräters be-



Abb. 255. Rubens. Das Abendmahl.
Mailand, Galerie der Brera.

sonders betont. Tizian hat diese neue Anordnung bereits auf einem Abendmahlsbild (Urbino), aber Rubens erst hat sie künstlerisch völlig durchgeführt.

Der Krieg (Abb. 256). Mars in blankem Panzer und Helm stürmt mit Schild und Schwert hinaus in den Kampf. Venus, die die Züge der zweiten Gattin des Künstlers trägt, sucht ihn in liebevoller Umarmung zurückzuhalten. Liebesgötter wollen ihr helfen. Aber obwohl die unglückliche, schwarzgekleidete Europa in Klagerufe ausbricht und die Hände verzweifelt gegen den Himmel erhebt, gibt es kein Zurück. Mit wilder Kraft zerrt die schlangenumwundene, fackeltragende Furie des Kriegs den Helden sich nach. Vorwärts geht es über die Leiber der Unschuldigen und Erschlagenen hinweg.

Von links nach rechts finden wir eine fortlaufende Bewegung und Steigerung. Ganz links deuten die stolzen hellen Säulen des Tempels und das Spiel der Kinder auf die Segnungen des Friedens. Ganz rechts sind wir mitten in die düstern Schrecken des Kriegs versetzt, die dem Leben und der menschlichen Kultur, dem Familienglück und den Künsten blutiges Verderben bringen. Ein mächtiger einheitlicher Strom durchzieht das Bild. Er versinnbildlicht die unwiderstehliche

Macht der entfesselten Furie. Mit breitem Pinselstrich wird der gewaltige Zug der Linien zur malerischen Darstellung gebracht.

c) Bedeutung von Rubens. Der Umfang seines Schaffens. Der Umfang seines künstlerischen Schaffens ist kaum zu übersehen.

Eine ungeheure Fruchtbarkeit war ihm eigen. Ungezählte Aufträge flossen ihm zu. Unmöglich konnte er sie persönlich alle ausführen. Vieles, was unter seinem Namen geht, ist in seiner Werkstatt von seinen Schülern gearbeitet, von ihm selbst nur angelegt oder nachträglich übergegangen.

Der Stoff seiner Darstellungen.

Neben den religiösen Darstellungen beschäftigen ihn

historische, mythologische und allegorische Stoffe. Gern malt er den Bacchus mit seinem Gefolge, trunkene Silene, Amoretten. Dazu kommen Tierbilder. Am schönsten von diesen ist wohl der Kampf der berittenen Araber mit den Löwen. Er malt ferner Landschaften, Bildnisse Kinder mit Fruchtkränzen und anderes mehr.



Abb. 256. Rubens, Der Krieg, Florenz, Pitti.



Abb. 258. van Dyck, Bildnis des Herzogs Richmond. Paris, Louvre.

Der geistige Gehalt seiner Schöpfungen. Feinere seelische Empfindungen dürfen wir bei Rubens' Bildern nicht suchen. Aber blühendes, leuchtendes Leben, üppige, junge Frauen, kräftige, gebräunte Männer und alle Freuden der Natur hat er wie kein anderer gemalt. Dramatische Begabung offenbart er wie nur wenige Künstler. Seine Kompositionen haben oft hinreißenden Schwung, der auch durch die flotte, breitpinselige Malweise recht zur Erscheinung gelangt. Mitunter freilich macht sich theatra- lische Pose in seinen Bildern breit.

Verhältnis zur italienischen Kunst. Die niederländische Malerei, die im 16. Jahrhundert einer fast völligen Verwelschung zum Opfer gefallen war, ist durch die geniale Kraft des Rubens zu neuem Leben erwacht. Er folgte der Sitte der Zeit und weilte lange in Italien. Er eignete sich die Vorzüge der dortigen Maler an. Aber er unterlag nicht den verführerischen Reizen der südlichen Kunst, sondern kräftigte dort nur seine Eigenart, die er sich bewahrte. Der große Zug, der der italienischen Kunst innewohnt, vereinigt sich bei Rubens auf das glücklichste mit der leuchtenden Farbenpracht, den kräftigen, überquellenden Formen und der gesunden, mitunter auch derb sinnlichen Naturauffassung der Niederländer.

2. Antonys van Dyck (spr. Deiß). a) Sein Leben. Er wurde 1599 als Kind einer vornehmen Antwerpener Familie geboren. Von Rubens wurde er ausgebildet. Dann ging er auf einige Jahre nach Italien. Er wurde dort der Lieblingsmaler der ersten Familien Genuas.



Abb. 259. van Dyck, Königin Henriette von England. Dresden, Galerie.

Später kam er als Hofmaler König Karls I. nach England und hat hier bis zu seinem Tode gelebt. Während seines ganzen Lebens von der Sonne des Glücks beschienen, ist er 1641 verhältnismäßig jung gestorben.

b) Seine Werke. Biblische Gemälde (Christus am Kreuz, Christi Leichnam im Schoß der Maria u. a. m.) und Bildnisse sind das Gebiet seines künstlerischen Schaffens. Bei den ersteren hängt er sehr von seinem Lehrer ab, nur daß er zur Weichlichkeit, ja zur Süßlichkeit neigt.

In den Bildnissen aber übertrifft er sogar den Meister. So elegante und aristokratische Erscheinungen wie bei ihm findet man

nur selten in der bildenden Kunst. Sein eigenes Wesen war vornehm und zurückhaltend. Darum glückten ihm auch die Mitglieder fürstlicher Familien am besten (Abb. 258 und

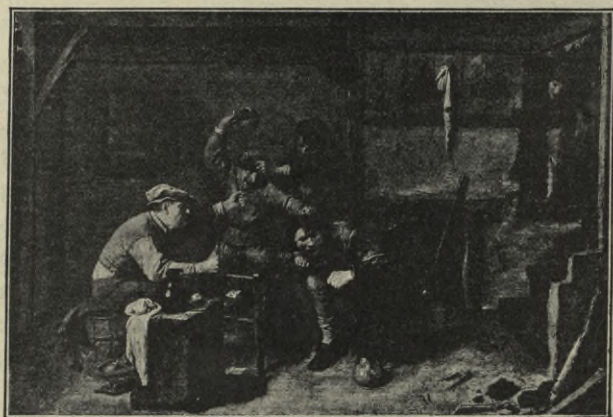


Abb. 260. Adriaen Brouwer, Kaufende Kartenspieler. München, Pinakothek.

259). Er ist hierin vorbildlich für die Folgezeit geworden. Die großen englischen Maler vom Ende des 18. Jahrhunderts sowie zahlreiche Künstler des 19. Jahrhunderts sind auf diesem Gebiete von ihm beeinflusst worden.

3. Brouwer und Teniers. Gegenüber der eleganten Art van Dycks, vertreten der urwüchsige Adriaen Brouwer und der unermüdete David Teniers d. J. (spr. Tenihrs) das derbe Element im flämischen Charakter. Besonders Wirtshauszenen bilden den Gegenstand der Darstellung. Es geht lustig her. Es wird gespielt, getanzt, geraucht, gewürfelt und — auch tüchtig geprügelt (Abb. 260). Die Bilder der beiden, namentlich die des Brouwer, sind vorzüglich gemalt.

V. Holland.

1. Einleitung. Ganz anderer Art als die belgische ist die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts. Religion und Politik errichteten eine tiefe Kluft zwischen den verwandten und benachbarten Flamen und Holländern. Jene blieben beim Katholizismus, wurden fremden Herren untertan und liebten äußern Pomp und Prunk und frohe Feste. Diese waren Protestanten geworden, hatten in schweren Kämpfen sich ihre Freiheit gesichert und suchten das Meer und ferne Länder sich zu unterwerfen. Sie waren klug, sachlich, weitauschauend und ernst, abhold allem theatralischen Wesen, aber den Wissenschaften und Künsten zugetan.

Als nach ihren langen Freiheitskämpfen der Friede wieder ins Land gezogen war, wollten sich die Bürger voll Stolz und Behagen der errungenen Güter freuen und Denkmäler ihrer Taten und besonders ihrer Persönlichkeiten besitzen. Vom Bildnis geht demgemäß die neuere holländische Malerei aus. In Gruppen vereint, lassen sich die Vorstände (Regenten) und Mitglieder der Gilden und sonstigen Körperschaften, namentlich der Schützengesellschaften, gern konfezieren, um die Gildenhäuser (Doelen, spr. Duhlen) zu schmücken.

Im Haag, in Delft, Leiden, Haarlem, Amsterdam und Utrecht wohnen die Maler, die diese Aufträge erledigen. Aus solcher streng sachlichen Übung erwächst die große, holländische Malerei des 17. Jahrhunderts. Allmählich werden Haarlem und Leiden die wichtigsten Kunststätten des Landes.

2. Franz Hals (gestorben 1666). a) Die Offiziere der Georgs-Schützen (Haarlem, Museum). Dargestellt sind die Vorsteher der kriegstüchtigen Bürgerwehr, die in der St.-Georgsgilde organisiert war. Es sind markige, kräftige, selbstbewusste Männer. Sie bilden kein langweiliges und eintöniges Gruppenbild, sondern sind bei fröhlichem Mahl in anregender Unterhaltung zwanglos vereint. Sie tragen festlichen Schmuck. Heller Farbenglanz strahlt aus dem Bilde.

b) Hille Bobbe (Abb. 261). Die dargestellte Person war eine alte Schenkmagd in einer niederen Matrosenkneipe. Sie ist so häßlich als nur irgend denkbar. Grinsend wendet sie ihren fast zahnlosen breiten Mund zur Seite. Mit ihrer rechten Hand will sie den Zinnhumpen erheben, um Bier zu trinken.

So gemein diese Person erscheint, so glänzend ist sie gemalt. Von strenger Linienzeichnung ist gar keine Rede. In dicken

Strichen sind einzelne Farbklecke nebeneinandergesetzt. Das ist so genial gemacht, daß wir auf geringe Entfernung nichts mehr von den einzelnen Strichen, vielmehr einen gut modellierten Kopf vor uns zu sehen glauben.



Abb. 261. Franz Hals, Hille Bobbe. Berlin, Museum.

c) Die Vorsteherinnen des Altenspitals (Abb. 262). Fünf alte Damen mit großen, weißen Kragen sind zu einer Besprechung von Amtsgeschäften zusammengetroffen. Ohne Symmetrie und ohne Regelmäßigkeit sind sie vom Künstler nebeneinandergereiht. Wir werden mitten in ihre Verhandlungen hineingeführt und sind

verblüfft von der ehrlichen Naturwahrheit, die hier zu uns spricht. Wir glauben die Damen geradezu lebend vor uns zu schauen.

d) Seine Malweise. Beachtenswert ist, wie sich seine Malweise entwickelt hat. Anfänglich legt er sein Bild zeichnerisch sehr korrekt und in festen Linien an. Er vertreibt dabei unter Anwendung goldener warmer Mitteltöne sorgsam die Farben.

Aber bald lockert sich das Gefüge. In breiten, flotten dicken Strichen werden einzelne Farbtöne nebeneinandergesetzt, so daß wir bei der Nahbetrachtung regellose, lange Klecke vor uns zu haben glauben. Eben hierdurch erreicht er eine viel größere Kraft und Deutlichkeit und eine eindringlichere Sprache.

Die Buntheit des Kolorits wandelt sich allmählich in eine Mischung von schwarzen, silbergrauen und grünlichen Farben. Er arbeitet Ton in Ton.

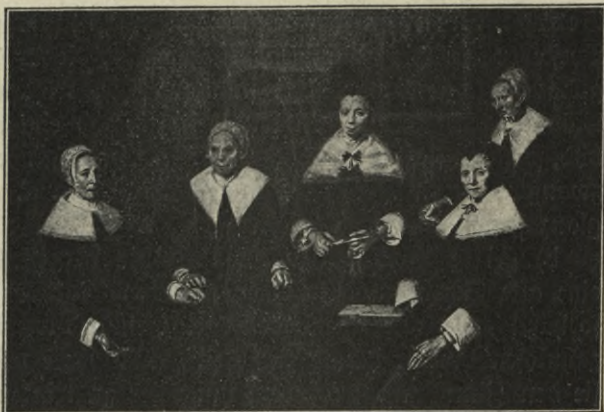


Abb. 262. Franz Hals, Die Vorsteherinnen des Alten-Spitals (1664). Haarlem, Museum.

Am besten lernt man

unsern Künstler und die Entwicklung seiner Malweise im Museum zu Haarlem kennen, wo nicht weniger als acht große Regentenstücke aus den verschiedenen Epochen seines Lebens vorhanden sind.

e) Bedeutung von Franz Hals. Franz Hals hat in seinem langen Leben die oben geschilderte Bildnismalerei auf eine vorher nicht geahnte Höhe erhoben. Die Regentenstücke hat er zu großen innerlich bedeutenden Denkmälern der Zeit und zu unvergleichlichen Kunstwerken entwickelt. Aber auch im Einzelbildnis und in der Schilderung von einfachen Leuten aus dem Volke oder von lachenden, fröhlichen Musikanten hat er Ausgezeichnetes geleistet. Er ist einer der größten Wirklichkeitsmaler, die es gegeben hat.

3. Rembrandt. a) Sein Leben. Bis zum Tode seiner Gattin. Rembrandt Harmens von Rijn (spr. Rein) ist 1606 in Leiden geboren und ist in Amsterdam ausgebildet worden. 1623 bis 1631 war er in Leiden tätig, dann siedelte er wieder nach Amsterdam über. Hier brachte ihm ein Regentenstück, die Vorsteher der Chirurrgenilde, wie sie dem Vortrage des berühmten Anatomen Dr. Tulp lauschen, Ruhm und Anerkennung.

1633 führte er Saskia van Uylenburgh heim. In jeder Beziehung war ihm damals das Glück hold. Aber leider währte es nicht lange. Bereits 1642 starb die geliebte Gattin.

Sein finanzieller Zusammenbruch. Rembrandt war wohl nie ein guter Rechner gewesen. Durch den regen Handelsverkehr Amsterdams mit fernen Ländern wurde seine Sammelleidenschaft mächtig gesteigert. Er vermochte zuletzt die Ausgaben nicht mehr mit den Einnahmen in Einklang zu bringen. Schließlich kam es zum vollständigen finanziellen Zusammenbruch. 1657 und 1658 wurde seine gesamte Habe versteigert. Die erhaltenen Inventare gewähren uns einen Einblick in seinen Reichtum an Gemälden, Kupferstichen, kostbaren Stoffen, chinesischen Porzellantassen, indischen Waffen u. dgl. m.

Das letzte Jahrzehnt seines Lebens. Von da an floß sein äußeres Leben trübe dahin. Der Haushalt, den er mit seinem Sohne Titus und einer Haushälterin führte, war gegen früher armselig. In einfachen Verhältnissen starb er in Amsterdam 1669.

b) Selbstbildnisse. Außerlich ist Rembrandts Leben einfach genug, aber um so reicher sein Innenleben. Man verfolge im Zusammenhang die Selbstbildnisse aus den verschiedenen Zeiten seines Lebens. Er hat sich oft gemalt, ähnlich wie Dürer. Die

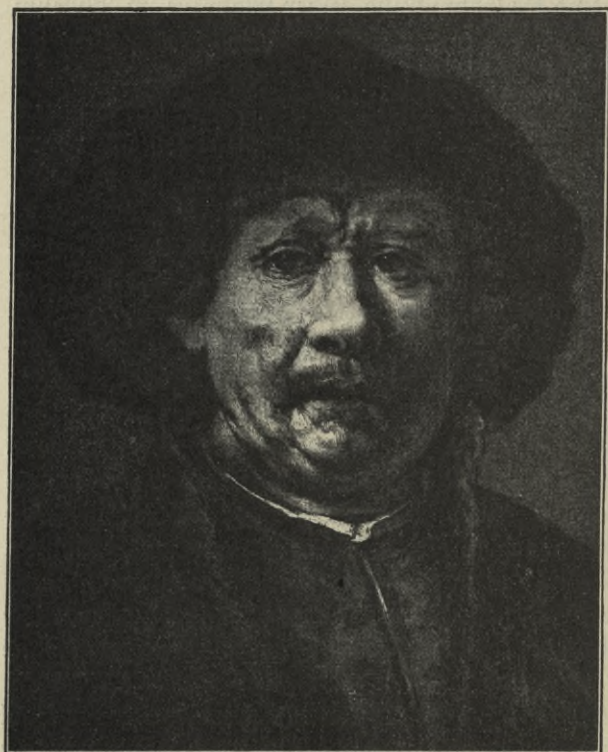


Abb. 263. Rembrandt, Selbstbildnis (etwa 1666). Wien, L. F. Museum.

Freude am Dasein, das übersprudelnde Glück während der kurzen Ehe, das Interesse an phantastischem Aufpuß, die entschlossene, energische Lust zur Arbeit und endlich der Niedergang, der Schmerz, die verzweifelte Resignation, das alles spiegelt sich in diesen Gemälden wieder. Keins ist größer, keins erhabener als

das letzte Selbstbildnis in der Wiener Galerie (Abb. 263). Der Menschheit ganzer Jammer faßt uns an, wenn wir uns in diese Augen versenken. Von der Tragik dieses Schicksals muß jedes fühlende Herz erschüttert werden.

c) Die Kreuzabnahme (Abb. 264). Die Getreuen Christi sind liebevoll damit beschäftigt, den Körper ihres Herrn vom Kreuze abzunehmen. Sie sind so angeordnet, daß sie eine oben spitz zulaufende Pyramide bilden. Unter den Personen fallen uns mehrere mit jüdischem Gesichtsschnitt und orientalischer Kopftracht auf. Am meisten aber interessiert uns das helle Licht, das auf den zusammensinkenden Leichnam und seine unmittelbarste Umgebung seitlich von oben her fällt. Alles übrige bleibt im dämmrigen Dunkel. Das ist das berühmte Helldunkel Rembrandts. Er hebt damit das Wichtigste, das, worauf es ihm beim Bilde hauptsächlich ankommt, wirksam hervor.

d) Bildnis seiner Mutter (Abb. 265). Es ist mit größter Sorgfalt gemalt. Jede Runzel, jede Falte ist wiedergegeben. Rembrandt ist aber nicht in Kleinlichkeit verfallen. Die treuen, liebevollen, gütigen Augen der greisen Mutter beherrschen den Eindruck des Bildes.

e) Die Nachtwache (Tafel II). Das Bild ist eins von den oben erwähnten Regentenstücken. Rembrandt schildert uns eine Amsterdamer Schützenkompagnie. Die Schützen brechen aus ihrem Versammlungshaus in lebhafter Erregung zum Preisschießen auf. In der Mitte gehen voran der Kapitän in braunem Wamms mit hellroter Schärpe und der Leutnant in zitronengelbem Rock und weißer Schärpe. Rings um sie flutet das Leben der vorwärtsstürmenden

Schützen. Einer schwenkt die Fahne, ein anderer rührt die Trommel, ein dritter schießt mit seinem Gewehr in die Luft. Ein hellgekleidetes und reichgeschmücktes junges Mädchen trägt die Preise für die siegenden Schützen.

Das Bild fand nicht den Beifall der Auftraggeber. Sie hatten sich eine regelmäßigere Anordnung gedacht, bei der ein jeder von ihnen deut-

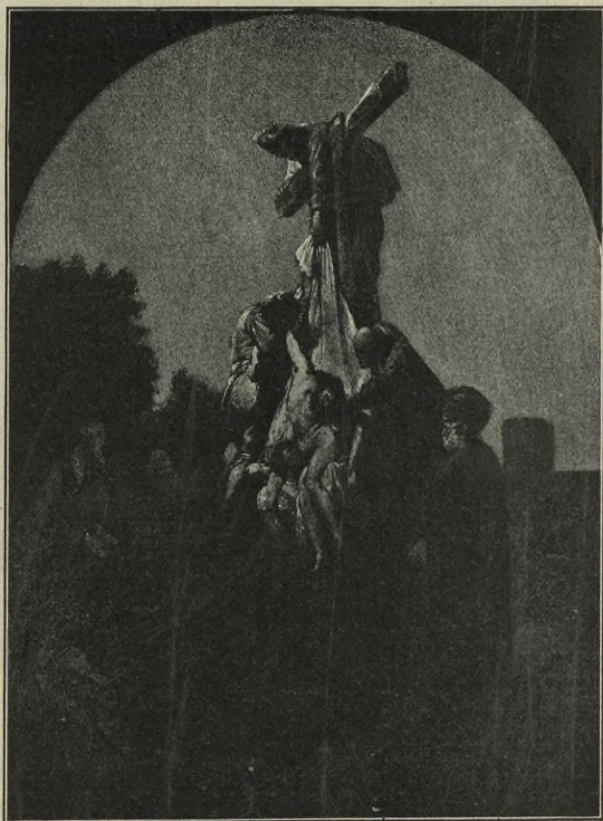


Abb. 264. Rembrandt, Kreuzabnahme. Aus einer 1633 bis 1639 für den Statthalter Friedrich Heinrich von Nassau gemalten Folge von Passionsbildern. München, Pinakothek.

licher und klarer zu sehen gewesen wäre. Um so einmütiger ist die Nachwelt in der Bewunderung des Gemäldes.

Die Farben sind wunderbar tief und prächtig. Von ihrer Harmonie und Schönheit vermag eine Nachbildung wie die unserige auch nicht entfernt eine Vorstellung, sondern nur eine ungefähre Andeutung zu geben. Hier bietet allein das Original den wahren Genuß. Leider ist aber auch dieser nicht völlig ungetrübt, da das Bild im Laufe der Jahrhunderte manchen bösen Schaden davon getragen hat. — Seinen Namen Nachtwache führt das Bild zu Unrecht. Es war stark nachgedunkelt. Man verstand es nicht mehr und sah nur Soldaten im Dunkeln. Der Vorgang, den der Künstler schildert, spielt sich am hellen lichten Tage ab und hat mit soldatischem Wachestehen nichts zu tun.

f) Prediger Ansloo und seine Gattin (Abb. 266). Prediger Ansloo, ein angesehener Geistlicher der Mennonitengemeinde, sitzt in seinem Arbeitszimmer und redet eindringlich auf seine ruhig zuhörende, nur mit den Lippen leise fragende Gattin ein. Das Bildnis wird zu einer Genreszene von feinsten psychologischer Stimmung. Dabei ist es auf das sorgsamste gemalt. Kopf und

Hände sind durch das seitlich einfallende Licht besonders hervorgehoben.

g) Das Hundertguldenblatt (Abb. 267). Unter Rembrandts Radierungen ist das Hundertguldenblatt das berühmteste. Es hat seine Bezeichnung erhalten, weil Rembrandt einen Abdruck für diesen damals ungewöhnlich hoch erscheinenden Preis verkauft hat. Christus erscheint als der siegreiche Heiland und Erlöser der Welt. Von allen Seiten strömen ihm die Kranken, Krüppel, Blinden und Lahmen zu, um durch



Abb. 265. Rembrandt. Bildnis seiner Mutter (1639).
Wien, k. k. Museum.



Tafel II. Rembrandt, Die Nachtwache. Gemälde. Amsterdam, Reichsmuseum.

ihn geheilt zu werden. Ein Unglücklicher wird sogar auf elender Karre herangefahren. Gläubige Hingabe, vertrauensvolle Liebe, scheue Zurückhaltung, Zweifel zeigen sich in Gesichtern und Gebärden. Mit ver-



Abb. 266. Rembrandt, Prediger Ansoo und seine Frau (1641). Berlin, Museum.

ächtlichem Achselzucken blickt vorn links der vornehme Pharisäer, der uns den Rücken zuehrt, auf die neuen Scharen, die Christus zueilen. Links hinten verhandeln die Pharisäer und Schriftgelehrten sogar in offenem Spott und Hohn über die Glaubensseligkeit der Menge.

Rembrandt mischt die Charaktere. Er setzt große Gegensätze nebeneinander, wie es kurz zuvor auch Shakespeare getan hatte. Der bunte Wirrwarr klärt sich durch die wundervolle Behandlung von Licht und Schatten. Christus hebt sich von allen übrigen Personen in lichtumflossener Hoheit ab. Er ist kein schöner Mensch im Sinn der Italiener, er hat nichts Heroisches und nichts Theatralisches an sich. Aber in all seiner Schlichtheit und Einfachheit ist er der geborene Herrscher, dessen endlichem Sieg niedrige Scheelsucht nichts anzuhaben vermag.

Die Gegner sind nur mit leichten Strichen angedeutet, als ob damit schon ihre Wichtigkeit gezeigt werden sollte. Die übrigen Figuren zeigen warme Töne. Es ruht ein samtiger Glanz auf dem Blatt. Rembrandt hat, um diesen zu erzeugen, die Technik der Radierung vervollkommenet. Neben der feinen Nadel, mit der man radiert, hat er auch den Grabstichel, das Werkzeug des Kupferstiches hierbei benutzt.

h) Das Opfer Manoahs (Abbild. 268). Manoah und seine Gattin knien in einem dunklen Raum, der durch brennende

Rienaspäne eine schwache Erleuchtung erhält, und sind in tiefes Gebet versunken. Die Augenlider sind gesenkt, leise scheinen sich die Lippen

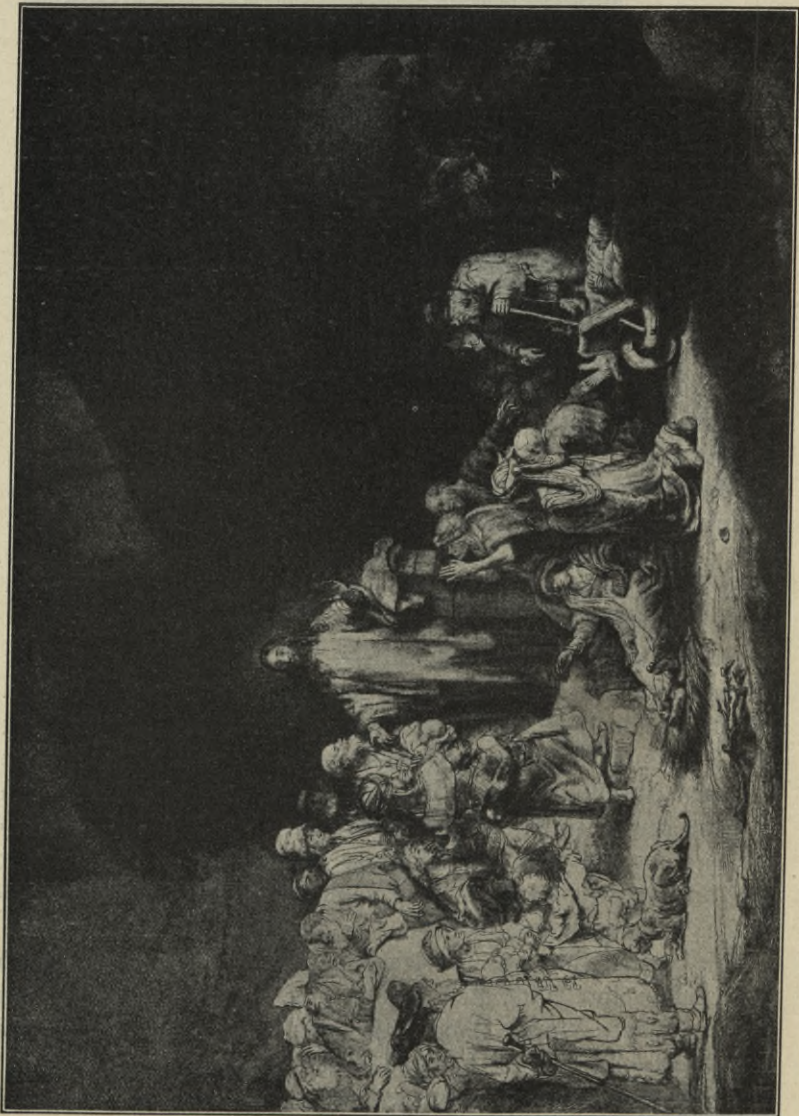


Abb. 267. Rembrandt, Das Hundertgüldenblatt. Radierung. Nach einem Diapositiv von Dr. H. Stöedmer in Berlin.

zu bewegen. Ein Engel schwebt geheimnisvoll durch das Zimmer und verheißt die Erhörung des Gebets durch Gott. — Das Bild ist die höchste künstlerische Verherrlichung glaubensinnigen Gebets.

Rührend ist es, wie der alte Mann sich bewegten Herzens zu seiner Gattin hinüberbiegt. Das Gemälde zählt zu den schönsten Werken Rembrandts.

i) Die Staalmeesters (Abb. 269). Dargestellt sind die fünf Vorsteher der Tuchmacherzunft. Sie sitzen an einem Tisch. Einer erhebt sich gerade, um einige Worte zu sagen. Vielleicht dürfen wir uns vorstellen, daß eine Vollversammlung der Gilde stattfindet, daß aus der Mitte der Zunftgenossen eine verfängliche Anfrage an den Vorstand gerichtet ist, daß die Vorsteher aber frohen Herzens ihrer guten Sache gewiß sind und ihr Sprecher sogleich alle erforderliche Auskunft geben wird. Ein Diener steht im Hintergrunde.

Auch dies Regentenstück ist voll feinsten Charakterschilderung. Ein einzelner bedeutender Augenblick ist gewählt, um uns in passender Weise in das Seelenleben und die Eigenart der geschilderten Persönlichkeiten einzuführen. Es bildet einen hohen Genuß, diese fünf durchgeistigten Köpfe im einzelnen zu studieren.

Dazu gesellt sich die prächtige Farbengebung. Zu dem Schwarz der Kleidung bildet das leuchtende bunte Rot des persischen Teppichs,



Abb. 268. Rembrandt, Das Opfer Manoahs. Dresden, Galerie.

der auf dem Tische liegt, einen wirksamen Gegensatz. Das Rot ist ein künstlerisches Bindemittel für die nebeneinandergereichten Personen.

k) Die Eigenart der Rembrandtschen Kunst. 1. Der Umfang seines Schaffens ist wie bei Rubens außerordentlich groß. Die Mitwirkung der Gehilfen ist geringer. Dafür ist die seelische Durchdringung des Darstellungsgegenstandes unendlich tiefer. Prunk und Pomp im Sinne der Flamen wird man vergeblich suchen. Aber Rembrandt erfährt die biblische Geschichte mit ernster Innerlichkeit.

Das Alte Testament nimmt einen breiten Raum in der Reihe seiner Gemälde ein. Simson wurde wiederholt von ihm gemalt.



Abb. 269. Rembrandt, Die Staalmeesters. Gemälde. Amsterdam, Reichsmuseum.

Die leidenschaftliche Erregtheit der Jugend macht sich hierbei geltend. Doch wird das Gräßliche des Stoffs, wenn es sich z. B. um die Blendung Simsons handelt, durch die kunstvolle Behandlung ausgeglichen.

Auch Susanna, Bathseba, Joseph, Tobias und andere Persönlichkeiten des Alten Testaments erfreuen sich der Gunst Rembrandts. Er wurde hierzu durch die orientalisches und alttestamentarisch wirkenden Gestalten der portugiesischen Juden angeregt, die im Ghetto zu Amsterdam wohnten, und die er oft in den verschiedensten Auffassungen wiedergegeben hat. Zu den köstlichsten Bildern in dieser Reihe gehört außer dem Opfer Manoahs der Segen Jakobs, ein gerade im Unglücksjahr 1656 gemaltes Bild (Kassel).

Die mythologischen Stoffe, die bei Rubens eine so große Rolle spielen, treten bei Rembrandt fast ganz zurück.

Dagegen ist er auf dem Gebiete der Bildnismalerei außerordentlich tätig gewesen. Er malte sich selbst sehr oft, ebenso seine Familienangehörigen und seine Freunde und Gönner. Eins der schönsten Bildnisse ist das des Bürgermeisters Six (Amsterdam). Viele Bildnisse sind namenlos. Rembrandt malte, was ihn interessierte.

Von hoher Bedeutung sind Rembrandts Landschaften. Die Reize der holländischen Ebene hilft er entdecken. Immer jedoch ist es nicht die Örtlichkeit, die uns in erster Linie fesselt, sondern die Art, wie er sie auffaßt und darstellt. Wie stark und rege seine Phantasie war, sieht man vielleicht am meisten gerade bei seinen Landschaften (Museen zu Braunschweig, Kassel).

2. Rembrandts Malweise. Rembrandt gehört nicht zu den Meistern, die auf strenge Zeichnung und monumentalen Aufbau Wert legen. Er ist vielmehr Poet, der Poet des Lichtes und der Farbe und zugleich ein Seelenkundler und Seelendeuter.

Er ist derjenige, der das schon vor ihm angewendete Hell-dunkel (S. 231) zu höchster künstlerischer Bedeutung steigert. Ein in einen dunkeln Raum seitlich einfallender Lichtstrahl faßt die dargestellten Hauptpersonen zur Einheit zusammen und hebt das Wichtige aus der Menge des Unwichtigen heraus. Mitunter wirkt diese eigentümliche Beleuchtung gekünstelt. In der Regel aber verleiht sie der Szene eine unendlich weihvolle Stimmung. Über dem poetischen Hauch, den dieses Licht ausbreitet, vergißt man zu fragen, woher es kommt.

Die rein malerische Entwicklung des Meisters bietet ein Abbild seines Lebens dar. In streng realistischer Weise setzt er ein. Die ersten Bildnisse, die er schafft, gleichen in ihrer kraftvollen geschlossenen Art denen seiner Zeitgenossen. Dann wird es bunt. Leuchtende, flimmernde Phantastik tut sich vor uns auf. In allen Farben schillert es. Aber allmählich wird die Stimmung trüber, die Farben werden stumpf, die heitere Pracht ist dahin. Ton in Ton gemalt, bieten die Bilder der letzten Jahre mitunter die höchste künstlerische Offenbarung. Trotz allen Unglücks, trotz allen Schmerzes bleibt der Genius ungeboren.

3. Seine Radierungen. Eine unentbehrliche Ergänzung seiner Gemälde bilden seine Radierungen (Bildnisse, Landschaften, biblische Szenen). Die leichte Handhabung der feinen

Radiernadel veranlaßte ihn, auf der Kupferplatte viele Gedanken und Beobachtungen festzuhalten, zu deren malerischer Durchführung ihm die Zeit fehlen mochte. Allmählich aber gewann er eine solche Sicherheit und vervollkommnete die Technik so sehr, daß seine reifsten graphischen Blätter wahren Gemälden gleichen. So tief ist Licht- und Schattenwirkung, so mächtig, lebenswahr und ergreifend der Eindruck, der von den äußerlich so unscheinbaren Blättern ausgeht.

4. Rembrandts Bedeutung. Es kann nicht genug empfohlen werden, jede Gelegenheit wahrzunehmen, um immer tiefer in Rembrandts Eigenart einzudringen. Völlig voraussetzungslos ist dieser Künstler. Kompositionsgesetze im üblichen Sinne gibt es nicht für ihn. Mit offenen Augen begabt, hat er uns die Dinge stets geschildert, wie sie sind, ihr Wesen bis in das innerste

Mark erkannt und es zugleich dank seiner unerschöpflichen, immer neu gestaltenden Phantasie durch die Kraft der Farbe und der Beleuchtung in eine höhere Sphäre gerückt. Er hat uns auf das eindringlichste gezeigt, daß edelste Kunst nicht bloß auf südlichem, italienischem, sondern auch auf nordischem, germanischem



Abb. 270. Meindert Hobbema, Wassermühle.
Amsterdam, Rijksmuseum.

Boden erwachsen kann. — Würdig stellt sich Rembrandt neben Dürer. Beide erweisen sich als echte Germanen. Phantasie und Gemütsiefe sind ebenso schaffenskräftige Faktoren in der Kunst als Sinn für monumentale Hoheit und lineare Abrundung.

4. Die übrigen holländischen Maler. a) Überblick. Wie Rubens sich über seine flämischen, so hebt sich Rembrandt über seine holländischen Zeitgenossen empor. Aber diese stehen weit höher als jene. Ihr Schaffen ist reicher und vielseitiger, das durchschnittliche Können ist besser. Ihre Zahl ist außerordentlich groß, so daß es schwer hält, die wichtigsten herauszuheben.

b) Die Landschaftsmaler. Unter den Landschaftlern ragen hervor die beiden Ruysdael, Meindert Hobbema (Abb. 270), Hart van der Meer, von dem hier eine zarte Mondscheinstim-



Abb. 271. Mart van der Neer, Mondscheinlandschaft. Dresden, Galerie.

mung wie-
dergegeben
wird (Ab-
bild. 271),
und beson-
ders Jan
van Goyen,
der in Leiden
lebte. Seine
Flußufer- und
Dünenland-
schaften er-
öffnen weite
Fernsichten

und geben den grauen dämmerigen Ton der holländischen Land-
schaft vortrefflich wieder (Abb. 272).

c) Die Tiermaler. Unter den Tiermalern werden Paul
Potter und Jakob Cuyt mit Recht sehr hoch geschätzt.

d) Philipp Wouvermann hat zahlreiche Kriegs- und Jagd-
bilder geschaffen.

e) Adriaen van Ostade (Abb. 273) sticht hervor durch die
lebensvolle, fein abgetönte, oft auch perspektivisch interessante
Schilderung von Innenräumen mit fröhlichen, tanzlustigen, aber
auch arbeitsamen Menschen. Er hat sowohl in Gemälden wie in
Radierungen Bedeutendes geleistet.

f) Jan Steen in Leiden ist oft satirisch in seinen ausge-
zeichnet ge-
malten Sit-
tenschilde-
rungen.

g) Ger-
hard Dou
(spr. Dau) ist
einer der be-
sten Feinma-
ler. Er bietet
uns Vor-
gänge des
täglichen bür-
gerlichen Le-

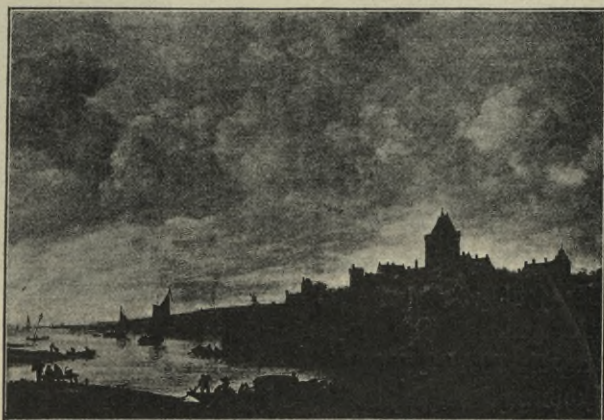


Abb. 272. Jan van Goyen, Ansicht von Rijnwegen. Berlin, Museum.

bens mit sauberstem Farbauftrag. Gern führt er uns eine einzelne Person, z. B. sich selbst als Geiger, oder einen Zahnarzt



Abb. 273. Adriaen van Ostade, Des Künstlers Werkstatt. Dresden, Galerie.

oder eine Wildverkäuferin (Abbild. 274) in offenem Fenster vor. Das Rembrandtsche Hell- dunkel behandelt er hierbei in besonderer Art, die nicht auf poetischer Phantasie beruht, sondern sich durch die Örtlichkeit und die ganze Sachlage gewissermaßen von selbst ergibt.

h) Pieter de Hoogh. Neuerdings sind mit vollem Verdienst Pieter Hoogh und Jan Vermeer zu höchster Wertschätzung gelangt. Pieter de Hoogh gibt uns auf seinen Bildern gern einen Einblick in

eine Folge verschiedener Räume oder mehrerer Höfe. Meisterhaft ist hierbei die Perspektive behandelt. Köstlicher aber noch

ist das hereinstrahlende Licht wiedergegeben. i) Jan Vermeer. Er heißt eigentlich Jan van der Meer. Er stammt von Delft (1632 bis 1675). Er überrascht und fesselt uns durch ganz eigenartige und feinsinnige Farbenzusammenstellungen. Auf seinem Bilde Herr und Dame beim Wein (Abb. 275), wo zwei Personen an einem Tische in einem einfachen Zimmer Wein erproben, können wir das deutlich erkennen.



Abb. 274. Gerard Dou, Die Wildverkäuferin. London, Nationalgalerie.

Die Dame hat ein kirschrotes Kleid, der Herr einen grauen Mantel und einen schwarzen Hut. Der Fußboden des Zimmers ist mit grünen und roten Fliesen belegt. Der Tisch hat eine tür- fischbunte, rotleuchtende Decke. Auf Stuhl und Bank finden wir Kissen von tiefblauem Samt. Auf der linken Seite des

Zimmers sind zwei Fenster angebracht. Das vordere ist halb geöffnet und läßt durch kleine, in Blei gefaßte Glasscheiben das Tageslicht herein. Das hintere ist durch einen blauen Vorhang verhüllt. Die Wand des Hintergrundes ist grau. Sie hat als einzigen Schmuck ein golden gerahmtes Landschaftsbild, das im

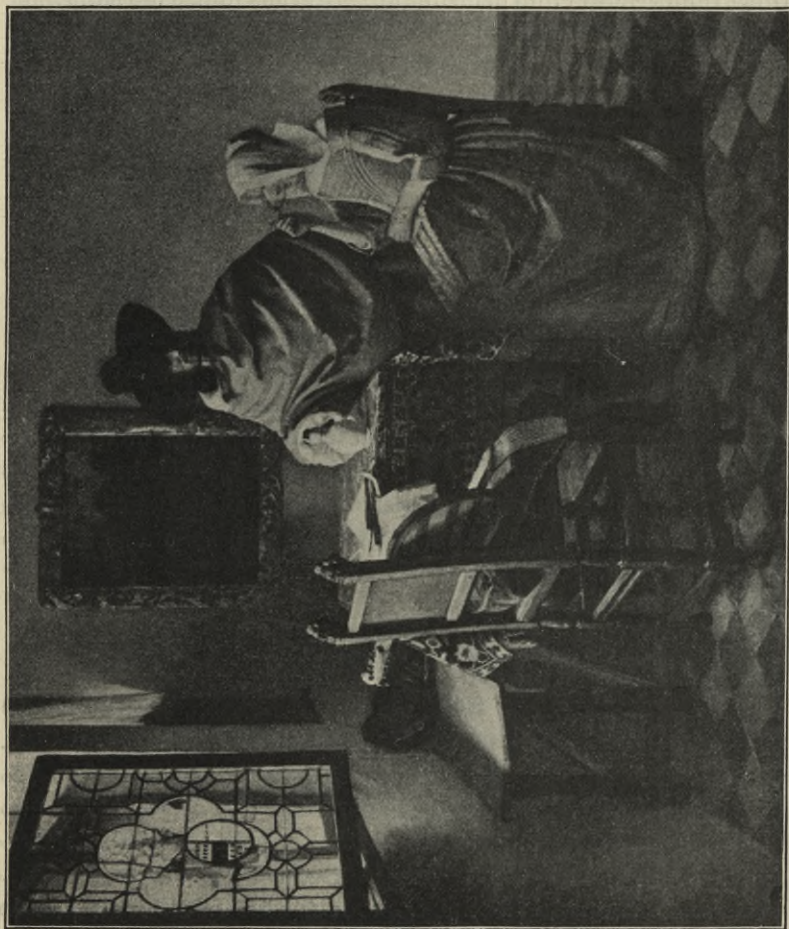


Abb. 275. Jan Vermeer, Herr und Dame beim Wehn. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
Nach einem Diapositiv von Dr. F. Stoedtner in Berlin.

Schatten des Vorhanges liegt. Nur am Rande seines Rahmens blitzen einige kräftigere Lichter auf.

Man beachte, mit welcher Kühnheit gleichartige Farben nebeneinandergesetzt sind. Der graue Mantel des Herrn hebt sich von einer grauen Wand ab. Das rote Kleid der Frau, das oben im Licht fahler, unten dunkler erscheint, steht neben dem Rot der

Tischdecke. Dazwischen erscheinen die blauen Flächen der Rissen und des Vorhanges. Alles ist mit feinstem Geschmaek in höchster technischer Vollendung gemalt.

k) Charakter der holländischen Malerei. Den holländischen Malern des 17. Jahrhunderts ist Schlichtheit, Einfachheit, echter künstlerischer Sinn gemeinsam. Nirgends finden sich pathetische Phrasen. Auch dramatisch erregte Szenen fehlen. Man wetteifert darin, die in heißen Kämpfen liebgewonnene Heimat nach allen Richtungen bis in das kleinste mit vollkommener Treue wiederzugeben. Jedem, auch dem unscheinbarsten Gegenstand, und sei es nur eine Blume oder ein Stück Gemüse, sucht man den ihm eigentümlichen Reiz abzugewinnen.

Die altererbte gute Beobachtungsgabe hatte sich während der großen Freiheitskämpfe geschärft. Oft hatte man nach dem Wetter und dem Meere ausspähen müssen. Das flache, von vielen Kanälen durchzogene Land bietet ganz eigentümliche atmosphärische Erscheinungen. Silbrige, oft dunstige Luft und Meeresnebel wirken bestimmend auf die Farben der Dinge ein. Das haben die holländischen Maler dieser Zeit gut erkannt, nachdem ihre Vorfahren schon im 15. Jahrhundert für die Poesie des Lichtes feines Verständnis offenbart hatten. Die Voraussetzungen für eine Blüte der Malerei waren günstig. Aber sie sind auch voll ausgenutzt worden.

VI. Frankreich.

1. **Bezeichnung der Stilarten.** Die französische Kunst wird fortan nach der Regierungszeit der französischen Könige gegliedert. Es ist dies ein etwas äußerliches Verfahren, das schon für das 16. Jahrhundert teilweise angewandt, aber erst für das 17. und 18. Jahrhundert bestimmter durchgeführt wird. Es trifft naturgemäß nicht immer den wirklichen Sachverhalt. Aber die Ausdrücke Style Louis XIV. oder Louis XV. oder Louis XVI. sind so allgemein üblich geworden, daß sie im kunstgeschichtlichen Sprachgebrauch nicht mehr entbehrt werden können.

2. **Die Kunst unter Ludwig XIV.** a) Die Baukunst und Dekoration. Ludwig XIV., der Sonnenkönig, der Begründer des Absolutismus und der französischen Weltmachtstellung, ist eifrig bemüht, den Künsten an seinem Hofe vollen Schutz und Förderung zu gewähren. Aber in erster Linie tut er es, damit

sie den Ruhm seiner Taten künden und sein Ansehen noch steigern. Von Bewunderung für die Antike erfüllt, begünstigt er, wie zum Teil schon seine Vorgänger, eine antikisierende Richtung, die allerdings später ganz in den üppigen Prunk echten Barocks übergeht.

Die beiden Mansart, von deren Namen sich die Bezeichnung des ausgebauten Dachgeschosses, der Mansarde ableitet, vor allem aber Charles Lebrun, der mit Jules Hardouin Mansart das Riesenschloß von Versailles, das Vorbild so vieler deutscher Fürstenschlösser, baut und ausschmückt, sind die Träger und Vollstrecker der künstlerischen Ideen des Königs.

b) Die Malerei. Auch in der Malerei wird in Frankreich während des 17. Jahrhunderts der Klassizismus bevorzugt und gepflegt. Nikolaus Poussin (1593 bis 1665), der vorzugsweise in Rom lebt, erstrebt eine zeichnerisch strenge Anordnung seiner Figuren. Er sucht den Eindruck seiner biblischen und mythologischen Bilder durch den landschaftlichen Hintergrund zu steigern. Er entnimmt diesen der römischen Campagna, deren Formen er aber systematisch zur wirksameren Erreichung seines Zwecks ändert und verschiebt.

Diese seine heroische Landschaft bildet Claude Lorrain (1600 in Lothringen geboren, seit 1627 in Rom, wo er 1682 starb) noch weiter aus. Er hat feinen landschaftlichen und künstlerischen Sinn für die Schönheit der römischen Gegend und des nahen Meeres. Aber auch er ist ein „Verschönerer“ der Natur.

Im Bildnis wird Bedeutendes geleistet (Abb. 276).

3. Der Style Régence. Schon am Ende der Regierung Ludwigs XIV. erfolgt eine Lockerung der strengen schweren Dekorationsart des 17. Jahrhunderts. Jean Bérain († 1711) zeichnet graziose Entwürfe mit häufiger Verwendung von Quasten und Troddeln. Aber erst mit dem Tode Ludwigs XIV. werden alle Kräfte frei. Die bis dahin mühsam verhaltene Sehnsucht nach Freiheit und Heiterkeit bricht unwiderstehlich hervor. Unter dem Stellvertreter des jungen Königs, dem Regenten Philipp von

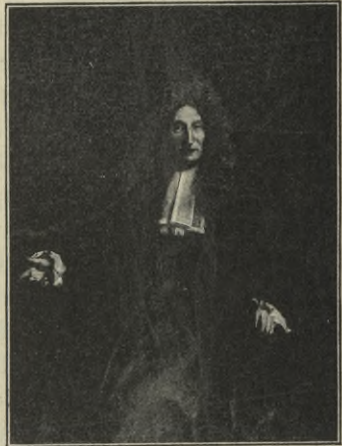


Abb. 276. Rigaud, Bildnis eines französischen Würdenträgers. Wien, k. k. Museum.

Orleans (Style Régence) lösen R. de Cotte, besonders aber G. M. Oppenort bei dekorativen Arbeiten das architektonische Gerüst mehr und mehr auf. Die Kurve und die gebrochene Linie gewinnen die Herrschaft.

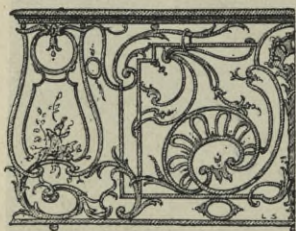
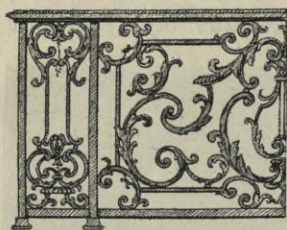
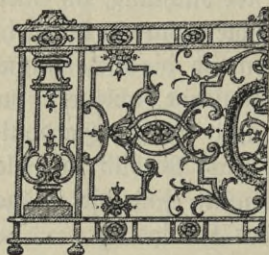


Abb. 277. Gitterwerk im späten Louis XIV. (Bérain), Régence und zuunterst: Rokoko. Aus B. Jessen „Das Ornament des Rokoko und seine Vorstufen“. Leipzig, E. A. Seemann.

4. Stil Louis XV. (Rokoko). Während der ersten Hälfte der Regierungszeit Ludwigs XV. wandelt sich jeder Rahmen und jedes tektonische Gefüge in ein lustiges, freies, phantastisches Spiel willkürlicher Formen. Es entsteht der sog. Style Louis XV., den wir Deutsche Rokoko (ursprünglich ein Spotname, aus dem französischen rocaille abzuleiten) nennen (Abb. 277). Hier gerät jede Linie in Schwingungen, ja sie wandelt sich in Blüten und Blätter. Muscheln, deren Adern oft zu Flammenstrahlen werden, schiffblattartige langgestreckte Blätter, zahlreiche ganz naturalistische Blumen werden überall angebracht. Nirgends zeigt sich Symmetrie mehr, nirgends Festigkeit, aber eine Grazie und eine Anmut sondergleichen. Dazu setzt man in schönem Einklang zarte lichte Farben oder nur Weiß mit Gold.

Diese Kunst eignete sich recht für die Stimmung der vornehmen Gesellschaft Frankreichs, wo sie etwa während des zweiten Viertels des Jahrhunderts herrschte. Nicht für feierliche Repräsentationsräume, wohl aber für intime Boudoirs ist die Rokokokunst ungemein reizvoll. Sie hat dann auch nach Deutschland übergegriffen, hat hier vielfach Ebenbürtiges geleistet und eine etwas längere Dauer erzielt.

5. Die französischen Maler des 18. Jahrhunderts. Eine ganz vortreffliche Ergänzung zur Kunst des Rokoko bilden die Werke der französischen Maler. Antoine Watteau (1684 bis 1721), der liebenswürdige, hochbegabte Maler der galanten Feste und der Einschiffung nach der Insel der Cythere (Berlin, Museum), Nicolas Lancret (Abb. 278) und Jean Baptiste Pater (zahlreiche

Bilder von ihnen im Privatbesitz des Deutschen Kaisers) zeigen uns die Gesellschaft jener Tage, wie sie sich vergnügt, wie sie tändelt, wie sie sich in eine Welt von Schäfern, Schäferinnen und olympischen Göttern verwandelt zu haben scheint. Und das alles wird mit feinstem Duft in den zartesten Farben gemalt! Ein guter Darsteller der Frauengestalt ist François Boucher (1703 bis 1770), der zugleich wertvolle architektonische Skizzen zu zeichnen weiß. Die bedeutendsten Bildnismaler in dieser Gruppe sind Antoine Pesne (S. 266) und Jean Marc Rattier (Abb. 279), der in der vornehmen Pariser Gesellschaft sich besonderer Beliebtheit erfreute.

6. Der Style Louis XVI. a) Malerei. Noch während der Herrschaft Ludwigs XV., durch Madame de Pompadour gefördert, tritt ein Umschwung in diesem Treiben ein. Man wird ernster und ehrbarer, nicht viel, aber wenigstens etwas. Jean Baptiste Greuze malt Menschen aus dem einfachen Volke in rührsamem Szenen (Abb. 280) mit etwas Koketterie und Sinnlichkeit. Ernster ist Chardin, gleichsam ein künstlerischer Vorahner der aufsteigenden Bedeutung des bürgerlichen, des dritten Standes.

b) In der Bildhauerei ersteht ein Meister, der in das 18. Jahrhundert gar nicht recht zu passen scheint: Jean Antoine Houdon (1741 bis 1828), der in den Büsten von Rousseau und Gluck und in der Statue Voltaires (Paris, Théâtre français) höchst lebenswahre, auf feinste Beobachtung sich gründende, technisch vollendete Werke ohne Lebenslustigen Beigeschmack schafft.

c) Baukunst und Dekoration. Ebenso stark oder stärker noch ist der Wandel in Baukunst und Dekoration.

Der Style Louis XVI.

(in Deutsch-



Abb. 278. Lancret, Der Sommer. Paris, Louvre.

land Zopfstil genannt) beginnt genau genommen schon unter Ludwig XV. Die Entdeckung von Herkulaneum und Pompeji versetzt die gesamte gebildete Welt in höchste Erregung. Die Antike wird plötzlich wieder lebendig. Man will sie sehen, sie überall nachahmen, sie zur Richtschnur nehmen. Symmetrie und strenge Linienführung kehren zurück, alles Naturalistische wird abgetan. Eierstab, Akanthus, Mäanderband werden allenthalben angebracht (à la grecque). Aber die Profile sind zart, die Verhältnisse schlank. Durchweg herrscht künstlerisches Empfinden. Besonders reizvoll sind die elliptisch geformten Blattkränze.



Abb. 279. Nattier, Damenbildnis. Mailand, Sammlung Tribuzio.

d) Einfluß der französischen Verzierungskunst auf die Folgezeit. So kommt es, daß neben dem lustigen übersprudelnden Rokoko auch das steifere und einfachere Louis XVI. noch eine große Anziehungskraft auf die modernen Menschen auszuüben vermag. Ja viele Franzosen betrachten es als eine Art Ehrenpflicht, diese Stile des 18. Jahrhunderts, vom späten Louis XIV. bis zum Louis XVI. als maßgebend für ihr nationales gewerbliches Schaffen zu betrachten. Der sprichwörtliche *fine goût français* beruht ganz wesentlich auf ihnen. Mit ihnen haben sie während des 18. und 19. Jahrhunderts einen tiefgreifenden Einfluß auf die andern europäischen Völker, am meisten auf die Deutschen ausgeübt und deren Geschmack und Sitten vielfach bestimmt.



Abb. 280. Greuze, Der zerbrochene Krug. Paris, Louvre.

VII. Deutschland.

1. Einleitung. In Deutschland hat der furchtbare Dreißigjährige Krieg schwer die Künste geschädigt. Von ihm ab ihren Niedergang datieren und ihn für die künstlerische Verwahrlosung Deutschlands im 19. Jahrhundert verantwortlich machen zu wollen, wie dies vielfach geschehen ist, ist jedoch durchaus falsch. Gewiß hat es schwer gehalten, daß unser Vaterland sich von seinen Wunden

völlig erholte, und manches, was vordem war, hat nie ersetzt werden können. Aber schon nach verhältnismäßig kurzer Zeit blühen die Künste wieder auf, weniger freilich in der Malerei als in der Baukunst und Bildnerei.

2. Süddeutschland. a) Nationalität der Künstler. In Süddeutschland entfaltet sich in Verfolg der sog. Gegenreformation eine lebhafteste Tätigkeit im Kirchen- und dann auch im Schloßbau. Den vornehmen Prälaten damaliger Zeit verdanken die Städte reichen Schmuck. Zur Leitung vornehmlich der Kirchenbauten werden zunächst meist Italiener herangeholt, später auch Franzosen. Aber die Kunsthandwerker sind fast durchweg Deutsche. Bald tauchen wieder deutsche Architekten auf, die Eigenart zeigen und Bedeutendes leisten.

b) Wien. In Wien hat Fischers von Erlach der Wiener Innenstadt ihren vornehmen, heute leider mehr und mehr verschwindenden Charakter aufgeprägt. Lukas von Hildebrandt ist der Schöpfer des reizenden Wiener Lustschlosses Belvedere.

c) Würzburg. In Würzburg baut der große Baumeister Johann Balthasar Neumann für den Bischof Grafen Schönborn das prachtvolle Residenzschloß, dessen Innenräume zu den schönsten Rokokoerschöpfungen überhaupt zu zählen sind.

d) Bruchsal. Sehr

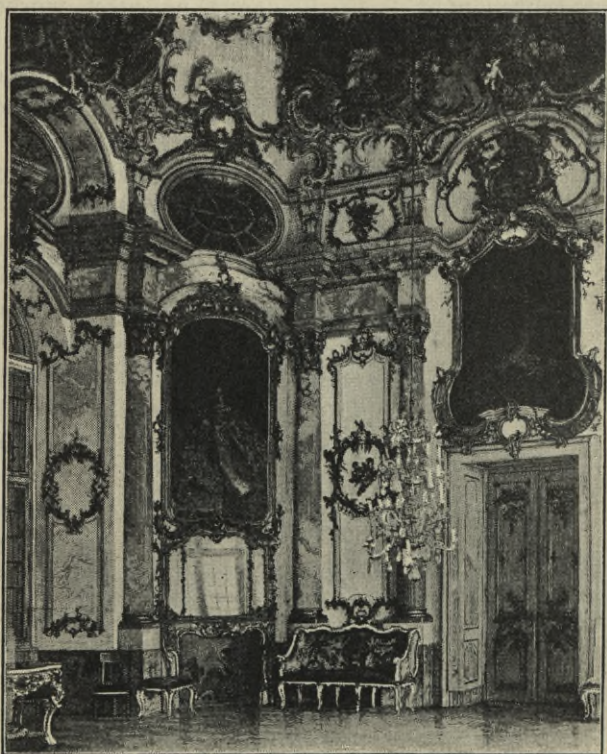


Abb. 281. Hauptsaal im Schlosse zu Bruchsal.

stark ist der französische Einfluß in Bruchsal. In den Innenräumen des dortigen Schlosses lernen wir die volle Heiterkeit und Festlichkeit des Rokokostiles kennen (Abb. 281).

3. Norddeutschland. a) Westfalen. Hier entfaltet Schlaun eine großartige Tätigkeit. Das Schloß und der prächtige Erbdrostenhof in Münster rühren von ihm her.

b) Dresden. In Dresden weiß Kurfürst Friedrich August, der die polnische Königskrone annahm, einen Glanz zu entfalten, der an den von Versailles erinnert, wie ja überhaupt Ludwigs XIV. Hofhalt die deutschen weltlichen und geistlichen Fürsten unausgesetzt zur Nachahmung reizte. Um dem heiteren prächtigen Treiben einen äußeren Rahmen zu geben, wird der sog. Zwinger errichtet, eine Reihe von Galerien und Pavillonbauten, die einen großen Hof umgeben. Leider ist dieses mit zahllosen Figuren, Hermen und Brunnen geschmückte Meisterwerk Daniel Pöppelmanns, eine der originellsten größeren Gebäudegruppen, die wir in Deutschland besitzen, nicht ganz vollendet worden. — Bald darauf baut Georg Bähr die Dresdner Frauenkirche (Abb. 282), Sie ist ein vor-

mals noch ungegotteshauses, ein zu wärmender Zentralbau mit Kuppel, wo die An-

dächtigen von allen

Plätzen aus dem

Kanzelredner gut

zu lauschen vermögen.

Das Porzellan. Das Bild des Dresdener Barocks und Rokokos wäre unvollständig, wenn wir nicht des Meißener Porzellans gedächten. Dem Alchimisten Böttger war es auf der



Abb. 282. Dresden, Frauenkirche, erbaut von Georg Bähr (1726 bis 1740).



Abb. 283. Schlüter, Kopf eines sterbenden Kriegers. Berlin, Zeughaus. Nach einem Diapositiv von Dr. F. Stoedtner in Berlin.

Er fesselt auf eine Reihe von Jahren einen der genialsten Meister der Zeit, Andreas Schlüter (1664 bis 1714), an die emporblühende Hauptstadt Berlin. Schlüter war der rechte Mann am rechten Platz. Er wußte das ernste, wuchtige brandenburgisch-preußische Wesen zusammen mit festlich großartigem Pomp zum Ausdruck zu bringen. Er war unerschöpflich in der Erfindung neuer dekorativer Motive und hat dadurch seinen Bauten, vor allem dem königlichen Schloß in Berlin und namentlich seinen Innenräumen ein ganz besonderes persönliches Gepräge verliehen.

Albrechtsburg 1709 gelungen, in dem Kaolin den wesentlichen Bestandteil des hochgefeierten, oft mit fabelhaften Preisen bezahlten chinesischen Porzellans zu entdecken. An diesen Fund knüpfte sich das Emporblühen einer neuen deutschen Kleinkunst. In den niedlichen, reizvollen, bunten Porzellanfigürchen der Meißener und zahlreicher anderer deutscher Fabriken spiegelt sich so recht die zierliche Eleganz jener Zeit wieder. Die Natur des Porzellans war für das Rokoko besonders geeignet.

c) Berlin. In Kurbrandenburg, das durch den Krieg namenlos gelitten hatte, sucht der inmitten der niederländischen Kunstherrlichkeit erzogene Große Kurfürst die Künste heimisch zu machen. Aber erst seinem Sohne Friedrich gelingt es, sein Werk zu vollenden.



Abb. 284. Schlüter, Denkmal des Großen Kurfürsten. Bronze. 1708. Berlin, Kurfürstenbrücke.

Größer noch als Baumeister war er als Bildhauer. Seine Köpfe sterbender Krieger in den Fensterchlußsteinen des Berliner Zeughauses (Abb. 283) sind tief ergreifend. Sein ehernes Reiterdenkmal des Großen Kurfürsten (Abb. 284) sichert ihm den Ruhm, einer der bedeutendsten Bildhauer aller Zeiten zu sein. Leider entsprach sein konstruktives Können nicht seinem dekorativen. Ein Mißgeschick beim Königl. Schloß in Berlin wurde die Ursache, daß er Neidern und Besserwissern zum Opfer fiel und der völligen Durchführung seiner weitausschauenden Pläne entzogen wurde.

Friedrich der Große erhob Preußen zur vollen Höhe und bereitete den Musen abermals eine Stätte. In Knobelsdorf gewann er einen ausgezeichneten, französisch gebildeten Architekten, der ihm u. a. das graziöse und reizvolle Kokoschloß Sanssouci bei Potsdam erbaute. Später war der treffliche Gontard, der schon dem neu aufkommenden Klassizismus huldigte, in Friedrichs Diensten. Das Neue Palais mit den Com-

muns in Potsdam und die Kirchen auf dem Gendarmenmarkt in Berlin rühren von Gontard her.

Den Bedarf an Malerei deckte sich Friedrich aus Frankreich. Antoine Pesne (Abbildung 285) war Hofmaler in Berlin.

Später lebte Daniel Chodowicki in Berlin (geb. 1726 in Danzig, gest. 1801). Seine Bedeutung beruht freilich weniger auf seinen

Gemälden als auf seinen Kupferstichen. Er arbeitete sie meist in kleinem Format, oft unter Anlehnung an namhafte Dichtwerke, in großer Menge und echt volkstümlich.



Abb. 285. Antoine Pesne, Bildnis des Kupferstechers
F. Schmidt und seiner Frau. Berlin, Museum.

VIII. England.

England hatte einst Holbein, später van Dyck vom Festlande sich kommen lassen. Eine eigene Malerschule entwickelte sich erst im 18. Jahrhundert. Der erste namhaftere Künstler ist William Hogarth (1697 bis 1764), mehr Moralist als Maler. Aber im Anschluß an ihn blüht eine eigene nationale Bildniskunst in England auf. Reynolds, Gainsborough (Abb. 286), Romney und Rea-burn wetteifern miteinander in sprechender Wiedergabe der vornehmen englischen Gesellschaft. Es sind bedeutende Künstler, die heute zu neuem Ruhm erwacht sind.



Abb. 286. Gainsborough, Herzogin Devonshire. Im Besitz von Mr. Agnew. Nach einer Photographie von A. Rischgitz, London.

Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts.

A. Überblick über die Hauptströmungen in dieser Zeit.

Man hat das 19. Jahrhundert oft das Jahrhundert der Geschichtswissenschaft genannt. Das hat seine gute Berechtigung. Niemals zuvor ist Geschichts- und Altertumskunde so eifrig und umfänglich betrieben wie in dieser Zeit. Dieser sehr erfreuliche Umstand hat für die Kunst eine wichtige Folge gehabt. Beim Studium der alten Kunst begeisterte man sich so sehr für sie, daß man sie als mustergültiges Vorbild für das heutige künstlerische Schaffen hinstellte. Die Künstler sollten, so sagte man, nur die alte Kunst nachahmen, dann würden sie selber unnachahmlich werden.

Man über sah hierbei, daß die alten Künstler jedesmal aus den Anschauungen ihrer Zeit und aus den Voraussetzungen ihres Landes heraus geschaffen und eben darum so Vorzügliches geleistet hatten. Ein jedes Jahrhundert und ein jedes Volk hatte seine eigene besondere Kunst gehabt. Die klimatischen Verhältnisse des sonnigen trockenen Südens zwingen ganz anders zu bauen, als es die des regnerischen kalten Nordens verlangen. Das Wesen und Benehmen der Menschen des Mittelalters ist grundverschieden von dem der gegenwärtig lebenden Menschen gewesen. Die Technik hat sich sich vollkommen verändert. Wichtige Erfindungen

sind gemacht. Neue Materialien, die früher unbekannt waren, werden jetzt verwendet. Änderungen und neue Formen sind also unvermeidlich.

Es hat lange Zeit gedauert, bis man diese Tatsache in ihrem vollen Umfange erkannte und sich bemühte, wieder, wie es bis zum Ende des 18. Jahrhunderts überall selbstverständlich gewesen war, aus den eigenen Stimmungen und Bedürfnissen heraus zu schaffen. Die lange Dauer jener historischen Auffassung hat der Kunst des 19. Jahrhunderts ihr eigentümliches Gepräge verliehen, das sie grundsätzlich von der Kunst der früheren Jahrhunderte unterscheidet. Man hat in der Baukunst und dem Kunstgewerbe alle früheren Stilarten der Reihe nach aufgenommen und praktisch durchgeprobt. Auch in der Malerei und Plastik hat man sich vielfach von älteren Kunstwerken beeinflussen lassen. An selbstständigen Künstlern hat es nicht gefehlt. Aber sie sind meist entweder erst am Ende ihres Lebens nach vielen Enttäuschungen und Bitternissen oder gar erst nach ihrem Tode zur öffentlichen Anerkennung gelangt. Neuerdings ist dies anders geworden.

B. Der Klassizismus.

I. Der Name Klassizismus. Die historische Richtung hat begonnen mit der Empfehlung und Nachahmung der antiken Kunst. Da diese als klassisch, als bewährt und vorbildlich galt, so bezeichnete man die Nachbildung mit der abgeleiteten Form des Wortes als klassizistisch. Man ahmte also in dieser Zeit, die vom Ende des 18. Jahrhunderts bis weit in das 19. hinein währte, griechische und römische Bauten und Figuren beim eigenen Schaffen bald mehr bald weniger nach.

II. Die Baukunst. 1. **Langhans** errichtete Ende des 18. Jahrhunderts in Berlin das vortreffliche, 62 $\frac{1}{2}$ Meter breite Brandenburger Tor in Erinnerung an die Propyläen in Athen. Das Tor ist eine Halle von hohen dorischen Säulen mit fünf Öffnungen für den Wagen- und Fußgängerverkehr. Später hat man rechts und links kleinere Anbauten ähnlicher Art hinzugefügt.

2. **Karl Friedrich Schinkel** (1781 bis 1841) baute die Königswache, das Schauspielhaus und das alte Museum in Berlin in griechischen Formen, die er mit feinsinnigem Verständnis verwandte.

3. **Die Schüler Schinkels.** In Berlin behielt Schinkels Richtung lange Zeit die Oberhand. Die Schüler haben mit ihrem Meister den

Bauten des preußischen Staates während des größeren Teiles des 19. Jahrhunderts das Gepräge verliehen. Sie mußten sich vielfach bemühen, mit geringen Mitteln, wie sie damals in Preußen nur zur Verfügung standen, gute Wirkungen zu erzielen, und glaubten das am ersten durch die antiken Formen zu erreichen.

Schließlich vermochte diese Richtung aber doch den wachsenden Aufgaben der Neuzeit nicht mehr gerecht zu werden. Das zeigt sich recht deutlich am Bau der Nationalgalerie in Berlin, die einem antiken korinthischen Tempel ähneln sollte. Hier wurde mit den Geldern nicht gespart. Es wurde sogar eine große architektonische Pracht entfaltet. Aber eine riesige Freitreppe, die gleichfalls an die griechischen Tempelbauten erinnern sollte und allein etwa ein Drittel der Baukosten erforderte, ist völlig überflüssig, und das Innere, das eine ungünstige Beleuchtung hatte, konnte nur mit Mühe und Not für Museumszwecke hergerichtet werden. Man baute von außen nach innen, statt umgekehrt. Man legte zu großen Wert auf eine hübsch gezeichnete Außenseite und dachte zu wenig an den eigentlichen Zweck des Gebäudes.

4. Klenze. In München trat besonders Klenze als Träger des Klassizismus hervor. Er war der Verwirklicher der großen Pläne, mit denen sich der ideal gesinnte König Ludwig I. von Bayern zur Hebung der deutschen Kunst und zur Förderung seiner Hauptstadt trug. Es entstanden damals in antikem Stil die Glyptothek und die Propyläen in München, ferner die Walhalla und die Befreiungshalle bei Regensburg.

5. Der Empirestil. Den cäsaristischen Empfindungen Napoleons I. war die neuauflebende Begeisterung für das klassische Altertum gerade recht. Die römische Weltherrschaft war sein Ideal. Als Imperator ließ er sich darstellen. Nachdrücklich begünstigte er in allen Zweigen der Kunst die Nachahmung antiker römischer Formen. Aus dem Stile Louis XVI. wurde der Style Empire. Beide sind ohne eigentliche Wesensverschiedenheit. Nur war ersterer von künstlerischem Schaffensgeist getragen, letzterer dagegen lief vielfach nur auf prunkende Nachahmung antiker Formen hinaus. Wichtige Bauten aus dieser Zeit sind der Triumphbogen (*arc de l'étoile*) und die Kirche *Ste. Madelaine* in Paris, letztere in der Form eines korinthischen Tempels.

III. Die Plastik. 1. Canova (1757 bis 1822). Die vielen Windungen und Drehungen des Körpers, die die Nachahmer des Michelangelo und Bernini anwandten, vermeidet er.

In der Wiedergabe des menschlichen Körpers nähert er sich der Antike.

2. Berthel Thorwaldsen (1770 bis 1844). Er ist ein Däne von Geburt und hat meist in Rom gelebt. In Formgebung und Darstellungsgegenständen hat er sich eng an die Antike angeschlossen. Er vermag sie äußerlich nachzuahmen, ohne ihre innere Größe und Bedeutung zu erreichen. Am glücklichsten ist er in dekorativen kleinen Reliefs, wie Tag und Nacht, und dergleichen.

3. Johann Gottfried Schadow (1764 bis 1850). Er ist Berliner und hat in der preussischen Hauptstadt den größten Teil seiner Wirksamkeit entfaltet. Auch er steckt im Klassizismus. Aber er läßt sich von der Antike nicht übermannen wie die eben genannten Künstler. Er ist ein wirklich großer Künstler und ist namentlich auch als Porträtbildner tätig gewesen. Nicht in antikem Gewand erscheinen seine Helden, sondern in der zeitgenössischen Tracht. Er schuf die vorzüglichen Denkmäler für den alten Dessauer und Zieten, ferner die schöne Doppelgruppe der Königin Luise und ihrer Schwester im Berliner Schloß, Standbilder von Friedrich dem Großen und die Quadriga auf dem Brandenburger Thor.

4. Christian Daniel Rauch. An Schadow schließt sich eine einflußreiche Bildhauerschule in Berlin an. Ihr Hauptvertreter ist Christian Daniel Rauch (1777 bis 1857), der freilich der antikisierenden Richtung stärkere Zugeständnisse macht. Vielleicht seine wirkungsvollste Schöpfung ist die Figur der Königin Luise im Mausoleum zu Charlottenburg. Seine umfänglichste ist das Denkmal für Friedrich den Großen in Berlin.

IV. Die Malerei. 1. Asmus Carstens, ein Däne, setzte die Lehren des Begründers der klassischen Altertumswissenschaft und der Nachahmungslehre, Johann Joachim Winkelmann, in die Tat um. Er verherrlicht das klassische Altertum und die griechische Mythologie. Seine Arbeiten sind aus echter Begeisterung hervorgegangen. Aber technisch stehen sie recht tief. Es sind einfache Umrißzeichnungen. Die handwerkliche Seite der Kunst, die in den vorangegangenen Jahrhunderten sehr hoch sich entwickelt hatte, wird leider von ihm vernachlässigt.

2. Rückgang der Technik. In der Vernachlässigung der Technik wird Carstens für zahlreiche Künstler vorbildlich. Man glaubt, daß es vor allem auf einen bedeutenden großen Inhalt in der Kunst ankomme, und übersieht, daß dieser nur wirken kann, wenn er auch wirklich glaubhaft und lebendig zur Anschauung

gebracht wird. Die mangelhafte handwerkliche Ausbildung der meisten Künstler ist eins der schlimmsten Merkmale der deutschen Kunst in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts geworden.

3. Rom als Mittelpunkt deutschen Kunstlebens. Carstens und ebenso viele deutsche Künstler wanderten in dieser Zeit nach Italien, um nach ihrer Meinung dort den wahren Begriff vom Wesen der Kunst zu erfassen. Rom ward geradezu ein Mittelpunkt deutschen Kunstschaffens. Das was dort geleistet wurde, hat sich allerdings nicht dauernder Wertschätzung erfreuen dürfen. Einer der tüchtigsten Maler war der Tiroler Josef Anton Koch, der heroische Landschaften mit mythologischen Figuren schuf. An ihn schlossen sich Karl Rottmann und Friedrich Preller an. Letzterer malte vortreffliche Odysseelandschaften (Weimar).

4. Jacques Louis David (1748 bis 1825). Politisch ein freiheitsdürstender Umstürzler, künstlerisch ein Tyrann, wurde David von der zeitgenössischen Begeisterung für die Antike mächtig gepackt. Er wählte die Stoffe seiner Bilder aus der alten Geschichte, um durch sie auf das Volk zu wirken. Die Kunst müsse, so meinte man jetzt, Vaterlandsliebe und alle bürgerlichen Tugenden im Herzen des Beschauers wecken.

Aber in einem Punkt unterschied sich David von den Klassizisten. Er legte größten Wert auf sorgfältige handwerkliche Durchbildung eines jeden Künstlers. Durch die Strenge, mit der er hieran festhielt, hat er segensreich für die gesamte französische Kunst gewirkt.

Die historischen Bilder freilich, auf die David besonders stolz war, der Schwur der Horatier, der Raub der Sabinerinnen usw., berühren mit ihrem hohlen Pathos und den theatermäßigen Posen uns heute oft geradezu lächerlich.

Aber die Bildnisse, z. B. Madame Récamier, Barrère auf der Tribüne, und auch Napoleon auf dem Gotthard, sind lebendige Denkmäler der damaligen Zeit und zugleich koloristische Meisterwerke. Vor ihnen lernt man es verstehen, warum David so hohen Ruhm gewann. Überallher strömten die Schüler ihm zu. Paris blieb auch im weiteren Verlaufe des 19. Jahrhunderts für die Maler die wichtigste Kunstschule der Welt.

C. Die romantische Bewegung.

I. Einleitung. Im Anfang des 19. Jahrhunderts erfolgte ein Rückschlag gegen die klassizistische Strömung. Er machte sich zunächst in der Literatur geltend. Die beiden Schlegel, Tieck,

Brentano, Eichendorff u. a. waren die Hauptvertreter der neuen Bewegung. Bald übertrug diese sich auf die bildende Kunst, die im Sinne der genannten Wortführer umgemodelt werden sollte.

Man machte sich klar, daß wir nicht Griechen oder Römer, sondern Deutsche, nicht Heiden, sondern Christen sind. Man begeisterte sich für das Christentum und die nationale Vergangenheit. Mystische Stimmungen tauchten auf. Das Mittelalter und seine Kunst wurden als Ideale erklärt. Der Künstler solle, so sagte man, nur aus der Tiefe des Gemüts schaffen, nicht nach den kalten, verstandesmäßigen Regeln der Antike.

Man wurde gewahr, daß auch die nachrömische Zeit hohe, herrliche Kunstwerke hervorgebracht habe, und benutzte die Kirchen des romanischen und gotischen Stils als Vorbilder für kirchliche und auch für weltliche Bauten. Man glaubte deshalb, eine neue Kunst am besten dadurch schaffen zu können, daß man die mittelalterlichen Kunstwerke, d. h. in der Architektur die Kirchen des romanischen und des gotischen Stils und in der Malerei die Bilder bis Raffaels Schöpfungen einschließlich, als mustergültige Vorbilder hinstellte.

II. Die Malerei. a) Die Nazarener. Friedrich Overbeck (1789 bis 1869), ein Lübecker von Geburt, die Brüder Beit und die Söhne Gottfried Schadows machten Ernst mit den neuen Gedanken. In dem Kloster S. Isidoro zu Rom gründeten sie eine Künstlerkolonie. Katholische Kirchenstimmung erfaßte sie. Sie traten zum Katholizismus über. Christliche Kunst wollten sie bieten. In der vorraffaelschen Kunst, in Perugino vor allem erblickten sie ihr Vorbild. Nazarener wurden sie spöttisch von ihren klassizistischen Gegnern genannt.

Freilich entsprach ihr technisches Können nicht ihren edlen Absichten. Ihre Wandgemälde in der Casa Bartholdy zu Rom (jetzt Berlin, Nationalgalerie) mit altbiblischen Szenen werden aber immer wichtige Denkmäler in der Geschichte der deutschen Kunst bleiben.

Schnorr von Carolsfeld gesellte sich ihnen zu. Er schuf später die Nibelungenbilder in München und eine umfangreiche Holzschnittillustration zur Bibel.

b) Peter Cornelius. 1. Sein Leben. Auch Peter Cornelius, ein Düsseldorfer von Geburt, gesellte sich zu dem Kreise der Nazarener. Doch wurde er auch vom Klassizismus berührt. Er wurde von Rom durch den kunstbegeisterten König Ludwig I. nach München gezogen. Vorübergehend wirkte er in Düsseldorf als



Abb. 287. Cornelius, Die apokalyptischen Reiter. Karton aus der Folge von Entwürfen für den campo santo in Berlin. Berlin, National-Galerie. Nach einem Diapositiv von Dr. F. Stoedtner in Berlin.

Akademiedirektor. Später ging er von München auf einen Ruf Friedrich Wilhelms IV. nach Berlin.

2. Seine Werke. Er illustriert Goethes Faust, schildert die homerischen Gefänge (München, Glyptothek), malt ein Jüngstes Kunstgeschichte.

Gericht (München, Ludwigkirche) und entwirft endlich einen großen Wandschmuck für den von Friedrich Wilhelm IV. geplanten Ehrenfriedhof (campo santo) der Hohenzollern. Diese Entwürfe sind nicht in Wandmalerei übertragen worden. Sie befinden sich jetzt in der Nationalgalerie zu Berlin, als reifstes und bedeutendstes Werk des Meisters, als ein christliches Epos, wie er es sich dachte.

3. Die apokalyptischen Reiter (Abb. 287). Pest, Hungersnot, Krieg und Tod stürmen auf wilden Rossen durch die Lüfte, um auf Erden furchbares Verderben zu verbreiten. In der Lunette oben sind die Engel dargestellt, die die Schale des göttlichen Zornes über die Menschen ausgießen. In der Predella aber finden wir drei Werke der Barmherzigkeit: Gefangene besuchen, Traurige trösten und Verirrte geleiten.

Trotz der Kühnheit der Schilderung ist alles auf das sicherste gezeichnet. Schon die verschiedene Haltung der Pferde zwingt uns zur Bewunderung. Mehr noch werden wir von der heroischen Kraft gepackt, die den himmlischen und irdischen Personen innewohnt. Man beachte die mit dem Schwert gewaltig ausholende Figur des Kriegers und die jugendstarke Frau, die vor ihm niedersinkt.

4. Die Bedeutung von Cornelius. Cornelius steht den Ideen Windelmanns, des oben erwähnten Begründers des klassischen Altertums nahe. Die von Windelmann zuerst eingeführte Verherrlichung der Linie und die Abneigung gegen Farbe und gegen malerische Behandlung erreichen bei Cornelius den Höhepunkt. Raum jemals wieder sind erhabene, tiefe Gedanken in einfachen Umritzzeichnungen so vollendet zum Ausdruck gebracht. Aber man darf nicht in dieser Kunstart die einzig wahre erblicken. Ein Philosoph braucht kein Künstler, ein Künstler kein Philosoph zu sein. Nur sehr wenig Künstlern ist es gegeben, zu philosophieren und philosophische Gedanken in Bilder zu fassen. Zu diesen ganz wenigen gehört Cornelius. Das Große in der bildenden Kunst ist aber, daß es außer dieser Kunstart noch viele andere gleichwertige gibt.

c) Moritz von Schwind. In dem Oesterreicher Moritz von Schwind (1804 bis 1871) erstand der künstlerische Herold der deutschen Märchenwelt. Die alten Geschichten von den sieben Raben und der treuen Schwester, von der schönen Melusine und dem Aschenbrödel sind durch ihn wieder lebendig geworden. Unsere Reiselust (Abb. 288), unsere Liebe zum Wald, unsere Sehnsucht nach

fernen, schönen Dingen klingen in seinen Bildern wieder. Sonnenschein leuchtet auf ihnen, frohe Lust und geheimnisvoller Zauber durchdringt sie. Ein feines Empfinden für zeichnerisches Gestalten ist



Abb. 288. M. v. Schwind, Fahrt in der Postkutsche.
Aquarell im Städtischen Museum zu Leipzig.

dem Künstler eigen (Morgenstunde, Hochzeitsreise, München, Schackgalerie; Fresken auf der Wartburg usw.).

d) Ludwig Richter. Das häusliche Behagen des deutschen Bürgers schildert wie kaum ein anderer der Dresdener Ludwig Richter (1803 bis 1884). Er hat, wie so viele andere deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts, längere Zeit in Italien zugebracht. Aber das, was er dort geschaffen, will uns nicht recht schmecken. Erst nach der Heimkehr entwickelt sich seine Kunst zu der ihr eigentümlichen Höhe. Zwar hat er keine große Farbentechnik. Seine Aquarelle sind nur in dünnen Farben angelegt. Es sind kolorierte Umrißzeichnungen. Um so mehr bieten sie uns durch ihren inneren Gehalt, durch die wohlthuende Wärme und Liebe, mit der er auch den einfachsten Dingen gerecht wird (Abb. 289). Unter seinen größeren Bildern sei der Brautzug (Dresden, Galerie) hervorgehoben.

Die ausgedehnteste Tätigkeit hat er für den Holzschnitt entfaltet (Unser täglich Brot, Christenfreude, Fürs Haus usw.). Hier hat er sein Bestes geleistet. Stets finden wir hier eine weltfrohe Stimmung, deutschen Humor, deutsche Gefühlswärme und Innigkeit. Ludwig Richter hat das Leben nur von seiner goldenen Seite gesehen. Ernst, Schmerz und Leid kannte er wohl, aber nie Schmutz und Gemeinheit. Ein lebendiger, wärmestrahrender Quell sind seine Bilder. Schwind und Richter werden hoffentlich stets Lieblinge des deutschen Volkes bleiben.



Abb. 289. Ludwig Richter, Sommerlust. Aquarell. Leipzig, Museum.

e) Karl Spitzweg. Alte Hagestolze, schrullige Sonderlinge, geheimnisvolle Ständchen und die ganze gemütliche Einfachheit deutscher Kleinstädtereie schildert Karl Spitzweg in München. Seine Bilder sind meist kleinen Formats und werden sehr hoch geschätzt.

f) Die Düsseldorfer Malerschule. Zu großem, allerdings nicht dauerhaftem Ruhme gelangte in dieser Zeit die Düsseldorfer Malerschule. Hier pries man die Schönheit des deutschen Rheins, seine Burgen und Kirchen. Man pflegte die Sitten- (Genre-) und Historienmalerei. Man stellte in Düsseldorf gern lebende Bilder, und als gestellte lebende Bilder erscheinen uns auch oft die dort entstandenen Gemälde. Auf schöne harmonische Farben legte man Wert. Aber man betrachtete Sauberkeit und Glätte als die Haupterfordernisse der Malerei. Stärkere koloristische Wirkungen vermochte man nicht zu erzielen.

Wilhelm Schadow, der Sohn Gottfrieds, wurde Direktor der Düsseldorfer Akademie. Sohn, Jordan, Schrödter (Don Quixote), Hasenclever (Jobs im Examen, Lesezimmer, Weinprobe), Bendemann (Die trauernden Juden) wirkten hier.

g) Karl Friedrich Lessing (1808 bis 1880). Er war ein Schlesier nach seiner Abstammung, ein Großneffe des Dichters. Seine künstlerische Ausbildung erfuhr er in Düsseldorf. Besonderes Aufsehen erregte er durch seine historischen Gemälde, namentlich durch seine Schilderungen aus der Geschichte der salischen Kaiser,

seine Hussitenpredigt und Huß auf dem Scheiterhaufen. Auch durch die Bilder „Das brennende Kloster“, „Der Räuber und sein Kind“ erwies er sich als echter Romantiker. Eine höhere Bedeutung hat er als Schilderer der deutschen Mittelgebirgslandschaft.

h) Alfred Rethel (1816 bis 1859). Seine Hauptwerke sind die Fresken aus dem Leben Karls des Großen im Aachener Rathaus, die leider nur zur Hälfte von ihm ausgeführt sind, und mehrere Holzschnittfolgen: Hannibals Zug über die Alpen und Totentanzbilder. In dem Totentanz von 1848 wird auf sechs Blättern der Tod, unter deutlicher Anspielung auf die damaligen politischen Ereignisse, als Verführer und Verderber geschildert.

Der Tod, mit lustigem Jägerhut, mit Sense und Wagschale in der Hand, tragt auf seinem Gaul munter zur Stadt (Abb. 290), um dort große Ernte zu halten. Die Raben begrüßen mit Krächzen sein Erscheinen. Landfrauen erkennen ihn und fliehen vor ihm mit Schrecken. Aber die armen Leute in der Stadt lassen sich von ihm betören. Er wiegelt sie auf. Es kommt zum Barrikadenkampf zwischen Volk und Heer, wobei letzteres Sieger bleibt. Der Tod hat sein Spiel gewonnen. Hohnlachend enthüllt er sich seinen unglücklichen Opfern, die nun, als es zu spät ist, mit Grausen sehen, wer sie zum Aufstand verführt hat.



Abb. 290. Rethel, Erstes Blatt aus der Holzschnittfolge: „Auch ein Totentanz“.
Nach einem Diapositiv von Dr. F. Stöedtner in Berlin.

Mit wenig Strichen hat Kethel hier ein Drama von erschütternder Kraft und Wahrheit geschaffen. Er hat einen vollen Griff in das Leben seiner Zeit getan und ein Kunstwerk von höchstem Wert uns geschenkt, so unscheinbar es auch nach seiner äußeren Gestalt ist.

Kethel verläßt hiermit romantische Art und Auffassung. Er hängt zwar äußerlich mit den Düsseldorfern eng zusammen, ist aber bereits ein moderner Maler im besten Sinne des Wortes.

i) Wilhelm Kaulbach (1805 bis 1874). Durch die Illustration von Goethes *Reineke Fuchs* und mehr noch durch seine großen historischen Wandgemälde im Treppenhaus des neuen Berliner Museums hat Kaulbach hohen Ruhm unter den Zeitgenossen erworben. Er bleibt beim zeichnerischen Stil des Cornelius, nur daß er die Zeichnung bunt ausmalt. Aber anstatt der kraftvollen strengen Linien des Meisters gibt er gefällige, weichliche Abrundungen und statt der erhabenen hohen Gedanken nur allzu oft Satire, Spott und Pikanterie.

k) Die letzten Nazarener. Den Ausklang der nazarenischen Kunst bilden die religiösen Bilderfolgen Josef Führichs und die Werke Steinles, der in seiner träumerischen, weichen Art ein echter Vertreter der romantischen Welt ist.

Dann ward diese Kunstrichtung immer schwächer, bis sie ganz in Weichlichkeit unterging. Die Vernachlässigung der Technik rächte sich an ihren Anhängern. Zudem machte sich das Leben der Neuzeit immer stärker geltend, so daß Sehnsuchtsstimmung nach einer fernen, schönen, idealen Welt nicht mehr recht gedeihen konnte.

Erst neuerdings macht sich auf anderer Grundlage wieder romantische Empfindung in der deutschen Kunst geltend.

l) Die englischen Präraffaeliten. An die deutsche Romantik schließt sich die englische unmittelbar an. Aber erst später taucht sie auf und legt mehr Wert auf ausgebildete Technik.

Diese englischen Romantiker gründeten unter dem Einfluß des großen künstlerischen und sozialen Erziehers der Engländer, des Schriftstellers John Ruskin (1819 bis 1900), die präraffaelitische Bruderschaft.

Sie nannten sich Präraffaeliten, weil sie in den vor Raffael entstandenen Kunstwerken das nachzuahmende Ideal erkennen zu sollen glaubten. Besonders von dem Pisaner Fresko *Triumph des Todes* (Seite 89f.) und von Botticelli und Perugino ließen sie sich begeistern.

Dabei sind sie national-englisch. Der eigentümliche Typus der englischen weiblichen Schönheit tritt wohl nirgends so rein uns entgegen wie bei ihnen. Ihren Bildern ist eine zarte, poetische, mitunter auch mystische Stimmung eigen.

Die Hauptvertreter sind: Brown, Holman Hunt, ein frommer Künstler von der Art Overbecks, Millais, Rossetti, Burne-Jones. Ihnen hat sich Walter Crane (geb. 1845) angeschlossen. Von den Werken von Burne-Jones sind besonders die goldene Himmelstreppe und der Venusspiegel mit ihren langgestreckten weiblichen Gestalten bekannt geworden.

Die Präraffaeliten haben die öffentliche Meinung und das künstlerische Empfinden der Engländer sehr stark beeinflusst. Noch heute haben sie Anhänger und Bewunderer.

III. Die Baukunst. Der Bau neuer Kirchen. Es ist schon oben erwähnt, daß für den Kirchenbau jetzt der romanische und gotische Stil verwendet werden. Man hat beide, besonders die Gotik, viele Jahrzehnte hindurch geradezu als die allein kirchlichen Baustile bezeichnet. Man unterbrach somit die ruhige Fortentwicklung, die bis dahin geherrscht hatte, und gab mit der Ablehnung der Stilarten des 16. bis 18. Jahrhunderts zugleich auch die Fortschritte auf, die in dieser Zeit erzielt waren. Für den evangelischen Kirchenbau war das ein großer Verlust.

Beim protestantischen Gottesdienst kommt es wesentlich darauf an, daß man den Prediger gut hört. Das ist aber in einem langgestreckten, hochgewölbten Raum, wie er für die Gotik bezeichnend ist, kaum jemals zu erreichen. Die Dresdener Frauenkirche (Seite 264) war viel besser auf protestantische Zwecke zugeschnitten und ist, obwohl nicht gotisch, zweifellos ein würdiges, feierliches Gotteshaus. So ist es gekommen, daß zwar viel neue Kirchen im 19. Jahrhundert entstanden sind, daß sie aber nur zum geringeren Teile praktisch und künstlerisch befriedigen können.

Die Wiederherstellung alter Bauten. In der Begeisterung für die mittelalterliche Baukunst machte sich der Wunsch rege, die alten Werke von allen späteren Zutaten zu befreien und sie, wie man das nannte, stilrein wiederherzustellen oder gar unvollendete Teile davon so aufzuführen, wie es der mittelalterliche Baukünstler sich gedacht haben könnte. Die berühmteste Tat auf diesem Gebiet ist die Vollendung des Kölner Domes (vgl. Seite 80).

Bei der einseitigen Bewunderung aber, die man dem Mittelalter entgegenbrachte, ging man so weit, alles, was einer späteren

Zeitepoche angehörte, als angeblich unkünstlerisch oder wertlos zu beseitigen. Da man auch bei den eigentlichen Bauarbeiten nicht über die richtige Erfahrung verfügte, so haben diese Wiederherstellungsversuche, so gutgemeint sie waren, schweren Schaden gebracht und unsern Bestand an älteren Kunstwerken erheblich gelichtet.

In den letzten Jahren hat sich unter dem Namen Denkmalspflege eine Bewegung Bahn gebrochen, die einen bessern Schutz nicht bloß für die Erzeugnisse des Mittelalters, sondern für unsere sämtlichen öffentlichen Kunstschätze erstrebt.

D. Die Wirklichkeitsmalerei.

1. Einleitung. a) Landschaftsmalerei. Am Ende des 18. Jahrhunderts erwacht eine verstärkte Freude an der Natur und ein vertieftes Verständnis für sie. Man gewinnt die Landschaft lieb und will sie im Gemälde wiedersehen. Die Landschaftsmalerei wird eine der wichtigsten künstlerischen Betätigungen des 19. Jahrhunderts.

b) Realismus. Man beschränkt sich aber nicht bloß auf Bäume und Wiesen, Berge und Flüsse, sondern man will auch die Menschen schildern, wie sie sich in der Natur bewegen und in ihr erscheinen. Man will alle Dinge genau so wiedergeben, wie sie uns im Freien oder auch im geschlossenen Raum begegnen. Immer strenger und immer sachlicher wird man in diesem Streben. Ein getreues Spiegelbild der Wirklichkeit soll vor unseren Augen auftauchen. Man nennt diese Kunstrichtung Realismus.

c) Kolorismus. Er geht Hand in Hand mit einer bedeutenden Neubelebung des Farbenempfindens und der Farbentechnik. Man wurde in Europa, vornehmlich in Frankreich, des trockenen Tones der Klassizisten und der einseitigen Verherrlichung der Linie satt. Man wurde sich wieder klar darüber, daß die Farbe zum mindesten die gleiche Bedeutung hat wie der Umriß eines Gegenstandes. Auf dem gründlichen und immer tieferen Studium der farblichen Probleme beruht ein wesentliches, vielleicht das wesentlichste Prinzip des Fortschritts in der Entwicklung der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts.

2. Constable und Turner. Bereits am Anfange des Jahrhunderts finden wir in England einen vielverheißenden Anfang. John Constable, mehr aber noch William Turner gehen an Probleme heran, die zu den Hauptaufgaben der Malerei der

zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zählen. Constable weiß den malerischen Reiz trüber, nebliger oder regnerischer Landschaftsstimmungen zu schildern. Turner, ursprünglich ganz im Klassizismus erzogen, tut sich in farbenglühenden Schilderungen atmosphärischer Erscheinungen hervor (London, Nationalgalerie).

3. Caspar David Friedrich (1774 bis 1840). Er war ein Pommer, wurde in Kopenhagen von dem tüchtigen Dänen Eckersberg ausgebildet und lebte dann in Dresden. Auch ihn beschäftigte das Problem, die Farbenbrechungen in der Luft zu schildern. Über seine mit Recht geschätzten feingetönten Landschaften gewährt die Berliner Nationalgalerie einen guten Überblick. Philipp Otto Runge in Hamburg, Kersting, Wasmann, Waldmüller und andere zeigen in ihren Bildern einen ähnlichen feinen Sinn für die Natur und für die malerische Wiedergabe von Licht und Luft.

4. Géricault und Delacroix. In Frankreich war die klassizistische Richtung schneller vorübergegangen als in Deutschland. Aber auch die romantische Strömung hat dort nicht so stark auf die Malerei eingewirkt als bei uns. Die gute technische Übung, auf die selbst ein so strenger Klassizist wie David den größten Wert legte (S. 271), hat in Frankreich bedeutende Koloristen zu einer Zeit hervorgerufen, als man in Deutschland noch fast allgemein das höchste Ideal für die Kunst in der Zeichnung erblickte.

Géricault (1791 bis 1824) malt das französische Heer und Pferde auf der Rennbahn. Er schildert in dem Rettungsfloß einer untergegangenen Fregatte, mit verzweifelten, oder auch toten Menschen, ein Ereignis, das die damalige Welt aufs tiefste erregt hatte.

Eugène Delacroix (1795 bis 1863) malt gleichfalls zeitgenössische Ereignisse, die Aufsehen gemacht hatten, wie die Niedermezelung der Griechen durch die Türken auf Chios. Oder er schildert uns den Juliaufstand von 1830 mit der Freiheitsgöttin als Führerin. Den Orient, dem damals Frankreich durch die Erwerbung von Algier nähergetreten war, zieht er in den Kreis seiner Schilderungen. Es beginnt damit die sogenannte Orientmalerei.

Der Darstellungskreis erweitert sich also ganz wesentlich. Die Künstler greifen mitten in das zeitgenössische Leben hinein und suchen es an wichtigen Punkten zu packen und wiederzugeben.

Die Farben werden feuriger und prächtiger. Delacroix wird der Führer und Bahnbrecher einer neuen koloristischen Richtung.



Abb. 291. Corot, Landschaft. Paris, Louvre.

5. Die Schule von Barbizon.

Eine Ausstellung englischer Landschaften (s. o.), die 1830 in Paris stattfand, übte auf mehrere junge französische Künstler einen tiefen Eindruck aus. Sie be-

schlossen das überkultivierte Paris zu verlassen, die freie unberührte Natur aufzusuchen und deren Reize in all ihrer Schlichtheit und Einfachheit zu schildern. So wanderten sie heraus nach Barbizon, einem Dorfe, das am Rande des großen Waldes von Fontainebleau liegt. Hier haben sie lange Zeit gewohnt und sind hier durch ihre Wirksamkeit die eigentlichen Begründer der modernen Stimmungslandschaftsmalerei (*paysage intime*) geworden.

Der bedeutendste unter ihnen ist Camille Corot. Er malt, nachdem er die Folgen seiner klassizistischen Erziehung überwunden hatte, gern stille Weiber mit Weiden oder neblige Morgen- und Abend-

stimmungen in zarten silbergrauen Tönen (Abbild. 291). Ein trefflicher Schilderer der knorrigen Eiche ist Theodore Rousseau (Abbild. 292).

Als Tiermaler bewährt sich Tronçon.



Abb. 292. Rousseau, Die Eichen. Paris, Louvre.

6. Jean François Millet (1815 bis 1875). Er ist der Sohn einfacher Bauersleute in der Normandie. Nachdem er zuerst längere Zeit in Paris gemalt hatte, trieb es ihn in die freie Natur zurück. Er schloß sich den Malern von Barbizon an und hat den Bauer und seine schwere Arbeit in die Malerei eingeführt.

Die drei Ährenleserinnen (Abb. 293). Im Vordergrund lesen drei Landfrauen die letzten Ähren vom Getreidefeld auf. Am Horizont sehen wir einen Erntewagen und weitere Landleute.

Es wird uns keine Geschichte erzählt und keine psychologisch zugespitzte Begebenheit vorgeführt. Ein alltäglicher Vorgang vielmehr wird uns geschildert. Aber mit den feinsten malerischen Mitteln geschieht dies. Dunstige heiße Sommerluft und anstrengende gleichmäßige Arbeit treten uns lebendig entgegen.

Ebenso berühmt ist Millets Angelus (Paris, Louvre). Ein Bauer und eine Bäuerin unterbrechen beim Klange der Glocken ihre Arbeit und



Abb. 293. Millet, Die Ährenleserinnen. Paris, Louvre.

verrichten leise ihr Gebet. — Millet schildert uns ländliche Arbeit, ländliche Not und ländliche Frömmigkeit ehrlich und wahr, ohne jede Zutat und ohne Pose. Er weiß uns dadurch in tiefster Seele zu ergreifen. Seine Bilder sind das hohe Lied des Ackerbaues.

7. Belgien. Belgiens geistiges und künstlerisches Leben ist während des ersten, größeren Teiles des 19. Jahrhunderts eng mit demjenigen Frankreichs verknüpft. Daher gelangt hier die neue von Delacroix angebahnte farbenfreudige Richtung sehr bald zur Herrschaft. Die belgischen Maler, Gallait und de Bieffe an der Spitze, wählen die Stoffe ihrer Bilder aus der großen Vergangenheit ihres Volkes. Der Kompromiß des niederländischen Adels von 1566, Egmonts letzte Augenblicke, die Abdankung Karls V. u. dgl. wird von ihnen gemalt. Sie erzielten damit einen

gewaltigen Erfolg. Seitdem ist die belgische Malerei auf bedeutender Höhe geblieben.

8. Deutschland. a) Einleitung. Als Deutschland einige von den Gemälden Gallaits und de Biefves 1843 kennen lernte, war der Eindruck ungeheuer. Alle gebildeten Kreise wurden mächtig durch diese Bilder ergriffen, die einen so starken Gegensatz zu der sanften, weichen, nazarenisch-romantischen Art bildeten. Man glaubte nun volle Wirklichkeit vor sich zu erblicken. Man sah die Geschichte des Volkes verkörpert und durfte aus solcher Kunst patriotische Begeisterung und Erhebung erhoffen. Der Eindruck der belgischen Bilder wurde bestimmend für die deutsche Kunst fast des vollen nächsten Halbjahrhunderts, wenigstens für die offizielle deutsche Kunst. Farbe, Wirklichkeit und die historisch-patriotische Erziehung des Volkes wurden die Ziele, die man in der öffentlich maßgebenden Richtung der Kunst verfolgte. Die Technik lernte man in Paris. Dorthin und auch nach Antwerpen gingen fortan die deutschen Künstler, die etwas Ordentliches lernen wollten. Roms Bedeutung dagegen trat wesentlich zurück.

b) München. In München wurde Karl Piloty (1826 bis 1886) in diesem Sinne die einflußreichste Persönlichkeit. Er hat sich namentlich von den historischen Unglücksbildern des Delaroche, eines Schülers von Delacroix anstecken lassen und wählte mit Vorliebe berühmte historische Unfälle als Gegenstände seiner Schilderung. Zu seinen bekanntesten Bildern gehören: Thusnelda im Triumphzug des Germanikus, Seni an der Leiche Wallensteins, Überfall des Klosters Frauenchiemsee, Der Tod Cäsars u. a. m.

Die Erforschung und Bekanntwerdung der kunstgewerblichen Altertümer, wie sie im Bayrischen Nationalmuseum mit glänzendem Erfolge gesammelt wurden, spornte Piloty und andere an, Kostüme, Waffen, überhaupt alle äußeren Zutaten mit peinlichster Sorgfalt für jede Zeitepoche zu studieren und wiederzugeben. Häufig überwuchert dann auf den Gemälden das trefflich gemalte kleine Vielerlei den eigentlichen Kern und die Hauptsache.

Piloty ist ein vorzüglicher und anziehender Lehrer gewesen. München wurde dadurch, was bereits König Ludwig I. erstrebt, aber nicht ganz erreicht hatte, wirklich eine maßgebende Kunststadt.

In der großen Zahl tüchtiger und recht verschieden gearteter Schüler Pilotys ist koloristisch der bedeutendste Hans Makart, ein Österreicher (1840 bis 1884). Er hat wahre Farbensymphonien



Copyright 1898 by Franz Hanfstängl.
Abb. 294. Grüzner, Quartett im Kloster.
Photographieverlag von Franz Hanfstängl
in München.

Gabriel Max (geb. 1840 in Prag) bewegt sich gern in ernsten Stoffen, zum Teil sogar spiritistischer Art. Angehörige der östlichen Völker, der Polen, Tschechen, Ungarn haben sich überhaupt gern nach München zu ihrer künstlerischen Ausbildung begeben.

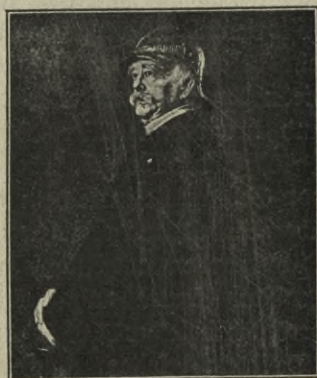
Unter den Münchener Landschaftern der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ragen Pier, Schleich, Wenglein hervor, die von der Schule von Barbizon beeinflusst sind.

Der bedeutendste in diesem Kreise ist Franz Lenbach (1836 bis 1904). Von einfachen Verhältnissen ist er zu fast fürstlichem Range emporgestiegen. Nachdem er zunächst durch den Grafen Schack mit der Nachbildung berühmter altvenezianischer und anderer Bilder beschäftigt worden war (München, Schackgalerie), hat er sich seinen Weltruhm durch seine Bildnisse geschaffen. Die Kleidung, der Körper, ja sogar die Hände sind ihm Nebensache. Er konzentriert seine Kraft auf die Wiedergabe des Gesichtes und des geistigen Ausdruckes der Persönlich-

gemalt: Die fünf Sinne, Triumph der Catharina Cornaro, Einzug Karls V. in Antwerpen u. a. m.

Franz Defregger (geb. 1835) ist gleichfalls ein Österreicher, aber ernsterer, tieferer Art. Er malt besonders sein Tiroler Landvolk und erhebt sich in einzelnen Bildern, wie dem Letzten Aufgebot und der Heimkehr der Sieger, zu monumentaler Darstellungsart.

Eduard Grüzner, ein geborener Schlesier, schildert mit viel behaglichem Humor das klösterliche Leben (Abbildung 294). Auch Fallstaffbilder haben wir von ihm.



Copyright 1895 by Photographische Gesellschaft.

Abb. 295. Fr. Lenbach, Fürst Bismarck im 80. Lebensjahr. Leipzig, Städtisches Museum. Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.

keit. Zahllose namhafte Persönlichkeiten sind von ihm so porträtiert worden: Kaiser Wilhelm der Große, König Albert, Papst Leo, Mommsen usw.; keiner aber öfter, keiner eindringlicher als der große deutsche Reichskanzler Fürst Bismarck (Abb. 295).

c) Düsseldorf. Die Landschaftsmalerei steigt jetzt zu maßgebender Bedeutung empor. Andreas und Oswald Achenbach erlangen großen Ruhm. Der erstere ist der Begabtere. Er entnimmt seine Motive gern Norddeutschland und der Meeresküste. Der letztere hat sich besonders durch Schilderungen italienischen Volkslebens und italienischer Landschaft bekannt gemacht.

Ludwig Knaut gehört nur äußerlich zu Düsseldorf. Seine vortreffliche Technik hat er in Frankreich gelernt. Später hat er meist in Berlin gewohnt. Seine Goldene Hochzeit, sein Kinderfest, seine Zigeuner- und Zirkus-Bilder u. dgl. m. werden sehr geschätzt.

Die religiöse Malerei hat in Eduard von Gebhardt (geb. 1838) einen hervorragenden Vertreter gefunden. Er verwendet für seine biblischen Gestalten die kraftvoll ernsten Volkstypen seiner estländischen Heimat und leiht als überzeugter Protestant seinen Figuren oft die Tracht der Reformationszeit.

d) Berlin. In Berlin beherrschte lange Zeit die Kunst Anton von Werners (geb. 1843) das Feld. Er hat seine sorgfältige Maltechnik in Paris vervollkommenet und hat sich mit sichtlich Vorliebe bemüht, die preußische Uniform auch in Einzelheiten auf das genaueste malerisch zu verherrlichen. Als Schöpfer großer Historienbilder, z. B. der Kaiserproklamation in Versailles, ist er sehr bekannt geworden. Unter den zahlreichen übrigen Malern, die neben ihm in Berlin tätig waren oder sind, sei der treffliche und humorvolle Tiermaler Paul Meyerheim hervorgehoben.

e) Adolf Menzel. Sein Leben. Adolf Menzel, ein Schlesier von Geburt, ist in seinem 15. Jahr mit seinem Vater nach Berlin übersiedelt, wo er sich zunächst in dem väterlichen Berufe eines Lithographen mühselig sein Brot verdienen mußte.

Nach einem inhaltreichen Blatt „Künstlers Erdenwallen“ veröffentlichte er 1836 eine Folge von zwölf Lithographien, „Denkwürdigkeiten aus der brandenburgisch-preußischen Geschichte.“ Die Sicherheit, mit der sich der junge Mann in den Geist wie in alle Außerlichkeiten preußischer Geschichte eingearbeitet hatte, bewog einen Berliner Verleger, durch ihn eine von Franz Kugler verfaßte Geschichte Friedrichs des Großen illustrieren zu lassen.

Diese Arbeit zog dann weiter einen Auftrag König Friedrich Wilhelms IV. nach sich, die Prachtausgabe der Werke Friedrichs des Großen mit allerlei Buchschmuck zu versehen. Und schließlich folgte der graphischen auch die malerische Verherrlichung des großen Heldenkönigs, die Menzel in nahe Beziehungen zum preußischen Königshaus brachte.

Ein gern gesehener Gast am Berliner Hof, hat er das dortige gesellschaftliche Leben geschildert (Ballsouper) und historisch große Augenblicke, wie Wilhelms I. Königskrönung in der Königsberger Schloßkirche oder die Abreise Wilhelms I. zum deutsch-französischen Kriege, in packender Lebendigkeit im Bilde festgehalten.

Die ungewöhnlichen äußeren Erfolge, die ihm wegen dieser Werke zuteil wurden, ließen seine Tätigkeit, seine Beobachtungsgabe, seinen Fortbildungstrieb nicht einschummern oder einseitig erstarren, sondern immer vielseitiger hat er seine Kräfte entfaltet.

Das Flötenkonzert (Abb. 296). In einem mit Kerzen erhellten Saale des Schlosses Sanssouci bei Potsdam hat sich eine vornehme Hofgesellschaft zusammengefunden. Friedrich der Große spielt selbst die Flöte. Er bläst gerade eine lange Kadenz, während seine Klavier- und Streichquartett-Begleitung den Augenblick abpaßt, wo sie wieder einzusetzen hat. Am Klavier sitzt Philipp



Abb. 296. Adolf Menzel, Flötenkonzert Friedrichs des Großen in Sanssouci. Ölgemälde. Berlin, National-Galerie. Nach einem Holzschnitt in der Leipziger Illustrierten Zeitung.



Abb. 297. Adolf Menzel, Zeichnung.

Emanuel Bach, der Sohn des großen Johann Sebastian Bach. Rechts an der Wand lehnt Quantz, der Musiklehrer des Königs. Im Hintergrunde sitzen Prinzessinnen und Hofdamen. Einige Herren stehen hinter und neben ihnen.

Die Personen des 18. Jahrhunderts sind mit größter Genauigkeit wiedergegeben. Sie haben durch die Hand des Künstlers neues Leben erhalten. Bewunderungswürdig ist auch die Beleuchtung. Die Lichtquelle ist der Kron-

leuchter mit seinen Kerzen. Ihr rotgelbes Licht ist unruhig und flimmert. Diese Unruhe und dieses Flimmern finden wir auch auf dem Bilde. Es ist, als ob wir mitten in jene Hofgesellschaft vergangener Zeiten hineinversetzt wären.

Menzels Bedeutung. Andere Gemälde, in denen Menzel Friedrich den Großen schildert, sind Friedrich der Große auf Reisen, Friedrich bei Hochkirch und die Tafelrunde in Sanssouci.

Das war wirkliche Historienmalerei, ganz anders als die flache äußerliche Art, die damals vielfach geübt wurde. Menzel hat die allergenauesten Studien über Waffen, selbst über Exerzierreglements, Kleidungen, Möbel und nicht zum wenigsten über die körperliche Erscheinung, das Aussehen seiner Helden und ihre Taten gemacht. Aber damit begnügte er sich nicht. Er ist so tief in den Geist der friderizianischen Epoche eingedrungen, daß ihm ihre künstlerische Wiedererweckung und Veranschaulichung in sonst unbekannter, ungeahnter Weise gelungen ist.

Bei Menzel lag eine besonders glückliche Veranlagung für solche Arbeiten vor. Wenn er Großes auf dem Gebiete der Geschichtsmalerei leistete, so ist damit nicht gesagt, daß die Historienmalerei die höchste oder die einzige Aufgabe eines Künstlers

überhaupt sei. Menzel selbst hat sich mit diesen Arbeiten nicht begnügt. Er malte das Leben, wo es ihm interessant erschien: eine langweilige Strecke zwischen Berlin und Potsdam mit einem Eisenbahnzug, Maurer beim Bau, das Innere einer süddeutschen Barockkirche, eine Tiroler Prozession, einen bayrischen Biergarten, das Getriebe auf einem italienischen Marktplatz, verschlafene Insassen eines Eisenbahnabteils während der Fahrt, das Innere eines Eisenwalzwerks. Ganz neue Stoffe führte er somit in den Kreis der künstlerischen Darstellungen ein. Das Allermodernste gewann sein Recht, so namentlich in dem Eisenwalzwerk mit seiner Hochofenglut und seinen rußigen, schwieligen, feuerbeschiedenen Arbeitern.

Sehr interessant sind auch seine Zeichnungen (Abb. 297). Seine Treffsicherheit war erstaunlich. Er führte immer Skizzenbuch und Zeichenstift bei sich, um alles, was ihn fesselte, sofort aufzunehmen. Nicht bloß in der Stoffwahl, sondern auch in der Technik und der farblichen Auffassung war er seiner Zeit weit voraus, Bilder, z. B. landschaftliche Skizzen, die er vor einem halben Jahrhundert gemalt hat, muten uns an, als ob sie ganz frisch entstandene Werke eines Malers der jüngsten Zeit seien.

9. Courbet. Wenn Millet den einfachen Landmann in die Kunst neu einführte, tat Courbet das gleiche mit dem Arbeiter schlechtthin.

Die Steinklopfer (Abb. 298). An einem Berghang sind zwei Steinklopfer tätig. Sie kehren uns den Rücken zu und sind ledig-



Abb. 298. Courbet, Die Steinklopfer. Dresden, Galerie. Nach einem Diapositiv von Dr. F. Stoedtner in Berlin.

lich ihrer anstrengenden eintönigen Beschäftigung gewidmet. Ihre Anzüge sind zerrissen.

Es ist die einfache nackte Wirklichkeit. Ein beliebiger Naturauschnitt wird uns geboten. Wir finden keine Linienkomposition. Nur die künstlerische Abwägung von Licht und Schatten gliedert das Gemälde. Courbet legt Wert auf starke Farbenwirkung, die allerdings mitunter mit schwarzen Tönen sehr vermischt ist.

Courbet, der im politischen Leben der modernen sozialen Bewegung sehr nahe stand, ist rücksichtslos in seiner Kunst. Zarte Nerven und feine seelische Empfindungen scheint es für ihn nicht zu geben. Aber er hat nachdrücklicher noch, als Millet es tat, die Menschen und die Künstler gelehrt, die Welt mit offenen Augen anzusehen und sie mit unbedingter Ehrlichkeit wiederzugeben. Er hat auf die Künstler Frankreichs und Deutschlands bedeutend eingewirkt.

10. Leibl und Trübner. Wilhelm Leibl (1844 bis 1900), ein geborener Kölner, Schüler Courbets, hat sein Bestes in Oberbayern geschaffen, wo er sich in Nibling bei München niedergelassen

hatte. In seiner farbenprächtigen, kraftvollen Art hat er uns das dortige Landvolk mit peinlichster Genauigkeit und Sachlichkeit, ohne jede sentimentale Zutat geschildert. Seine be-



Abb. 299. W. Leibl, Die Dorfpolitiker. Gemälde im Besitz des Herrn Geh. Kommerzienrat Arnhold in Berlin.

Bilder heißen: Ungleiches Paar, die beiden Dachauerinnen und die Dorfpolitiker (Abb. 299). Bei letzterem Gemälde handelt es sich nicht um ein Politisieren, sondern um eine Gemeindeberatung beim Schulzen. Man hat Leibl wegen seiner scharfen, objektiven

Menschenbeobachtung und seines auserlesenen Farbengeschmacks treffend mit Hans Holbein d. J. verglichen.

Ein Schüler Courbets ist auch Wilhelm Trübner, der in Karlsruhe seinen Wohnsitz hat. Er malt mit breitem kraftvollen Pinsel Bildnisse und Landschaften.

11. Der Impressionismus und Pointillismus. Hatte schon das Auftreten Millets und Courbets eine starke Aufregung in den künstlerischen Kreisen der französischen Hauptstadt hervorgerufen, so steigerte sie sich noch, als die Impressionisten auf dem Kampfplan erschienen. Hier wurden neue künstlerische Gedanken zum erstenmal in ein gewisses System gebracht und mit umstürzlerischer Kraft vertreten. Eine größere Gruppe warf geschlossen und mit festem Wagemut dem Publikum den Fehdehandschuh hin.

Edouard Manet (1833 bis 1883) wurde ihr erster und wichtigster Vertreter. Sie sagten, daß wir die Dinge nicht so malen dürfen, wie sie in Wirklichkeit sind und wie wir sie durch Fühlen, Prüfen und Abmessen kennen, sondern wie sie uns unter dem Einfluß der Luft und des Lichtes erscheinen. Auf den Eindruck, die Impression, die dieser Künstlergruppe den Namen gab, kommt es nach ihrer Meinung in erster Linie an.

Das war nicht unbedingt neu. Aber Manet verfocht diese Erkenntnis mit rücksichtsloser Folgerichtigkeit. Seelische Stimmung und Empfindung scheinen bei ihm ganz zurückzutreten. Ihn interessiert die Brechung der Farbe im Nebeldunst oder im dämmrigen Lichte des Laubes. Es kommt ihm nur auf die Zusammenstellung der Farben, nicht auf die innere Bedeutung der Figuren an. In diesem beschränkten Sinn hat er wirklich neue Wege gewiesen und neue Darstellungsmöglichkeiten eröffnet. Wir haben durch ihn ein erweitertes und verfeinertes Farbenverständnis gewonnen.

Zum Impressionismus gesellt sich der Pleinairismus, d. h. das Bestreben, Bilder nicht im Atelier, sondern in dem viel helleren Licht der freien Natur, in voller Luft, en plein air zu malen. Unsere Maler haben unendlich dadurch gewonnen, daß sie fortan sich nicht mehr darauf beschränken, in künstlicher Beleuchtung nach mehr oder weniger sorgfältigen Naturskizzen größere Landschaften zu arbeiten, sondern unmittelbar der Natur selbst gleichsam auf den Leib rücken. Vielleicht hat von allen modernen Bestrebungen der Pleinairismus sich als die folgenreichste erwiesen.

Neben Manet sind in diesem Zusammenhange Claude Monet, Paul Cézanne, Renoir und Degas zu nennen. Bei ihnen

allen kommt es, um es recht zu betonen, nicht auf die inhaltliche Bedeutung des Bildes im früheren Sinne an. Der dargestellte Gegenstand ist vielmehr völlig gleichgültig. Lediglich Licht- und Farbenprobleme werden behandelt.



Abb. 300. Segantini,
Auf dem Balkon.

Aus ihren Bestrebungen entwickelt sich auch die Richtung des Pointillismus oder Neoimpressionismus. Hier werden alle Farbenwerte in ihre Urbestandteile aufgelöst. Einzelne, etwa erbsengroße Farbentüpfel, Punkte (points) werden in scheinbar wildester Willkür und Buntheit nebeneinandergesetzt. Betrachtet man sie aber in gewisser Entfernung, so vereinigen sich diese Klexe zu klaren Gestalten und Formen, ähnlich wie es in der Natur auch geschieht. Völlig neu ist dies Verfahren keineswegs. Tizian (Seite 164 f.), Velazquez (Seite 235 f.), Franz Hals

(Seite 244) und andere haben das merkwürdige Geheimnis schon erkannt und bis zu einem gewissen Grade verwertet. Aber jetzt wurde es in eigenartiger Form mit Nachdruck als künstlerisches Programm verkündet. Zuerst widerwillig aufgenommen, hat es sich große Bedeutung im europäischen Kunstschaffen der Gegenwart erworben.

Der hervorragendste Vertreter des Pointillismus ist der Italiener Giovanni Segantini geworden (1858 bis 1899). Er hat das alpine Hochgebirge für die Kunst neu entdeckt. Die feierliche Stimmung, die reine klare Luft, den tiefen Frieden jener hochgelegenen einsamen Welt und die dort wohnenden Menschen (Abb. 300) hat er so wiedergegeben wie noch niemand vor ihm. Der Pointillismus hat sich für die Schilderung der flimmernden Luft der Hochalpen besonders geeignet erwiesen.

12. Max Liebermann. Er ist 1849 in Berlin geboren und hat in Paris und in Holland seine eigentliche Ausbildung erfahren. Er lebt jetzt in seiner Heimatstadt.

Im Hofe des Amsterdamer Waisenhauses (Abb. 301). Wer Holland näher kennt, kennt auch das Waisenhaus in Amsterdam, eine großartige Stiftung, wo elternlose arme Mädchen eine vorzügliche Heimstätte finden. Die Insassen haben eine besondere fleidjame Tracht, ein schwarz und rotes Kleid und eine weiße

Schürze und weiße Haube dazu. Liebermann zeigt uns ihr Leben und Treiben in ihrem ansehnlichen Gehöft an einem sonnigen Sommertag. Die Mädchen nähen, wandeln auf und ab und unterhalten sich. Auch hier wird, wie bei Courbet, keine besondere Begebenheit, sondern das Leben des Alltags geschildert. Aber der einfache Naturausschnitt, der uns geboten wird, ist mit den Augen eines malerisch hochbegabten und geschulten Künstlers gesehen.

Liebermanns Bedeutung. Liebermann hat in der rein gegenständlichen Schilderung von armen einfachen Leuten aus dem Volke, von Spinnerinnen, Netzflickerinnen, Waisenkindern, Spitalsinsassen seine besten und schönsten Erfolge erzielt. Wie die Sonnenstrahlen durch die Bäume gleiten, wie die rote oder blaue Kleidung seiner Frauen und Männer mit ihrer Umgebung zu einer farblichen Gesamtwirkung gebracht werden, wie Kinder oder Erwachsene badend im frischen Wasser herumplätschern, wie arme Leute mühsam sich durch Dünen sand schleppen müssen, das ist alles auf seinen Gemälden von packendster Wirkung.

Seine Malweise. Die Bilder aus Liebermanns Jugendzeit haben einen auffallend dunkeln, fast schwärzlichen Ton. In Holland erkannte er die Bedeutung der feinen atmosphärischen Erscheinungen, die dieses wassererfüllte Land darbietet (S. 258). Seine Farbgebung ist fortan immer heller und freier geworden.



Abb. 301. M. Liebermann, Im Hofe des Waisenhauses zu Amsterdam. Gemälde im Besiz des Städelschen Instituts zu Frankfurt a. M.

13. Fritz von Uhde. Er ist ebenso alt wie Liebermann, war zuerst sächsischer Reiteroffizier und hat eine strenge Pariser Schulung durchgemacht. Er wohnt in München.

Das heilige Abendmahl (Abb. 302). Um einen viereckigen Tisch herum sitzen Christus und die Apostel. Wir sehen gegen

das Tageslicht, das in vollen Fluten zu dem uns gegenüber befindlichen Fenster in das einfache kleinbürgerliche Zimmer hereinströmt und die Gesichter der Anwesenden, besonders Christi, hell umspielt. Die Jünger sind einfache bayrische Handwerker und Tagelöhner. Sie werden von Bewunderung, Scham und Entsetzen ergriffen.

Die heilige Nacht (Abb. 303). Auf einem dreiteiligen Bild nach der Art der alten Triptychen schildert Uhde uns die Geburt Christi. Auf dem Mittelbild schauen wir in die verfallene Scheuer eines einfachen deutschen Bauerngehöfts. Eine Stall-Laterne und im Hintergrund etwas Tageslicht erhellen den Raum. Maria, ein schlichtes deutsches Mädchen, ist entzückt und ergriffen von dem wunderbaren Geschenk, das ihr zuteil geworden ist. Auf dem linken Flügelbilde nahen in scheuem Staunen die Hirten. Rechts jubilieren strahlende Engel in himmlischem Chor.

Uhdes Bedeutung. Uhde hat mit neuen malerischen Mitteln, in heller frischer Farbgebung, zu der er durch die französische

Freiluftmalerei angeregt war, den uralten biblischen Stoff behandelt. Außer den obigen Bildern sind hierbei zu nennen: Unser täglich Brod gib uns heute, Lasset die Kindlein zu uns kommen, Die Bergpredigt. Die Personen werden im Gewande einfacher moderner Arbeiter dargestellt. Nach der



Copyright 1899 by Photographische Gesellschaft.

Abb. 302. F. v. Uhde, Das Heilige Abendmahl.

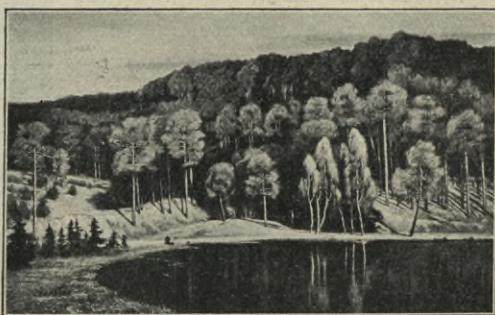
Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.



Abb. 303. J. v. Uthde, Die heilige Nacht. Triptychon in der Dresdener Gemäldegalerie.

Bibel hat Christus seine Gnade gerade den Ärmsten verheißen; er ist noch täglich, noch stündlich unter uns und erneuert ständig seine Wunder. Nicht auf archäologisch getreue Wiedergabe aller äußeren Zutaten kommt es bei künstlerischen Schilderungen biblischer Szenen an, sondern auf ihre innere, geistige und seelische Erfassung und Glaubwürdigkeit. Nur dann kann ein lebenspendender erwärmender Hauch von ihnen ausgehen. Dies aber ist Uthde vortrefflich gelungen.

14. Die Sezession. Die neuen Bestrebungen, die sich in der deutschen Künstlerschaft geltend machten, insbesondere der Wunsch, nicht immer bloß ältere Stile nachzuahmen, sondern selbständige neue Wege einzuschlagen, führten zu lebhaften Meinungsverschiedenheiten. Aus den bestehenden Kunstgenossenschaften traten zahlreiche Künstler aus. Sie schlossen sich zu Vereinigungen zusammen, die den Namen Sezessionen vom lateinischen *secessio* = Absonderung, Auswanderung erhalten haben. Der Name wurde in Erinnerung



Copyright 1902 by Photographische Gesellschaft.
Abb. 304. W. Lejtitow, Waldteich in der Mark.
Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.

an die berühmte *secessio plebis*, die Auswanderung der Plebejer im alten, vorchristlichen Rom, gewählt. Die erste entstand in München. Hier wurde neben Uhde Franz Stuck von besonderer Bedeutung.



Abb. 305. Madsen, Dämmerung im Moor.

15. Die Heimatkunst. Nachdem die Farbentechnik und das malerische Darstellungsvermögen sich in den oben gekennzeichneten Kämpfen wesentlich vervollkommen hat, macht sich seit einigen Jahren das erhöhte Verlangen geltend, die deutsche Heimat wiederzugeben. Die Künstler, die sich in Karlsruhe um Hans v. Wolkmann geschart haben, zeichnen sich besonders hierin aus.

Eine hohe Achtung in der öffentlichen Meinung hat sich auch eine Gruppe von Künstlern errungen, die sich in dem kleinen Dorfe Worpsswede bei Bremen niedergelassen hat. Die eigentümlichen Farbenstimmungen, die in dieser an sich ganz schlichten, von moderner Großstadtkultur völlig unberührten Gegend durch die zahlreichen Moore (Abb. 305) und die überall fließenden kleinen Wasserläufe sowie durch die nicht allzu entfernte See entstehen, werden von den Worpsswedern mit großer Kunst erfaßt und das Leben und Empfinden der dortigen Landleute mit überzeugender Treue geschildert (Abbildung 306).



Abb. 306. Madsen, Trauernde Familie.

In Berlin wurde die Sezession von Max Liebermann und Walter Leistikow († 1908) gegründet, einem ausgezeichneten Landschaftler, der uns u. a. die Berliner Umgegend, den Grunewald, in überraschend neuem Lichte gezeigt hat (Abb. 304).

E. Phantasiekunst (Malerei und vervielfältigende Künste).

1. Einleitung. Es muß dem 19. Jahrhundert als Zeichen künstlerischer Fruchtbarkeit hoch angerechnet werden, daß in ihm auch aus ganz anderem Geiste heraus als dem, der im vorigen Hauptabschnitt behandelt wurde, wahrhaft bedeutende Meister erwachsen. Es sind Künstler, die nicht an täuschende Wiedergabe der Wirklichkeit dachten, sondern, von Träumen erfüllt, poetischen Gedanken nachgingen, sich nur für die gesetzmäßige Schönheit des menschlichen Körpers oder für ein gutes bildmäßiges Verhältnis zwischen Mensch und Natur oder für eine farbliche Märchenwelt interessierten und erwärmten. Man hat sie die Neuidealisten genannt.

2. Puvis de Chavannes (1826 bis 1898). Er bemalt die Wände im Museum zu Amiens, in der Aula der Sorbonne zu Paris, im Rathaus zu Paris, in Rouen, Lyon usw. mit großen Folgen von Fresken. Besonders berühmt sind seine Szenen aus dem Leben der Heiligen Genoveva im Pantheon zu Paris.

Wir sehen zarte, oft blutleere Menschen, ohne Leidenschaft, ohne wilde Gebärden. Auch die Landschaft erscheint in völliger Ruhe. Ein schwärmerischer, fast wehmütiger Grundzug beherrscht die Stimmung. Es ist eine Traum- und Märchenwelt, in die wir versetzt werden. Puvis steht den deutschen Romantikern näher als sonst seine Landsleute. Kaum ein anderer wie er versteht sich auf die Voraussetzung echter Wandmalerei. Alles erscheint flächhaft. Es sind fein empfundene dekorative Leistungen höchsten Ranges.

3. Hans von Marées. In Deutschland ist Hans von Marées (1837 bis 1887) der erste in der Reihe dieser Künstler. Er war ein Grübler, ein Sucher, ein Mann, der mit seinen Studien fast nie zu einem Abschluß kam. In der zoologischen Station zu Neapel hat er sich ausnahmsweise zur Fertigstellung seiner Bilder entschlossen. Hier hat er eine große und feierliche Wirkung erzielt.

Keine Historie, kein seelisch erschütternder Vorgang, lediglich das Verhältnis eines oder mehrerer Menschen zu dem sie umgebenden Raum, ein ruhiges Dahinträumen schöner gesunder Menschen interessierte ihn. Weltfremd und unverstanden von fast allen Zeitgenossen, hat er doch die nachfolgenden wichtigen Künstler, sowie Adolf Hildebrandt und andere auf das nachhaltigste beeinflusst.

4. Anselm Feuerbach (1829 bis 1880). Er hat meist in Italien gelebt und ist von der Schönheit des italienischen Landes und Volkes und von dem Wohlklang des Kolorits der alten venezi-

anischen Meister wesentlich beeinflusst worden. Seine Iphigenia (Stuttgart) ist eine tief ergreifende Verkörperung der edlen griechischen Frau, die in der Fremde, nach dem Goetheschen Wort, das Land der Griechen mit der Seele sucht. Ebenso sind sein Orpheus und Eurydike (Hagen), sein Konzert (Berlin), seine Beweinung Christi (München) usw. vornehme Schöpfungen dieses großen Künstlers, der leider erst nach seinem Tode die vollverdiente öffentliche Anerkennung gefunden hat.

5. Arnold Böcklin (spr. Böklin). a) Sein Leben. Er wurde 1827 in Basel geboren, empfieng in Düsseldorf, Brüssel und Paris seine Ausbildung und hat dann abwechselnd in Deutschland, der Schweiz und Italien gelebt. Rom, Florenz und die Riviera waren seine liebsten Aufenthaltsorte. In Fiesole bei Florenz ist er 1901 gestorben.

b) Der heilige Hain (Abb. 307). Aus tiefdunkler Allee treten weiße Gestalten in feierlichem Zuge hervor, um den Opferdienst am rauchenden Altar zu verrichten. Rechts im Hintergrund schimmern zwischen den Bäumen die Säulen eines dorischen Tempels hervor. Eine unbeschreiblich feierliche geheimnisvolle Stimmung beherrscht das Bild. In den leuchtenden Farben treten starke Gegensätze hervor. Das weiße Gewand der Priester hebt

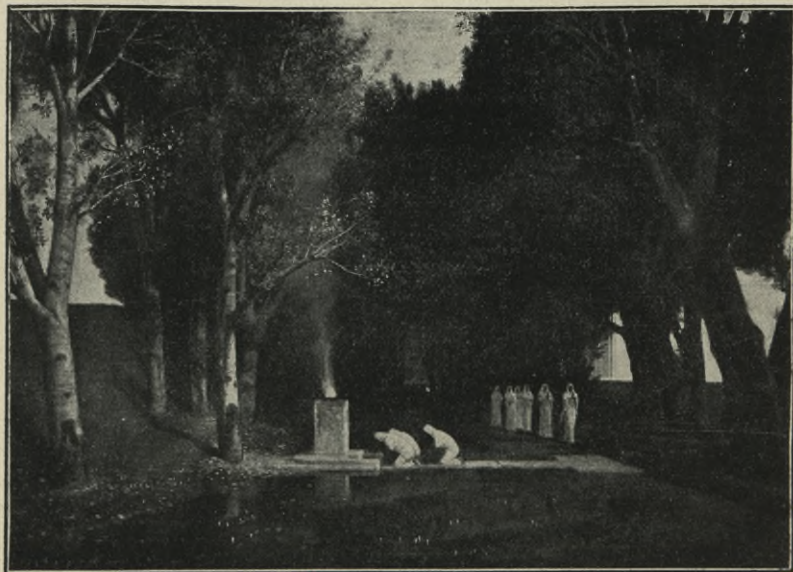


Abb. 307. A. Böcklin, Heiliger Hain. Photographieverlag der Photographischen Union, München.



Abb. 308. A. Böcklin, 'Schweigen im Walde'.
Photographieverlag der Photographischen
Union in München.

sich doppelt stark von dem fast schwarzen Hintergrund ab, den das Laub der italienischen Bäume bildet.

c) Das Schweigen im Walde (Abb. 308). Durch einen dichten Bestand hoher deutscher Tannen reitet auf einem Einhorn eine Jungfrau. Wie das Tier, so scheint auch sie ein Fabelwesen zu sein. Unheimlich leuchten die Augen der beiden. Das Schweigen im Walde erfüllt Mensch und Tier mit Grauen. Das herrschende Dunkel berührt uns besonders stark, weil sich rechts ein schmaler Blick in lichte Fernen eröffnet.

d) Sonstige Bilder Böcklins. Der Künstler hat eine große Tätigkeit entfaltet. Bekannte Schöpfungen von ihm sind die Villa am Meer, die ideale Frühlingslandschaft, die Toteninsel, der geigende, von Engeln belauschte Einsiedler, Triton und Nereide, das Gefilde der Seligen und als das letzte seiner Werke die Pest. Den besten Überblick über sein Schaffen gewinnt man im Baseler Museum. Gut ist er auch vertreten in der Münchener Schack-Galerie und in der Berliner Nationalgalerie.

e) Seine Malweise. Zeit seines Lebens hat er sich mit Versuchen beschäftigt, möglichst leuchtende Farben auf der Leinwand und dadurch einen wirklichen Abglanz der bunten Pracht der Natur mittels des toten Materials zu erzielen. Er studierte zu diesem Zwecke auch alte italienische und deutsche Farbenrezepte und wollte besonders die technischen Geheimnisse der Niederländer des 15. Jahrhunderts ergründen. Eins der wesentlichsten Gesetze, das er anwandte, ist die Steigerung des Eindrucks einer Farbe durch die Danebenstellung ihrer Komplementärfarbe. Rot wirkt eindringlicher und leuchtender, wenn Grün danebengesetzt ist.

f) Seine Bedeutung. Böcklin war ein echter Schweizer, unbeugsam, etwas schroff und ungelentk, aber weich im Innern, voll von zartester poetischer Empfindung und ausgezeichnet durch ein ganz außerordentliches Farbengefühl.

Im Verlauf der soeben bezeichneten Studien haben seine Gemälde mehr und mehr an Leuchtkraft und Intensität gewonnen. Sie brachten der staunenden Welt ganz neue Offenbarungen. Sie haben mehr als vieles andere dazu beigetragen, in unserem Volke die Überzeugung wieder zu erwecken, daß nicht bloß die Linie, sondern auch, und zwar in erhöhtem Maße, die Farbe von wesentlicher Wichtigkeit in der natürlichen Erscheinung der Dinge ist. Ferner haben seine Bilder die einseitige Herrschaft der Bestrebungen gebrochen, die lediglich in der möglichst getreuen Wiedergabe dieser Dinge ihre Aufgabe erblickten. Ein wunderbares Gedächtnis prägte ihm bedeutende Naturereignisse sowohl wie Einzelercheinungen so nachhaltig in die Seele, daß er in der Lage war, ohne ängstliche Rücksicht auf Modelle und Naturskizzen frei aus seinem Innern heraus zu gestalten, nicht als ein Verschönerer der Natur, sondern als ihr kundigster Deuter und Erklärer.

Die Phantasie war zu neuem Leben erwacht. Auf veränderter Grundlage ist romantische Stimmung, die uns Deutschen so tief im Blute steckt, für die Kunst maßgebend geworden.

6. Hans Thoma. Er ist 1839 in Bernau im Schwarzwald geboren, hat in Paris durch Courbet starke Einwirkungen erfahren und dann lange Zeit in Frankfurt a. M. in aller Stille gelebt und gewirkt. Erst seit etwa anderthalb Jahrzehnten wird er vom Publikum richtig gewürdigt. Er lebt jetzt in Karlsruhe und gehört zu den gefeiertsten Meistern der Gegenwart.



Abb. 309. H. Thoma, An der Ridda. Gemälde im Besitz der Kunsthandlung von Hermes & Co. in Frankfurt a. M.

Er ist ein Deutscher und ein Dichter durch und durch. Das heimische Waldgebirge hat durch ihn eine poetische Wiedergabe erfahren (Abb. 309). Alles ist schlicht und einfach, aus der Tiefe des Gemüts, ohne Sensationsucht und ohne Effekthascherei geschaffen.

Als echter Deutscher hat er eine starke Phantasie. Mit allerlei Märchengestalten bevölkern sich seine Wiesen und Wälder. Gern fliegt sein Geist auch in fremde Länder, besonders nach dem sonnigen Süden.

Neben der Malerei pflegt er den Steindruck (die Lithographie). Er hat höchst reizvolle Blätter in dieser Technik veröffentlicht (Der

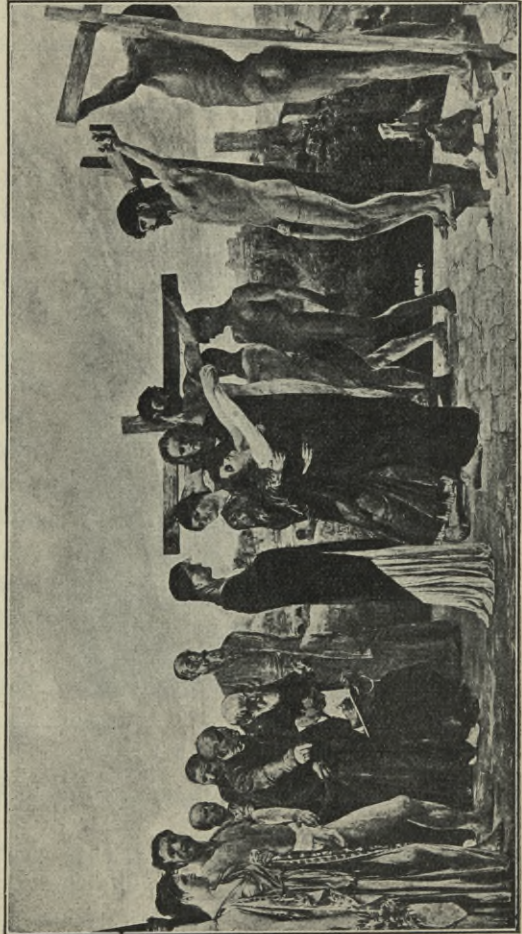
Geiger, Der Säemann usw.). Ihr billiger Preis hat ihnen die weiteste Verbreitung im deutschen Volk ermöglicht. Wirklich befreiend und beglückend ist seine Kunst.

In ähnlicher Weise wirkt Wilhelm Steinhausen in Frankfurt a. M., ein ernster und liebenswürdiger Künstler vom feinsten, zartesten Empfinden.

7. Max Klinger.

a) Sein Leben. Er wurde 1857 in Leipzig geboren, hat seinen ersten künstlerischen Unterricht in Karlsruhe und Berlin empfangen und sich dann selbständig fortgebildet. Er lebte längere Zeit in München, Paris und Rom und hat sich seit 1893 in seiner Vaterstadt zu dauerndem Aufenthalt niedergelassen.

b) Die Kreuzigung Christi (Abbild. 310). Auf einer Plattform inmitten einer hügeligen italienischen Landschaft erheben sich in ganz neuer Anordnung rechts die drei Kreuze. Christus wird fast im Profil gesehen. Vor dem einen Schächer, mit dessen Kreuz



Abbild. 310. M. Klinger, Kreuzigung Christi.

zwei junge kräftige Männer beschäftigt sind, bricht Magdalena in leidenschaftlichem Schmerz ohnmächtig nieder; sie wird von dem ernstblickenden Johannes, dessen Kopf Beethoven ähnelt, aufgefangen. Links von dieser Gruppe steht Maria, als Matrone gemalt, einer Säule gleichend, in die sie durch den furchtbaren

Schmerz verwandelt zu sein scheint. Noch weiter links sehen wir Vertreter des Judentums und der römischen Kultur.

Das riesige Gemälde ist auf das vorzüglichste durchgeführt. In hellem Glanz erstrahlen die Farben. Bewunderungswürdig ist die Anordnung der Figuren, besonders wie Christus und Maria aus der Menge der übrigen herausgehoben und durch die Augen zueinander in Beziehung gesetzt werden. In jeder Einzelheit finden wir Neues und Selbständiges. Man sieht, daß das uralte Thema unererschöpflich ist.

Anderere wichtige Gemälde Klingers sind das Parisurteil, Christus im Olymp und die noch nicht ganz beendete Ausschmückung der Aula der Leipziger Universität.



Abb. 311. M. Klinger, Die Pest. Aus dem Zyklus „Vom Tode“ II. Zwölf Radierungen von Max Klinger. Mit Genehmigung der Kunstverlagshandlung Amster & Rutherford, Berlin W. 64.

c) Die Pest (Abb. 311). Schwere Krankheit ist über die Menschen gekommen. Die Hospitäler sind überfüllt. Unerbittlich holt der Tod seine zahlreichen, in furchtbaren Qualen dahinsterbenden Opfer. In Gestalt von Raben ist er ins Zimmer hineingekommen, nachdem ein Wirbelwind plötzlich die Fenster geöffnet hatte. Die Krankenschwester schüßt mit dem Kreuz mutig die Menschen vor den schwarzen Gewalten.

Dies Bild ist eine Radierung. Es gehört zu einer Folge von Radierungen vom Tode, in denen Klinger den alten Gedanken des Totentanzes (S. 222) neu und selbständig behandelt.

d) Klinger als Radierer. Klinger erhob die Radierung wieder zu einem selbständigen künstlerischen Ausdrucksmittel, nachdem sie lange Zeit nur Bervielfältigungszwecken gedient hatte. Auch verbesserte er die Technik, führte ihr neue Hilfsmittel zu und schuf eine neue höhere Griffelkunst von außerordentlicher Kraft und Wirkung.

In den ersten Jahren seiner Tätigkeit auf diesem Gebiete wechseln ernste und heitere Stoffe. Klinger stand damals erst im Anfange der zwanziger Jahre. Später scheidet die Fröhlichkeit mehr und mehr aus. Von besonderer Bedeutung sind seine Zyklen: Eva und die Zukunft, Dramen, eine Liebe, vom Tode und die Brahmsphantasie. Es ist tiefste und ernsteste Kunst, die sich vor uns hier entfaltet. Ihre Schönheit freilich offenbart sich im vollsten Glanze nur dann, wenn man oft und eindringlich sie betrachtet.

e) Klingers Bedeutung. Klinger ist außerordentlich vielseitig. Nicht bloß Maler und Radierer ist er, sondern vor allem auch Bildhauer (s. S. 305 f.). Daneben ist er begeisterter Musikfreund und ein Mann von opferwilligem Gemein Sinn.

Er ist ein stiller, nachdenklicher Mann. Über alle Gebiete seines Schaffens sucht er sich innerlich klarzuwerden. Seine Schrift „Malerei und Zeichnung“, die aus diesem Grübeln hervorgewachsen ist, gehört zu den besten Künstlerbekenntnissen und Begriffsdarlegungen, die wir besitzen.

Sein innerstes Sehnen gilt einer neuen Raumkunst. Sein begeistertstes Träumen weilt bei Plänen, einen Innenraum durch die Gesamtheit der bildenden Künste in neuer persönlicher Weise zu gestalten und zu schmücken.

Das moderne, furchtbare Opferfordernde Treiben der Großstadt, die schweren Gefahren, die das heutige Leben in sich birgt, aber auch die beglückende Wirkung der Musik, der Zauber des deutschen Waldes, die feierliche Erhabenheit südlicher Landschaft und nicht zum wenigsten die große gesetzmäßige Schönheit des menschlichen Körpers: das alles hat Klinger mächtig gepackt und sein Schaffen nachhaltig bestimmt.

F. Die Plastik nach dem Niedergange des Klassizismus.

1. **Rude** (1784 bis 1855). Die Franzosen haben wie in der Malerei, so auch in der Plastik den Klassizismus verhältnismäßig bald überwunden. Am arc de l'étoile (S. 269) schuf Rude ein großes Relief, den Auszug zum Kriege (Marseillaise); die Kriegsgöttin reißt in stürmischer Bewegung jung und alt zum Kampfe fort. In seinem schlummernden Napoleon verkörpert Rude die Sehnsucht und den Wunsch der Franzosen, daß ihr großer Kaiser wiederkehren und zu neuen Taten erwachen möge. Rude schafft aus modernem Empfinden heraus und gestaltet seine Figuren

nicht aus Gesetzen, die aus einer längstvergangenen Kunst eines fremden Volkes abgeleitet sind, sondern unmittelbar nach dem Leben.

2. Ernst Rietschel (1804 bis 1861). Rietschel stammt aus Sachsen. Er ist der begabteste Schüler Rauchs und übertrifft seinen Meister in der sicheren Wiedergabe des Lebens. Vorzüglich sind seine Lessingstatue in Braunschweig und das Doppelstandbild von Goethe und Schiller in Weimar. Unsere großen Geisteshelden sind ohne jede antikisierende Zutat im Kostüm ihrer Zeit dargestellt. Sie sind in Bronze gebildet und stehen auf ihrem Sockel genau so, als ob sie lebten. Der Künstler versucht, die Wirklichkeit auf das genaueste wiederzugeben.

3. Reinhold Begas (spr. Begäh) geb. 1831. a) Seine Werke. Wir danken ihm außer kleineren Arbeiten das Schillerdenkmal vor dem Berliner Schauspielhause, wohl das beste in seiner Art. Vor etwa zwanzig Jahren schuf er den Neptunsbrunnen vor dem Berliner Schlosse, der in seinem ganzen Aufbau mit seinen Fabelwesen und Wassertieren an die römischen Brunnen Berninis (S. 234) erinnert. Am bekanntesten wurde Begas durch das Nationaldenkmal für Kaiser Wilhelm den Großen, einer auf das reichste mit Reliefs, Trophäen, Löwen u. dgl. geschmückten prunkhaften Anlage. Auch das Berliner Bismarckdenkmal (Abb. 312) hat seinen

Namen weit-
hin verbreitet.

b) Seine Bedeutung. Begas brach endgültig mit dem Klassizismus. In seinem innern Empfinden den Künstlern des Barockzeitalters verwandt, hat er es meisterhaft verstanden, seinen

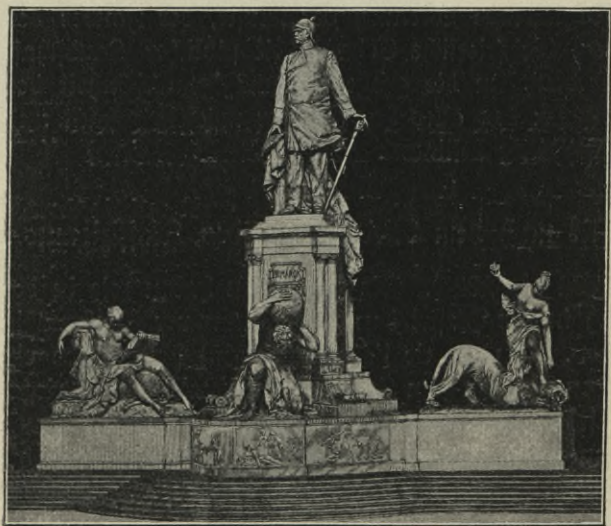


Abb. 312. R. Begas, Das Bismarckdenkmal in Berlin.

Gestalten Fleisch und Blut zu verleihen und durch Schwung und Kühnheit des Aufbaues uns unwillkürlich fortzureißen. Freilich erwies sich sein Pathos im späteren Leben, als er mit Aufträgen immer mehr überhäuft wurde, mitunter als hohl. Sein großes Kompositionsvermögen war nicht von der Art, daß er stets einheitliche, geschlossene Wirkungen erzielt hätte. Er kann sich in unruhigem Aufspuz nicht genugtun und zerstört dadurch bisweilen den edlen Eindruck, den seine schönen allegorischen Einzelfiguren und Reliefs oder seine von scharfer Beobachtungsgabe zeugenden und von warmer Empfindung getragenen Bildnisstatuen und =Büsten ausüben.



Abb. 313. Adolf Hildebrandt, Plafette auf Wilhelm Bode.

c) Die Siegesallee. Begas wurde das Haupt der jüngeren Berliner Bildhauer. Man findet seine Schüler und Gehilfen zu einer einheitlichen Leistung in der Siegesallee im Berliner Tiergarten vereint. Hier haben sie zusammen mit dem Meister in Verfolg der hoch-

herzigen Stiftung des kunstbegeisterten Kaisers Wilhelm II. die brandenburgisch-preußischen Fürsten mit je einem ihrer Feldherren und Staatsmänner oder Gelehrten oder Künstler in gleichmäßiger Anordnung verewigt.

4. Adolf Hildebrandt. Er ist 1847 geboren, hat viel in Italien gelebt und wohnt jetzt in München. Er betont den organischen Aufbau des menschlichen Körpers und hat in diesem Sinne Einzelfiguren geschaffen, die uns an Polyklets Art erinnern. Zu seinen größeren Werken gehören öffentliche Brunnen in München und Straßburg. Zu Ehren des hochverdienten Generaldirektors der Kgl. Museen in Berlin, des Geheimrats Bode, hat er eine meisterliche Plafette geschaffen (Abb. 313).

Hildebrandt strebt nach größter Geschlossenheit des Gesamteindrucks. Einer Hauptansicht eines Bildwerkes sind nach seiner Meinung die Nebensichten unterzuordnen. Seinen kunstästhetischen Gedanken, die stark von Marées beeinflusst sind, hat er in einer trefflichen Schrift „Das Problem der Form in der bildenden Kunst“ vollendeten Ausdruck verliehen.

5. Max Klinger (S. 301 ff.). In der Plastik hat er die größten öffentlichen Erfolge erzielt. Der Grundsatz der Buntfarbigkeit, der für die alten Meister in der Antike (s. S. 18), im Mittelalter und in der Renaissancezeit unbestritten gegolten hatte, war vornehmlich

durch die klassizistische Richtung des 18. und 19. Jahrhunderts in den Hintergrund gedrängt worden. Von Klinger wurde er bei seiner Salome (Leipzig) in vollem Umfang streng durchgeführt. Ähnlich ist auch seine edle, vornehme Cassandra (Leipzig).

Das Beethovendenkmal (Abb. 314) hat das meiste öffentliche Aufsehen erregt. Beethoven ist als in den Wolken thronender Zeus dargestellt, hoch erhaben über allem menschlichen Getriebe, durchbebt vom musikalischen Schaffen! Das Denkmal ist nicht zur Aufstellung auf öffentlichem Platz, sondern in geschlossenem, künstlerisch weihelichem



Abb. 314. M. Klinger, Beethoven. Leipzig, Museum. 1902. Nach einer Photographie. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Innenraum bestimmt. Bei seiner Schöpfung haben Klingers oben erwähnte Gedanken über Raumkunst eine nicht unwesentliche Rolle gespielt. Technisch bedeutet es eine außerordentliche Leistung. Der

Grundsatz der Buntfarbigkeit ist völlig durchgeführt. Der Thronstuhl ist meisterhaft in Bronze gearbeitet. Im Relief sind hier Beethovens wichtigste Werke angedeutet.

1908 hat Klinger ein Brahmsdenkmal für das Foyer des Hamburger Konzerthauses ganz in weißem Marmor beendet. Bei den wundervollen Genien, die hier den Kopf von Brahms umschweben, zeigt Klinger, wie auch bei seinem vor einigen Jahren in Marmor gearbeiteten Drama, seine vollkommene Beherrschung der Anatomie des menschlichen Körpers.

6. Lederer. Gegenüber dem vielgestaltigen Reichtum, den wir bei den bisher besprochenen Bildhauern gefunden haben, sucht

man neuerdings die Formen zu vereinfachen und lediglich durch große einfache Massen zu wirken. Damit eröffnen sich für die öffentliche Denkmalkunst neue Möglichkeiten. Bruno Schmitz hat in diesem Sinne gewirkt (Abbild. 315). Von besonderer Bedeutung ist hierbei aber Lederers Bismarckdenkmal

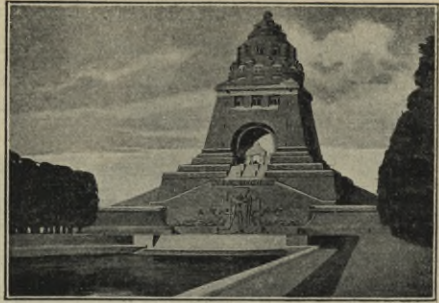


Abb. 315. Bruno Schmitz, Entwurf für das Völkerschlachtdenkmal bei Leipzig (zur Ausführung angenommen).

in Hamburg. In riesigen Formen erhebt sich auf mächtigen Unterbauten eine weithin sichtbare Rolandsfigur, die die Züge Bismarcks trägt und den heimkehrenden oder ausfahrenden Schiffen ein Willkommengruß oder ein Denkzeichen deutscher Wehrhaftigkeit sein soll.

7. Constantin Meunier. In der Plastik hat uns Belgien einen echt modernen Künstler von bedeutendem Range geschenkt: Constantin Meunier (1831 bis 1905). Er hat den Fabrikarbeiter, den Bergarbeiter, den Lastträger in die Kunst eingeführt und künstlerisch geadelt. Er hat schlicht und groß empfundene Figuren geschaffen, mit modernem Auge moderne Menschen in immer neuen Bewegungsmotiven gesehen (Abb. 316).



Abb. 316. C. Meunier, An der Tränke.

8. Albert Bartholomé (geb. 1848). Er war erst Maler. Der Schmerz über den frühen Tod seiner Gattin weckte in ihm das Verlangen, ihr ein Grabmal zu setzen. Aus dem Maler wurde ein Bildhauer. Bei dem einen Grabdenkmal blieb es nicht. Es erfaßte ihn der Plan,

eine künstlerische Verklärung des Todes überhaupt zu schaffen. Nach vieljähriger Arbeit hatte er 1899 die Freude, daß sein Totendenkmal, sein monument aux morts auf dem Friedhof Père Lachaise in Paris enthüllt wurde (Abb. 317). — Freiwillig und mehr noch unwillig streben Menschen verschiedenen Alters der offenen Todespforte zu. Alle Empfindungen, die der nahende eigene Tod oder das Dahinscheiden lieber Angehöriger hervorrufen kann, sind in den dargestellten Figuren zum Ausdruck gebracht. Es ist ein Werk von vollendeter Technik, durchaus selbständiger Auffassung, vorzüglich klarer Anordnung und tiefster innerer Empfindung.

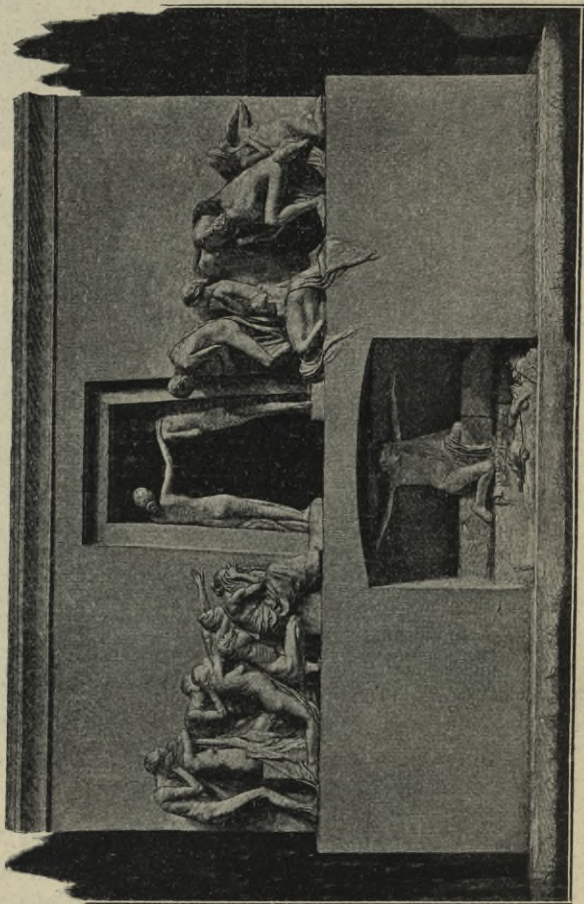


Abb. 317. A. Bartholomé, Das Totendenkmal. Paris, Friedhof Père Lachaise.

9. Auguste Rodin (geb. 1840). Seine bekanntesten Werke sind: das eiserne Zeitalter, Johannes der Täufer, der Denker (Abb. 318), das Viktor-Hugo-Denkmal, die Bürger von Calais, wie sie sich selbst zur Rettung ihrer Stadt dem Feinde ausliefern sollen, und die Pforten der Hölle.

Rodin besitzt eine erstaunliche Fähigkeit, das Empfinden der Seele uns zu schildern. Seine Figuren sind von fabelhafter Lebendigkeit. Alle Muskeln und Sehnen sind in Bewegung und Tätigkeit.

Mehr und mehr gibt er uns nur Impressionen, Augenblickeindrücke. Mehr und mehr tritt die Durcharbeitung des einzelnen zurück. Oft gleichen seine Werke nur unvollendeten Skizzen. In ihnen kommen die herrschenden malerischen Anschauungen am stärksten zum Durchbruch. Neben Bartholomé darf Rodin als der bedeutendste französische Bildhauer der Gegenwart bezeichnet werden. An fühner Eigenart und feiner Durchbildung der Hautfläche des menschlichen Körpers übertrifft er ihn noch erheblich.



Abb. 318. A. Rodin, Der Denker.

G. Die Baukunst des letzten Halbjahrhunderts.

1. **Gottfried Semper** (1803 bis 1879). Er hat in Dresden das Gebäude für die Gemäldegalerie und das neue Hoftheater, in Zürich das Polytechnikum und in Wien das Burgtheater und die neuen Museen errichtet. Er erkannte, daß für derartige Bauten weder die Formen der Antike noch die der mittelalterlichen Stile verwendbar seien. Er glaubte in der italienischen Renaissance das Heil erblicken zu sollen und brachte sie zu neuen Ehren. Die Feinheit seines künstlerischen Empfindens ist bewunderungswürdig.

2. **Renaissance, Barock und Rokoko.** a) **Italienische Renaissance.** Nach dem Vorgange Sempers und im Zusammenhang mit den Fortschritten der historischen Studien, in deren Verlaufe man die Renaissancezeit als eine Glanzepoche der Kunst und überhaupt des menschlichen Geistes immer höher schätzen lernte, wurde die Baukunst der italienischen Renaissance allgemein als vorbildlich für die Gegenwart hingestellt. So entstand eine Reihe prächtiger Bauten in Berlin, Paris, Mailand usw.

b) **Die deutsche Renaissance.** Seit dem Ende der siebziger Jahre bürgerte sich in Deutschland die deutsche Renaissance wieder ein. Die deutsche Kunstindustrie hatte auf der Weltausstellung in Philadelphia 1876 eine Niederlage erlitten. Sogar der amtliche Vertreter des Deutschen Reiches hatte über sie das Urteil „billig und schlecht“ abgeben müssen. Um dies wieder auszugleichen, glaubte man durch systematischen Anschluß an die Kunst

des 16. Jahrhunderts, an die Glanzzeit deutschen Bürgertums, eine Gesundung der tiefgesunkenen Kunst und Handwerksgeschicklichkeit herbeiführen zu können.

Es entstanden Schulen und Kunstgewerbemuseen, als das erste und reichste unter ihnen das in Berlin. Es durfte sich kenntnisreicher Förderung durch den damaligen Kronprinzen, späteren Kaiser Friedrich und seine in England zur Zeit ähnlicher Bestrebungen aufgewachsene Gemahlin erfreuen. Mit Eifer wurden die Möbel, Schnitzereien, Schmiedearbeiten, Stickerien aus unserer Väter uraltem Hausrat gesammelt und nachgeahmt.

c) Barock und Rokoko. Das gesteigerte Studium der Vergangenheit, das schnellhastende Leben der Neuzeit und der häufige Wechsel der Mode bewirkten, daß der deutschen Renaissance in schneller Folge sich Barock und Rokoko, Louis XIV. und Louis XVI. anreiheten. Selbst das Empire und der Biedermeierstil, ein Ausklang des Stiles Louis XVI. in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden nachgeahmt.

d) Bauten. Einzelne Architekten gewannen eine hohe Gewandtheit in der Verwertung dieser alten Stilarten. Gropius und Schmieden bauten in Berlin das Kunstgewerbemuseum. Ludwig Hoffmann, der jetzt in Berlin als Stadtbaurat tätig ist, errichtete das Reichsgericht in Leipzig. Von Friedrich Thiersch

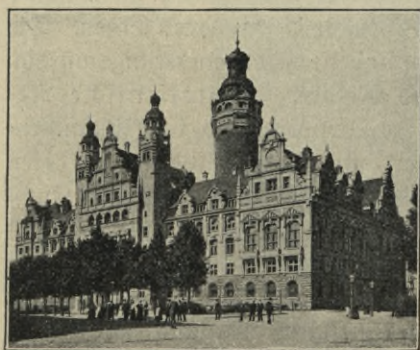


Abb. 319. H. Licht, Das neue Rathaus in Leipzig (in der Mitte der alte, mit neuer Haube versehene Turm der ehemaligen Pleißenburg).

rührt der Münchener Justizpalast her, von Gabriel Seidl das großartige Bayerische Nationalmuseum in München. Hugo Licht schuf das Leipziger Rathaus (Abb. 319), Paul Wallot das an den römischen Barockstil anklingende Reichstagsgebäude in Berlin. Namentlich die letztgenannten Meister wurden gegenüber den alten Formen immer selbständiger und bildeten sie in modernem Geiste um.

e) Kunstgewerbe. Wie in der Baukunst, so lernte man auch im Kunstgewerbe die alten Stilarten anwenden. Die Tischlerei, Schnitzerei, Stuckatur u. a. m. nahm einen hohen technischen Aufschwung. Da man aber alle alten Stilarten empfahl

und nachahmte, war es unmöglich, in ihren Geist, der längst entschwindenen Zeiten angehört, einzudringen. Man vermochte sie daher in der Regel nur äußerlich nachzuahmen. Das Ornament, die schmückende Zutat, wurde hierbei aus der Nebensache zur Hauptsache. Es entstand so eine Häufung von Zierat, die für den praktischen Gebrauch der Möbel sich häufig als ungeeignet erwies und auf die Dauer dem Publikum nicht zusagen konnte.

f) Verschlechterung des Materials. Hierzu trat der Umstand, daß die glänzende Entwicklung der Chemie die Möglichkeit darbot, an Stelle echter Stoffe (echten Materials) künstliche Nachahmungen (Surrogate) zu verwenden. Da nun in Zink, Stuck, Pappe und Kleister Ornamente sehr leicht und billig in den Fabriken hergestellt werden können, so wurde die Neigung zu ihrer Häufung noch gesteigert. Ein Prunkten mit unechten, leicht vergänglichen Werten war die Folge. Auch der einfache Bürger glaubte sich einen prächtigen Palast als Wohnhaus und eine reiche Möbelausstattung für seine Zimmer wünschen und zulegen zu können. Da dies aber nur mit den billigen Surrogaten zu ermöglichen war, so kam ehrliche, gediegene Handwerkskunst, die jeden gleißenden Schein vermeidet, zeitweilig ganz in Mißachtung.

3. Das Eisen. Die großen Fortschritte, die man im 19. Jahrhundert bei der Gewinnung des Eisens gemacht hat, sind auch der Baukunst zugute gekommen. Man vermag jetzt viel größere Täler und Flußläufe mit Brücken zu überspannen als früher. Ein berühmtes Beispiel hierfür ist die vor wenig Jahren fertiggestellte Kaiser-Wilhelm-Brücke bei Müngsten, zwischen Remscheid und Solingen. Ihr Bogen hat eine Spannweite von 170 Meter bei 107 Meter Höhe über dem Tal der Wupper.

Ein ebenso großer Triumph der Eisentechnik ist der Eiffelturm in Paris. Er ist anlässlich der Pariser Weltausstellung von 1889 durch den Ingenieur Eiffel in der bis dahin unerhörten Höhe von 300 Metern errichtet worden. Bei diesen Bauten ist kein Glied zu viel. Nirgends findet sich ein überflüssiger Schmuck. Alles ist nur dem einen leitenden Gedanken der kühnen, zweckmäßigen, sicheren Konstruktion untergeordnet. Neue Kunstformen sind auf diese Weise entstanden.

4. Das Warenhaus. Für Wohn- und Geschäftsräume erwies sich das Eisen gleichfalls als vorteilhaft, namentlich in der Verbindung mit Zement. Die modernen großen Warenhäuser verlangen ihrer Natur nach viel Luft und Licht und bequeme Ver-

bindungsgänge, damit die hier verkehrenden Menschenmassen sich ohne Stockung hin- und herbewegen und alle Waren gut besichtigen können. Für diese neue Aufgabe, die der Baukunst gestellt wurde, hat Alfred Messel (gestorben 1909) die beste Lösung gefunden. Mit schöpferischem Geist hat er das moderne Warenhaus in eine künstlerisch vornehme Stätte umgewandelt.

5. Das Einfamilienhaus in England. In England hatte sich die alte schlichte Art des Einfamilienhauses, wie es unter holländischem Einfluß im 17. und 18. Jahrhundert sich ausgebildet und auch in Nordwestdeutschland geherrscht hatte, fast unangetastet erhalten. Das Wort „Mein Haus, meine Burg“, das Streben, sich behaglich, wohnlich, dauerhaft nach den eigenen Bedürfnissen im eigenen Hause einzurichten, war für jede Familie lebendig geblieben. Tüchtige Künstler wie Chippendale (1754) und später Sheraton hatten diesem Streben künstlerische Richtung gegeben.

Dann hatte in neuerer Zeit John Ruskin mit begeisterten Worten die Vorzüge der Handarbeit, des Handwerks im besten Sinne des Wortes gegen die alles Sonderleben mit Vernichtung bedrohende Industrie in Schutz genommen.

William Morris hatte unter dem Eindruck der Ruskinschen Ideen (1861) eine Manufaktur errichtet, die, unter Anlehnung an gotische Motive, Ausgezeichnetes, namentlich in Tapeten, Möbelstoffen, Teppichen usw. geleistet hat.

Endlich sind andere gekommen, die mit feinem künstlerischen Geschmaç, unterstützt durch die gutgeleitete weitverbreitete Zeit-



Abb. 320. R. Riemeerschmied, Musikzimmer.

schrift The Studio, allen Erfordernissen der Neuzeit gerecht zu werden suchen, so z. B. die Architekten Norman Shaw und Baillie Scott.

Diese englische Haus- und Wohn-



Tafel III. Gustav Schmoll von Eisenwerth, Darmstadt, Vorhalle. Aus „Die Wohnung der Neuzeit“, herausgegeben von Erich Haenel und Heinrich Tscharnann. Verlag von J. J. Weber in Leipzig.

nungskunst hat besonders Hermann Muthesius in wertvollen Beschreibungen während der letzten Jahre uns Deutschen nähergebracht. Er hat dadurch wesentlich zur Gesundung unserer Wohnverhältnisse beigetragen.

6. Die neuere Wohnungskunst in Deutschland. a) Anfänge der neuen Bewegung. Seit etwa anderthalb Jahrzehnten machen sich in Deutschland Bestrebungen geltend, mit den bis dahin herrschenden historischen Stilarten zu brechen und aus den neuen Bedürfnissen der Gegenwart heraus neue Formen zu finden. Diese Bestrebungen setzten zuerst auf dem Gebiete der Zimmereinrichtung ein.

Besonders waren hierbei einige junge Maler in München tätig. Es waren Otto Eckmann, der bald nach Berlin als Direktor der kgl. Kunstgewerbeschule berufen wurde und dann vorzeitig gestorben ist, Hermann Obrist, Richard Riemerschmied (Abb. 320), Bernhard



Abb. 321. Pantof, Zimmerecke.

Pantof (Abb. 321) und weiter Bruno Paul, der kürzlich Eckmanns Nachfolger wurde. Auch der Belgier Henry van de Velde, jetzt in leitender Stellung in Weimar, ist hierbei zu nennen.

b) Eingangshalle eines Landhauses von Gustav Schmoll von Eisenwerth (Tafel III). Der mit einem Tonnengewölbe versehene Vorraum, der in ein Wohnzimmer führt, hat blaugestrichene Wände mit Weiß darüber. Die Holzwände, in die Schränke eingebaut sind, sind weiß lackiert. Die Beschläge sind von Messing. Die Anlage des Hauses ist schlicht bürgerlich. Nirgends ist Aufwand getrieben. Und doch wirkt das Ganze wegen der künstlerischen Herrichtung, besonders wegen der feinen Farbenzusammenstellung sehr vornehm.

c) Vorraum von Paul Würzler-Klopsch in Leipzig (Abb. 322). Die Tür ist weiß bemalt. Die Möbel sind glatt und ganz einfach, aber sorgfältig poliert. Ein Teil der Wand ist mit Fliesen belegt. Auf dem Fußboden dämpft ein Läufer den Schritt. Die ganze Einrichtung ist schlicht. Sie wirkt aber vortrefflich wegen

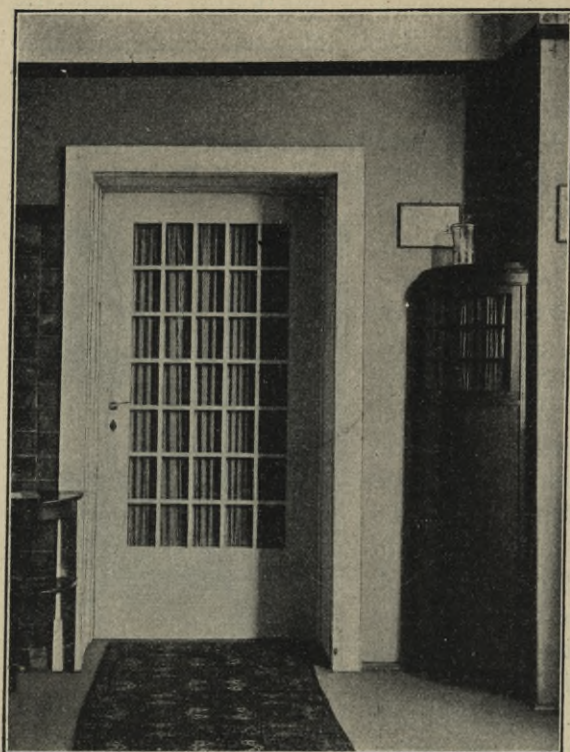


Abb. 322. Paul Würzler-Klopsch, Leipzig. Aus einem Vorräume.
Aus Haenel und Scharmann, Die Wohnung der Neuzeit. Verlag
von J. J. Weber in Leipzig.

ihrer Zweckmäßigkeit, ihrer soliden handwerklichen Ausführung und ihrer guten Verhältnisse.

d) Schrank von Max Heidrich, ausgeführt von Bernhard Stadler in Paderborn (Abb. 323). Die Rahmenhölzer dieses Schrankes sind hellgelb, aus deutscher Esche. Die Füllungen sind ausgoldiger und goldbraun gemasertem kaukasischer Esche. Die Leisten dazwi-

schen sind aus braunrotem Polijanderholz. Die Beschläge sind aus blankem Messing.

Der Zeichner hat keine Verzierungen angebracht. Nirgends kann man sich stoßen. Der Schrank ist ganz einfach. Aber durch die feinsinnige Wahl der Farben und die geschmackvolle Abwägung aller Größenverhältnisse ist der Schrank zum Kunstwerk geworden.

e) Erfolg der neuen Bewegung. Für nervöse, überarbeitete, ruhebedürftige Menschen ist ein bequemer Stuhl und eine erholungbringende Lagerstätte wichtiger als das romantische Hochgefühl, sich ständig zwischen gotischen, Renaissance- oder Rokokomöbeln bewegen zu dürfen. Die prächtigen Zierformen der historischen Stilarten vermögen nichts zu nützen, wenn man sich die müden Glieder daran verwundet, oder wenn die Hausfrau unendlichen Staub tagtäglich aus ihnen herauspuken muß. Eine ruhige, an-

genehm belebte, farbenharmonische Wand und eine einheitliche Anordnung der Möbel wirkt naturgemäß viel behaglicher und wohnlicher, als ein wüstes Durcheinander zusammengestauter Gegenstände. Sehr bald mußte sich auch die Überzeugung aufdrängen, daß die oben gekennzeichneten Surrogate nur scheinbar billig, in Wirklichkeit wegen der viel schnelleren Abnutzung erheblich teurer sind als gute, solide, von vornherein etwas kostspieligere, aber auch zehnmal dauerhaftere Ware.

Die Wohnungskunst (Innendekoration) hat auf diese Weise im letzten Jahrzehnt einen ungeahnten Aufschwung in Deutschland und Österreich genommen. Beide Länder sind hierin auch für das Ausland vielfach vorbildlich geworden.

7. Mietskaserne und Einfamilienhaus in Deutschland. a) Die Mietskaserne. Die Entwicklung der modernen Großstädte hat

zu einer starken Steigerung der Grundstückspreise im Innern der Städte geführt. Die Besitzer der Grundstücke sind deshalb gezwungen, das Grundstück tunlichst auszunutzen, und bebauen es deshalb so breit und so hoch, als sie nur irgend können. Aus diesen Verhältnissen ist die sog. Mietskaserne

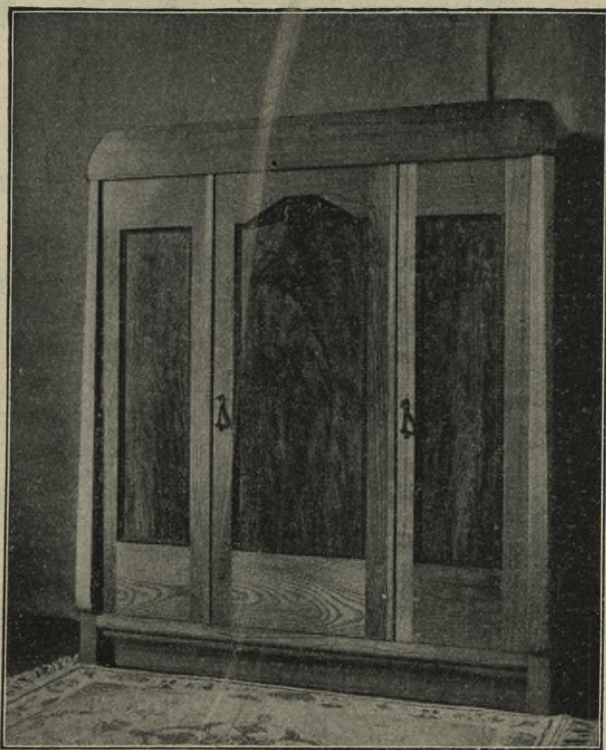
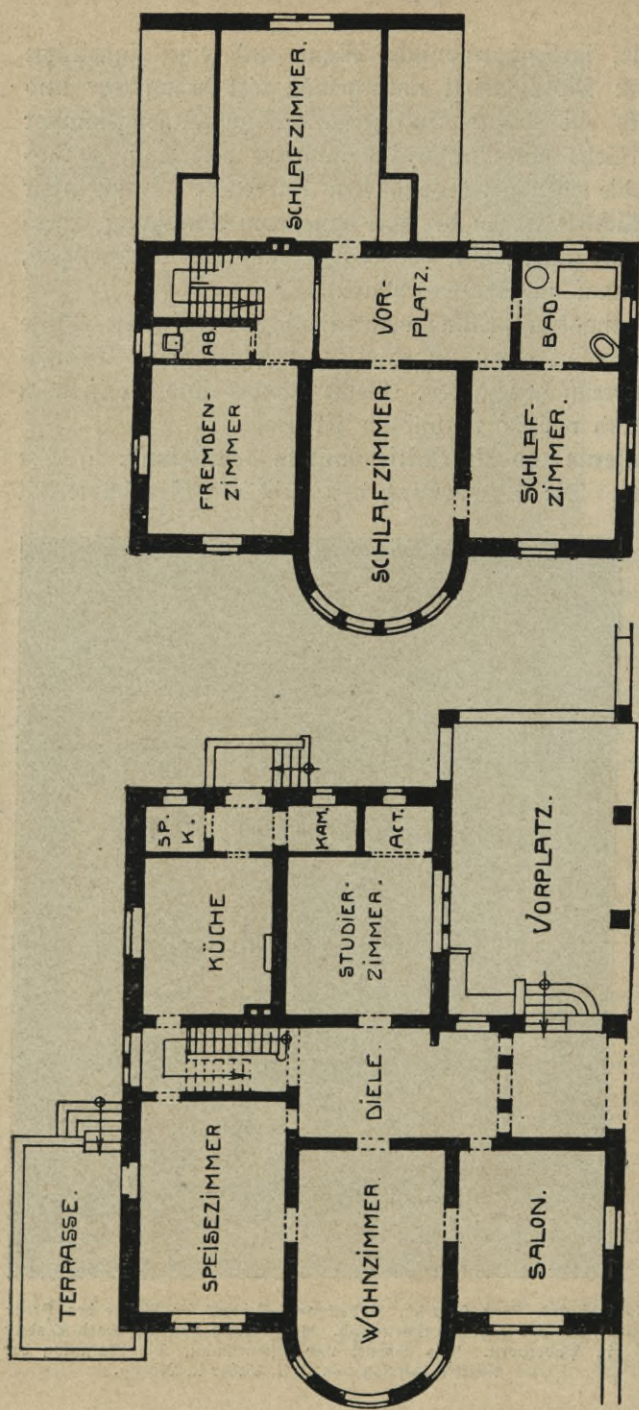
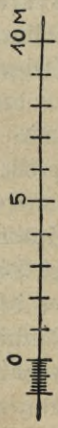


Abb. 323. Max Heidrich, Paderborn. Schrank im Besitze des Herrn G. van der Heyde in Dortmund. Ausführung von Bernhard Stadler in Paderborn. Aus Haedel und Tharmann, Die Wohnung der Neuzeit. Verlag von J. F. Weber in Leipzig.

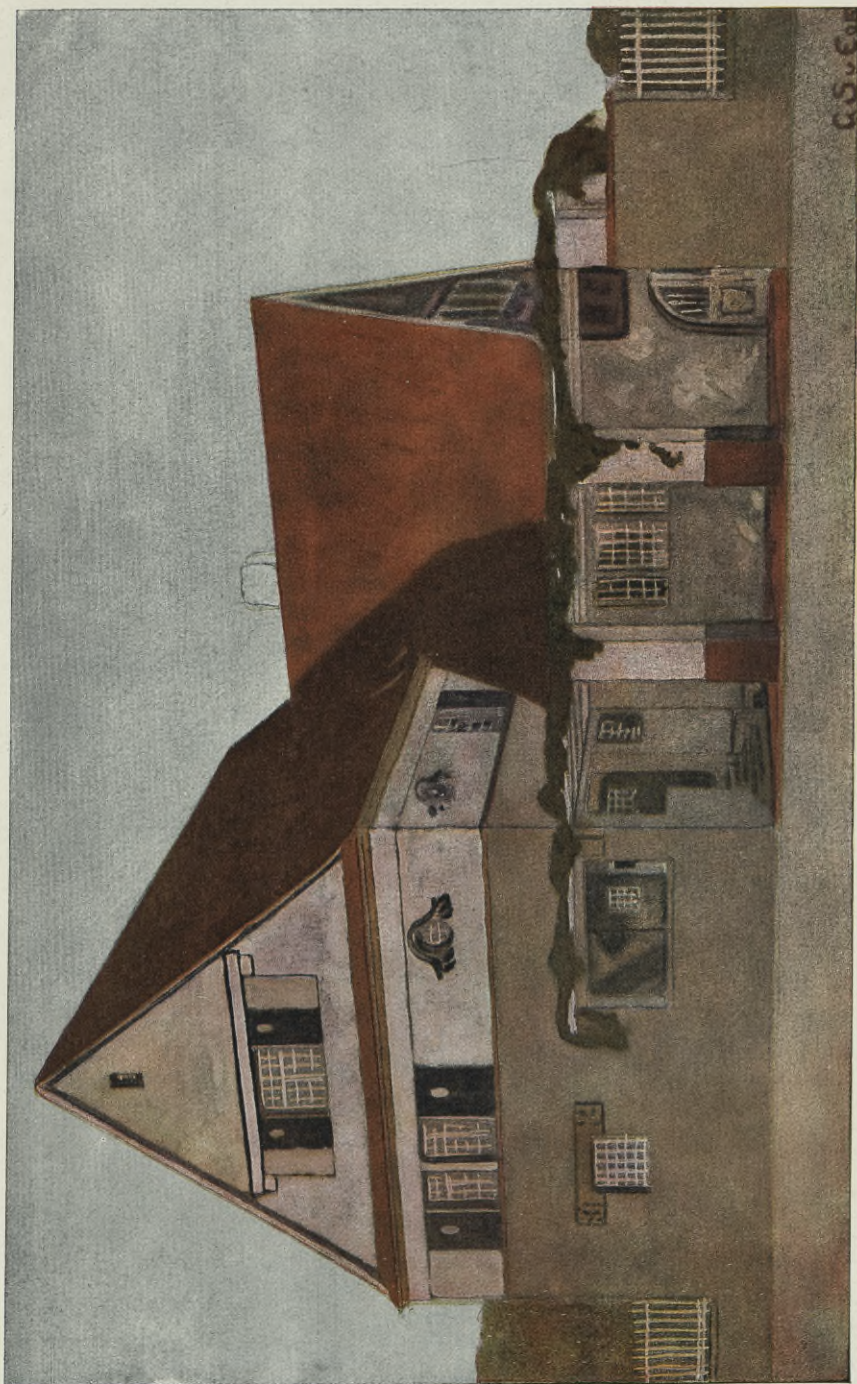


ERDGESCHOSS.



OBERGESCHOSS.

Abb. 324. Gustav Schmöll von Eisenwerth, Darmstadt. Landhaus. Aus Haenel und Fjohmann, Das Einzelwohnhaus der Neuzeit. Verlag von J. J. Weber in Leipzig.



Tafel IV. Gustav Schmoll von Eisenwerth, Darmstadt, Landhaus. Aus „Das Einzelwohnhaus der Neuzeit“, herausgegeben von Erich Haenel und Heinrich Ibschmann. Zweite Auflage. Verlag von J. J. Weber in Leipzig.

entstanden, in der auf engstem Raume möglichst viel Menschen untergebracht werden.

b) Das Einfamilienhaus. Gegenüber den Unannehmlichkeiten, die hiermit verbunden sind, sucht man neuerdings die Entfernungen in den Städten durch den Bau elektrischer Straßenbahnen zu verkürzen und fern vom Mittelpunkt der Stadt, wo die Grundstücke noch wohlfeiler sind, Einfamilienhäuser zu erbauen. Auch errichtet man auf dem Lande, im Gebirge und an der See solche Häuser als Sommer- oder Ferienaufenthalt.

Die Bestrebungen zur Gesundung und Beredlung der Zimmereinrichtung griffen nun auf das Einfamilienhaus über, um diese selbst zweckmäßig und geschmackvoll zu gestalten.

c) Darmstadt. Besondere Verdienste hat sich hierbei der kunstfreundliche und hochgesinnte Großherzog Ernst Ludwig von Hessen erworben. Er stellte in seiner Landeshauptstadt Darmstadt Bauplätze zur Verfügung und berief eine Reihe jüngerer begabter Künstler dorthin, um bürgerliche Wohnhäuser zu errichten, die außen und innen, von oben bis unten, in jeder Einzelheit von individuellem, künstlerischem Geiste durchdrungen seien, ohne dabei durch Materialprozentum den Bau unnütz zu verteuern.

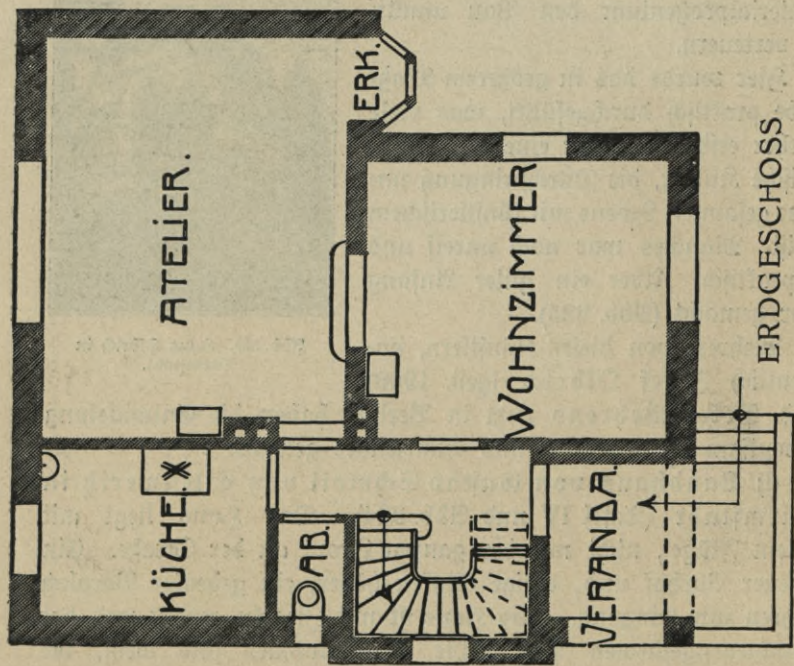
Hier wurde das in größerem Maßstabe praktisch durchgeführt, was viele vorher erstrebt hatten: eine neue künstlerische Kultur, die Durchdringung unseres gesamten Lebens mit künstlerischem Geist. Manches war noch unreif und unpraktisch. Aber ein guter Anfang war gemacht (Abb. 325).

Mehrere von diesen Künstlern, namentlich Josef Olbrich (gest. 1908) und Peter Behrens (jetzt in Berlin), haben die Entwicklung bedeutend weitergeführt und Glänzendes geleistet.

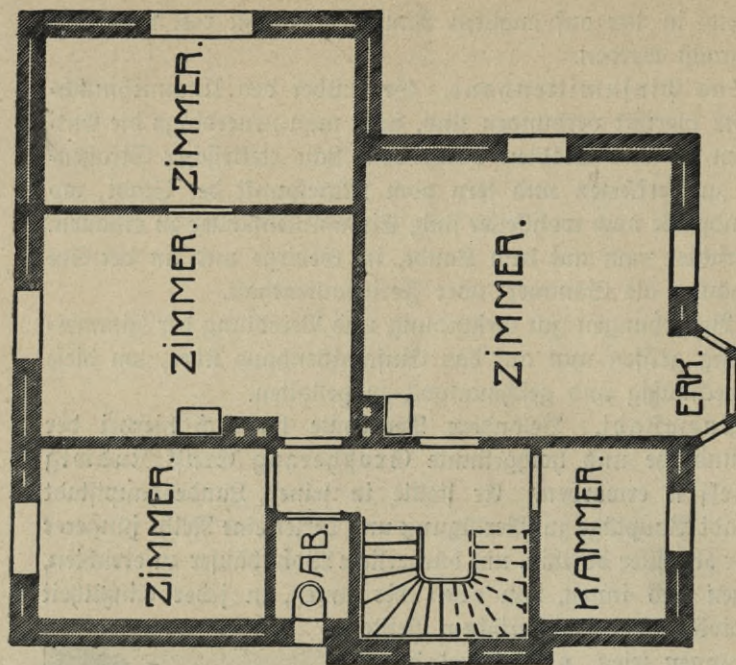
d) Landhaus von Gustav Schmall von Eisenwerth in Darmstadt (Tafel IV und Abb. 324). Das Haus liegt mit einem Flügel, nicht mit der ganzen Front an der Straße. Ein offener Vorhof und, einige Stufen höher, ein gedeckter Vorplatz führen zum Eingang. Das Haus ist mit Ziegeln gedeckt und hat verschiedenefarbten Fuß. Die Fensterrahmen sind weiß, die



Abb. 325. Haus Olbrich in Darmstadt.



ERDGESCHOSS



OBERGESCHOSS

Abb. 326. Regierungsbaumeister Prof. Richard Berndt, Landhaus bei Starnberg, Grundriß. Aus Haedel und Tschamann, Das Einzelwohnhaus der Neuzeit. Verlag von J. F. Neuber in Leipzig.

Fensterläden blau gestrichen. Die Baukosten betragen 25 000 bis 30 000 Mark.

e) Landhaus von Richard Berndl (Abb. 326 und 327). Das Haus liegt in einem gemischten Buchen- und Tannenwald bei Starnberg. Der Eingang und die beiden Erker sind auf die Südseite gelegt. Der Putz ist weiß, die Fensterumrahmungen gelb, die Ziegel rot, die Fensterläden und Spaliere hellgrau. Das Haus kostet ohne die innere Einrichtung 12 000 bis 15 000 Mark.

f) Fortschritte im Bau von Einfamilienhäusern. Man vergleiche bei den beiden soeben vorgeführten Häusern die Außenansicht und den Grundriß und suche beide zueinander in Be-



Abb. 327. Regierungsbaumeister Prof. Rich. Berndl, Landhaus bei Starnberg in Oberbayern, erbaut 1903/04. Aus Haenel und Tschermann, Das Einzelwohnhaus der Neuzeit. Verlag von J. F. Weber in Leipzig.

ziehungen zu setzen. Man wird dann erkennen, wie gut diese Häuser den praktischen Bedürfnissen entsprechen. Sie sind von innen nach außen gebaut und bieten, ohne irgendwelche Anlehnung an einen früheren Stil, einen höchst reizvollen Anblick dar.

Sie laden förmlich zum Wohnen ein. Ein jeder empfindet Lust, sich hier häuslich niederzulassen. Die Preise sind derartig, daß die Zinsen der Bausumme ungefähr dem Preise gleichen, den man für eine gleichgroße oder kleinere Mietwohnung inmitten der Stadt zahlen muß. Auf der Darmstädter Landesausstellung von 1908 konnte man sich sogar überzeugen, daß es jetzt rastlosen Bemühungen tüchtiger Architekten gelungen ist, kleine, aber künstlerisch fein ausgeführte Einfamilienhäuser für die erstaunlich niedrige Bausumme von 5000 Mark herzustellen. Dadurch wird es auch einem Arbeiter möglich, ein Haus für sich zu beziehen und volle innere Freude an der Kunst zu gewinnen. Auf diese Weise kann die Kunst zum Gemeingut des ganzen Volkes, nicht bloß einzelner bevorzugter Klassen werden. Eine solche Möglichkeit kann nicht plötzlich und nicht mit einem Schlage ausgenutzt werden, zumal die berechtigten Interessen der städtischen Hausbesitzer entgegenstehen. Aber schon allein der Umstand, daß sie gewonnen ist, bedeutet einen großen Gewinn für Deutschland und bildet einen glückverheißenden Ausblick auf die Zukunft.

Künstlerverzeichnis.

- | | | |
|--------------------------------|--|------------------------------------|
| Achenbach 286 | Brunelleschi 79. 92 f. 95.
136 | Erwin 79 |
| Albert van Duwater 181 | Burgmaier 220 | Eyck, Gebrüder van 152.
174 ff. |
| Alberti 93 f. | Burne-Jones 279 | |
| Aldegrever 211 | | Feuerbach 297 f. |
| Allegri f. Correggio | C f. R | Fischers von Erlach 263 |
| Altdorfer 211 | Canova 269 | Flémalle, Meister von
178 f. |
| Angelico, Fra 103 f. | Caracci 230. 237 | Flötner (Flötner) 219 f. |
| Antonello da Messina
151 f. | Caravaggio 230 f. 237 | Floris 185 |
| Anthemios 47 | Carstens 270 | France 189 ff. |
| Apelles 22 | Cézanne 291 | Friedrich 281 |
| Arnold 80 | Chardin 261 | Führich 278 |
| Arnolfo di Cambio 79 | Chippendale 312 | |
| Athanasios 25 | Chodowiecki 266 | |
| | Colin 227 | Gainsborough 267 |
| B ähr 264 | Constable 280 f. | Gallait 283 f. |
| Barbarelli 156 | Cornelius 272 ff. | Gebhardt 286 |
| Bartholomé 307 f. | Corot 282 | Geertgen 181 |
| Bartolommeo, Fra 110.
136 | Correggio 148. 153. 169 ff.
230 | Gerhard 80 |
| Begas 304 f. | Cotte, de 260 | Géricault 281 |
| Beham 211 | Courbet 289 ff. 300 | Ghiberti 95 f. 136 |
| Behrens 317 | Cranach 215 f. | Ghirlandajo 106. 119. 123. |
| Bellini 154 ff. 158. 196 | Crane 279 | Giorgione 156 ff. |
| Bendemann 276 | Cuyp 255 | Giotto 79. 88 f. |
| Benno 59 | | Giovanni da Bologna 185 |
| Bérain 259 | D avid, G. 182 | Giovanni da Pisano 103 f. |
| Berndl 318 f. | David, J. L. 271 | Giovanni Pisano 87 f. |
| Bernini 134. 232 ff. 304 | Defregger 285 | Goes 179 |
| Bernward 56. 66 | Degas 291 | Gontard 266 |
| Bertoldo 119 | Delacroix 281 | Goya 237 |
| Bertram 189 | Delaroche 284 | Goyen 255 |
| Bièlve 283 f. | Desiderio da Settignano
129 | Greuze 261 f. |
| Blutenburger Meister
192 f. | Domenichino 231 | Gropius 310 |
| Böcklin 298 ff. | Donatello 96 ff. 119. 136.
152. 155 | Grünewald 211 ff. |
| Boşch 183 | Dou 255 f. | Grüßner 285 |
| Botticelli 104 ff. 123.
278 | Dürer 154. 168. 195 ff.
224. 254 | |
| Boucher 261 | Dyck, van 241 f. | Hagesandros 25 |
| Boulogne 185 | | Hals 243 ff. 292 |
| Bouts 182 | E ckersberg 281 | Hans von Kulmbach 211 |
| Bramante 133. 136 f. | Eckmann 313 | Hafenlever 276 |
| Brouwer 242 | Eiffel 311 | Heidrich 314 f. |
| Brown 279 | Einhard 53 | Hildebrandt, A. 305 |
| Brueghel 183 | | Hildebrandt, L. v. 263 |
| | | Hobbema 254 |
| | | Hoffmann 310 |
| | | Hogarth 267 |

- Hofusaï 7
 Holbein 220 ff. 291
 Holman Hunt 279
 Hoogh 256
 Houdon 261

I
 Itinos 12
 Iſidor 47

J
 Johann 80
 Joos van Cleef 183
 Jordan 276

K **J. C.**
 Kallimachos 14
 Kaulbach 278
 Kels 220
 Kerſting 281
 Klenze 269
 Klinger 109. 301 ff. 305 f.
 Knaus 286
 Knobelsdorf 266
 Koch 271
 Konrad von Soeft 189
 Kraft 193
 Krug 220

L
 Lancret 260 f.
 Langhans 268
 Lebrun 259
 Lederer 306 f.
 Leibl 290
 Leiſtkow 295 f.
 Lenbach 285 f.
 Lechares 20
 Lessing 276 f.
 Leonardo da Vinci 104.
 111 ff. 121. 136. 140.
 168 ff. 183. 203. 237.
 239
 Licht 310
 Liebermann 292 f.
 Lier 285
 Liesborner Meifter 189
 Lippi 103
 Lochner 188
 Lorenzo di Credi 104
 Lorrain 259
 Lucas van Leyden 182
 Lyſippos 23

M
 Madenſen 296
 Maderna 232

 Majano, B. da 93
 Makart 284 f.
 Manet 291
 Mansart 259
 Mantegna 140. 151 ff.
 155. 170 f. 237
 Marc Anton Raimondi
 122. 143
 Marées 297. 305
 Masaccio 102 f. 136
 Masolino 102
 Maſſys 183
 Max 285
 Meifter des Todes Mariä
 183
 Meifter J. Blutenburg,
 Flémalle
 Melozzo 107 f. 153
 Memling 179 ff.
 Menzel 286 ff.
 Meſſel 312
 Meunier 307
 Meyerheim 286
 Michelangelo 109. 119 ff.
 151. 229. 232. 234.
 237
 Michelozzo 93
 Millais 279
 Millet 283
 Mineſſes 12
 Modersohn 296
 Monet 291
 Morggen 115
 Morris 312
 Moser 192
 Multſcher 192
 Murillo 236 f.
 Ruthenius 313
 Myron 17

N
 Nattier 261 f.
 Neer, van der 254 f.
 Neumann 263
 Niccolò Piſano 87

O
 Obrift 313
 Olbrich 317
 Oppenort 260
 Orcagna 89
 Oſtade 255 f.
 Ouwater 181
 Overbeck 272

P
 Pæonios 19
 Palladio 232
 Palma 158
 Pantof 313
 Parrhaſios 15
 Pater 260 f.
 Paul 313
 Penz 211
 Perugino 104. 108. 123.
 136 ff. 278
 Pesne 261. 266
 Pſidias 12. 17 f.
 Piero della Francesca
 170
 Piloty 284
 Piombo 158 f.
 Piſani, die 87 f.
 Pleidenwurf 193
 Polydoros 25
 Polygnot 15
 Polkſket 17 ff. 305
 Pöppelmann 264
 Porta 232
 Potter 255
 Pouſſin 259
 Praxiteles 20
 Preller 271
 Puvis de Chavanne 297

R
 Raffael 108. 136 ff. 154.
 159. 168. 237
 Raimondi 122. 143
 Raub 270
 Reaburn 267
 Rembrandt 245 ff.
 Reni 230 f.
 Renoir 291
 Retſhel 277 f.
 Reynolds 267
 Ribera 230 f.
 Richter 275
 Riemenſchneider 194 f.
 Riemerſchmid 313
 Rietschel 304
 Rigaud 259
 Robbia 98 ff. 136
 Rodin 308 f.
 Rogier van der Weyden
 178 f.
 Romney 267
 Roſſellino 129
 Roſſetti 279
 Rottmann 271

- Rousseau 282
 Rubens 165. 237 ff.
 Rude 303
 Runge 281
 Runsdael 254

 Sanfiovino 129 f.
 Sarlo 168 f.
 Shadow 270. 272. 276
 Schäußelein 211
 Schinkel 268
 Schlaun 264
 Schleich 285
 Schlüter 265 f.
 Schmieden 310
 Schmitz 307
 Schmoll von Eisenwerth
 313. 316 ff.
 Schnorr von Carolsfeld
 272
 Schongauer 192
 Schrödter 276
 Schwarz 220
 Schwind 274 f.
 Scott 312
 Sebastiano del Piombo
 158 f.
 Segantini 292
 Seidl 310

 Semper 309
 Settignano 129
 Shaw 312
 Sheraton 312
 Signorelli 108 f. 123
 Skopas 19
 Sluter 184
 Sodoma 141. 168
 Sohn 276
 Spagnoletto 230
 Spitzweg 276
 Stadler 314 f.
 Stang 115
 Steen 255
 Steinhausen 301
 Steinle 278
 Stoß 193 ff.
 Studt 296
 Syrlin 192

 Teniers 242
 Thiersch 310
 Thoma 300 f.
 Thorwaldsen 270
 Tiepolo 167
 Tintoretto 165 f.
 Tizian 157. 159 ff. 171.
 237. 239. 292
 Troyon 282

 Trübner 291
 Turner 280 f.

 Uhde 293 ff.
 Ulrich von Enßingen 79

 Vasari 72. 91
 Veit 272
 Velazquez 235 f. 292
 Velde, H. v. d. 313
 Vermeer 256 ff.
 Veronese 166 f.
 Verrocchio 100 f. 104
 Vignola 231 f.
 Vischer 216 ff.
 Volkmann 296

 Waldmüller 281
 Wallot 310
 Wasmann 281
 Watteau 260
 Wenglein 285
 Werner 286
 Wilhelm 187
 Witz 191 f.
 Wohlgemuth 193. 195
 Wouvermann 255
 Würzler-Klopsch 313 f.

 Zeuxis 15

Verzeichnis von Fachausdrücken.

- Abakus** 11
Akranthus 14 f.
Akroterion 11. 15
Altar 43. 54
Altarbild 101. 161. 172
Altarschrein 173. 184
Amphiprostylos 11 f.
Amphitheater 27 f. 34 f.
Anatomie, Kenntnis des menschlichen Körperbaues 107. 109. 122
Antentempel 11 f.
Apsis 43
Aquarellmalerei, Malerei in Wasserfarben
Arabeske 49 f.
Arabische Kunst 49 ff. 82. 86
Archaisch, altertümlich
Archaisstisch, altertümelnd
Architektur, Baukunst
Architrav 11. 43
Archivolte 43
Astragal 9. 14
Atrium 28. 43

Backsteinbau 63 f. 82 f.
Baptisterium, Taufkirche 64
Barock 229 ff.
Basilika, antike 22. 42
 — christliche 33. 42 ff. 53 f.
Basis, attische 13. 55. 74
Bergfried 65
Biedermeier-Stil 310
Bosse 74
Bronze, Erz, Mischung von Kupfer und Zinn
Bündelpfeiler 75
Byzantinische Kunst 42. 44 ff. 51 f. 66. 68. 88

C siehe **A**
Campanile, italienischer Glockenturm
Campo santo 57. 89. 273 f.
- Cella** 10
Centralbau 36. 45 ff. 92. 133 f. 138. 264
Cinquecento 90 f.
Chor 43. 54
Chorumgang 74
Chryselephantin 18
Concha 43. 61
Contrapost 135

Dachreiter, turmartiger Aufsatz auf dem Dach 64
Darmstädter Bewegung 317. 320
Decorierter Stil 78
Denkmalspflege 279 f.
Dienst 75
Dipteros 11
Doele 243
Donjon 65
Doppelhörige Kirchen 54
Dorischer Stil 10 ff.
Dormitorium 64
Dreipaß 75
Dreischliß 11

Echinos 11
Eierstab 9
Einfamilienhaus 312 ff.
Eisen 311
Empirestil 269
Epistylon 11
Eselrücken 76

Fachwerkbau 6 f. 84. 229
Fassade, Vorderseite (Schaufseite) eines Gebäudes
Fayence, bemalte glasierte Tonarbeit, nach der italienischen Stadt Faenza genannt
Felsengräber 2. 29. 41
Feston, Gewinde von Blättern usw. zu festlicher Aus schmückung
- Fiale** 75. 82.
Fischblase 75
Flügelaltar 173. 186
Freilichtmalerei 291. 294
Fresco 28. 101
Fries 11
Frühgotik 72
Frührenaissance 90

G
Gardinenbogen 76
Gebundenes romanisches System 54. 60 f. 73
Gedankenmalerei 274
Geison 11
Gemme 26
Geometrischer Stil 16
Gestelzter Spitzbogen 50
Gewölbe 75
Giebelfeld 11
Glasur, glasierte Ziegel 4. 50. 64. 82 ff. 98 f.
Gobelin, gewebter Wandteppich 71. 144 ff. 185
Gotik 71 ff.
Griechisches Kreuz 46. 60
Groteske (zu unterscheiden von grotesk = seltsam) 146
Gurtgesims 92

H
Hallenkirche 59. 74. 81
Hängezwickel 46
Heimatkunst 296
Helldunkel 107. 183. 231. 246. 253. 256
Hellenistisch 22
Heraldik 205 f.
Heroische Landschaft 259
Hieroglyphen 3
Historienmalerei 276 f. 283 f. 288 f.
Hochgotik 72
Hochrenaissance 90 f.
Holzschnitt 7. 186
Hufeisenbogen 50
Hypäthraltempel 12

- Impressionismus** 291. 309
Inkrustation, eingelegte Marmorarbeit
Innendekoration 315
Jonischer Stil 12 ff.
- A siehe C**
Kakemonos 7
Kamee 26
Kandelaber, eine Art Standleuchter 95. 225
Kannelierung 10
Kaolin 265
Kapellenkranz 74
Kapitell, dorisches 11
 — gotisches 75
 — ionisches 14
 — Kelsch- 61
 — Knospen- 61
 — Komposit- 15
 — korinthisches 14 f.
 — Renaissance- 92
 — Würfel- 55
Kartause, Kartäuserkloster 94 f.
Karton, auf Papier gezeichneter Entwurf
Karyatide 14. 126
Katakomben 40 f.
Kellerlicht 231
Kemenate 65
Kielbogen 50. 78
Klassizismus 266. 268 ff.
Kleinmeister 211. 225
Klosteranlage 43. 53. 64. 83
Knolle 74
Königsgalerie 77. 79
Kolorismus 280
Konventshaus 83
Korn 14
Krabbe 74
Kreuzgestirn 11. 92
Kreuzblume 74
Kreuzförmige Basilika 53
Kreuzgang 43. 64
Kreuzgewölbe 59
Kreuzrippengewölbe 64
Krypta 54
Kupferstich 154. 186. 203. 249
Ruppel 46 f. 53. 92 f. 133 f.
Kyklopischer Bau 8. 29
Kyma, Kymation 9 f.
- Lacktechnik** 7
Landschaftsmalerei 280 ff.
Laterne, Aufsatz auf der Kuppel
Laube 22
Leib 75
Lettner 67
Limes 38 f.
Lifene 55
Lithographie 286. 300 f.
Lotos 2
Luftperspektive 6. 89. 107.
Lünette 129
- Mäander** 262
Majolika, bemalte und glasierte Tonarbeit, nach der Insel Majorca genannt
Mansarde 259
Maßwerk 75 f.
Maßstab 1
Mausoleum 14
Medaille 220
Metope 11
Minaret 49
Miniaturmalerei 71. 172 f.
Mosaik 23. 58. 60.
Moschee 49
Nykenische Kunst 8 f. 16
- Nazarener** 272
Neuimpressionismus 164 f. 292
Neßgewölbe 76
Neuidealismus 297
- Ölmalerei** 114. 152. 155. 176
Opaion 12
Orientalmalerei 281
Ornament, Verzierung
- Pagode** 6
Palas 65
Patina, Edelrost, besonders bei Bronze
Patinierung, künstliche Erzeugung der Patina
Paysage intime 157. 282
Peripteros 11
Perspektive 6. 89. 107 f. 152 ff. 167. 170. 210.
Pfalz 52. 65
- Pfosten** 75
Pietà 119 ff.
Pilaster, Pfeiler
Plafette 220
Pleinairismus 107. 291
Plinte 11
Pointillismus 292
Polychromie, Buntfarbigkeit 305
Porzellan 5 ff. 264 f.
Präraffaelismus 272. 278 f.
Predella 173
Presbyterium 43
Profan, weltlich
Propyläen 12
Prostylos 11
Protestantischer Kirchenbau 226. 264. 279
Bylon 2
Pyramide 1
- Quadrige, Biergespann**
Quattrocento 90
- Radierung** 249. 253 f. 302 f.
Raumkunst 303
Realismus 258. 280
Refektorium 64
Regentenbild 243
Relief 16. 96
Reliquienschrein 173. 186
Renaissance 90 ff.
Riese 75
Rippe 75
Rippengewölbe 73. 83
Robbia-Arbeiten 98 ff.
Rokoko 260. 265 f.
Rollwerk 225
Romanischer Stil 50 ff.
Romantik 271 ff. 297. 300
Rose 77. 79
Rosträ 33
Rundbau s. Centralbau
Rundbogenfries 55
Rustika 92 ff.
- Säule, ägyptische** 2
 — dorische 10 ff.
 — ionische 12 ff.
 — korinthische 15
Schlußstein 73

- Sezeſſion 295 f.
 Sfumato 115. 169. 171.
 Sima 11
 Skulptur, Bildhauerei
 Sonnenſcheibe 2
 Spätgotik 72. 76 f.
 Spätrenaiffance 91
 Spiegelgewölbe 123
 Spielbein 19
 Spizbogen 50. 72 f.
 Spoſalizio 137
 Stabwert 75
 Stalaktitengewölbe 50.
 58. 76.
 Standbein 19
 Stanze 136. 140 ff.
 Statue, Standbild
 Sternengewölbe 76
 Stimmungslandschaft
 157. 282.
 Strebebogen 73. 82.
 Strebepfeiler 73
 Stützenwechſel 55
 Style Empire 269.
 — flamboyant 75
 — Louis XIV. 258 ff.
 — Louis XV. 260
 — Louis XVI. 261 f.
- Style ogival 72
 — Régence 259
 Stylobat 10 f.
 Surrogat 311. 315.
- Tablinum 28
 Tafelbild 186
 Tambour 46. 93
 Tempel, ägyptiſcher 2 f.
 — griechiſcher 9 ff.
 — japaniſcher 7
 — römiſcher 32 ff.
 — Salomonischer 5
 Tempelfirchen 48
 Terrakotta, gebrannte
 Tonerde 16. 21. 98 ff.
 Theater, antikes 38
 Thermen 35 f. 120
 Tonmalerei, Ton in Ton
 164 f. 244
 Totentanz 222
 Triforium 76
 Triglyphe 11
 Triumphbogen, römiſcher
 33 ff. 129
 Triumphbogen, chriſt-
 licher 43. 67
- Tudorbogen 78
 Tumba 71. 129. 216 f.
 Tympanon 11. 55
 Typologie 123
- Übergangſtil 60 ff.
 Untenſicht 107. 152 f.
- Verjüngung 10.
 Veſtibül, vestibulum 28
 Vierpaß 75
 Vierung 53
- Wappen 205 f.
 Wimberg 75. 82
 Winckelmannſche Lehre
 232. (267). 270. 274
 Wohnungskunſt 313 ff.
 Würfelcapitell 55
- 3** f. **Ⓒ**
 Zangenornament 46
 Ziegelbau 3. 63 f. 82 f.
 Zinnglaſur 99
 Ziſte 29
 Zopfftil 262.

Zeittafel.

3. Jahrtausend v. Chr. Pyramidenbau in Ägypten.
2. Jahrtausend v. Chr. Mykenische Kunst.
- Vom 7. Jahrh. v. Chr. ab . . . Griechischer Tempelbau (dorischer, ionischer, korinthischer Stil).
5. Jahrh. v. Chr. Zeitalter des Perikles (Akropolis in Athen. Phidias). Olympia.
4. Jahrh. v. Chr. Skopas und Praxiteles.
- Vom 3. Jahrh. v. Chr. ab . . . Hellenistische Kunst (Rhodos, Pergamon. Pompeji).
- Anfang der christlichen Zeitrechnung Zeitalter des Augustus (Rom).
- Etwa 80 n. Chr. Titusbogen und Kolosseum in Rom.
2. bis 6. Jahrh. Altchristliche Kunst (Rom, Ravenna, Konstantinopel. Katakomben, Basiliken).
- Vom 8. Jahrh. ab Kunst des Islam (Spanien).
8. und 9. Jahrh. Karolingische Kunst.
9. bis Anfang des 13. Jahrh. Baukunst des romanischen Stils (Gernrode, Hildesheim. Speier, Mainz).
- Ende 12. u. Anfang 13. Jahrh. Übergangsstil.
- Etwa 1220 bis 1275 Erste Blütezeit der deutschen Plastik (Freiburg, Raumburg, Bamberg, Straßburg).
- Anfang 13. b. Anf. 16. Jahrh. Gotischer Stil (Köln, Straßburg, Freiburg i. B.).
- Um 1300 Neues Aufblühen der italienischen Kunst (Giotto).
15. Jahrhundert Italienische Frührenaissance (Donatello, Masaccio, Botticelli).
15. Jahrhundert Erste Blüte der niederländischen Malerei (Genter Altar der Gebrüder van Eyck).
15. Jahrh. u. Anf. 16. Jahrh. Blütezeit der deutschen Malerei und zweite Blüte der deutschen Bildhauerei.
- Ende 15. u. Anf. 16. Jahrh. Italienische Hochrenaissance.
- 1452 bis 1519 Leonardo da Vinci (Florenz, Mailand, Frankreich. Etwa 1492 bis 1497 S. Abendmahl).
- 1475 bis 1564. Michelangelo (Florenz, Rom. 1508 bis 1512 Decke der Sixtinischen Kapelle).
- 1483 bis 1520. Raffael (Urbino, Florenz, Rom).
- † 1510 Giorgione (Venedig).
- 1477 bis 1576. Tizian (Venedig).
- 1471 bis 1528. Dürer (Nürnberg. 1510 Große Passion, Marienleben. 1513/14 Ritter, Tod und Teufel; Hieronymus. 1526 Vier Apostel).
- etwa gleichzeitig Matthias Grünewald (Isenheimer Altar).
- etwa gleichzeitig Peter Vischer (Sebaldisgrab in Nürnberg).

- 1497 bis 1543. Hans Holbein (Mugsburg, Basel, England).
17. und 18. Jahrh. Barockstil.
1577 bis 1640. Rubens (Antwerpen).
1598 bis 1680. Bernini (Petersplatz in Rom).
1599 bis 1660. Velazquez. Etwas später Murillo (Sevilla,
Madrid).
17. Jahrhundert Zweite Blütezeit der niederländischen Malerei.
† 1666 Franz Hals (Haarlem).
1606 bis 1669. Rembrandt (Leiden, Amsterdam).
1664 bis 1714. Andreas Schlüter (Berlin).
Mitte 18. Jahrhunderts . . . Rokoko Stil.
Ende 18. u. Anfang 19. Jahrh. Style Louis XVI. Style Empire. Klassizismus.
-

Literatur.

Anton Springer, Handbuch der Kunstgeschichte. 4 Bände. Dazu als fünfter Band: **Springer und Osborn, Die Kunst des 19. Jahrhunderts.** Leipzig, E. V. Seemann. 43 Mark.

Lübke-Semrau, Grundriß der Kunstgeschichte. 4 Bände. Dazu als fünfter Band: **Haack, Die Kunst des 19. Jahrhunderts.** Stuttgart, Paul Neff. 48 Mark.

Wörmann, Kunstgeschichte. Bd. I. Altertum. Bd. II. Mittelalter. Leipzig, Bibliogr. Institut. 34 Mark. Mit genauem Literaturnachweis.

Ehrenberg, Handbuch der Kunstgeschichte. Mit 314 Abbildungen. Leipzig, J. J. Weber 1906. 6. Auflage. 6 Mark, in Geschenkeinband 6,50 Mark.

Über Einzelliteratur geben die Verfasser den Schulleitern auf Wunsch gern Auskunft. Sie behalten sich die Lieferung eines besonderen Verzeichnisses vor.

Photographien.

Deutschland. 1. F. Bruckmann, München. 2. Franz Hanfstängl, München. Sie haben die Gemälde der wichtigeren Galerien aufgenommen. 3. Photographische Gesellschaft, Berlin. 4. Dr. F. Stoedtner, Berlin NW., Universitätsstraße 3b, kunstwissenschaftliche Aufnahmen auch von Einzelheiten, besonders aus dem Gebiet der deutschen Architektur und Plastik.

Frankreich. Braun, Clément & Co., Paris und Dornach (Elsaß), Aufnahmen aus den wichtigsten Gemäldegalerien Europas.

Italien. 1. Domenico Anderson, Rom, via Salaria 7a. 2. Gebrüder Minari, Florenz, via Tornabuoni. Beide haben die wichtigsten Kunstwerke ganz Italiens, auch in Einzelheiten photographiert. Außerdem Brogi, Florenz, Naja, Benedig, Moscioni, Rom, Lombardi, Siena, Sommer, Neapel u. a.

Spanien. Aufnahmen von Domenico Anderson (s. oben).

Sämtliche Firmen liefern auf Verlangen genaue Verzeichnisse zum Preise von wenig Mark, mitunter auch unentgeltlich. Diese Verlagskataloge sind ein angenehmes Hilfs- und Nachschlagemittel und deshalb zur Anschaffung in Schulbibliotheken geeignet.

Kunstgeschichtliche Wandbilder und wohlfeile Farbendrucke veröffentlicht der Verlag von E. V. Seemann in Leipzig. — Ein wertvolles Hilfsmittel bieten die Bilder der Neuen Photographischen Gesellschaft in Steglitz bei Berlin (je 0,50 Mark). — Sehr empfehlenswert sind die Meisterbilder, die die Leitung der trefflichen Zeitschrift „Kunstwart“ (Dresden, Herausgeber Avenarius) zum Preise von je 0,25 Mark herausgibt.

Projektionsapparate und Glasbilder.

- 1. Projektionsapparate** für den kunstgeschichtlichen Unterricht liefern: Ed. Liesegang, Düsseldorf, Schmidt und Haensch, Berlin S., Dr. Stuedtner, Berlin, Unger und Hoffmann, Dresden-U., Karl Zeiß, Jena u. a. m. Die Preise sind je nach der Größe des Apparates und je nach der Güte des Objektivs sehr verschieden. Im allgemeinen wird man für eine Gesamtsumme von etwa 300 bis 500 Mark bereits recht gut bedient werden. Man wende sich an eine oder mehrere der genannten Firmen und bitte unter Angabe der Größe des betreffenden Schulraumes um Kostenanschläge. — Als Lichtquelle kommt in erster Linie das elektrische Licht in Frage. Wenn elektrische Leitung im Hause bereits vorhanden ist, wird der Anschluß leicht herzustellen sein. Anderenfalls wird es sehr teuer. — Ist elektrische Leitung nicht vorhanden, so empfiehlt sich am meisten Kalklicht. Zu seiner Erzeugung ist Leuchtgas, Sauerstoff, der in zylindrischen Gefäßen geliefert wird, und ein Kalkstift erforderlich. Die Bedienung ist einfach und kann von Schülern und Schülerinnen der oberen Klassen besorgt werden. Vorsicht ist selbstverständlich stets geboten. Jede der bezeichneten Firmen wird gewiß bereitwilligst Auskunft erteilen.
- 2. Glasbilder (Diapositive).** Die wichtigsten Firmen hierfür sind: a) Ed. Liesegang, Düsseldorf, Volmerswerther-Straße 21, der die alleinige Berechtigung hat, die photographischen Aufnahmen von Braun, Clément & Co., Franz Hanfstängl und einigen anderen als Diapositive herzustellen. Preis des Diapositivs 1 Mark oder 1,20 Mark (bei größeren Lieferungen Rabatt). b) Dr. F. Stuedtner, Berlin NW., Universitätsstraße 3b, besonders wichtig für die deutsche Kunst alter und neuer Zeit. Dr. Stuedtner hat wissenschaftlich gearbeitete, systematische Verzeichnisse seiner Bestände herausgegeben, die unentbehrlich sind; Preis des Diapositivs 0,85 Mark. Proben seiner vorzüglichen Diapositive sind mit seiner Erlaubnis im vorliegenden Buch veröffentlicht. Auch Unger und Hoffmann, Dresden-U., Paul Krüß, Hamburg u. a. liefern gute Diapositive.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW

Als Ergänzung zu dem vorliegenden Grundriß der Kunstgeschichte sei das folgende Werk meines Verlages bestens empfohlen:

Handbuch der Kunstgeschichte.

Sechste Auflage, neu bearbeitet von Prof. S. Ehrenberg.

Mit 314 Abbildungen.

In Originalleinenband 6 Mark, in Geschenkeinband 6 Mark 50 Pf.

Auch in diesem Werke des rühmlichst bekannten Verfassers wird der Stoff an zahlreichen scharfen Abbildungen erläutert. Professor Ehrenberg hat es verstanden, in einem Bande die Hauptideinungen der Kunstgeschichte allgemein verständlich zur Darstellung zu bringen. Das Buch ist in der That so umfassend, daß es vielbändige Werke ersetzen kann. In gedrängter Form ist es möglich geworden, einen Stoff zu verarbeiten, der sich trefflich für eine tiefere Einführung in die Kunstgeschichte eignet. Nur wer das große Gebiet so gründlich beherrscht wie Professor Ehrenberg, kann aus der Fülle die Einzelheiten herausgreifen, die nötig sind, um die Hauptströmungen der Kunst aller Jahrhunderte zum klaren Verständnis zu bringen. Die Urteile sind stets zutreffend, klar und allgemein leicht faßlich abgegeben. Überall versucht der Verfasser, die Kunstgegenstände selber reden zu lassen. Von besonderem Werte ist es, daß die Kunst aus der Zeitströmung der betreffenden Jahrhunderte heraus erklärt wird. Überall sind daher die Zeitverhältnisse berücksichtigt, und aus den allgemeinen Kulturströmungen wird die Kunst als ein bedeutender Zweig abgeleitet.

Die Urteile über die allerneueste Kunst sind sachgemäß, ohne für einige Strömungen besonders Partei zu ergreifen. Daher ist dieser Abschnitt vorzüglich geeignet, dem Leser eine klare Vorstellung von dem gegenwärtigen Kunstleben zu vermitteln. Es dürfte sicher nicht übertrieben sein, wenn behauptet wird, daß Ehrenbergs Handbuch zu dem Besten gehört, was auf diesem Gebiete vorhanden ist. Die trefflichen, aber teuren Werke von Springer, Lübke usw. will es nicht verdrängen; es will vielmehr als Vorschule zum gründlichen Studium der Fachliteratur aufgefaßt werden und bietet sich allen denen zum zuverlässigen Führer an, die Freude an den Werken der Kunst gewinnen wollen.

Für die Lehrerbibliotheken der höheren Schulen, für den Handgebrauch des Lehrers sowie zur Fortbildung der Schüler und Schülerinnen dürfte kaum ein zweites Werk so trefflich geeignet sein wie Ehrenbergs Handbuch.

Durch den niedrigen Preis von 6 Mark ist die Anschaffung des Buches bedeutend erleichtert worden.

Leipzig, Reudnitzer Straße 1—7.

Hochachtungsvoll

Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber.

Webers Illustrierte Handbücher.

Jeder Band ist in Leinwand gebunden.

Archäologie. Übersicht über die Entwicklung der Kunst bei den Völkern des Altertums. Von Dr. **Ernst Kroker**. Zweite Auflage. Mit 3 Tafeln und 133 Textabbildungen. 3 Mark.

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

Bildhauerei für den kunstliebenden Laien. Von **Rudolf Maifon**. Mit 63 Abbildungen. 3 Mark.

Farbenlehre. Von **Ernst Berger**. Zweite, durchgesehene und verbesserte Auflage. Mit 36 Abbildungen und 8 Farbentafeln. 4 Mark 50 Pf.

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

Geschichte der Keramik. Von **Friedrich Zänckle**. Mit Titelbild und 416 Abbildungen. 10 Mark.

Kostümkunde. Von **Wolfgang Quinde**. Dritte, verbesserte und vermehrte Auflage. Mit 459 Kostümfiguren. Quart. In Originalalleinenband 7 Mark 50 Pf.

Liebhäbertünste. Ein Leitfaden der häuslichen Hand- und Kunstfertigkeiten. Von **Wanda Friedrich**. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 210 Abbildungen. 2 Mark 50 Pf.

Malerei. Ein Ratgeber und Führer für angehende Künstler und Dilettanten. Von Prof. **Karl Raupp**. Vierte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 54 Textabbildungen und 9 Tafeln. 3 Mark.

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

Ornamentik. Leitfaden über die Geschichte, Entwicklung und charakteristischen Formen der Verzierungstile aller Zeiten. Von **F. Ranig**. Sechste, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 137 Abbildungen. 2 Mark 50 Pf.

Angewandte Perspektive.

Nebst Erläuterungen über Schattenkonstruktion und Spiegelbilder. Von Prof. **Max Kleiber**. Vierte, durchgesehene Auflage. Mit 145 Abbildungen und 7 Tafeln. 3 Mark.

Praktische Photographie.

Sechste Auflage, völlig neu bearbeitet von Prof. **H. Kessler**. Mit 141 Abbildungen und 8 Tafeln. 4 Mark 50 Pf.

Porzellan- und Glasmalerei.

Von **Robert Ute**. Mit 77 Abbildungen. 3 Mark.

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

Verzeichnisse mit ausführlicher Inhaltsangabe jedes Bandes von Webers Illustrierten Handbüchern stehen unentgeltlich zur Verfügung.

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



10000294378

