

WYDZIAŁY POLITECHNICZNE KRAKÓW

BIBLIOTEKA GŁÓWNA

3629

L. inw.

RD GRAUL

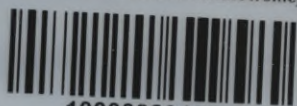
EINFÜHRUNG
IN DIE
KUNSTGESCHICHTE



4. AUFLAGE.

LEIPZIG
E. A. SEEMANN

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000294377

Handbuch der Kunstgeschichte von Anton Springer. I. Das Altertum. Fünfte Auflage, bearbeitet von **Adolf Michaelis**. 36 Bogen. Hoch 4°. Mit 497 Abbildungen und 2 Farbendruckten. Geb. 6 M.

Die folgenden Teile (II. *Mittelalter*, III. *Die Renaissance in Italien*, IV. *Die Renaissance im Norden und die Kunst des 17. und 18. Jahrh.*) erscheinen ebenfalls in fünfter Auflage im Laufe des Jahres 1898.

Engelmann, Prof. Dr. R., Bilderatlas zum Homer. 36 Tafeln und 21 Seiten Erläuterungen. Querfolio. Kart. M. 3.60, geb. M. 4.—

— **Bilderatlas zu Ovids Metamorphosen.** 26 Tafeln und 13 Seiten Erläuterungen. Querfolio. Kart. M. 2.60, geb. M. 3.20.

Kulturbilder aus dem klassischen Altertume.

- I. **Handel und Verkehr der wichtigsten Völker des Mittelmeeres** im Altertume. Von Dr. W. Richter. Mit Illustrationen und Karten (VIII und 234 Seiten).
- II. **Die Spiele der Griechen und Römer.** Von Dr. W. Richter. Mit Illustrationen (VI und 219 Seiten).
- III. **Die religiösen Gebräuche der Griechen und Römer.** Von Prof. Dr. Otto Seemann. Mit Illustrationen (IV u. 200 Seiten).
- IV. **Das Kriegswesen der Alten.** Von Dr. M. Fickelscherer. Mit Illustrationen (VIII und 234 Seiten).
- V. **Schauspiel und Theaterwesen der Griechen und Römer.** Von Dr. Richard Opitz. Mit Illustrationen (VIII u. 328 S.).
- VI. **Das häusliche Leben der Griechen und Römer.** Von Dr. Richard Opitz. Mit Illustrationen (VIII und 302 Seiten).

Preis jedes Bändchens 3 M. gebunden.

Lemcke, Carl, Aesthetik in gemeinverständlicher Darstellung. Sechste Auflage. 2 Bände. Gr. 8°. Mit vielen Abbildungen. Br. M. 10.—, geb. M. 12.—.

Seemann, Otto, Mythologie der Griechen und Römer. Unter stetem Hinweis auf die künstlerische Darstellung der Gottheiten. Vierte Auflage. Durchgesehen und verbessert von Prof. Dr. Richard Engelmann. Mit 93 Abbildungen. Eleg. geb. M. 4.50.

Steding, Prof. Dr. H., Denkmäler antiker Kunst. Für das Gymnasium ausgewählt und in geschichtlicher Folge erläutert. Quer 4°. 66 Tafeln Abbildungen und 22 Seiten Text. Kart. M. 2.—, geb. in Leinen M. 3.—.

Marshall, Prof. Dr. William, Spaziergänge eines Naturforschers. Dritte stark vermehrte und verbesserte Auflage. Mit vielen farbigen Abbildungen von A. Wagen. 8°. Geh. M. 7.—, fein geb. M. 9.—.

Seemanns Wandbilder

Meisterwerke der Baukunst, Bildnerei und Malerei.

100 Lichtdrucke 60:78 cm. Text von Dr. G. Warnecke.

Zehn Lieferungen zu je 10 Blatt. Jede Lieferung kostet 15 M., einzelne Blätter 3 M., zehn beliebig gewählte 25 M.

Auf starke Pappe gezogene Blätter kosten 1 M. mehr.

Drei bestimmte Probeblätter (Sixtinische Madonna von Raffael, Strassburger Münster, Augustusstatue) sind portofrei für 2 M. zu haben.

Die meisten der Blätter sind als prachtvoller **Wandschmuck**, viele auch als Vorlagen zum **Freihandzeichnen** zu verwenden.

Inhaltsangabe der bis jetzt erschienenen 9 Lieferungen (90 Blatt):

Erste Lieferung: *Neptunstempel (Paestum)*. — *Das römische Forum*. — *Die sixtinische Madonna von Raffael*. — *Das heilige Abendmahl von Lionardo*. — *Laokoongruppe*. — *Korinthisches Kapitäl*. — *Pavillon des Dresdner Zwingers*. — *Zeusbüste von Otricoli*. — *Friedrich der Grosse in Sanssouci, von Menzel*. — *Schlosshof zu Heidelberg*.

Zweite Lieferung: *Medusa Rondanini*. — *Homerkopf (Neapel)*. — *Augustusstatue von Prima porta*. — *Strassburger Münster*. — *Goldene Pforte in Freiberg*. — *Dom zu Florenz*. — *Madonnenrelief, von Andrea della Robbia*. — *Heilige Nacht, von Correggio*. — *Gebet der Schweizer vor der Schlacht bei Sempach, von Rethel*. — *Bismarck, von Lenbach*.

Dritte Lieferung: *Hera Ludovisi*. — *Hermes des Praxiteles (neueste Ergänzung)*. — *Appollon vom Belvedere*. — *Fürstenpaar vom Dom in Naumburg*. — *Pietà von Michelangelo*. — *Abteikirche in Laach*. — *Der Marktplatz von Nürnberg mit dem Schönen Brunnen*. — *Das Allerheiligenbild, von Dürer*. — *Jane Seymour, von Holbein*. — *Rembrandts Selbstporträt (Palazzo Pitti)*.

Vierte Lieferung: *Das Erechtheion*. — *Die Arena in Verona*. — *Bischof Ambrosius und Kaiser Theodosius, von Rubens*. — *Das Innere des Kölner Doms*. — *Minervastatue*. — *Thalia*. — *Gruppe vom Fries des Parthenons*. — *Aurora, von G. Reni*. — *Das Pantheon*. — *Lavina, von Tizian*.

Fünfte Lieferung: *St. Paul vor den Mauern Roms (Inneres)*. — *Hof des Dogenpalastes in Venedig*. — *Die Peterskirche in Rom (Aeusseres)*. — *Ruhender Hermes (Bronze, Neapel)*. — *Sophoklesstatue (Rom, Lateran)*. — *Moses, von Michelangelo*. — *Schiller und Goethe, Doppelstandbild von E. Rietschel*. — *Iphigenie, von Anselm Feuerbach*. — *Odysseus und die Rinder des Helios, von Fr. Preller*. — *Kaiser Maximilian I., von Dürer*.

Sechste Lieferung: *Menelaos mit der Leiche des Patroklos*. — *Nike des Paionios*. — *Reliefs von der Bronzethür Ghibertis am Baptisterium zu Florenz*. — *Caritas, von P. Dubois*. — *Ecke des Parthenons, nach Modell von Prof. G. Niemann*. — *St. Michaelskirche in Hildesheim (Inneres)*. — *Palazzo Riccardi in Florenz*. — *Die Peterskirche in Rom (Inneres)*. — *Der hl. Antonius mit dem Christuskinde, von Murillo*. — *Festmahl der Jurisdocten, von Frans Hals*.

Siebente Lieferung: *Triumphbogen des Constantin in Rom*. — *Der Löwenhof der Alhambra*. — *Der Dom zu Limburg a. d. L.* — *Die Karl-Borromäuskirche in Wien*. — *Das Sebaldusgrab, von P. Vischer*. — *Marc Aurel, Reiterstandbild auf dem Capitol, Rom*. — *Reiterstatue des B. Colleoni in Venedig, von Verrocchio*. — *Reiterstandbild des grossen Kurfürsten, von Andr. Schlüter*. — *Madonna mit Engeln, von Botticelli (Florenz)*. — *Christi Gastmahl im Hause des Levi, von Paolo Veronese (Bruchstück)*.

Achte Lieferung: *Das Colosseum in Rom*. — *Jonische Ordnung vom Mausoleum zu Halikarnassos*. — *Uhrpavillon des Louvre*. — *Der Kaiserpalast in Strassburg*. — *Grabstele der Aeminkleia*. — *Voltaire, von Houdon*. — *Kriegermaske, von A. Schlüter*. — *Jacobs Segen, von Rembrandt*. — *Vier Apostel, von Dürer*. — *Heilige Justina, von Moretto*.

Neunte Lieferung: *Aphrodite von Melos*. — *Artemis von Versailles*. — *Die Engelsburg in Rom*. — *Das Innere des Pantheons*. — *Palazzo Vecchio in Florenz*. — *Elisabethkirche in Marburg*. — *Gotischer Schnitzaltar in Kaufbeuren*. — *Der hl. Georg, von Donatello*. — *Der Wasserfall, von Jac. Ruysdael (Kassel)*. — *Hebe, von Thorwaldsen*.

Von dem erläuterten Text von Dr. Georg Warnecke ist die erste Hälfte (zu Lieferung 1-5) erschienen. Preis 3 M.

EINFÜHRUNG
IN DIE
KUNSTGESCHICHTE

VON
RICHARD GRAUL

MIT EINEM BILDERATLAS UND 48 ABBILDUNGEN
IM TEXT

VIERTE VERMEHRTE UND VERBESSERTE AUFLAGE.

BIBLIOTEKA MIEJSKA
W KŁODZKU

Skt. St. II a. 6/404



Anna Schwanke Sächse

1898.

LEIPZIG
VERLAG VON E. A. SEEMANN
1898.

Wt/322

Buchdruckerei Ramm & Seemann, Leipzig.

BIBLIOTEKA TECHNICZNA

KRAKÓW

II 3629

Akc. Nr. 4225 / 49

Vorwort zur ersten Auflage.

Wozu dies Buch dienen soll, besagt zur Genüge der Titel. Es ist ein Versuch, die Jugend zum Studium der Kunstgeschichte anzuleiten, nicht viel mehr allerdings als das Knochengerüst, dem das Wort des Lehrers erst Fülle und Form zu geben hat.

Begleitet von einem für das Anfangsstudium im vollsten Mafse ausreichenden Anschauungsmaterial, wird es seinen bescheidenen Zweck mehr noch durch dieses als durch die Arbeit des Verfassers erfüllen, der im übrigen die neuesten Ergebnisse der Wissenschaft zu verwerten bemüht war.

Ueber die Frage der Zweckmäßigkeit, die heranwachsende Jugend männlichen und weiblichen Geschlechts in das Studium der Kunstgeschichte einzuführen, ist ehemals viel gestritten worden. Heute dürfte diese Frage kaum noch eine Frage sein. Die Behandlung der Welt- und Völkergeschichte ist eine andere geworden; der Vortrag ist, statt auf das Einprägen von nackten Thatsachen, auf das Verständnis der geistigen Mächte gerichtet, die das Auf- und Absteigen, die Blüte und den Verfall der Staaten und Stämme bedingt haben. In gleicher Weise wie die Geschichte der Litteratur muss die Kunstgeschichte dabei zu ihrem Rechte kommen.

Noch eine andere Ursache schiebt sie in die vordere Reihe der Bedürfnisse unserer allgemeinen Bildung: die aufmerksamere Pflege des Zeichenunterrichts, die von selbst hinüberleitet zu den Werken der grossen Meister, die nicht allein für ihre Zeit gebaut, gemesselt und gemalt haben. Dazu kommt die immer mehr sich einwurzelnde Gewohnheit des Reisens, die den denkenden Menschen anregt, nicht bloss mit dem äusseren Auge sich in der Fremde umzusehen, sondern mit verständigem Blicke zu prüfen, zu vergleichen und das Grosse und Bedeutende, was die Kunst vergangener Tage geschaffen, sich gewissermassen zu eigen zu machen. Der Stumpsinn, mit dem die sogenannte gebildete Welt vor kaum einem Menschenalter noch an den merkwürdigsten Baudenkmalern der eigenen Heimat vorüberging, ist für uns eine fast räthelhafte Erscheinung. Dass in dieser Hinsicht Wandel geschaffen wurde, ist zunächst der Errichtung akademischer Lehrstühle für neuere Kunstgeschichte zu danken, sodann der Gründung und Erweiterung zahlreicher Museen, deren Besuch von selbst auf

das Studium der Kunstgeschichte hinlenkt, zumeist aber den mit einem reichen Anschauungsmaterial ausgerüsteten Werken hervorragender Kunsthistoriker.

Nun beginnt auch die Schule allgemach einzugreifen, und wenn diese auch eine leicht begreifliche Scheu davor hat, die Kunstgeschichte zu einem besonderen Lehrgegenstande zu erheben, so ist es ihr immerhin möglich, den Weg zu weisen, auf dem das historische Verständnis der Kunstdenkmäler gewonnen wird. Wenn seine Arbeit dahingehenden Bestrebungen eine feste Stütze zu bieten imstande wäre, würde der Verfasser seine Aufgabe für glücklich gelöst erachten.

Vorwort zur vierten Auflage.

Da dies Buch nach der günstigen Aufnahme, die es gefunden hat, als Lehrmittel für den Gymnasial- und Realschulgebrauch sich bewährt zu haben scheint, so habe ich an seiner Gesamtanlage nur wenig geändert. Dagegen schien eine Erweiterung der Darstellung hier und da wünschenswert. Diese ist vorzugsweise den Blüteperioden der Kunst im Altertum und im 15. und 16. Jahrhundert zu gute gekommen. Das Thatsächliche ist überall nach dem Stande der heutigen Forschung berichtigt. Nachzutragen wäre nur, dass in allerjüngster Zeit die Urheberschaft Bramante's an der Cancellaria in Rom (S. 89) unhaltbar geworden ist, da dieser Palast schon vor der Uebersiedelung des Meisters nach Rom im Bau begriffen war.

Durchgreifend verbessert und zweckmäßiger geordnet ist bei dem jetzigen Neudruck das in dem Bilderatlas vereinigte Anschauungsmaterial. Wo es die Natur des Gegenstandes wünschenswert erscheinen liess und die Beschaffung guter photographischer Aufnahmen keine Schwierigkeit bot, ist an die Stelle des Holzschnitts die Netzätzung getreten, um ein getreueres Abbild von den betreffenden Kunstwerken zu geben. Eine Anzahl meist kleinerer Abbildungen, die in dem Atlas keinen Platz finden aber nicht gut entbehrt werden konnten, sind in den Text eingestreut worden. Auch dadurch dürfte dieser an Brauchbarkeit um etwas gewonnen haben.

Leipzig, im März 1898.

Der Verfasser.

Inhalt.

Erster Abschnitt. Die altorientalische Kunst.

	Seite
Die Kunst der Aegypter	I
Die Kunst der Babylonier und Assyrer	6
Die Kunst bei den Persern	11
Die Kunst der Phöniker und der kleinasiatischen Völker	13

Zweiter Abschnitt. Die klassische Kunst.

Die Kunst der Griechen	17
Die Baukunst S. 17. — Die Plastik S. 26.	
Die Kunst der Etrusker	37
Die Kunst bei den Römern	39
Malerei und Kunsthandwerk	44

Dritter Abschnitt. Die Kunst des Mittelalters.

Die altchristliche und byzantinische Kunst	48
Rom und Ravenna S. 48. — Ostrom S. 53.	
Die sarazenische Kunst	55
Die Baukunst in der Karolingischen Periode	58
Die Baukunst des romanischen Stils	61
Die Baukunst des gotischen Stils	68
Malerei und Bildnerei diesseits der Alpen	75

Vierter Abschnitt. Die Kunst der neueren Zeit.

Bildnerei und Malerei Italiens im 13. und 14. Jahrhundert	81
Die Baukunst der italienischen Renaissance	86
Die Frührenaissance S. 86. — Die Hochrenaissance S. 89.	
Die Plastik der italienischen Renaissance	91
Das 15. Jahrhundert S. 91. — Das 16. und 17. Jahrhundert S. 94.	

Die Malerei der italienischen Renaissance	96
Das 15. Jahrhundert S. 96. — Die Blütezeit der italienischen Malerei S. 99. — Die venetianische Malerschule S. 104. — Eklektiker und Naturalisten S. 109.	
Deutsche und niederländische Malerei bis zum 16. Jahrhundert	110
Deutsche und niederländische Malerei des 16. Jahrhunderts .	114
Die Bildnerei diesseits der Alpen vom 15. bis um die Mitte des 16. Jahrhunderts	121
Die Renaissancearchitektur diesseits der Alpen	124
Die Malerei des 17. Jahrhunderts in den Niederlanden . .	128
Die flandrische Malerei S. 128. — Die holländische Malerei S. 130.	
Die spanische Malerei im 17. Jahrhundert	135
Die französische Malerei und Skulptur im 17. und 18. Jahrhundert	136
Die Architektur und Dekoration im 17. und 18. Jahrhundert; deutsche Malerei	140
Die Hauptströmungen der Kunst im 19. Jahrhundert . . .	144

ERSTER ABSCHNITT

DIE ALTORIENTALISCHE KUNST

I. Die Kunst der Aegypter.

Die ägyptische Kunst hat während der Jahrtausende ihres Bestehens mannigfache Stufen der Entwicklung durchlaufen, aber diese Wandlungen zeigen nicht die Freiheit der Entfaltung, von der die Kunstgeschichte europäischer Völker berichtet. Wie die Natur des Nilthales das Leben der Menschen nach bestimmten Gesetzen regelt, so hat auch die eigentümliche Gesittung und Religion des ägyptischen Volkes die Kunstbewegung in Schranken gebannt.

Baukunst. Den Baustil der Aegypter lernen wir am anschaulichsten kennen an den Gräber- und Tempelbauten. Die ersteren gehören zu den ältesten Denkmälern, von denen wir überhaupt Kunde haben. Der Unsterblichkeitsglaube war in Aegypten früher als bei anderen Völkern ausgebildet; er erklärt die ehrfürchtige Sorge, mit der der Tote umgeben wurde. Den Leib suchte man durch Einbalsamierung vom Untergange zu erretten (Mumien); damit auch sein Schatten oder Genius (Ka) fort dauere und die Seele (Ba) sich mit dem Leibe wieder vereinigen könne, musste die Ruhestätte unvergänglich sein, ein „ewiges Haus“. Zu förmlichen Totenstädten gruppierten sich die Gräber aller Art: für die Armen schlichte Sandgruben, für die Begüterten rechteckige niedrige Grabkammern, aus Steinen massig aufgeführt (auf arabisch sog. Mastaba), und für die Könige endlich gigantische Pyramiden.

Pyramiden wurden von der Zeit der vierten Dynastie an bis um das zweite Jahrtausend vor Christus gebaut; mehr als 70, in 6 Gruppen verteilt, sind nachgewiesen worden; die grösste ist die des Cheops (Chufu, um 2600 v. Chr., 1, 1). Sie befindet sich bei Gizeh und war ursprünglich an die 145 Meter hoch. Sie aufzutürmen, war der Fels zu einer Terrasse abgetragen worden. Die Königskammer mit dem Sarkophag wurde innerhalb der Pyramide angelegt (Fig. 1, b).

Der Zugang zum Innern (*e*), das noch andere Hohlräume enthält, wurde sorgfältig versteckt und mit Steinblöcken verschlossen. Vollkommen ist die technische Ausführung, die treffliche Fügung der Steinblöcke, und die ganze Anlage, entstanden aus dem dürftigen Erdhügel der Vorzeit (Tumulus), von grossartiger Wirkung.

Die Privatgräber waren nach der XII. Dynastie entweder Freigräber — eine Vereinigung von Mastaba (s. oben) und einer kleinen, steilen Pyramide — oder aber Felsengräber (Hypogäen). In beiden Fällen ist die Sarkophagkammer von einer äusseren den Hinterbliebenen zugänglichen Kammer geschieden. In der Grabkammer oder auch in heimlichen Nischen wurden eine oder mehrere Bildsäulen des Toten, oft in verschiedenen Altersstufen aufgestellt und die Wände

mit bemalten Flachreliefs geschmückt, deren

Inhalt gleichsam ein Spiegelbild des Lebens des Verstorbenen war. Der Eingang zu den Felsengräbern, die Deckbalken und Nischen, erinnern nicht selten an den vor dem Quaderbau üblichen Holzbau: Holzformen sind in Stein übertragen. Auch die Königsgräber

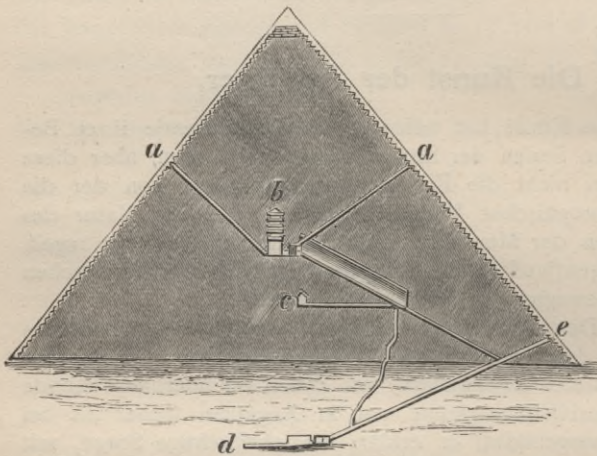


Fig. 1. Durchschnitt der Pyramide des Cheops.

der späteren Dynastien sind in Felsenhöhlungen angebracht (westlich von Theben) und mit ihren Gängen und Kammern oft bis zu 150 Meter in den Felsen getrieben.

Von den Tempelbauten aus vorhistorischer Zeit sind keine Spuren mehr vorhanden. Bei den erhaltenen Tempeln bildet ein rechteckiger Raum, das Allerheiligste (Sanctuarium) mit dem Altar und einer Nische zur Aufnahme des Gottessymbols, stets den Kern der ganzen weitläufigen Anlage. Er war nur dem Könige oder seinem priesterlichen Stellvertreter zugänglich. An diesen Kern schlossen sich weite Säulenhallen und geräumige Höfe zur Veranstaltung feierlicher Prozessionen, wie sie der pomphafte Kultus verlangte. Die ursprünglich dreiteilige Anlage (Vorhalle, Hof, überdeckte kleinere Hinterräume, wie bei dem altägyptischen Wohnhause) wurde oft durch neue Anbauten im Laufe der Zeit in mannigfaltiger Weise erweitert,

und diese „Einschachtelung“ des Tempelkernes ward für die Folgezeit eine selten umgangene Regel.

Figur 2 stellt den Tempel des Chunsu (12. Jahrh.) dar, halb im Grundriss, halb im Längsdurchschnitt. Den Tempeleingang bezeichnet ein mächtiger Thorbau (Pylon): die mittlere Thür wird von zwei turmartigen, schrägansteigenden Flügeln flankiert (1, 2); sie gewährt Einlass in den weiten Vorhof (1, 6), den auf drei Seiten eine doppelte Säulenreihe umgibt (Peristyl). Zu dem Ausgang aus diesem Raume, dem Pylon gegenüber, leiten einige Stufen empor und in einen achtsäuligen bedeckten Saal (Hypostyl 1, 7), an den sich das spärlich erleuchtete Heiligtum (der Sekos) mit mehreren kleinen Nebenräumen — zur Aufnahme gottesdienstlicher Geräte und des Schatzes —

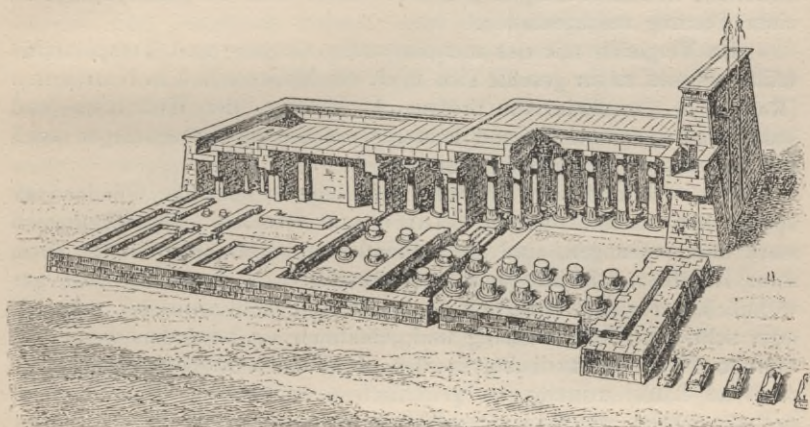


Fig. 2. Tempel des Chunsu zu Karnak. Längs- und Querschnitt.
(Perrot & Chipiez.)

anschlüssen. Eine Eigentümlichkeit des Tempels ist auch die Abnahme der Höhe seiner Räume vom Eingang bis zum Heiligtum. Je weiter vom Pylon entfernt, desto niedriger werden die Dachterrassen, desto mehr erhebt sich der getäfelte Fussboden, und in entsprechender Weise nimmt auch die Helligkeit der Räume ab. — Derselbe Plan blieb auch für die Felsentempel in Geltung. Die Fassade des dem Amon-Râ gewidmeten Felsentempels zu Abu-Simbel (2, 1) ahmt die des Tempelfreibaubes (1, 2) insofern nach, als sie auch schräg ansteigt, — diese Schrägstellung der Wand ist eine Gewohnheit aus der Zeit, da der Quaderbau noch nicht bekannt war — und nach oben, gleichwie der Pylon mit einem mächtigen Gesims, aus Hohlkehle und Platte bestehend, abschliesst. Kolossale sitzende Königsbilder, bis zu 20 Meter hoch, wie sie hier in grossartiger Ruhe steif und ernst der Fassade vortreten, fanden auch bei Freibauten häufig Auf-

stellung, und zu diesem Schmuck gesellten sich nicht selten noch ein paar bis über 30 Meter hohe viereckige und spiessartige Pfeiler aus einem Steinblock (Monolithe): die mit Inschriften bedeckten Obelisken (2, 3), eine künstlerische Form für die rohen Denksteine vorhistorischer Zeit. Einen weiteren Schmuck erhielten die Fassaden durch Flaggenmaste (1, 2), und die Zugangsstrasse zum Tempel bezeichnete häufig eine lange Reihe paarweis angeordneter Sphinxen (Löwenkörper mit Brust und Kopf eines Mannes 1, 3 oder auch eines Widders). Der Tempelbezirk wurde in der Regel mit Mauern umgeben und umfasste nicht selten ausser dem Tempel selbst, aber von diesem getrennt, die Wohnstätten für die Priester und für die grosse Menge der Werkleute aller Art, die sich in der Nähe des schützenden Tempels ansiedelten; in Zeiten kriegerischer Not wusste man die ganze Anlage zu einer Festung umzugestalten.

Im Vergleich mit der monumentalen Gräber- und Tempelarchitektur — und zu ihr gesellte sich noch die Meisterschaft in Nutzbauten (Kanäle) — erscheint die profane Architektur, der Wohnhaus- und Palastbau, so raumumfassend letzterer mit seinen Gartenanlagen auch gewesen ist, von geringer Bedeutung.

Von mannigfaltiger Bildung sind die stützenden Glieder der ägyptischen Architektur, die Säulen und Pfeiler. Im allgemeinen stark und gedungen, sind sie namentlich unterschieden in der Form ihrer Kapitelle. Pfeiler (2, 2), wie Säulen (1, 4, 5 und 6) ruhen gewöhnlich auf einem einfachen Sockel; erstere sind entweder vierseitig oder acht- und sechzehnseitig und gemahnen so, besonders wenn eine kräftige Platte sie bedeckt, in der allgemeinen Erscheinung an die dorische Säulenordnung der griechischen Architektur, ohne dass sie deshalb irgend welchen Vorbildlichen Wert für diese gehabt hätten (1, 8). Der Säulenstamm zieht sich an seiner Wurzel gleich einer Papyrusstaude zusammen (1, 4) und vermindert seinen Umfang mit der wachsenden Erhebung, d. h. er verjüngt sich. In anderen Fällen hat der Säulenstamm oder Schaft das Aussehen eines Bündels von Pflanzenstengeln (1, 9), die unterhalb des Kapitells durch straff gewundene Bänder zusammengehalten werden. Die Kapitellbildungen erinnern deutlich an gewisse Formen der ägyptischen Flora: an den geschlossenen und an den geöffneten Blütenkelch des Lotos (1, 4 und 1, 9). Eine dritte Kapitellform, die besonders in späterer Zeit (in der ptolemäischen Epoche) auftritt, giebt zwei Kapitelle übereinander, zeigt viermal die Maske der Göttin Hathor und darüber ebenso oft kleine Tempelfassaden (1, 5).

Bildnerei. Die Abhängigkeit der Bildnerei und Malerei von der Architektur hat die Entwicklung dieser Künste bestimmt. In den Werken des alten Reiches (2800—2200) beobachten wir eine richtige und freie Naturauffassung, wie sie in späterer Zeit nicht wieder zu Tage tritt. Und gerade bei den ältesten Werken gewahren

wir, dass technische Schwierigkeiten den Künstler nicht hemmten; das beweist der grosse Sphinx (1, 1), ein liegender Löwenleib mit Manneskopf, der aus dem lebendigen Felsen in kolossalen Verhältnissen herausgearbeitet worden ist. Auch die an den Tempelwänden und Säulen sich hinziehenden Bilderinschriften (Hieroglyphen) deuten auf eine in die vorhistorische Zeit zurückreichende künstlerische Geschicklichkeit.

Eng mit dem Totenkultus der Aegypter hängt auch die Entwicklung ihrer ältesten Bildnerei zusammen. In der Grabkammer fand die Statue des Toten in feierlicher Haltung Aufstellung, sei es sitzend, den Kopf geradeaus, die Arme auf den Knien, die Rechte geballt, die Linke ausgestreckt (2, 5) — sei es stehend, die Arme steif am Körper herabhängend, geschlossen die Hände und das linke Bein vortretend — oder aber auf dem Boden kauern, mit dicht an den Leib gezogenen Beinen. Auf die Aehnlichkeit der Gesichtszüge wird die grösste Sorgfalt gelegt, während andere Körperteile (z. B. auch bei dem Schreiber 2, 6 die Zehen) mehr nebensächlich behandelt werden. Unter der IV. und V. Dynastie erreicht die Porträtkunst ihren Höhepunkt. Bezeichnend für die Bedeutung des Königtums in Aegypten ist die abweichende Art, wie die Standbilder der Herrscher und ihrer Angehörigen gegenüber denen des gemeinen Mannes gebildet worden. Dort in der Körperhaltung eine strenge und steife Würde, hier ein realistischer Zug nach freier Bewegung der Gliedmassen und lebendigem Gesichtsausdruck (2, 4 und 6).

Nur in wenigen Fällen stossen wir nach dieser glänzenden Kunst-epoche des alten Aegyptens auf Darstellungen, die durch ähnliche Vorzüge naturwahrer Lebendigkeit hervorragen. Im allgemeinen trat während des sog. mittleren Reichs und während der Zwischenherrschaft der Hyksos ein Verfall der Skulptur ein, der zum Teil mit den ihr gestellten Aufgaben, Kolossalfiguren der Herrscher aus hartem Gestein (Granit) zusammenhängt. Die Kunst wird handwerksmässig ausgeübt, wenn nicht nach einem unverbrüchlich festen Gesetz (Kanon), so doch nach gewissen, zur Gewohnheit gewordenen Regeln. Daher die ermüdende Gleichförmigkeit verhältnismässig weniger Typen. Einer auffälligen Erscheinung der ägyptischen Bildnerei sei noch gedacht. Wenn es galt, Götterbilder darzustellen, so suchte man das Uebermenschliche in einer Verbindung von Tierköpfen mit Menschenleibern zum Ausdruck zu bringen im Sinne des alten Volksglaubens, der einzelne Gottheiten in gewissen Tieren verkörpert sah. Diese Art der Charakteristik durch rein äusserliche Merkmale verhinderte die Darstellung des Gottes in idealer Menschengestalt. — Im Reliefstil haben die Aegypter verschiedene Methoden angewendet: entweder wurde der Hintergrund rings um die Figuren abgetragen, so dass diese auf der Fläche hervortraten; oder der Hintergrund blieb stehen, und die Umrisse der Gegenstände wurden vertieft eingeschnitten, so dass innerhalb derselben auch die höchsten Stellen nirgends

über die Wandfläche hinausragten (Hohlreliefs, Koilanaglyphen, reliefs en creux).

Malerei. Hand in Hand mit der Architektur und Bildnerei ging die Malerei. Alle Bauteile waren bemalt und wo immer es anging, waren auch die Statuen und Reliefschilderungen farbig. Aber auch in der Malerei (3, 1) macht sich ein konventionelles System geltend. Sie ist im Grunde kolorierte Zeichnung; ohne Abtönung durch Schattierungen werden die trefflich haltbaren Farben in lebhaften Gegensätzen und dennoch harmonisch aneinandergesetzt. In der verallgemeinernden und nur die wesentlichen Züge betonenden Zeichnung bewährten die Künstler ihren lebendigen Sinn für die Wiedergabe des Charakteristischen. Die von der Natur abweichende Eigentümlichkeit, welche in den Malereien und Reliefs, bei der menschlichen Gestalt z. B. Füße, Beine und Kopf im Profil, Brust, Schultern und Hände aber von vorn erscheinen lässt, erklärt sich als eine in späterer Zeit mit vollem Bewusstsein festgehaltene Gewohnheit, deren Grund in der Unbeholfenheit altertümlicher Kunst zu suchen ist. Versuche perspektivischer Darstellung kommen erst spät und nur vereinzelt vor. Infolge dieses Mangels der Perspektive werden alle Figuren auf ein und dieselbe Fläche gerückt, die hintereinanderstehenden stufenförmig übereinandergestellt und der Hintergrund landkartenartig ausgebreitet.

In den Tempeln, Palästen und besonders in den Grabkammern bedecken die Malereien, gleich ausgespannten Teppichen, die Wände. Vorwiegend erfreut ihr Inhalt, der chronikartig bald die Heldenthaten des allmächtigen Herrschers (3, 1), bald Szenen aus dem Leben und Beschäftigungskreis des Verstorbenen (2, 7) schildert; Hieroglyphen treten nicht selten dem Bilde erläuternd hinzu. Das ganze Leben des ägyptischen Volkes in Kriegs- und in Friedenszeit wird uns anschaulich vor Augen geführt.

Eine Glanzseite der ägyptischen Kultur offenbaren die kunstgewerblichen Erzeugnisse. Die zahlreich erhaltenen Werke der Goldschmiedekunst zeigen Technik und Stil in grosser Vollendung.

II. Die Kunst der Babylonier und Assyrer.

Die alten stammverwandten Kulturvölker Mesopotamiens, die Babylonier (Chaldäer) und Assyrer, bilden für die kunstgeschichtliche Betrachtung ein Ganzes: die assyrische Kunst stellt sich dar als die Fortsetzung der älteren babylonischen. Ueberreste babylonischer Baukunst haben sich nur wenige in spärlichen Trümmerstätten erhalten, was sich aus dem Umstande erklärt, dass das Baumaterial im wesentlichen aus lufttrockenen Lehmziegeln bestand. Eine gute An-

schauung von der Höhe der altbabylonischen Kunst giebt eine Reihe von Werken der Bildnerei, die in Tello (dem alten Sirtella in Süd-Chaldäa) gefunden worden sind. Darunter gehört schon einer entwickelteren Stufe eine Anzahl stehender oder sitzender Statuen aus hartem fremdländischen Gestein an. Der mit einer Art von Turban umwundene Kopf (3, 2) giebt eine so hohe Vorstellung von dem plastischen Können seines Verfertigers, wie kein späteres chaldäisches Kunstwerk. Erst in der assyrischen Kunst vom 9. bis zum 7. Jahrh. begegnen wir wieder einer ähnlichen Sicherheit der Meisselführung in der naturgetreuen Wiedergabe der Tierformen. Nicht minder hervorragendes plastisches Gefühl zeigen die gravierten Steine der Chaldäer; sie wurden als Siegel und Talismane getragen und waren ungemein verbreitet.

Baukunst. Für die Anschauung der Baukunst müssen wir den Blick auf Assyrien lenken: erst die Trümmerstätten aus der Zeit vom 9. Jahrh. abwärts geben eine Vorstellung von der assyrischen Architektur und gestatten einen Rückschluss auf die Bauweise der Babylonier. Nicht Tempel und Gräber wie in Aegypten, gewaltige Palastbauten zeugen von der Macht der Herrscher. Aber so weitläufig und planmässig auch ihre Anlage war, so prächtig sie auch in farbigem Glanze strahlten, überragt von hohen Stufenpyramiden — die Unbeständigkeit der Baustoffe, auf die sie hauptsächlich angewiesen waren, liess die ganze Herrlichkeit vor der Zeit in Trümmer sinken. Getrocknete und gebrannte Ziegel, Alabasterplatten zur Verkleidung des inneren Mauerwerkes, Holz für die Säulen, Metall als Beschlag- und Zierwerk — das sind die Materialien, die dem Baumeister zur Verfügung standen. Der Umstand aber, dass die Wandverkleidung oft zerbrochen an derselben Stelle niederfiel, an der sie gestanden hatte, während der innere schlechte Mauerkern zu unförmlichem Schutt sich häufte, hat es ermöglicht, den Lauf des Gemäuers zu bestimmen und das Bild eines assyrischen Palastes zu rekonstruieren.*)

Als Beispiel einer Palastanlage aus dem Ende des 8. Jahrh. mag der ausgedehnte Bau des Königs Sargon (722—705) nördlich von Ninive in der Nähe des heutigen Dorfes Korsabad (Sargonsburg) gelten. Die ganze Anlage, in mannigfache Unterabteilungen und Höfe zerfallend (sie umfasste 31 Höfe und 209 Baulichkeiten), erscheint wie ein Vorwerk im Bezirke einer grösseren von einer Mauer umgebenen Stadtanlage — darauf deuten die beiden Mauerflügel mit ihren Zinnen und Turmausbauten hin (Fig. 3). Die assyrische Bauweise in ihrer einförmigen Massenhaftigkeit konnte, da der gewachsene

*) Der Palast des Nebukadnezar in Babylon, von dem sich noch Ruinen erhalten haben, mit seinen „hängenden Gärten“ war ein Terrassenbau. 539 v. Chr. wurde das neubabylonische Reich von Cyrus zerstört.

Stein fast gar nicht verwendet wurde, zu einer organischen Entwicklung der Bauglieder nur wenig beitragen. Sie wandte das aus Ziegeln leicht geschlagene Tonnengewölbe an, scheint aber stützende Einzelglieder, wie auf dem Relief Taf. 3, 3, nur selten, und wohl nur zur Konstruktion leichterer Bauwerke aus Holz mit Metallverkleidung, verwendet zu haben.

Bildnerei und Ziegelmalerei. Den Hauptschmuck des Baues lieferten die Bildnerei und Ziegelmalerei. Aber in ihrer Abhängigkeit von der Architektur verlor die bildende Kunst den Trieb freier Entwicklung: sie fiel zu Gunsten der Dekoration, wie in Aegypten,

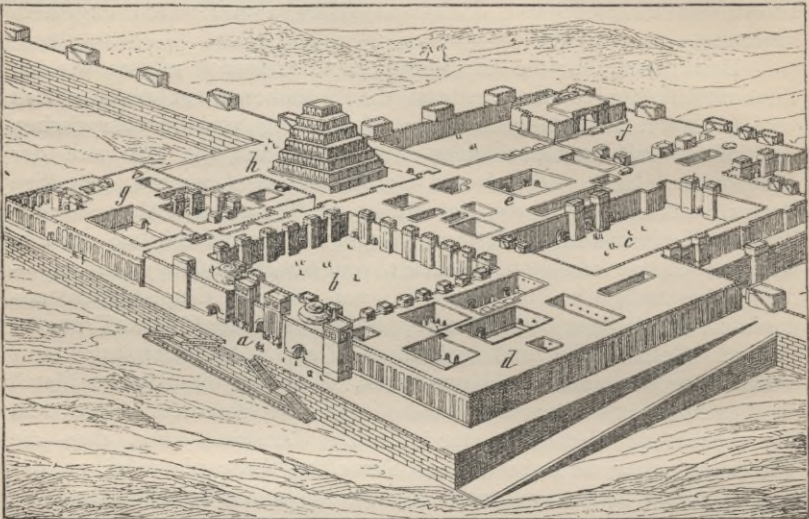


Fig. 3. Der Palast von Korsabad. (Perrot & Chipiez.)

a. Freitreppe. *b.* Haupthof des Vorderpalastes. *c.* Haupthof der Königswohnung. *d.* Wirtschaftsquartier. *e.* Mittlerer Hof des Königsquartiers. *f.* Tempel? *g.* Frauenquartier. *h.* Stufenpyramide.

auf das Prinzip konventioneller Stilisierung. An den überwölbten Portalen häufte der Schmuck sich am meisten. Geflügelte Kolosse aus Kalkstein, halb Mann, halb Stier (3, 6), treten als symbolische Thorhüter dem Portale vor, Kopf und Brust heben sich aus der Wand heraus in Dreiviertel-Rundung, der Leib hängt mit ihr zusammen. Betrachtet man diese bis 5 Meter hohen Gestalten von der Seite, so erscheinen sie schreitend, während sie in der Vorderansicht stehend dargestellt und deshalb mit fünf Beinen versehen sind. 26 solcher Wächterpaare zierten die Hauptthore im Palast des Königs Sargon. Rechts und links von den Portalfiguren standen oft noch andere ähnliche Gebilde. Zwischen die so einander den Rücken kehrenden Kolosse trat eine männliche Gestalt, der sog. Löwenbändiger, der,

obgleich in der Vorderansicht, doch die Füße nach einer Seite gerichtet zeigt. Wo der plastische Schmuck, wie an den Portalen, sich nach aussen wandte, wirkt er durch kräftige Modellierung; im Inneren prunkvoller Räume reihte sich Platte an Platte in flachem Relief zu langen Friesen, auf denen der Herrscher gerühmt, die Ereignisse seines Lebens im Krieg und im Frieden erzählt werden.

Aber die plastische Zier mit Alabasterplatten reichte nicht immer aus für den Schmuck der umfänglichen Wandflächen. Schon die Babylonier wussten den Ziegel mit farbigen Glasuren zu überziehen, und die Assyrer, die übrigens auch die Malerei auf dem Kalkbewurf der Mauermasse ebenso wie die Technik des Mosaiks handhabten, wandten die gleiche Dekorationsweise an. Aus einzelnen verschiedenfarbigen, glasierten Ziegeln oder Kacheln setzen sich die ornamentalen Muster zusammen, bilden Rosetten, Palmetten und zu einem Kranze aneinandergereihte lotosartige Blüten und Knospen. Aber auch schematisch behandelte Tier- und Menschengestalten (3, 4), phantastische Fabelwesen, wie geflügelte Tiere, mischen sich hinein, hier in einförmiger Wiederholung nebeneinanderschreitend, dort im Zweikampf begriffen oder mit Palmetten abwechselnd. Diese Friese mit breiten Borten erinnern an die Erzeugnisse der Kunstweberei, kehren als ständiger Ornamentenschatz wieder in den Werken eines hochentwickelten Kunsthandwerks und bilden in der Kunst der Perser, der Syrer, der Phöniker und kleinasiatischer Völker oft wiederkehrende Elemente. Blau ist der Grund, zuweilen auch gelb oder weiss, immer aber bildet das Blau in verschiedenen Abstufungen und verwandten Schattierungen die Hauptrolle in der farbigen Dekoration und geht mit den kontrastierenden Tönen, die durch weisse oder schwarze Ränder sich kräftig vom Grunde lösen, eine stets harmonische Verbindung ein, welche unter der Verklärung südlicher Sonne zu festlicher Wirkung gesteigert wird.

Die assyrische Bildnerei vom 12. zum 7. Jahrh. zeigt, da ihre Entwicklung von höfischen Rücksichten bestimmt wurde, mannigfachen konventionellen Zwang. Ihrer Abhängigkeit von der Architektur in der Stilisierung ist bereits gedacht worden. Konventionell sind in den älteren Werken die über die Figuren hinweglaufenden Keilinschriftstreifen, ebenso die falsche Stellung der Füße in der Seitenansicht und die Vorderansicht der Brust, der Schultern und des Auges bei seitwärts gewandtem Kopfe. Auch die Ausdruckslosigkeit des Gesichts beruht vermutlich auf einer vorschriftsmässigen Art der Behandlung. Bildnisse, wie sie die Aegypter in der Blütezeit ihrer Plastik schufen, individuell und charakteristisch, haben die Assyrer nicht zustande gebracht; die den Schwankungen der Mode wenig unterworfenen Tracht nahm ihre Aufmerksamkeit allein in Anspruch, hinderte sie, dem Nackten und dem Gesichtsausdruck ein gleich sorgfältiges Studium zuzuwenden. Wo aber keine bindende

Vorschrift den freien Blick für das Natürliche der Erscheinung trübte: in der Darstellung von Tieren, von pflanzlichem oder ornamentalem Beiwerk, da zeigen die assyrischen Künstler ihr Bestes. Häufig sehen wir auf den Reliefs, die mit beflissener Absicht und auffällig dramatischer Bewegtheit die Grossthaten des Königs künden und schildern, wie er im Kriege die Feinde schlägt, auf der Jagd den Löwen meistert, Tierbilder von überzeugender Wahrheit (3, 7). Die Darstellungen dagegen von Kriegern und Würdenträgern aller Art, die den König in prunkendem Hofstaat umstehen oder zum Siege ihn geleiten (Frauen treten selten und nur nebensächlich auf), sind alle beherrscht von dem nüchternen Zuge höfischer Würde, bilden eine Schar ceremoniell bewegter und übermässig geschmückter Gestalten ohne seelischen Ausdruck. Auch in mehr genrehaften Szenen, wie



Fig. 4. Heiliger Baum mit knienden Figuren aus Kujundschik.

Assurbanipal mit einer Frau beim festlichen Mahle (3, 5), erhebt sich die Schilderung nicht zu grösserer Natürlichkeit.

Neben der Bronze — die in der Dekoration, wie die Thorverkleidungen von Balawat beweisen, eine grosse Bedeutung hatte — ist der leicht zu bearbeitende Alabaster das gewöhnliche Material der Reliefplatten. Um seine Wirkung zu erhöhen, erhielt er farbigen Schmuck. Die technische Behandlung der Reliefs hat beim Ende der assyrischen Herrschaft (606) kaum etwas an ihrer Trefflichkeit im Laufe der Jahrhunderte eingebüsst. Manche Elemente der assyrischen Kunst wurden auf die Völkerschaften übertragen, die ihrem Staatswesen ein Ende machten, und erlangten auch bei den Persern und in Kleinasien vorbildliche Bedeutung. Das oft wiederkehrende Motiv des „heiligen Baums“ mit den zur Seite knienden geflügelten Männern (Fig. 4) findet sich auch in der altgriechischen Kunst wieder und verläuft sich sogar bis in die Teppichweberei des christlichen Mittelalters.

III. Die Kunst bei den Persern.

Als Persien zur Weltmacht sich erhob, hatte die ägyptische und babylonisch-assyrische Kultur längst eigentümliche Kunstformen gezeitigt. Die Eroberungszüge der Perser unter den ersten Achämeniden, die Beziehungen zu den stammverwandten Völkern Kleinasiens waren für die Kunstbildung der Perser bestimmend: auf lykisch-ionische, assyrische und ägyptische Elemente stossen wir in den achämenidischen Grab- und Palastbauten.

Trümmer achämenidischer Bauten haben sich in Susa und im Thale des Pulwar bei Pasargadae (jetzt Mechled-Murghab) und bei Persepolis (jetzt Tachti-Djemschid), nordöstlich von Schiraz erhalten. Die Ruinen von Persepolis geben die beste Vorstellung von dem persischen Stil. In drei Absätzen bauen sich Terrassen auf; hier haben Darius, Xerxes und Artaxerxes stattliche Bauten aufgeführt. Zu den Plattformen führen grosse Treppenanlagen, deren Wange mit Reliefs reich geschmückt sind (4, 1): sie veranschaulichen lange Reihen Tribut bringender Abgeordneter und speertragender Leibwächter oder stellen dar, wie der Löwe das Einhorn würgt.

Von den Palastbauten selbst und den vielsäuligen Hallen stehen nur wenige Reste aufrecht. Den Kern der Mauern verhüllten Ziegel, zu teppichartigen Mustern angeordnet, oder Steinplatten mit Reliefdarstellungen. In einem Palaste des Artaxerxes Mnemon zu Susa hat man einen von einem früheren Bau des Darius (um 500 v. Chr.) herrührenden reichen Wandfries aus Fliesen mit der Darstellung medischer Bogenschützen (4, 4) aufgefunden, in der aus Herodot bekannten Ausrüstung der Leibwache der achämenidischen Könige. Die mächtigen Thore in Persepolis zeigen einen Abschluss aus Hohlkehle und Platte bestehend, eine Form, der wir schon in Aegypten begegneten. An der inneren Pfortenwandung ist häufig der König dargestellt: bald wie er die Tiere des bösen Gottes (Ahriman), den Löwen, den Stier oder phantastische Ungeheuer bezwingt, bald wie er auf einen langen Stab gestützt würdevoll unter dem Sonnenschirm einherschreitet oder wie er, unter dem beschützenden Zeichen des Ahuramazda, über langen Reihen bewaffneter Krieger thront. Auch kolossale Stiergestalten kommen, wie in Assyrien, als Portalwächter vor.

Die schlank und hoch aufragenden marmornen Säulen, am Schaft dicht gefurcht (kanneliert) und mit eigenartiger Basis- und Kapitellbildung (Taf. 4, 2 zeigt eine Säule aus der Thronhalle [Apadana] des Xerxes), sind für die persische Baukunst besonders charakteristisch. Die Basis besteht aus einer Platte und einem vielblättrigen Blütenkelch in glockenförmiger Umkehrung, darüber kommt ein Wulst, worauf dann der Schaft in allmählicher Verjüngung aufstrebt. Das Kapitell besteht aus drei Teilen. Eine Perlenschnur ver-

bindet einen umgekehrten Blattkelch mit einem energisch aufstrebenden; darauf folgen auf vier Seiten in senkrechter Lage sich doppelt aufwindende Schnecken (Voluten), und darüber endlich tragen die knieenden Vorderleiber zweier rückwärts verbundener Stiere — auch Löwenleiber kommen vor — das Endstück eines Querbalkens. Dieser Art Säulen giebt es verschiedene, die aber von dem Grundtypus, wie er in dem Dariusgrab (4, 3) bereits vorbildlich entwickelt ist, wenig abweichen. Schon der Umstand, dass die Säulen weit voneinander abstehen, lässt darauf schliessen, dass sie nur leicht zu tragen hatten, dass mithin das flache Dachwerk von Holz war, welches man mit Metall- und farbigem Schmuck verkleidete. Die Elemente dieser Säulenform sind nicht in Persien, in Iran überhaupt nicht, erfunden worden. Denn nur, wo Holz sich zu leichter Verarbeitung in reichem Masse darbot und metallener Zierat üblich war, wie besonders in den kleinasiatischen Küstenländern, konnte eine so schlanke Säulengattung ausgebildet werden. Auch die architektonischen Zierformen, die bei den Felsfassaden der Königsgrüfte verwendet wurden, deuten auf kleinasiatische (lykische) Einflüsse.

Das Grab des Darius hat eine dreiteilige, kreuzförmige Fassade, die hoch über dem Boden in den Felsen eingehauen ist; der mittlere Teil zeigt in der Mitte der vier Säulen die von einem hohen Gesimse bekrönte Scheinhür: der wahre Zugang zu der schmucklosen Grabkammer war versteckt. Das Gebälke über den Säulen mit den Stiovorderleibern besteht aus einer dreimal vorspringenden Balkenlage, darüber aus einer Zahnschnittfolge und dem breiten Friesband. Diese architektonische Gliederung ist eine Nachahmung des Holzbaues in Stein und war in ganz Lykien heimisch. Im obersten Fassadenfeld erhebt sich ein thronartiger Unterbau, den zwei Reihen Männer stützen; darauf steht, um einige Stufen erhöht, der König vor dem Feueraltar und betet zu Ahuramazda. Neben diesen Felsengräbern sind von den Persern auch Grabfreibauten aufgeführt worden. Auf pyramidalem Stufenbau aus grossen Marmorblöcken erhob sich ein mit einem Giebeldach bedecktes Gemach. In ungleichen Entfernungen umgab diese Grabanlage ein Säulengang, und das Ganze stand inmitten einer Parkanlage (Paradies). In dieser Art ausgeführt ist das noch im wesentlichen erhaltene Grab des Cyrus (4, 5).

Erscheinen die Werke der persischen Baukunst vorwiegend abhängig von der Kunstthätigkeit benachbarter Völker, so gelang es den persischen Architekten doch, die verschiedenartigen Entlehnungen zu einem eigenthümlichen Stilganzen zusammenzuschliessen. Aber auch die Werke dekorativer Plastik zeigen im Vergleich mit den assyrischen das Gepräge einer originalen Kunstbegabung. In der Herstellung von Reliefs aus Ziegeln, die mit in der Masse gefärbten Zinnschmelzen bedeckt wurden (4, 4), sind die Perser künstlerisch den Assyriern überlegen. Das Dekorationssystem ist zwar dasselbe

geblieben (s. S. 8); aber in der Herstellung klarer und gedämpfter Töne, in der harmonischen Verwertung kontrastierender Farben sind sie Meister. Auch die Modellierung der muskulösen Figuren, die Sorgfalt der technischen Arbeit bei der Stoff- und Ornamentbehandlung müssen hervorgehoben werden und lassen auf ein hoch entwickeltes Kunstgewerbe schliessen.

IV. Die Kunst der Phöniker und kleinasiatischen Völker.

Seit der Mitte des 3. Jahrtausend v. Chr. breiteten sich längs des Küstenstreifs im Westen vom Libanon die Phöniker in lockerem Staatenbunde aus. Von hier aus trieben sie in umfassender Weise Welthandel, gründeten Kolonien (ca. 1400—1000) und brachten die Küstenländer des Mittelmeeres in nähere Beziehung zu einander. Auch die künstlerische Kultur hat ihrer Vermittelung zu danken. Die Schrift, religiöse Vorstellungen und Kulte (Astarte-Aphrodite, Melkart-Herakles) und technische Fertigkeiten mannigfacher Art wanderten auf dem Wege ihrer Handelsfahrten zu den pelagischen Urbewohnern Griechenlands. Cypem, das drei Weltteilen zugekehrt liegt, bot für die ausgleichende Kulturmischung einen günstigen Boden. Hier kreuzten sich ägyptische, assyrische und in späterer Zeit griechische Elemente, von hier aus erweiterten sich nach Norden und Westen die Kulturwellen, umspülten die Inseln des ägäischen Meeres und brachen sich endlich an den Küsten des europäischen Kontinents. In Cypem haben sich auch mehr phönikische Denkmale erhalten als in dem asiatischen Mutterlande.

Der Kunstthätigkeit der Phöniker mangelt die Originalität, der Baukunst wussten sie so gut wie gar nicht und der Bildnerei nur durch Stilmischung ein eigentümliches Gepräge zu verleihen. Ihre ganze Kunst ist im wesentlichen eine abgeleitete, sie lebt von Erinnerungen und Nachahmungen, die auf Aegypten und auf Assyrien zurückweisen. Im Kunsthandwerk vermochten sie das aus der Fremde gewonnene in oft seltsamer Mischung zu verwerten. Hier, wo der Gewinn lockte, entfaltete ihr Kunstsinn eine grosse Beweglichkeit. An die Erfindung der Purpurfärberei knüpften sie eine im ganzen Altertum gerühmte Webekunst, und nicht minder bedeutend sind ihre Verdienste um die Vervollkommnung der Töpferei, der Goldschmiedekunst, des Erzgusses und der Glasbereitung.

Dass sie wohl erfahren waren in der Aufführung mächtiger Steinbauten mehr nützlicher als künstlerischer Bestimmung, beweisen die trefflich gefugten Quaderbauten bei Hafen- und Befestigungsanlagen. Aber weder ihre Hügel- und Grottengräber, noch ihre Tempelbauten

(von diesen sind uns freilich nur sehr dürftige Reste bekannt) zeigen eigentlichen monumentalen Bausinn. So weist auch der Tempel zu Amrit, dem alten Marathūs in Syrien (Fig. 5), bei höchst bescheidenen Verhältnissen — er ist an 7 Meter hoch — wenig künstlerische Durchbildung auf. Er ist im Grunde eine Nachahmung der ägyptischen Tempelcella inmitten eines Hofes, zusammengesetzt aus wenigen mächtigen Steinblöcken und vorn offen zugänglich. Der Deckstein ist innen leicht gewölbeartig ausgehöhlt und ragt weit vor, vielleicht diente ihm ursprünglich als Stützen mehr dekorativ als konstruktiv wirksame Säulen aus leichtem Material und mit Erz beschlagen. Denn den Säulen widmeten die Phöniker bald eine fremden Vorbildern nachstrebende Aufmerksamkeit. Merkwürdig sind die Kapitellbildungen, bald erinnern sie an die dorische, bald an die ionische Ordnung der Griechen (s. S. 19 u. 22).

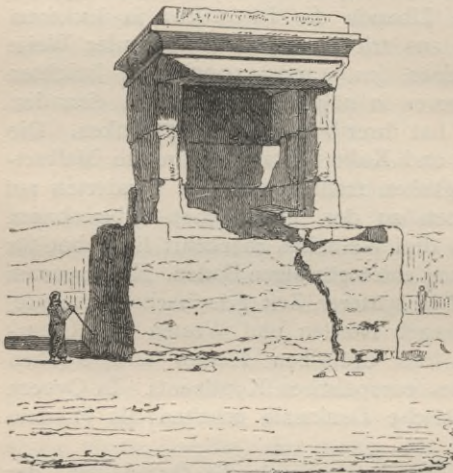


Fig. 5. Tempel aus Amrit in Phönicien.

Mit Hilfe phönikischer Bauleute errichtete König Salomo (10. Jahrh. v. Chr.) den Tempel von Jerusalem und seinen Palast auf dem Berge Zion. Der Tempel von Jerusalem erhob sich auf einem Quaderunterbau inmitten eines ummauerten Hofes. 586 wurde er von Nebukadnezar zerstört, dann mehrmals wieder aufgebaut und 70 n. Chr. verbrannt. Von der Kunst der Juden zeugen noch Grabanlagen und Sarko-

phage, deren Ornamentik manche Besonderheit aufweist.

Die Werke der phönikischen Bildnerei — in Stein zahlreich auf der Insel Cypern gefunden, während in Mutterland nur Thon- und Bronzestatuetten zu Tage kamen — bekunden keine selbständige Auffassung, lassen keine durch Naturstudium gereifte Ausdrucksweise erkennen. Man kann sie nach der Stärke des in ihnen zu Tage kommenden ägyptischen, assyrischen oder griechischen Einflusses gruppieren, spezifisch cyprisch-phönikische Erzeugnisse aber nicht ausscheiden. Nicht selten ist auch die Fremdartigkeit ihrer Erscheinung, wie bei kunstgewerblichen Gegenständen, das Ergebnis einer Mischung ägyptischer Elemente mit assyrischen. Der Einfluss alt-hellenischer Kunst machte sich seit dem 6. Jahrh. auf syrischem Boden, früher noch in Cypern geltend, wo griechische Ansiedler mit

den Urbewohnern zusammentrafen. Zwar waren in den griechischen Werken dieser Zeit die älteren orientalischen Einwirkungen noch nicht vollständig von dem originalen Stilgefühl beseitigt, aber dieses war bereits mächtig genug, um in den gewerbsmässigen Nachahmungen phönischer Künstler durchzudringen. Ein solcher orientalischem Wesen fremder Charakter tritt in der Thonstatuette einer Frau hervor: die vorn überfallenden Locken gehören ionischer Tracht an, wie der Wurf des Gewandes (5, 3). Noch deutlicher erscheint die Erinnerung an die älteste griechische Kunstübung in dem cyprischen Kalksteinkopf (5, 2), freilich nicht im Kopfschmuck, wohl aber in dem naiven Be-



Fig. 6. Lykische Grabfassade aus Antiphellos.

streben, die Züge des Antlitzes zu beleben. Auch der Sarkophag aus Amathus (aus importiertem Marmor, 5, 1) gemahnt in der Behandlung der Relieffiguren und in einzelnen ornamentalen Gliedern (Perlen-schnur, Eierstab) an griechische Art.

Eine ähnliche kunstgeschichtliche Bedeutung, wie den Phönikern, gebührt den Völkern, welche in Syrien und in Kleinasien unter den sich kreuzenden Einflüssen ägyptischer und assyrischer Kunst standen. Sind wir bis jetzt auch noch nicht zureichend über die künstlerische Hinterlassenschaft dieser Völker, namentlich der einst mächtigen Hethiter unterrichtet: was wir an Monumenten in Kappadokien (Skulpturen von Öjök und Relieffriese von Boghaz-Köi z. B.), in Lydien (Grabhügel des Tantalus, Halbrundbild der Kybele bei Magnesia) und

sonst noch kennen gelernt haben, lehrt, dass wir es lediglich mit Fortbildungen einer aus der Fremde ererbten Kunstweise zu thun haben. Doch kommen auch Werke von selbständigeren Charakter von, namentlich im Westen und Südosten Kleinasiens. In Phrygien und Lykien haben sich zahlreiche Grabmäler erhalten. Die phrygischen sind lauter Felsgräber, wohl aus dem 6. Jahrh. v. Chr. In Lykien lassen sich drei Arten unterscheiden: hohe freistehende Sarkophage mit spitzwinkligem Giebeldach, rings mit Reliefs geschmückt, oft aus dem Felsen herausgearbeitet; sodann turmartige, auf Felsstufen sich erhebende Bauten oben mit einer Grabnische, endlich und zwar in überwiegender Zahl Felsengräber mit 6—8 Meter hohen Relief Fassaden (Fig. 6), deren Formen dem Holzbau so getreu entlehnt sind, dass es scheint, als habe der Zimmermann dem Steinmetzen die Hand geführt. Viele dieser Fassaden erhielten bildlichen (ursprünglich bemalten) Flachreliefschmuck, der die Trauer der Familie oder das einstige Wirken des Toten schildert. Andere bilden Tempelfassaden nach (im Giebel ein persisches Motiv, vergl. 4, 1) und erinnern in Einzelheiten an den ionischen Stil der Griechen. Die Gräber entstammen meist dem 4. Jahrh.; in den späteren macht sich der Einfluss der zur Blüte gereiften griechischen Kunst bemerkbar.

ZWEITER ABSCHNITT

DIE KLASSISCHE KUNST

I. Die Kunst der Griechen.

I. Die Baukunst.

Die ältesten Bauwerke auf griechischem Boden waren Befestigungsbauten und Grabanlagen. Gewaltige Blöcke, ohne Mörtelverband aufeinandergefügt, bildeten Mauern mit Thoren und gedeckten Laufgängen von so aussergewöhnlicher Erscheinung, dass die Griechen selbst diese Werke ihrer Vorzeit als fremdartig empfanden: sie bezeichneten die lykischen Kyklopen als ihre Erbauer. Man unterscheidet mehrere Arten dieses Mauerwerks. Die altertümlichste hat sich in Tiryns (Fig. 7) erhalten; jünger sind die in Mykenä mit dem berühmten Löwenthor (5, 4). Auch manche Grabanlagen — das waren die irrthümlich sog. Schatzhäuser zu Orchomenos und Mykenä (5, 5) — muten uns ungrüchisch an. Es waren grosse unterirdische Kuppelbauten (die Kuppel durch die mehr und mehr nach oben überkragenden Steinschichten entstanden), welche im Innern nach orientalischer Art mit Metallplatten ausgelegt waren, deren Ornamentation bald an ägyptische, bald an assyrische Weise gemahnt.

Um das 6. Jahrh. v. Chr. erst beginnt sich der eigentümlich griechische Baustil zu entwickeln. Auch hier wieder muss der Ursprung der mannigfachen Einzelglieder, wie der Säulenformen, im Orient gesucht werden. Aber darin beruht die Ueberlegenheit des griechischen Genius über den der älteren Kulturvölker, dass er aus den überkommenen Elementen, nach langem Tasten freilich, einen durchaus originalen Stil schuf.

Das griechische Gotteshaus zerfällt gewöhnlich in drei Teile: in die Cella (griech.: Naos) zur Aufnahme des Götterbildes, in eine offene Vorzelle (Pronaos) im Osten und in die Hinterzelle (Posticum)

im Westen (Fig. 8 u. 9). Bei grösseren Anlagen schiebt sich zwischen Cella und Hinterzelle noch ein Raum, der Opisthodomos. Ein Säulengang (Peristyl) umzieht das Ganze (Fig. 10), und darüber spannt sich ein gemeinsames Satteldach. Die offene Vor- und Hinterzelle wird bald von den vortretenden Cellamauern und dazwischentretenden Säulen (Antentempel) gebildet (antae heissen die Stirnseiten der Cellamauern, 6, 3), bald ruht eine der Zellen (Prostylos) oder ruhen beide (Amphiprostylos, Fig. 9) auf Säulen allein. Umgeben den Tempelkern auf allen vier Seiten Säulen, dann entsteht der Peripteros (Fig. 10), die vollendetste Form des griechischen Tempels, und zwar befinden sich

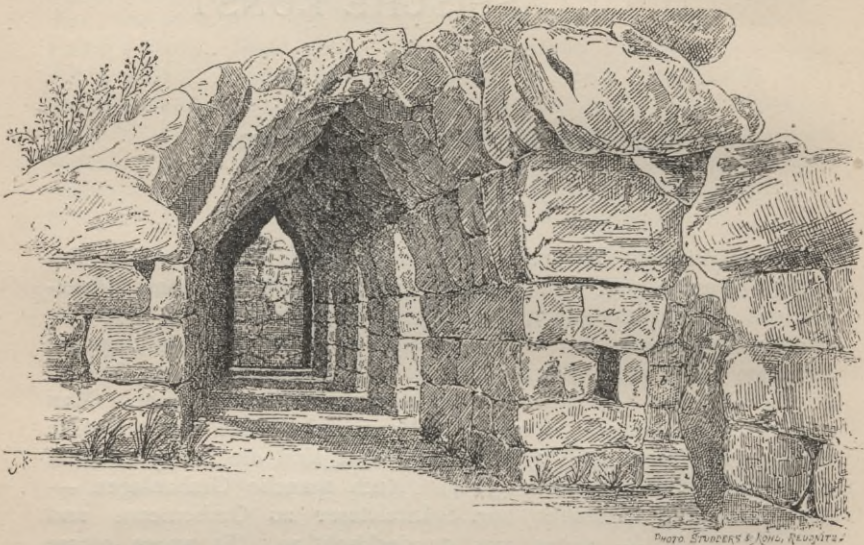


Fig. 7. Gewölbter Gang in der Burg von Tiryns. (Schliemann.)

6 Säulen an den Giebelseiten und — einschliesslich der Ecksäulen — 11 an den Langseiten.*) Ihre Beleuchtung erhielten die griechischen (und auch die römischen) Tempel durch die Thür, ob auch in einzelnen Fällen durch Oberlicht (Hypäthraltempel), wie man aus einer oberen Säulenstellung über den unteren im Innern dorischer Tempel geschlossen hat, ist zweifelhaft.

Die Decken der kleineren griechischen Tempel waren aus steinernen Tafeln (Kalymmatien, 6, 8) gebildet, die auf Steinbalken ruhten und reichen farbigen Schmuck erhielten. Bei grösseren Tempeln

*) Der Dipteros mit doppelten Säulenreihen und der Pseudodipteros, bei dem die innere Säulenreihe des Dipteros fortgelassen ist, sind späte Formen.

wandte man Holz an (Kassettendecke, Fig. 11). Anstatt des einfachen Bodenbelags mit Stein- oder Marmorplatten traten in späterer Zeit reiche, aus einzelnen Steinstitzen hergestellte Muster (Mosaik, 24, 9).

Nach den unterscheidenden Merkmalen der Säulenformen, nach den Säulenordnungen, teilt man die Tempel ein in solche dorischer, ionischer und korinthischer Ordnung. Die dorische Ordnung gewährt am leichtesten den Einblick in das Wesen griechischer Baukunst.

Der dorische Stil. Unmittelbar auf der obersten Stufe eines mächtigen, dreistufig ansteigenden Unterbaues ragt die dorische Säule ohne Fuss auf (Fig. 12). Ihr Stamm (Fig. 12, *c*) ist aus Trommeln

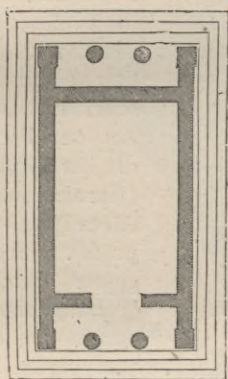


Fig. 8.
Antentempel.

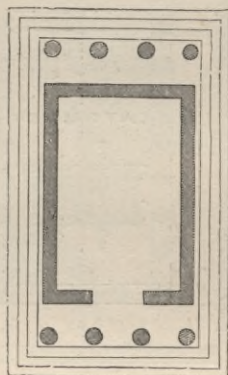


Fig. 9.
Tempel mit vorderer und hinterer
Säulenhalle. (Amphiprostylos.)

gebildet, im Aufsteigen schwillt er gegen die Mitte leicht an, um dann wieder an Umfang erheblich abzunehmen, d. h. sich zu verjüngen. Der Eindruck aufstrebender Bewegung wird erhöht durch die flachen Furchen (Kanneluren), welche in scharfen Kanten aufeinanderstossen (Fig. 13). Der Säulenhals beginnt über dem Einschnitt *e* auf Fig. 12 (bei 6, 7 dreifacher Einschnitt); mehrere Riemchen (anuli) bei *d* fassen die Kraft des Stammes energisch zusammen, darüber befindet sich das Kapitell, bestehend aus dem kesselartigen Echnus (*b*) und der abschliessenden Deckplatte (Abäcus oder Plinthos *a*); mit dem Hals der Säule ist das Kapitell aus einem Stücke gehauen. Der Gegensatz zwischen Stütze und Last findet im Kapitell seine Vermittelung. Die Bedeutung der einzelnen Glieder, die diesen Ausgleich bewirken, wird durch farbig aufgetragene Ornamente erhöht. Der Echnus erhält einen Kranz von Blättern (6, 7, auch beim Antenkaptell 6, 6), die,

um das Belastetsein anzudeuten, vornüber fallen. Den Abäcus schmückt der bandartige Mäander (6, 7). Beide Zierglieder haben in den technischen Künsten (Weberei, Töpferei) sowohl wie in der Architektur vielfache Anwendung und weitere Entwicklungserfahren. Wo immer es gilt, die Begegnung von Last und Stütze durch das Ornament anschaulich zu machen, wird der Blätterschmuck, die Blattwelle (das Kyma) zur Anwendung gebracht, und man unterscheidet nach der Art der Profilbildung die herzförmige Welle (Karniesprofil) von der eiförmigen (Echinusprofil). Sollen hingegen durchlaufende Baugliederungen durch die Bemalung hervorgehoben werden, dann tritt der Mäander als abschließender Saum oder vermittelndes Band in sein Recht.

Auf dem Abäcus der Säule ruht das Gebälk. Die Säulen verbindet miteinander der aus mächtigen Steinblöcken zu einem Balkengefügte Architrav (das Epistylon, Fig. 12, f; Taf. 6, 2, a); er bildet die Grundlage zum Dachbaue, und auf ihm zieht sich der Fries hin. Dieser ragt mit einer schmale Platte über dem Architrav vor und zeigt zwei miteinander ab-

Fig. 10. Grundriss des Parthenons (Peripteros).

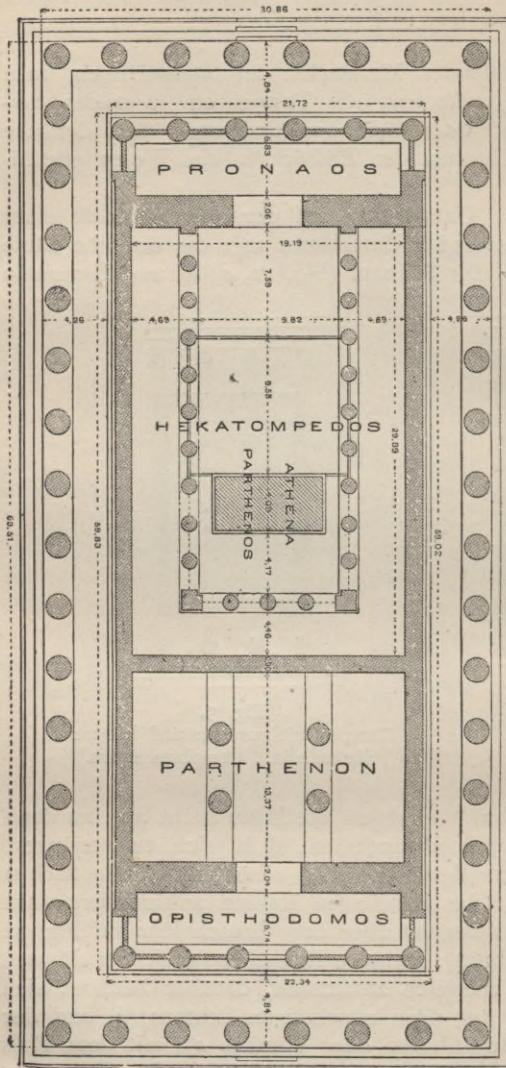


Fig. 10. Grundriss des Parthenons (Peripteros).

und auf ihm zieht sich der Fries hin. Dieser ragt mit einer schmale Platte über dem Architrav vor und zeigt zwei miteinander ab-

wechselnde Glieder, die Triglyphe und die Metope. Die Triglyphe (Dreischlitz Fig. 12, *h*), aus einem pfeilerartigen, mit prismatisch vertieften Schlitzten oder Kanälen versehenen Steinblock bestehend, setzt die durch den horizontalen Architrav unterbrochene Bewegung nach oben fort. Unterhalb der Triglyphe befindet sich eine schmale Leiste (regula) (6, 2, *b*) mit kleinen tropfenförmigen oder nagelkopfförmigen Körperchen. Die Platten zwischen den Triglyphen, die Metopen (Fig. 12, *g*; so genannt, weil zwischen den beim Mauern für die Deckbalken freigelassenen Oeffnungen), erhalten meist figurlichen Schmuck, so beim Parthenon 13, 4 u. 5 und in Selinüs, 11, 8.

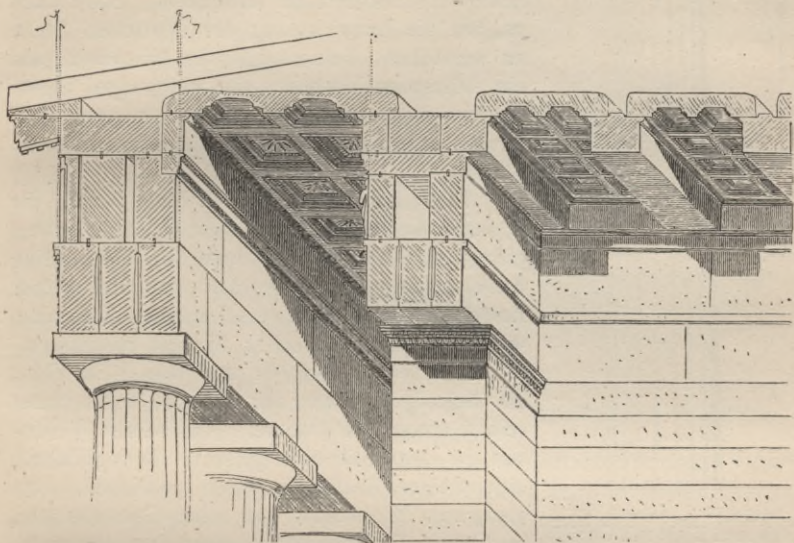


Fig. 11. Deckenbildung des dorischen Tempels. (Nach Durm.)

Ueber dem Friesse springt das Kranzgesims (Geison, Fig. 12, *i* und Taf. 6, 2, *d*) vor, seine unterschrittene Fläche zeigt ähnlich wie bei den Triglyphen an einem viereckigen Plättchen drei Reihen Tropfen. Eine Rinnleiste (Sima, 6, 2 *e*) schliesst das Gebälke nach oben ab und umzieht mit dem Geison das Giebel (Tympanon) an der Vorder- und Rückseite des Tempels (6, 1). Die Spitze und die Ecken des Giebels erhalten mannigfache Bekrönungen, z. B. Figuren auf der Spitze (Zeustempel zu Olympia, 10, 2), Greifen (6, 1) und Stirnziegel (Akroterien, 6, 4 u. 5) an den Ecken. Derartige Zierglieder mit Palmetten und Ranken schmücken auch den Dachfirst (7, 6); und dienen gewöhnlich einfachen Grabsteinen (Stelen) zum Abschluss.

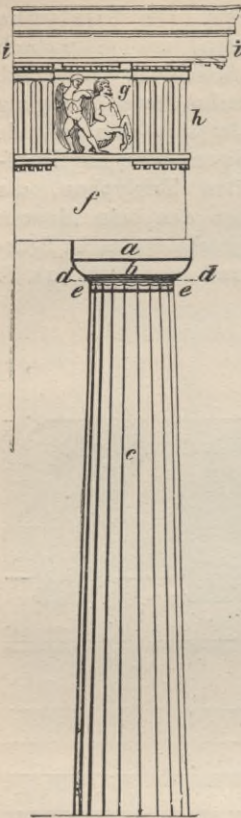


Fig. 12. Aufriss der dorischen Säule mit Gebälk.

a. Plinthus od. Abacus. *b.* Echinus. *c.* Kannelierter Säulenschaft. *d.* Anuli od. Riemchen. *e.* Einschnitt. Zwischen *d.* u. *e.* Hypotrachelion od. Hals. *f.* Epistylon od. Architrav. *g.* Metope. *h.* Triglyphe. *i.* Geison (Kranzgesims).



Fig. 13. Durchschnitt des dorischen Säulenschafts.

In der Frühzeit des Stiles, als das Gebälk aus Holz bestand, wurde es auch wie das Dach mit Platten aus gebranntem Thon (Terracotta) verkleidet. Diese Art der Verschälung blieb auch noch zu einer Zeit üblich, als schon Steinbalken das frühere Holzgebälk ersetzt hatten (6, 9). Die Annahme von der Entwicklung der dorischen Bauweise aus dem Holzbau erhält darin eine Stütze; doch darf man sich nicht dazu verleiten lassen, in jedem steinernen Bauglied eine Umformung ursprünglicher Holzformen zu erblicken. So bedarf es, um die Entwicklung der dorischen Säule zu verstehen, keineswegs des Hinweises auf ein hölzernes Vorbild: der viereckige Steinpfeiler, erst achteckig, dann 16kantig behauen, führt von selbst zu dem kannelierten Stamm.

Der ionische Stil. Mag auch die typische Ausbildung des ionischen Stils später erfolgt sein als die des dorischen Stils, seine Entwicklungsgeschichte lässt sich viel weiter zurück verfolgen. Die verschiedenen Elemente, welche er zu organischer Einheit zusammenfasste, waren zahlreicher und länger im Fluss als diejenigen, denen der dorische Volksstamm sein Gepräge aufdrückte. Aus seiner Werdezeit ist dem Stil eine grössere Beweglichkeit, eine freiere Entfaltung eigen geblieben. Im ionischen Kleinasien war seine Geburtsstätte, im Orient die Fundstätte seiner Formelemente. Diese waren von lange vorbereitet, hier in leicht zu bearbeitendem Holz, dort in bildsamem Erz; sie waren fast internationales Gemeingut. Aber erst hellenischem Stilgefühl gelang es, sie zu gemeinsamer Kraftleistung harmonisch zusammenzufügen.

Die ionische Säule entsteigt einer dreigliedrigen Basis (Spira, 7, 3 und 9): auf einer Platte oder auf dem Stylobat ruht ein Wulst oder Pfühl mit halbkreisförmigem Profil (Torus), über diesem folgt eine ausgeschweifte Hohlkehle (Trochilus), die die Verbindung mit einem kleineren Pfühl herstellt, auf dem endlich der Stamm ruht. Diese

ionische Säulenbasis ist die in Attika vorwiegend übliche gewesene. (Attische Basis.)

Schlanker, minder verjüngt als der dorische strebt der ionische Säulenstamm aufwärts (7, 1), das Tragen wird ihm leichter. Die Kanneluren lassen schmale Stege (Fig. 14) stehen, sie sind tiefer ausgehöhlt. Ueber einer Perlenschnur (Astragal 7, 4, *a*) hebt das zierliche Kapitell an; der Echīnus (*b*) hat eine derbe Profilierung erhalten, das Kyma ist zum Eierstab geworden. Ein polsterartiges Glied (Fascia, *c*) legt sich darüber, nach zwei Seiten quillt es in spiralförmig gewellten Voluten nieder. Die Deckplatte (der Plinthos, *d*) ist niedrig und mit überfallendem Blätterkranz reich verziert. Taf. 7, 5 giebt die Seitenansicht des Kapitells, 7, 7 die innere Ansicht eines Eckkapitells, das wegen des Zusammenstosses der seitlichen Voluten, ebenso wie in der äusseren Ansicht (vergl. 7, 3), eine Umformung erforderte.

Auch das ionische Gebälk zeigt eine wesentlich leichtere Bildung als das dorische. In drei übereinander hervortretenden Lagen gliedert sich der Architrav (Epistylon, 7, 3), er schliesst mit einer Welle (Kyma) ab; darüber spannt sich der Fries (Thrinkos), der Träger einer fortlaufenden Reihe von figürlichen Reliefdarstellungen (daher Zophoros genannt); auch er versinnlicht seine Belastung und Endigung durch eine kräftige Welle. Das abschliessende Kranzgesims (Geison 7, 2) ragt weit vor; als auffälligsten

Schmuck zeigt es unter der Traufrinne einen fortlaufenden sog. Zahnschnitt (10, 7). Indessen kann dieses Zierglied auch fortbleiben (7, 3), und zwar geschieht dies regelmässig bei der Umrahmung des Giebels (7, 1), dessen Feld ohne plastischen Schmuck bleibt.

Die korinthische Ordnung ist spät, um das 4. Jahrh., ausgebildet worden; bei den Römern erst gelangt sie zu hervorragender Bedeutung. Das Kapitell (10, 3) wird gebildet aus einem Kranz grosser, vielgezackter Akanthusblätter, welche den Kern umstehen und leichte Ranken, die sich oben aufrollen, emportreiben. Das Schema des korinthischen Kapitells ist weniger streng als das des ionischen, weshalb es eine Menge Variationen gestattet und bald schlichtere, bald reichere Bildung aufweist. So bei dem choragischen Siegesdenkmal des Lysikrates (9, 2 u. 3), das von korinthischen Halbsäulen umgeben und von einem korinthischen Kapital mit einem Dreifuss, dem Weihgeschenk, gekrönt war. Die anderen Gliederungen der korinthischen Ordnung, die Säulenbasis und ihr Stamm, sowie das Gebälk schliessen sich mehr oder weniger nahe an die Weise der ionischen Ordnung an.

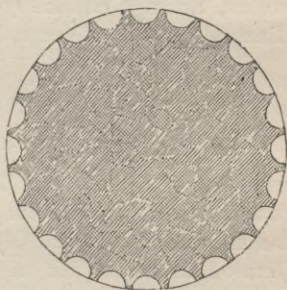


Fig. 14. Durchschnitt des ionischen Säulenschaftes.

Selbstverständlich zeigen die Gliederungen der zeitlich und räumlich getrennten Monumente der drei Ordnungen mannigfache Abweichungen von dem als Normale aufgestellten System. (Vgl. z. B. 7, 8.)

Mit dem Wechsel der Baumaterialien hängt eng zusammen der Wechsel in der Art der farbigen Bemalung. In ältester Zeit verkleidete man nach altertümlich orientalischer Weise den Kalkstein mit farbigen Steinplatten und überzog die Holzteile mit Bronze. In der Zeit, da an Stelle des Holzes und Tuffsteins Marmor als Material gebraucht wurde, behielt man anfänglich noch einzelnes von dem Bekleidungssystem mit Thonplatten bei, bis bald das neue Material seine eigentümliche Polychromie erhielt. Doch war der farbige Tempelschmuck sowohl landschaftlichen wie zeitlichen Schwankungen unterworfen, anfangs einfach (rot und blau Haupttöne), später reicher mit Hinzuziehung von Vergoldung.

Im 6. Jahrh. v. Chr. hatte der dorische Stil seine entwickelte Form gefunden. Die ältesten Tempel in Selinüs auf Sizilien und der sog. Poseidontempel in Pästum fallen in diese Zeit. Noch altertümlicher war das Heraion (10, 2) zu Olympia. Von altionischen Werken reicht das Heraion in Samos bis in das 6. Jahrh. zurück. Im 5. Jahrh. beginnt auf attisch-ionischem Boden die glänzendste Epoche griechischer Bauhätigkeit. Die nationale Gefahr der persischen Fremdherrschaft war zurückgeschlagen, Athen, die glorreiche Retterin des Vaterlandes, trat an die Spitze des Hellenentums.

Die Akropolis von Athen war ursprünglich die eigentliche Stadt. Hier hatten die ersten Bewohner ihre Wohnungen und Heiligtümer erbaut und den unebenen, zerklüfteten Hügel (etwa 150 Meter hoch, 275 lang und bis 140 breit) an der Westseite (der einzig zugänglichen) befestigt. Unter den Tyrannen war (bei 8, 2, No. 19) ein stattlicher Tempel der Athena errichtet worden, dem Peisistratos die äussere Säulenhalle gab: er ward wie alles Uebrige von den Persern (480) zerstört. Nach dem Kriege aber galt es zunächst, die untere Stadt mit Mauern zu schirmen. Erst nachdem Themistokles die Hafengebauten vollendet hatte, schritt man unter Kimon zum Wiederaufbau der Burg, umgab den Felsen mit einer Mauer und begann etwa an der Stelle des späteren Parthenons einen neuen Tempel zu bauen, der aber nicht vollendet wurde. Perikles (seine staatliche Wirksamkeit von 460—429) nahm den Bau nach verändertem Plane wieder auf und ersetzte die zerstörten Heiligtümer der Burg durch neue, prächtigere in Marmor, statt des früher üblichen Kalksteins (Poros), ausgeführte Prachtbauten. Zuerst — um 450 — wurde von

Kallikrates der kleine reizvolle ionische Tempel der Siegerin (Nike) Athene (8) auf dem Mauervorsprung vor den Propyläen erbaut. Das Hauptwerk, der dorische Festtempel der jungfräulichen Athene (Parthenos), wurde im Jahre 447 in Angriff genommen (6, 1) und nach langer Bauzeit von Iktinos und Kallikrates 432 vollendet. Von 437 bis 432 schuf Mnesikles die Propyläen, die Thorhalle der Burg (8). Erst in den letzten Jahren des 5. Jahrh. (409) wurde der eigentliche Kulttempel der Burggöttin (Athene Polias), das sog. Erechtheion beendet (8, 1 u. 9, 1). Bei diesem Neubau boten sich dem Baumeister besondere Schwierigkeiten: auf unebenem Boden musste er verschiedene Heiligtümer zu einem einheitlichen Werke vereinen. Den Ort, wo Poseidon im Wettstreit mit Athene einen Quell hatte sprudeln lassen, und den, wo die siegreiche Göttin den Ölbaum gepflanzt hatte, zu verlegen, wehrte fromme Ehrfurcht. Ebenso waren die Tempelstätte des Erechtheus, der den Athenekult eingeführt hatte und das alte Heiligtum der Stadtgöttin selbst (Athene Polias) zu berücksichtigen. Alle diese Schwierigkeiten wurden mit grossem Geschick überwunden. Berühmt ist der kleine südliche Vorbau des Gesamttempels, eine Halle, deren Gebälk von Mädchengestalten, den sog. Karyatiden, getragen wird (9, 4).

Auch auf der Altis, dem heiligen Bezirk von Olympia (10, 2), war unter dem Nachhall der grossen Siege über die Perser, um 472, vor dem Parthenonbau der grosse Zeustempel, das hellenische Nationalheiligtum, begonnen und in etwa 15 Jahren von dem Eleer Libon vollendet worden.

Der Hauptschauplatz der Bauhätigkeit im 4. Jahrh. liegt in Kleinasien (Tempel zu Milet, Ephesus, Priene). In Karien, welches sich unter Mausolos (gest. um 353) zu kurzer Blüte erhob, liess Artemisia dem Dynasten in Halikarnassos ein prunkvolles Grabmal von dem Baumeister Pythios errichten. Auf hohem Unterbau, der die Grabkammer enthielt, trug eine ionische Säulenhalle eine Marmorpyramide, die ein Viergespänn mit der Statue des Mausolos abschloss. Kaum zwanzig Jahre später verfiel das Reich, als Alexander die Weltherrschaft hellenischer Kultur begründete. Zum ersten Male gewahren wir den Siegeszug abendländischer Kunst über die morgenländischen Küstenländer des Mittelmeers. An den glänzenden Höfen der Nachfolger Alexanders, der Diadochen, gelangt die hellenistische Kunst zu hoher Blüte. Von der regen Bauhätigkeit der Zeit geben uns Werke der Ptolemäer und Attaliden eine Vorstellung. Im Anfange des 3. Jahrh. erbaute Arsinoë, die Tochter Ptolemäus I., einen Rundtempel (10, 4), das Arsinoeion; den 80er Jahren des 2. Jahrh. gehört der dem Erretter Zeus (Soter) geweihte Riesenaltar an, den der Attalide Eumenes II. auf der Akropolis von Pergamos (10, 1) errichtete; es ist das grossartigste Denkmal hellenistischer Kunst auf

kleinasiatischem Boden. Er erhob sich vor der Burg, auf der ein grosser der Athene geweihter Tempel stand, auf rechteckiger Grundfläche. Auf drei Seiten war er von dem mit einem Säulenumgang gekrönten Unterbau umschlossen, auf der vierten stieg die breite Treppe an. Das ganze Postament umzog bandartig ein 140 Meter langer und 2,30 Meter hoher Relieffries (s. u.).

Die hellenistische Baukunst, mit ihrer dekorativen Pracht und erweiterten Anwendung bei Aufgaben, die der klassischen Architektur des 5. Jahrh. unbekannt waren, hat auf die Kunst der Römer einen nachhaltigen Einfluss gehabt.

2. Die Plastik.

Die zahlreichen Ausgrabungen, die in unserer Zeit auf griechischem Boden, auf den Inseln des ägäischen Meeres und den benachbarten Küstenländern gemacht worden sind, haben die Lösung der Frage nach den ersten Anfängen griechischer Kunst zwar gefördert, aber noch nicht in vollem Masse ermöglicht.

Lange vor der plastischen Darstellung von Götterbildern finden wir in den Erzeugnissen handwerklicher Uebung Spuren griechischen Kunstsinnes. Zunächst mit starker Beimischung orientalischer Elemente. Lebendige Naturwahrheit und gediegene Technik zeigt z. B. eine mykenäische Dolchklinge (5, 7) mit der Darstellung einer Löwenjagd. Solchen Erzwerken, Goldschmiedearbeiten (5, 8), geschnittenen Steinen und Thonfiguren stehen die gleichzeitigen Arbeiten in Stein an künstlerischer Durchführung erheblich nach. Immerhin zeigt auch das Löwenthor von Mykenä (5, 4) — das Motiv der Löwen als Burgwächter und ihre wappenartige Gegenüberstellung ist orientalisch — das sichtliche Streben nach naturwahrer Bildung der dem Ankommenden mit den Köpfen zugewandten Löwen.

Die ältesten Götterbilder waren aus Holz, bemalt und bekleidet; noch zu einer Zeit, da auf anderen Gebieten der Kunst der Fortschritt sich mächtig regte, waren diese rohen Holzbilder (Xoana) im Gebrauch. Der primitive Stil dieser Werke klingt noch an in einem altertümlichen flachen Marmorbilde aus Delos, das eine geflügelte Nike darstellt (5, 6, die Flügelansätze auf dem Rücken); es gehört dem 6. Jahrh. an und ist ein Werk der Chier Mikkiades und Archermos. Nicht minder primitive Werke haben sich bei Milet, Statuen sitzender Göttinnen, erhalten; sie zeigen deutliche Spuren orientalischen Einflusses. In der Umgebung Spartas wurde das Grabrelief (Fig. 15) gefunden, das ein sitzendes Paar Verstorbener als Heroen darstellt, dem zwei kleinere Adoranten Gaben darbringen; hinter dem Sessel ist eine Schlange, das Attribut der Heroen, aufgerichtet. Deutlich tritt in diesem Relief die Anlehnung der Steinskulptur an die Holzschnitz-

technik hervor. Auch die Rundbildnerei verleugnet diese Abhängigkeit nicht. Von den wenigen Motiven, die die älteste Kunst für die Darstellung des Gottes verwertete, ist ihr die Erscheinung des aufrecht stehenden Mannes am geläufigsten. Eine ganze Reihe solcher Rundwerke, Apollstatuen (?), haben sich erhalten; ein bekanntes Beispiel ist der Apoll von Tenea (II, 5), der bei aller Steifheit den Fortschritt in der Technik und in der Naturbeobachtung erkennen lässt.

In der athellenischen Periode gewahren wir, wie die Kunst allmählich dem Handwerk entwächst und mehr und mehr sich verbreitet; in Sikyon, Argos, besonders aber in Athen und Aegina entstehen blühende Kunstschulen. Ein frischer Nachbildungstrieb zeichnet ihre Werke aus.

Der Bronzeguss ist die bevorzugte Technik. Eine Probe aus dieser Zeit ist die in Flachrelief gebildete und bemalte Grabstele des Aristion (II, 1), ein Werk des Aristokles.

Das hervorragendste Denkmal archaischer Kunst

überhaupt ist aber der plastische Schmuck des Pallastempels von Aegina. Vermutlich wurde der Tempel zum Andenken an die ruhmvolle Beteiligung der Aegineten an dem Kampfe gegen die Perser kurz nach dem Kriege errichtet. Beide Giebel enthielten Gruppen, bei beiden war der Gegenstand der Darstellung eine der Ilias entlehnte Kampfszene. Die Mittelgruppe vom westlichen, besterhaltenen Giebel (II, 2) zeigt die Schlachtenlenkerin Athene, ihr zunächst einen zusammenbrechenden Heros, rechts und links anstürmende Kämpfer. Neben diesen auf beiden Seiten je ein zur Rettung des Gefallenen herbeieilender Jüngling. Die Charakteristik dieser Figuren, die man sich



Fig. 15.
Relief mit heroisierten Toten aus Sparta. Berlin.

bemalt und mit mannigfachen Bronzethaten angethan zu denken hat, ist der frühen Kunststufe entsprechend noch befangen, der seltsam lächelnde Zug in den Gesichtern aber muss als ein Versuch der Andeutung innerer Empfindung aufgefasst werden (vgl. 5, 6). Sehr sorgfältiges Naturstudium verrät die Durchbildung der Körperformen; die Bewegungen sind verhältnismässig frei, aber ohne Schwung und Energie. Auffällig ist die minder bewegte Erscheinung der Athene mit ihrer (wenn auch verdeckt) ungeschickten Beinstellung; aber hier hielt sich der Künstler an ältere statuarische Vorbilder: fromme Scheu verbot ihm, an dem Ueberkommenen zu ändern. Diese hieratische Gebundenheit in Darstellungen religiösen Inhalts ist bezeichnend für alle Kunstanfänge und wirkt noch in späterer Zeit nach. So ist die Artemis in Neapel (12, 4) vermutlich eine schon etwas modernisierte Nachbildung einer goldelfenbeinernen Tempelstatue. Zu den besten Werken archaischer Kunst gehören eine Anzahl Bildwerke, die als Weihgaben auf der Akropolis aufgestellt waren und erst neuerdings im Schutte der von den Persern zerstörten Burg wiedergefunden worden sind. Ein Beispiel bietet das Bruststück der Statue eines jungen Mädchens (12, 2) aus parischem Marmor, deren sorgfältige und freie Behandlung schon auf eine höhere Kunststufe hinweist. Alle diese archaischen Skulpturen haben wir uns bemalt zu denken.*)

Während in Attika vorzugsweise Marmorfiguren beliebt waren, scheinen die Dorier im Peloponnes den Erzguss und getriebene Arbeit, worin sie schon in vorhistorischer Zeit Meister waren, bevorzugt zu haben. Mit der Technik mag es auch zusammenhängen, dass die Darstellung des unbedeckten männlichen Körpers mit seiner straffen Muskulatur für sie mehr Reiz hatte, als die der weiblichen Gewandfigur. So hören wir denn schon früh von Erzfiguren peloponnesischen Ursprungs. Zu diesen zählt auch die berühmte Gruppe der „Tyrannenmörder“, die von Kritios und Nesiotes für Athen geschaffen und von Xerxes geraubt wurde. Eine Nachbildung des Kunstwerkes vermutet man in den in Neapel befindlichen Figuren des Aristogeiton und Harmodiös (12, 1 u. 5). Die Bewegung der mit der Waffe ausholenden Freunde ist lebendig und überzeugend geschildert, die Muskulatur zeigt von einem genauen Naturstudium, während der Kopf (vom Aristogeiton fehlt dieser Körperteil) noch das Maskenhafte der älteren Kunst beibehalten hat.

Die Zeit der Blüte. Von der Mitte des 5. Jahrhunderts an datiert eine neue Epoche. Mit Pythagoras aus Samos, Myron aus Eleutherä in Bötien und mit dem Athener Kalamis werden

*) Werke späterer Zeit (meist römischen Ursprungs), die absichtlich im Charakter archaischer Kunst gebildet werden, heissen archaisierende oder archaisierende. Dahin gehört z. B. eine dreiseitige Basis in Dresden, deren eine Seite den Kampf des Herakles und Apollo um den delphischen Dreifuss darstellt, der Zwölftötteraltar im Louvre u. a. m.

die letzten Vorstufen vollendeter Kunst erreicht. Das Bestreben dieser Meister zielte teils auf die grössere Natürlichkeit in der Bewegung, teils auf eine gesteigerte Charakteristik hin und bereitete dem grössten Bildner Griechenlands, Phidias, den Boden. Von einem berühmten Erzwerk des Myron, der die menschliche Gestalt in Momenten konzentrierter Kräfteanspannung darzustellen wusste, von seinem Diskuswerfer (Diskobolos, 12, 3), sind mehrere Nachbildungen*) erhalten, die unsrige (im Palazzo Lancelotti) giebt die beste Vorstellung von dem Original. Vortrefflich ist die Wechselwirkung aller Körperteile in dem flüchtigen Moment des Losschleuderns wiedergegeben. Ein anderes berühmtes Erzwerk Myrons war der Marsyas, geschildert in dem Augenblick, wo er die von Athene weggeworfenen Flöten findet und darüber in einen Freudenjubiläum ausbricht. Eine Nachbildung vermutet man in einer Marmorstatue (mit falsch ergänzten Armen) im Lateran zu Rom (12, 6). Auch hier erkennt man den Einfluss der dorischen Kunstweise in der lebhaften Bewegung und straffen Anspannung der Muskeln. Die „Idolino“ genannte Bronzestatue eines Knaben, der den Göttern eine Spende reicht (er hielt eine Schale in der Hand), (11, 6) ist ein Original aus dem 5. Jahrh. v. Chr., das der Art des Myron nahe steht. Auch die berühmte Erzstatue des Dornausziehers (11, 8) ist in ihrer naiven Wahrheit und feinen altertümlichen Strenge ein Werk des 5. Jahrh., das in alter und neuer Zeit oft nach- und umgebildet worden ist. Etwa gleichzeitige Werke, denen noch Spuren des Archaismus anhaften, sind erhalten in einigen Metopen (s. S. 21) des sog. Theseustempels zu Athen, am umfassendsten aber in den Giebelgruppen des Zeustempels zu Olympia. Das östliche Giebelfeld, nach der Ueberlieferung ein Werk des Päonios aus Mende, schilderte die Vorbereitung zum Wettkampf zwischen Pelops und Oinomaos; ihm entstammt das Fragment eines sitzenden Greises (11, 4); vom westlichen, der den Kampf der Lapithen und Kentauern darstellt und einem Schüler des Phidias, dem Alkamenes, zugeschrieben wird, rührt die Figur Taf. 11, 3 her.

In das Zeitalter des Perikles fällt die Hauptthätigkeit des Phidias. Sein Vater hiess Charmides, sein Leben fällt in die Zeit von 500 bis 431. Von der berühmten Kolossalstatue der Vorkämpferin (Promachos) Athene, im Freien auf der Akropolis aufgestellt, ist keine Spur geblieben. Zwei nicht minder berühmte Werke waren die Tempelstatue der Athene Parthenos im Parthenon auf der Akropolis und die des

*) Die grosse Mehrzahl der antiken Statuen, die auf uns gekommen sind, sind späte Kopieen älterer Werke, aus deren Vergleichung mit Hinzuziehung der schriftlichen Ueberlieferung eine Rekonstruktion des Stils der verlorenen Originale versucht wird. Unter den uns erhaltenen Originalen befinden sich viele handwerksmässig hergestellte Werke ohne den Reiz des Persönlichen, den nur der Künstler seinem Werke zu geben vermag. Viele dieser Werke haben durch spätere missverständene Ergänzungen gelitten.

thronenden Zeus im Tempel zu Olympia, beide waren aus Elfenbein und Goldblech (chryselephantin) über einen Holzkern hergestellt. Die beste Anschauung von der Athenestatue vermittelt uns neben einer überaus sorgfältig geschnittenen Gemme (11, 7) eine in Athen gefundene Statuette (13, 2). In würdiger Haltung, ruhig und gemessen, stand die Göttin aufrecht. In dem Ausdrucke hehrer Grösse klang der Ernst der religiösen Stimmung früherer Zeit nach. Prächtig war sie geschmückt, mit ragendem Helmbusch und schuppiger Aegis. In der Rechten hielt sie eine Nike, die Hand selbst scheint auch im Original von einer Säule gestützt worden zu sein. Auf dem Schild, den ihre Linke berührt, befand sich in der Mitte das Gorgohaupt und darum ein Amazonenkampf in Relief; hinter dem Schilde endlich ringelte sich die heilige Schlange des Erichthonios empor. — Beschreibungen und Darstellungen auf Münzen vermitteln uns eine Vorstellung von dem majestätischen Zeusbilde zu Olympia (11, 9 a u. b). Der von Phidias geschaffene ideale Zeustypus von strengem, ruhigem Ausdruck hat die Phantasie der nachfolgenden Künstler wesentlich beeinflusst. Eine dritte Figur der Athene, gleich der Promachos in Erz ausgeführt, schuf Phidias für die attischen Ansiedler der Insel Lemnos. Entblössten Hauptes hielt sie den Helm in der Rechten. Eine schöne Nachbildung davon hat man in einem Torso der Dresdener Antikensammlung erkannt (13, 3).

Eine bessere Vorstellung von dem Stile des Phidias gewährt der um 450 v. Chr. entstandene plastische Schmuck des Parthenons. Phidias stand an der Spitze aller künstlerischen Unternehmungen; unter seiner Leitung und seinem Einfluss sind die Parthenonskulpturen entstanden. Von dem Ostgiebel sind nur die Eckfiguren erhalten. Er enthielt die Schilderung von der Geburt Athenes im Beisein der olympischen Götter. Die Deutung der einzelnen Figuren, die zumeist Lord Elgin nach London gebracht hat, wo sie seit 1816 im British Museum aufgestellt sind, ist unsicher; die Gruppe der beiden bekleideten Frauen oder Göttinnen der rechten Ecke (13, 1) zeugt von der vollendeten Meisterschaft ihres Bildners; ihr Gegenüber in der linken Ecke bildete der in grossen Zügen modellierte nackte Körper eines Jünglings (14, 1). Die fast ganz zerstörte westliche Giebelgruppe verherrlichte Athene als attische Landesgöttin und stellte dar, wie sie den ihr das Land bestreitenden Poseidon zum Verzicht auf seinen Anspruch zwingt. — Nächst den Giebeln enthielten die 92 Metopen (s. S. 21) des Tempels plastischen Schmuck, fast alle schilderten Kampfszenen, z. B. von Göttern mit Giganten, Lapithen und Kentauren (13, 4 u. 5). Um die Cella endlich zog sich ein 160 Meter langer Fries in Flachrelief und brachte die Hauptfeier der Göttin, den Zug der Panathenäen, zu lebendiger Anschauung. Götter sind zugegen (14, 2), Mädchen bringen Opfergeräte, Jünglinge Weihgaben oder folgen zu Rosse dem Zuge (15, 1); alle einzelnen Ereig-

nisse des Festes werden vorgeführt, wie die Reiter zur Prozession sich vorbereiten, wie der Priester das Gewand der Göttin, den kunstvoll gewebten Peplos, in Empfang nimmt. Mehr als 320 Figuren werden gezählt, alle von der grössten Mannigfaltigkeit.

Unter den Schülern des grossen Meisters war der schon oben erwähnte Alkamenes der angesehenste. Aus seiner Hand gingen zahlreiche Götterbilder für die neu entstandenen Heiligtümer seiner Vaterstadt Athen hervor: ein thronender Dionysos, eine dreigestaltete Hekate u. s. w. Als sein schönstes Werk galt die für die Gartenvorstadt verfertigte Aphrodite (Aphrodite im Garten 15, 6); mit der Rechten lüftet sie das durchschimmernde Gewand, während sie mit der Linken Früchte darreicht.

Der klassischen Zeit des Phidias stehen nahe die Karyatiden (als Korbträgerinnen, Kanephoren) des Erechtheions, ebenso das Relief mit der Darstellung von Orpheus und der Eurydike (15, 4). Eurydike neigt sich innig ihrem Gatten zu, während sie Hermes bei der Hand ergriffen hat, um sie wieder in die Unterwelt hinabzuführen. Der Balustradenfries des um 450 entstandenen Athene-Nike-Tempels (s. S. 25), fällt auf durch den schönen Faltenwurf der Nikegestalten (15, 2 u. 5). — Auch im Peloponnes, wo Phidias (in Elis) starb, verspüren wir Nachwirkungen seiner Kunstauffassung. So in der Siegesgöttin des Pänionios von Mende (14, 3), der die grossen Schwierigkeiten, das Schweben darzustellen, glänzend und einfach löst und in der Anordnung der Gewandfältelung die schnelle Bewegung lebendig und ungesucht veranschaulicht. Die Statue wurde um 420 auf einer hohen dreiseitigen Basis aufgerichtet. Das Erzeugnis einer weit freieren Kunstrichtung, der „der hohe Ernst, die stille Grösse“ eines Phidias nicht mehr als Vorbild dient, erblicken wir in den Skulpturen des Frieses am Apollotempel, den Iktinos (s. S. 25) in Phigalia erbaute. Sie schildern Kentauren- und Amazonenkämpfe (Fig. 16) in leidenschaftlich stürmischer Weise.

Neben der sog. attischen Schule mit ihren idealen Kunstzielen erhebt sich die peloponnesische in einem Zeitgenossen des Phidias, in Polyklet (Polykleitos, bis um 400 v. Chr. thätig) aus Sikyon zu hoher Blüte. Sein berühmtestes Götterbild war die Hera von Argos (farnesischer Herakopf in Neapel?), allein seine Kunst richtete sich vorzüglich auf die Durchbildung jugendlich kräftiger Gestalten, wie sie bald in mafsvoller, harmonisch abgewogener Bewegung, bald im Zustande der Ruhe schöne und edle Linien und Formen hervortreten lassen. So bildete er in Bronze einen Jüngling, der sich die Siegerbinde umlegt (Diadumenos 16, 3), einen anderen, der einen Speer trägt (Doryphoros, 16, 1), dann, im Wettkampf mit anderen Künstlern, darunter auch Phidias, eine verwundete Amazone (15, 3), die sich auf einen Speer stützt. Wie sehr hierbei Polyklet bestrebt war, die natürliche Erscheinung durch die Kunst zu adeln, zeigt sein Bemühen,

eine Musterfigur (Kanon) für die Proportionen des menschlichen Leibes aufzustellen. Auf die vollendete Durchbildung der Körperform legte er den Nachdruck, nicht so auf den Ausdruck geistigen Lebens.

Das vierte Jahrhundert. Nach dem peloponnesischen Kriege tritt, wie in der ganzen griechischen Kultur, auch in der Kunst eine veränderte Empfindungsweise zu Tage. Der ruhige Bestand überlieferter Anschauungen, religiöser wie politischer, geht verloren. Herbe Erfahrungen und Schicksale haben das Empfindungsleben gesteigert, das Hochgefühl nationaler Grösse erschüttert. Nicht Aeschylos, sondern Sophokles und Euripides erfassen das tiefere Seelenleben. In gleichem Masse sucht auch die bildende Kunst die Seele zu eindringlichem Ausdruck zu bringen: heftige Leidenschaften und Kämpfe des Herzens oder weiche Innigkeit der Empfindung. Dabei ist die strenge Auffassung des Göttlichen, wie sie aus dem Athene- oder



Fig. 16. Relief vom Friesse des Apollontempels zu Phigalia. Brit. Museum.

Zeustypus der vorangegangenen Zeit spricht, einer mehr profanen gewichen, die den Gott in seinen Leiden und Freuden menschlich empfinden lässt. Noch immer aber wirkt der grosse Sinn der Epoche des Phidias nach, Adel und Würde benehmen den Gestalten den Schein allzufreier Natürlichkeit.

Drei Künstler ragen in dieser Periode vor allen hervor: Skopas aus Paros (blühend zwischen 392 und 348), der Athener Praxiteles (blühend um 368 bis 336) und Lysippos aus Sikyon, dessen Thätigkeit in die zweite Hälfte des 4. Jahrh. fällt.

Leidenschaftlicher Ausdruck und erregte Seelenstimmungen waren den zahlreichen Werken des Skopas nach dem Urteil der Alten eigen. Götter, Halbgötter und Heroen, zumal aus dem Kreise der Aphrodite und des Dionysos, waren die Gegenstände, die er bevorzugte; so pries das Altertum seine grosse Gruppe von Seegöttern und phantastischen Meergeschöpfen. Hohen Ruhm erntete er mit

einer rasenden Bacchantin, die ein Zicklein zerreisst, und mit einem Apollon, als Kitharspieler in langem Gewande mit begeistert erhobenen Blick dargestellt (Fig. 17). Skopas war Architekt so gut wie Bildhauer und bewährte sein Talent zuerst beim Wiederaufbau des abgebrannten Athenetempels zu Tegea. Von den Gruppen der

Giebelfelder (Kalydonische Jagd und des Achilles Kampf mit Telphos) haben sich nur ganz geringe Bruchstücke erhalten, darunter der Kopf eines Jünglings dessen pathetischer Ausdruck charakteristisch für die Art des Künstlers ist. Es ist die Seele und die Seelenstimmung, die Skopas zu erfassen sucht. Der wie im Traum verlorene Ares Ludovisi (16, 4) geht vermutlich auf ein Original von ihm zurück.

Einem ähnlich träumerischen Wesen begegnen wir bei dem Erostorso des Vatikans (16, 2), für dessen Urbild aber wohl eher Praxiteles in Anspruch genommen werden darf. An den Figuren des Praxiteles rühmten die Alten ganz besonders die gefällige Anmut. Ein unzweifelhaftes Werk seiner Hand — allerdings keines der im Altertum zu höchst geschätzten —, der 1877

in Olympia wiederaufgefundene Hermes mit dem Dionysosknaben (17, 2), belehrt uns am besten über den Charakter seiner Kunst, welche in der anmutigen Schilderung des jugendlichen Körpers (vgl. den sog. Eidechsentöter Apollon, 16, 5) unübertroffen war. Von seinem gefeiertsten Werke freilich, von der Aphrodite von Knidos, geben die auf uns gekommenen späten Kopieen nur eine mangelhafte Vorstellung.



Fig. 17. Apollon Kitharodos.
Vatikan.

Der Epoche des Skopas und Praxiteles gehört die Folge der Niobidenstatuen (17, 6 u. 7) an, die uns indessen meist nur in geringen Kopieen erhalten sind. Die Art ihrer Gruppierung steht nicht fest.

Aus dem 4. Jahrh. datiert wahrscheinlich auch das ursprüngliche Bronzeoriginal des Apollon vom Belvedere (17, 3). Die abwehrende Gebärde, mit der der Gott einherschreitet, wird gewöhnlich damit erklärt, dass er im Begriff sei, die Feinde seines Heiligtums in Delphi zu verscheuchen. Die idealisierte Formengebung ist verwandt der Kunstweise eines dem Kreise des Skopas zugehörigen Künstlers, des Leochares, dem das Original einer den Raub des Ganymedes darstellenden Gruppe zugeschrieben wird. Leochares begleitete mit noch anderen Gehilfen seinen Lehrer Skopas nach Halikarnassos, wo dieser das Mausoleum (s. S. 25) mit plastischen Bildwerken zu schmücken hatte. Von dem Amazonenfries des Denkmals sind noch verschiedene Bruchstücke erhalten. Die tief unterschrittenen Hochreliefs zeigen leidenschaftlich bewegte Kampfszenen (18, 1). — Eine der edelsten Gewandstatuen jener Periode ist die sitzende Demeter aus Knidos (17, 1).

Der letzte grosse Meister der peloponnesischen Schule, Lysippos, zeigt in der Bildung seiner Gestalten Abweichungen von der Art seines Vorgängers Polyklet sowohl, als auch von der Art des Praxiteles. Er bildete die Köpfe kleiner und die Gestalten schlanker und geschmeidiger und erscheint in seiner Charakteristik naturalistischer. Der Jüngling, der sich mit dem Schabeisen von dem Staube der Palästra reinigt (Apoxyomenos, 16, 6), ursprünglich ein Erzbild, verdeutlicht am besten seinen Stil. Nicht blos die Arme, sondern auch die Beine sind in elastischer Bewegung, und wie die Aktion der Muskeln auf das anschaulichste wiedergegeben ist, so zeigt auch der Gesichtsausdruck gesteigerten geistigen Ausdruck. Von Lysippos rührt auch der vollendete Heraklestypus her.

Mit dem Zeitalter des Lysippos beginnt die allmähliche Verweltlichung der Kunst. An die Seite der Götterbilder waren schon vorher Ehrensäulen berühmter Zeitgenossen und Vorfahren (Staatsmänner, Dichter u. s. w.) getreten, in mehr oder weniger idealistischer Darstellung. Von nun an nimmt die Porträtbildnerei einen breiten Raum in dem plastischen Kunstbetriebe ein, der seinen Stolz in der treuen Wiedergabe des Vorbildes setzt. So hat Lysippos die Züge Alexanders d. Gr. in verschiedenen Lebensstufen festgehalten, ihn bald stehend, bald hoch zu Ross, bald als Büste dargestellt (17, 5). Das herrlichste Denkmal des grossen Eroberers, das sich aus damaliger Zeit (3. Jahrh.?) erhalten hat, ist aber ein in Sidon aufgefundener Sarkophag, auf dessen Vorderseite in bemaltem, scharf herausgearbeiteten Relief die Schlacht bei Issos geschildert ist (19, 3). — Das schönste Bildnisstandbild unter den erhaltenen Nachbildungen von antiken Meisterwerken ist die Marmorstatue des Sophokles (17, 4). Sie geht wahrscheinlich auf eine

Bronze zurück, die gegen Ende des 4. Jahrh. im Theater von Athen aufgestellt worden war. Von vollendeter Meisterschaft zeugt auch die sitzende Statue einer vornehmen Frau, unter deren Sessel ein Mollosserhund Wache hält (20, 3). Ein lebensvoller Charakterkopf aus dieser Zeit ist der früher sog. Seneca in Neapel (20, 2).

Auch bei den attischen Grabreliefs, deren uns manche erhalten blieben, geht der Zug der Zeit auf Porträtwahrheit aus, wenn auch die milde, den Tod verklärende Sinnesweise der Griechen noch immer dem Plastiker die Hand führt. In Einzelfiguren wie in Gruppen mit seinen Angehörigen wird der Verstorbene geschildert, sei es in dem ruhigen Behagen des häuslichen Lebens, in seiner Berufsthätigkeit oder auch als Kämpfer und Sieger (18, 4).

Hellenistische Kunst. Mit Alexander dem Grossen hatte die griechische Kultur die Weltherrschaft erobert; in Asien, in Aegypten an den Höfen der Diadochen war griechische Kunst heimisch geworden. Allerdings hatte sie mit den veränderten Aufgaben, mit denen sie der Wille einzelner in den Dienst mehr persönlicher oder momentaner Interessen stellte, auch ihr Wesen verändert. Geschichtliche Ereignisse der Gegenwart bestimmen mitunter die Gestaltung des Kunstwerks, und während ein pathetischer Zug nicht selten die monumentale Kunstschöpfung erfüllt, geht ein lebensfreudiger, oft mit Humor gepaarter Zug durch die häusliche Kunst, die mit kleinen Bronze- und Thonfiguren aller Art das Auge erfreut oder auch, in Reliefbildern mit der Malerei wetteifernd, für den Schmuck der Wände sorgt (Taf. 20, 1, 19, 2). Das sorglose Behagen an den alltäglichen Geschehnissen, die Sehnsucht nach Freiheit in der mit wachsender Freude genossenen Natur sind Stimmungen des Epigonengeschlechts: wie in der Litteratur der Zeit, finden sie auch in der bildenden Kunst ihr Widerspiel.

Hervorragende Werke der hellenistischen Periode sind die grossen Schlachtendenkmäler, die im 3. und 2. Jahrh. v. Chr. von den pergamenischen Königen zur Verherrlichung ihrer Siege über die Kelten errichtet worden sind. Ein solches Denkmal des Königs Attalos I. befand sich auf der Akropolis zu Athen; es bestand aus vier grossen Gruppen, die den Kampf der Götter mit den Giganten, den der Athener mit den Amazonen, die marathonische Schlacht und endlich die Vernichtung der Galater in Mysien durch den König selbst darstellten. Wenige Gestalten haben sich erhalten. Ergreifend ist besonders die des sog. sterbenden Fechters, eines zum Tode verwundeten Galaters (19, 4).

Das Hauptwerk pergamenischer Bildnerei aber ist der in Berlin bewahrte Fries vom Unterbau des Altars, den Eumenes II. (197 bis 175 v. Chr.) dem Zeus und der Athena in Pergamon errichten liess (S. 25). Er schildert mit grosser Kraft und mächtiger dekorativer

Wirkung den siegreichen Kampf der Götter mit den Giganten (Gigantomachie). Die Athenagruppe (18, 2) zeigt die Schärfe der Charakteristik, die grossartige Bewegung der Kämpfenden in der Figur der von Nike gekrönten Schutzgöttin Athens und in dem niedergesunkenen Giganten, für den flehend Gää aus dem Schosse der Erde emporsteigt.

Die Richtung auf das schauerlich Pathetische in der hellenistischen Kunst tritt deutlich hervor im sog. farnesischen Stier (18, 5) und im Laokoon (18, 3), zwei Werken der rhodischen Schule. Die erstgenannte Kolossalgruppe von Apollonios und Tauriskos aus Tralles schildert, wie die Söhne der von Dirke misshandelten Antiope, Amphion und Zethos, die Quälerin ihrer Mutter von einem Stier zu Tode schleifen lassen. Der Gegenstand ist einer euripideischen Tragödie entlehnt; der Moment der Handlung ist furchtbar, der Gegensatz zwischen den erbarmungslosen Rächern und der flehenden Dirke packend, aber die ganze Gruppe gewährt in ihrer kühnen Ungewöhnlichkeit keine ästhetische Befriedigung. Im Laokoon, einem Werke dreier rhodischer Künstler, vom Anfang des 1. Jahrh. v. Chr., des Agesandros und seiner Söhne Polydoros und Athanodoros, erscheint das höchste Maß körperlichen Leidens mit kluger Berechnung und vollendeter Herrschaft über die technischen Mittel der Kunst verkörpert. Solange als originale Werke der echten klassischen Kunst des 4. Jahrh. unbekannt waren, galt der Laokoon als die höchste Leistung der griechischen Plastik. Lessing suchte aus der Betrachtung der Gruppe eine ästhetische Theorie abzuleiten. Der Versuch misslang, weil er die lebendige Freiheit des künstlerischen Schaffens theoretischen Gesetzen unterwerfen wollte. — Rhodischen Ursprungs war wahrscheinlich auch die häufig wiederholte Gruppe des Menelaos mit der Leiche des Patroklos, von der das (bis auf den falschen Kopf) besterhaltene Exemplar in Florenz in der Loggia de' Lanzi steht.

Hervorragende Werke der hellenistischen Epoche — vermutlich aus dem 2. Jahrh. — sind die schwungvoll bewegte Nike von Samothrake (19, 1) und die berühmte, 1820 gefundene Venus von Melos (19, 5), deren Ergänzung noch nicht befriedigend gelöst wurde. Die samothrakische Nike erhob sich auf einem marmornen Schiffsvorderteil, wie das der Abbildung beigefügte Münzbild zeigt.

Von den Werken der Kleinkunst sind, abgesehen von den bemalten Thongefässen, von denen im Zusammenhang mit der Malerei die Rede sein wird, die geschnittenen Steine (Gemmen) und die Münzen von besonderer Wichtigkeit, einesteils ihres eignen künstlerischen Wertes wegen, wie z. B. die Münze von Syracus, anderntheils um der Gegenstände willen, die auf ihnen dargestellt sind; denn nicht selten giebt das Münzbild ein berühmtes Kunstwerk wieder, dessen Urbild verloren gegangen oder nur verstümmelt (Torso) auf die Nachwelt gekommen ist. (Vergl. Taf. 11, 7, 19, 1.)

Die hellenistische Kunst leitet ununterbrochen und allmählich über zu der Kunst in römischer Zeit. Bis in die erste Kaiserzeit bleiben die Griechen das wahrhaft kunstthätige Volk. Einzig und allein der Wechsel des Schauplatzes kann die äusserliche Absonderung einer römischen Periode rechtfertigen.

II. Die Kunst der Etrusker.

Rätselhaft, wie der Ursprung des etruskischen Volkes, sind auch die Anfänge seiner Kunst. Wie auf griechischem Boden, begann die Kunst in Mittelitalien unter dem Einfluss fremder Kunstnachwirkungen und zeigt in ihren ältesten Erzeugnissen mit der vorhellenischen gemeinsame Merkmale. Es ist wahrscheinlich, dass auch den Etruskern von den Phönikern mannigfache orientalische Kunstelemente zugebracht wurden, aber erst die Beziehung zu den Griechen, die Italien frühzeitig besuchten und in Sizilien und an der Südostküste Kolonien gründeten, war für die Entwickelung der etruskischen Kunst bestimmend.

Zwischen Tiber und Arno liegt ihr Gebiet. Verteidigungsbauten in kyklopischem Mauerwerk, Kanalanlagen zur Entwässerung des Bodens mit frühzeitiger Anwendung des Tonnengewölbes gehören zu den ältesten Bauwerken. Zahlreicher haben sich Grabbauten erhalten. Neben solchen, die man hügelartig oder unterirdisch anlegte, erwecken die Felsgräber besonderes Interesse. Die Grabkammern, oft künstlich versteckt am Ende langer Felsgalerien und mit Nebengemächern verbunden, sind meist viereckig (wie die bei Cervetri, dem alten Cäre, 20, 8) angelegt. Pfeiler stützen die Decke, längs der Wände ziehen sich Bänke hin zur Aufnahme der Leichname. Malereien zieren die Wände, erzählen von dem Wirken der Toten, schildern Gastmähler, Kampf- und Jagdszenen (20, 4), seit dem 3. Jahrh. auch Ereignisse der griechischen Mythe. Auch Erzeugnisse kunstgewerblicher Betriebsamkeit, Bronze- und Thongeräte, Elfenbeinreliefs, gravierte Metallspiegel, Toiletten- und Aschenkästen (Cisten, die ficoronische aus dem 3. Jahrh. mit einer Darstellung des Argonautenzuges [24, 8] die schönste), Werke der Töpferei, Vasen und Urnen, oft in Nachbildungen griechischer Muster, auch bemalte Thonplatten zur Wandverzierung (20, 7), haben sich zahlreich in den Kammern gefunden, besonders in Cervetri, Chiusi, Vulci, Orvieto und Corneto, dem alten Tarquinii. Bei der Vasenmalerei sind die griechischen Vorbilder mitunter wunderlich karikiert (25, 4), hin und wieder auch märchenhafte Ungeheuer dargestellt.

Entdeckungen etruskischer Tempel sind bei Cività Castellana (Falerii), Cervetri, Alatri und anderwärts gemacht worden. Säulen und Gebälk waren aus Holz. Der Falerianische Tempel erhob sich auf einer

Plattform aus viereckig behauenen, ohne Mörtel gefügten Tuffblöcken. Von dem Tempelbau, wie er nach der Beschreibung des römischen Kriegsbaumeisters Vitruv (seine Schrift über die Baukunst verfasste er zwischen 16 u. 13 v. Chr.) sich darstellen würde, weicht er im Grundriss insofern ab, als die mittlere der drei Zellen, welche der etruskische Tempel regelmässig einschloss, über die hintere Abschlusswand hinaus sich in länglichem Rechteck fortsetzt und einen Anbau bildet, der vermutlich einer älteren Anlage entstammt. Die Säulen des Vorderbaues sind weit auseinandergestellt und lehnen sich in ihrer Form ungeschickt an die dorische Weise an (mit Basis, ohne Kanneluren Fig. 18). Sie trugen hölzernes Gebälk mit spitz ansteigen-

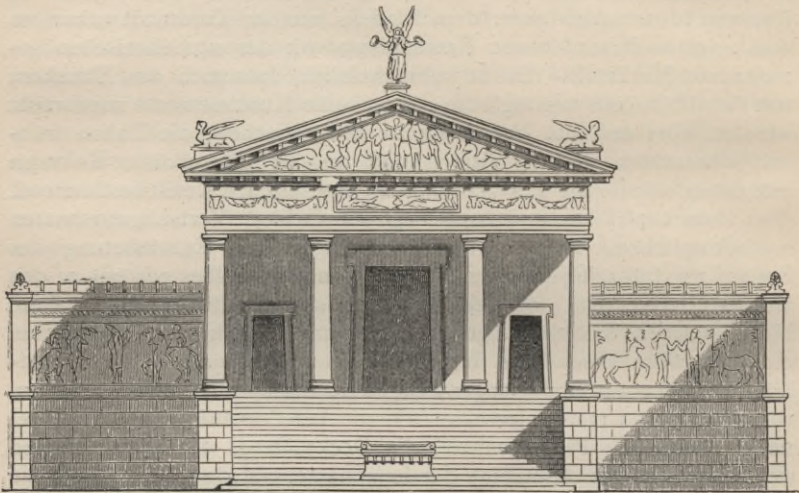


Fig. 18. Etruskischer Tempel. Ergänzung nach Vitruv von Semper.

dem Giebel. In diesem fanden Thonfiguren Aufstellung; mit Terrakottenplatten war das Gebälk geschützt und zugleich verziert (vgl. S. 24). Mosaikmuster schmückten den Fussboden, während Malereien die Wände bedeckten.

Werke etruskischer Skulptur sind besonders in Thon und Bronze erhalten; Arbeiten in Stein waren selten. Die ältesten Werke zeigen vielfache Nachahmungen fremdländischer Kunst; eigentümlich etruskisch aber ist das Streben nach scharfer Naturbeobachtung und Naturwiedergabe (20, 5). Namentlich werden zufällige Einzelheiten sorgsam nachgebildet, die harmonische Wirkung im ganzen wird aber nur selten erreicht. Auffällig ist es, dass die etruskische Kunst an altertümlicher Weise noch in späterer Zeit festhält, so dass der archaische Eindruck eines etruskischen Werkes sich nicht selten für die Altersbestimmung

als trügerisch erweist. Mit grosser Vorliebe wurde die Thonplastik betrieben und namentlich bei Sarkophagen verwandt, deren Seitenflächen mitunter mit Reliefs geschmückt sind, während das Abbild des Toten auf dem Deckel lagert. In ähnlicher Weise sind in späterer Zeit auch die steinernen (Alabaster-) Aschenkisten geformt (20, 6). Auch Götterstatuen wurden in gebrannten Thon ausgeführt. Die unvollkommene Technik lieferte indes nur handwerksmässige Arbeiten, mangelhaft in den Proportionen und in der Bewegung des menschlichen Körpers und von stumpfem Ausdruck.

III. Die Kunst bei den Römern.

Baukunst. Die römische Baukunst entspringt zwei Quellen: der in Mittelitalien einheimischen etruskischen Weise, die sie bis zum 3. Jahrh. v. Chr. fortsetzt, und dem griechischen Tempelbau. Jener dankt sie ihren konstruktiven Gehalt; in formaler Hinsicht aber gerät sie seit den punischen Kriegen in den Bannkreis griechischer Einwirkungen. Immerhin bleibt ein Bodensatz altheimischer Ueberlieferung mächtig, und als Volkseigentümlichkeit spricht sich auch in den prunkvollsten Luxusbauten des Kaiserreichs eine nüchterne, die konstruktive Seite der Architektur wesentlich fördernde Verständigkeit aus.

Der etruskische Gewölbebau in Verbindung mit den griechischen Bauformen ermöglichte es, allen Bauaufgaben des Weltreichs gerecht zu werden. Konstruktion und Dekoration gehen freilich nicht immer ineinander auf, der strenge Organismus des griechischen Tempelbaus erscheint gelockert, konstruktive Glieder, wie die Säulen, die zum Tragen bestimmt sind, werden oft zu reinen Dekorationsstücken. Man setzt sie vor die Wand und leitet das Gebälk über dem Kapitell mittels einer Kröpfung fort (Gekröpftes Gebälk, Fig. 19). Immerhin aber doch gelang es den Römern, grossartige Anlagen, einheitlich zusammengefasst, von vorbildlicher Bedeutung für alle Folgezeit zu schaffen. Die Gliederungen erfuhren mannigfache charakteristische Aenderungen. Wo man statt horizontaler Decken gewölbte anwandte, war es notwendig, den Stützen eine stärkere Bildung zu geben. Die Mauern werden massiger, Säulen und Pfeiler zu Arkaden verbunden (21, 4), oder erstere gekuppelt (verdoppelt), ihre Glieder (Kapitelle, Basen) derber, kräftiger gestaltet. Ebenso erfahren die Gesimse und Gebälkteile eine reichere Gliederung und stärkere Ausladung (21, 3); stützende Konsolen, naturalistische Guirlanden sind nicht selten. Besonderer Beliebtheit erfreute sich das korinthische Kapitell (21, 2); seine Verbindung mit dem ionischen führte zum Kompositkapitell (22, 6). Wichtige Neuerungen waren die Ausbildung des Backsteinbaus und des Kreuzgewölbes, des einfachsten Mittels, um

weite Räume ohne Zwischenwände oder massige Arkadenpfeiler zu überdecken. Die Säule wird dabei durch ein viereckiges Gebälkstück mit Kranzgesims, wie bei der Wandsäule, übersetzt; von diesem Zwischenstück (Kämpfer) werden die Bogen seitwärts geschlagen und die Decke dann über Kreuz in vier sphärischen, im Scheitel zusammen treffenden Dreiecken eingewölbt (Fig. 20).

Die ältesten Tempel Roms waren in der etruskischen Weise beschaffen, d. h. sie bestanden aus mehreren, auf einer Seite sich

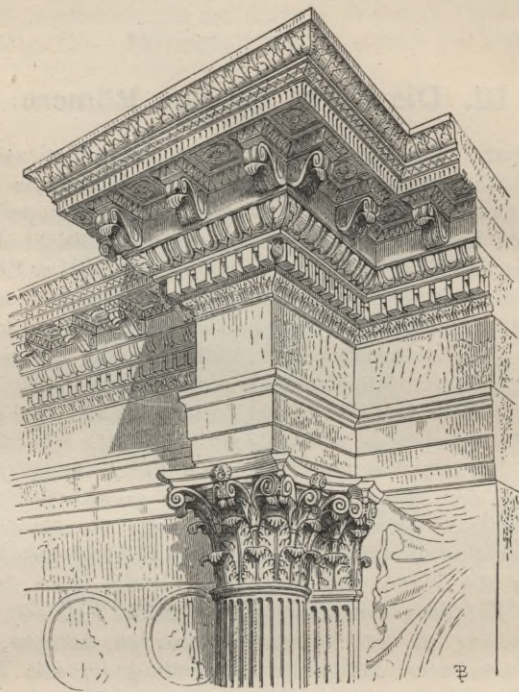


Fig. 19. Gekröpftes Gebälk vom Constantinbogen in Rom.

nach einer Säulenvorhalle öffnenden Zellen. Derart war beispielsweise der Tempel, den die Tarquinier dem Jupiter auf dem Kapitol errichteten. Die späteren Bauten schlossen sich an griechische Vorbilder an. Vor dem Ende der Republik war die Anpassung an griechische Formen vollendet. Die meisten und bedeutendsten römischen Bauten stammen indessen aus der Blütezeit des Kaisertums von Augustus bis zu den Antoninen. Römische Trümmerstätten in allen Mittelmeerländern ragen als Zeugen dieser grossen Zeit empor; am besten erhalten haben sich noch Triumphbogen (ein- und drei-

thorige), z. B. der Titusbogen in Rom (22, 4) mit Reliefs, die die Unterwerfung der Juden 70 n. Chr. feiern, ferner Brücken, Aquädukt- und Theateranlagen. Eine selbständige Leistung war die von Hadrian angelegte Rotunde des Pantheons (22, 1), die sich an eine ältere Tempelanlage des Agrippa anschliesst. Diesem älteren Werke (27 v. Chr.) gehörte der dem Rundbau Hadrians dienende Vorbau an. Die innere Wand (22, 1, 2 u. Fig. 21) der Rotunde gliedern drei viereckige und vier halbrunde Nischen; sie war reich mit farbigen Steinplatten geschmückt (inkrustiert). Ein dreigeteiltes Gebälk umzieht den ganzen Raum so, dass die Nischenbögen für sich wirken, und über dem Gesims wölbt sich die in Felder geteilte (kassettierte) Kuppel 43 m hoch aufwärts. Der Scheitel ist abgeplattet und offen, um dem Lichte Zugang zu verschaffen.

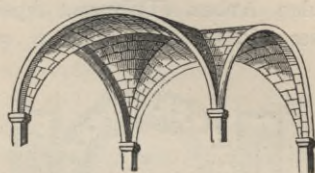


Fig. 20. Kreuzgewölbe.

Das römische Theater (22, 3) besteht wie das griechische aus drei Teilen: aus dem halbkreisförmigen Zuschauerraum (theatron), dem Bühnenraum mit zweiflügeliger Palastfassade (Skene) und (zwischen beiden) aus der Orchestra mit dem Dionysosaltar in der Mitte. Eigentümlich ist der römischen Baukunst die Form des Amphitheaters. Es besteht aus der elliptischen Arena für die Kampfspiele und den nach allen Seiten sich erhebenden Sitzreihen. Das berühmteste Amphitheater ist das flavische (Colosseum 22, 5) in Rom, 80 n. Chr. erbaut, 190 Meter lang, 160 breit und aussen 50 hoch, zur Aufnahme von 87 000 Zuschauern geeignet. Die Aussenarchitektur zeigt vier Stockwerke, von unten nach oben folgen Halbsäulen in dorischer, ionischer und korinthischer Ordnung (ähnlich am Marcellustheater dorische und ionische 21, 4). An riesiger Ausdehnung wetteifern mit den Theatern die weiträumigen römischen Badanlagen (Thermen, z. B. des Caracalla 216 n. Chr., des Diocletian 305 n. Chr.) und Paläste (der der Flavier auf dem Palatin, des Diocletian

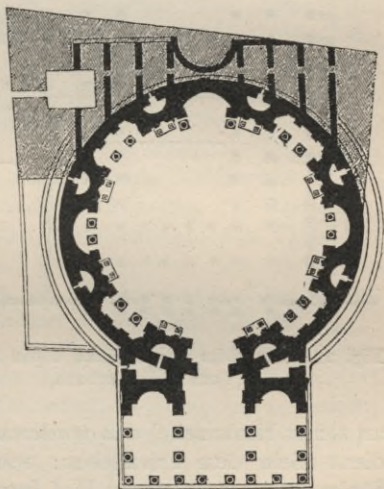


Fig. 21. Grundriss des Pantheons in Rom.

in Spalato). Für die spätere Entwicklung des christlichen Gotteshauses namentlich sind die für den öffentlichen Verkehr und die Rechtspflege bestimmten Basiliken (21, 1) wichtig. Die Basilika erhob sich auf dem Markte, dem Forum und umschloss mit einem Säulengange einen rechteckigen Binnenraum, der mitunter einen halbkreisrunden Anbau (Tribuna, Apsis, Fig. 22) erhielt. Die Grundform dieser Markthallen hat sich wahrscheinlich in den Residenzen der

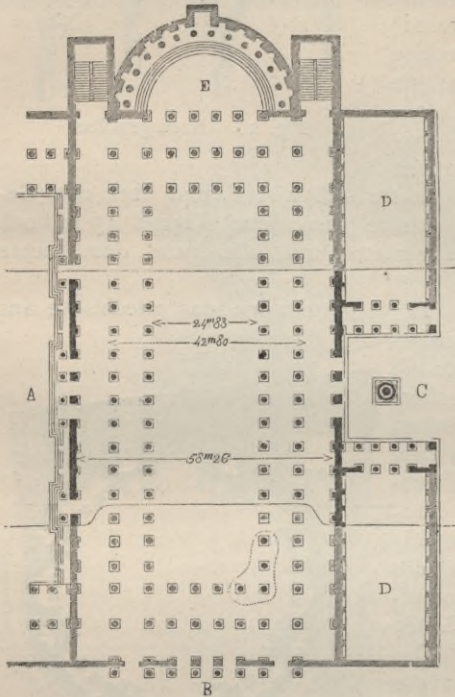


Fig. 22. Grundriss der Basilika Ulpia in Rom.
(Von Trajan erbaut.)

an seiner Hinterseite) den vorderen Teil des Hauses. Der hintere Teil dient allein dem Privatleben: auch ihm ist der innere, von einem Säulengang umschlossene Hof (peristylum) eigen; oft enthält er eine Gartenanlage. Der Hof vermittelt den Verkehr mit dem Gesellschaftsraum (oecus) und dem Schlaf- und Esszimmer, denen sich Küche und Keller anschliessen. Tafel 21, 5 gestattet den Einblick in ein vornehmes Haus, zu dessen Schmuck Malerei und Bildnerei herangezogen sind. Man sieht vom Atrium durch das Tablinum nach dem Peristyl. Im Gegensatz zu dieser prunkvollen Einrichtung eines römischen Hauses muss bemerkt werden, dass das griechische

Diadochen (worauf der Namen Basilika, Königshalle, deutet) ausgebildet.

Ueber die Einrichtung des römischen (überhaupt des antiken) Wohnhauses haben uns die Ausgrabungen des 79 n. Chr. vom Vesuv verschütteten Pompeji genau unterrichtet. Seine wichtigste Eigentümlichkeit ist der innere Hof, das Atrium, der den Zugang zu den anstossenden Räumen vermittelt und sie erhellt. Gewöhnlich führt ein kleiner Vorraum (vestibulum) zum Atrium, das ein bedeckter Gang meist rechteckig umzieht. In der Mitte befindet sich ein Behälter für das Regenwasser, das von den geneigten Dächern des Umganges herabtrüfelt (impluvium; die lichtspendende Dachöffnung: compluvium). Das Atrium bildet mit dem Geschäftszimmer (tablinum,

Haus auch noch zur Zeit des Perikles und später in seiner ganzen Einrichtung einfach gehalten war.

Skulptur. Seit den letzten Zeiten der Republik hatte sich die hellenistische Kunst in Rom eingebürgert. In Menge wandern griechische Kunstwerke, gehen griechische Bildhauer nach Rom; unterschiedslos begünstigt der Sammeleifer römischer Kunstfreunde bald ein archaisierendes Ideal (vgl. S. 28 Anmerk.), bald sucht er die berühmten Bildwerke von Hellas, wenigstens in Nach- und Umbildungen, zu erwerben. Griechische Werkstätten, wie die des Agasias von Ephesus des Grossgriechen Pasiteles u. a., sind für römische Grosse, die ihre Villen mit Statuen schmücken, thätig. Allein die römische Mode des Kaiserreichs liess es sich nicht genög sein an der Anlehnung an griechische Art; unter Hadrian wurden auch orientalische Vorbilder kopiert. Dieselbe Zeit erlebte in den Darstellungen von Hadrians Liebling Antinous ein Ideal, dem formelle Schönheit und trübsinniger Ausdruck in fast moderner Weise eigen sind. Zugleich kam eine Kunstrichtung auf, die sinnlichen Reiz in anmutig kokette Erscheinung kleidete (mediceische Venus).

Weit selbständigeren Sinn offenbart die römische Kunst im Porträt. Hier konnte sie an altheimische, etruskische Weise anknüpfen und fand in den gewaltigen politischen Charakteren des Kaiserreichs einen Stoff, der wie kein anderer geeignet war, die Porträtkunst zur Nachahmung zu locken. Hervorragende Beispiele römischer Porträtkunst sind: die Caracallabüste in Neapel (23, 5), die vornehme Marmorstatue des Augustus, für eine Nische bestimmt, mit Spuren einstiger Bemalung (23, 3) und die schlichte Reiterstatue Marc Aurels aus Bronze (23, 7). Auch fremde Volkstypen wusste man mit derb realistischer Treue wiederzugeben (23, 4), das zeigen besonders die historischen Reliefs (am Triumphbogen des Titus und an der Trajanssäule, 113 n. Chr., um die sich das Relief in Schneckenwindungen herumzieht, 23, 2). Den von den Kriegsthaten oder friedlichen Handlungen der Kaiser erzählenden Reliefs (23, 1) ist eine übermächtig gedrängte Fülle von Figuren eigen, daneben auch der Versuch, den Raum zu vertiefen und in das der Malerei vorbehaltene Gebiet hinüberzugreifen. Derselben Richtung, auf malerische Schilderung des Vorgangs, begegnen wir auch bei den spätrömischen Sarkophagreliefs (23, 6) mythologischen oder historischen Inhalts. In die mythologischen Darstellungen spielt mitunter schon der christliche Glaube von der Unsterblichkeit der Seele hinein und deutet auf den Beginn eines neuen Weltalters.

IV. Malerei und Kunsthandwerk.

Die Meisterwerke antiker Malerei sind für unsere Anschauung verloren; kein einziges Gemälde eines der berühmten Meister ist auf uns gekommen. Wir folgen nur



Fig. 23. Medea. Aus einem herkulanensischen Wandgemälde.

schriftlichen Ueberlieferungen, wenn wir die berühmten Maler Griechenlands preisen. Dass sie in ihrer Kunst nicht zurückgeblieben sind hinter der Kunst der Bildner, ist unsere wohlbegründete Vermutung. Von den älteren Zeitgenossen des Phidias wird Polygnotos aus Thasos hochgepriesen; die Heroenwelt war sein Stoffgebiet, in Delphi hatte er die Zerstörung Trojas und die Unterwelt dargestellt. Hatte er aber in grossen Zügen mit einfachen Mitteln lediglich Wandbildér geschaffen, so malte der Athener Apollodoros Tafelbilder. Jüngere Zeitgenossen waren Zeuxis und der Epheser Parrhasios, aber diese, wie der geistreiche Timanthes aus Kythnos (?) — welche alle um 400 v. Chr. wirkten — wurden weit übertroffen von dem gefeiertsten und fruchtbarsten Maler des Altertums, von Apelles, dem Freunde und Porträtisten Alexanders. Lebendige Natürlichkeit und fesselnde Anmut zeichneten seine Werke aus.

Für den Mangel an urbildlichen Werken der grossen Maler werden wir in einzelnen Fällen, wenn auch nur dürftig, entschädigt durch Nachbildungen ihrer Kompositionen auf Vasenbildern und in den Wandmalereien, die in den vom Vesuv verschütteten und jetzt wieder ausgegrabenen Städten, auch in den Ueberresten der Kaiserpaläste auf dem Esquilin und Palatin in Rom an den Tag gekommen sind. Auch die in Metallgerätschaften eingegrabenen Darstel-

lungen (S. 39) lassen auf Grund der Schriftquellen einen Rückschluss auf berühmte Originalwerke zu. So scheint das Argonautenbild der Ficoronischen Cista (24, 8) auf ein Wandgemälde des Polygnotos

zurückzugehen, das „Opfer der Iphigenie“ in Pompeji einem berühmten Originale des Timanthes (25, 1), die im Kampf mit sich selbst ringende Medea (Fig. 23) einem solchen des Timomachos

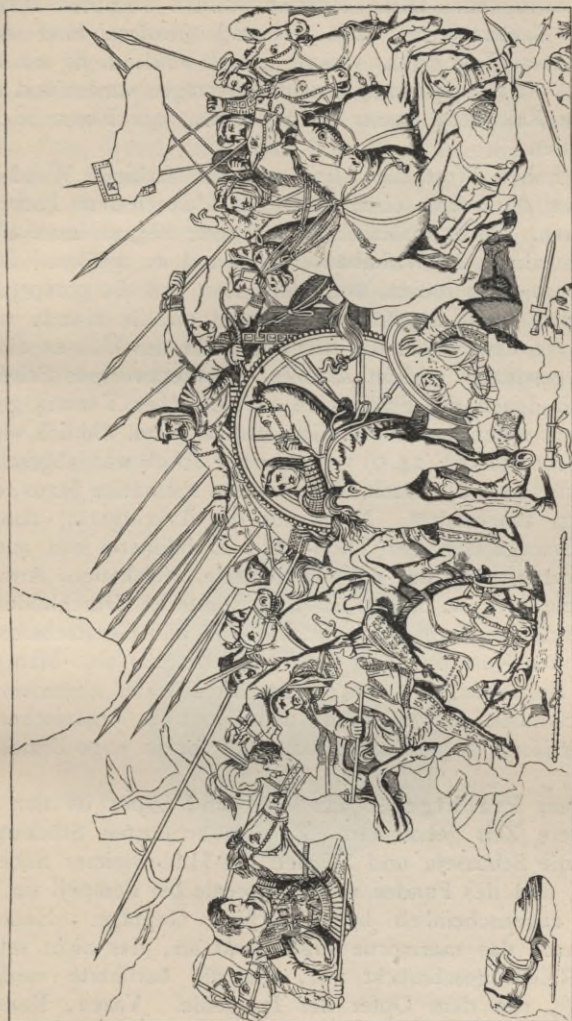


Fig. 24. Alexanderschlacht. Mosaik aus der Casa del Fauno in Pompeji. Neapel.

nachgebildet zu sein. Nachbildungen berühmter Meisterwerke erkennt man auch in einigen Mosaikgemälden, so z. B. in der Alexanderschlacht (Fig. 24) aus Pompeji eine Komposition des Philoxenos,

in dem Taubenmosaik (25, 3) ein Werk des Sosos, der den Königspalast von Pergamon mit Mosaiken ausschmückte.

Von Porträtmalereien sind neuerdings einige ziemlich handwerksmäÙig hergestellte aus den Grabstätten des Fajum in Aegypten zum Vorschein gekommen. Diese Mumienbildnisse stammen bereits aus der späteren Kaiserzeit und sind technisch insofern interessant, als sie zum grössten Teil enkaustisch gemalt sind, d. h. mit farbigen Wachspasten, die mit kleinen Spachteln aufgetragen wurden und schliesslich (um die Rauheiten besser auszugleichen) am Feuer leicht „gebrannt“ wurden.

Welch hohen Wert die Alten auf den farbigen Wandschmuck legten, lassen die schon oben berührten Malereien in Pompeji und Rom erkennen. In der hellenistischen Periode begann man allgemein mit der Ausmalung der Wohnhäuser Aufwand zu treiben. Die Sitte verpflanzte sich nach Italien, und hier geben uns die pompejanischen Wandmalereien einen ungefähren Mafsstab an die Hand, um eine Vorstellung von dem Werte der zum Schmucke des Hauses dienenden Malerei zu gewinnen. Meist sind es leicht entworfene Scheinarchitekturen, mit denen die Flächen in harmonischer Tönung gegliedert werden. Nicht selten werden der Gesamtdécoration, ähnlich wie es bei den Fussbodenmosaiken (24, 9) von altersher üblich war, abgeschlossene Bilder eingefügt (25, 2). Auch sonst war das spätantike Haus reich mit Kunstarbeiten ausgestattet. Nicht nur das Prachtgerät, das neben figürlichen Erzeugnissen der Thon- und Erzbildnerei nur zur Schau aufgestellt wurde, nicht nur das Geschmeide, Halsketten, Armbänder, Gewandnadeln u. s. w. zeigen eine künstlerische Durchbildung, die den Stoff durch die Form adelt, auch Möbel und Gerätschaften legen von dem hohen Kunstbedürfnis des Volkes Zeugnis ab. Man gewahrt überall das Bestreben, mit der ZweckmäÙigkeit der allgemeinen Gestalt die Schönheit zu verbinden, den Zierat in organischer Weise mit der Grundform zu verbinden oder mit ihr in enge Beziehung zu setzen.

Von dem Prachtgerät aus Gold und Silber ist nur wenig bis auf unsere Zeit gekommen. Zu den schönsten Stücken dieser Art zählen die Schüsseln und Schalen des Hildesheimer Silberfundes (24, 2 u. 7), und des Fundes von Boscoreale bei Pompeji im Louvre, beide von augenscheinlich hellenistischem Gepräge. Hellenistisch mutet uns auch das marmorne Prachtgerät an, das nicht selten mit figürlichen Reliefs geschmückt war, wie die berühmte mediceische Vase (25, 5), mit dem Opfer der Iphigenie. Vasen, Kandelaber, Altäre, Thronesseln u. s. w. der Art gehörten, wie ehemals in Alexandrien, so auch in dem Rom der Kaiserzeit zur künstlerischen Ausstattung vornehmer Wohnhäuser.

Gut unterrichtet sind wir über die Entwicklung der Töpferei und der mit ihr verbundenen Zierkunst. Die ältesten Vasen, von gelblicher

Färbung, lassen in der Ornamentierung noch deutlich den orientalischen Einfluss erkennen (Streifenkomposition 24, 1). Der hellenische Stil entwickelt sich seit Anfang des sechsten Jahrh. in Korinth mit den schwarzfigurigen Bildern auf rotem Grunde und kommt mit den rotfigurigen Vasen, die das Bild auf schwarzem Grunde zeigen, auf attischem Boden zur höchsten Blüte. Die ursprünglich nur als Schattenriss gegebenen Figuren erhalten durch innere Zeichnung mit Weiss und Kirschrot grössere Lebendigkeit (24, 3, 4). Der Bau der Gefässe wird gefälliger, das Ornament völlig dem Bau angepasst, indem es Fuss, Bauch, Hals und Mündung hervorhebt, bei Henkeln (24, 3) deren Ansatz betont, mit bandartigen Streifen die Rundung säumt, über dem Fusse einen aufsteigenden, unter dem Halse dagegen einen niederfallenden Blätterkranz um die Rundung legt u. s. f. In römischer Zeit kommen auf italischem Boden (Apulien) die kolossalen Prachtvasen auf, die die Streifenkomposition wieder aufnehmen oder auch mit der grossen Malerei wetteifern und durch eine reichere Farbenskala auf das Auge zu wirken suchen (24, 10). Zur Blütezeit der Vasenmalerei dienten ihr die tüchtigsten Maler, die die menschliche Gestalt in Form und Bewegung völlig beherrschten (24, 5). Als der bedeutendste Künstler dieser Art in Athen wird Euphronios genannt.



Rundbildchen aus Pompeji.

DRITTER ABSCHNITT

DIE KUNST DES MITTELALTERS

I. Die altchristliche und byzantinische Kunst.

1. Rom und Ravenna.

Die Ereignisse, welche aus den Trümmern der untergehenden alten Welt eine neue erstehen liessen, haben für die Entwicklung der Kunst die grösste Bedeutung gehabt. Die Entstehung des oströmischen Reiches öffnete dem orientalischen Einfluss die Thore, während mit dem Zusammenbruch des weströmischen Reiches in den germanischen Völkerschaften neues Leben aufkeimte. Aber auch schon die spätrömische Kunst zeigt eine starke Entfremdung von dem Geiste der klassischen Antike. Das Christentum vollends bereitete der antiken Götterwelt ein Ende, es setzte neue Ideale an ihre Stelle und gab den Empfindungen und Bestrebungen der Menschen eine neue Grundlage.

Aber nur zögernd lösten sich Hand und Auge der Künstler aus dem Banne der Ueberlieferung, nur langsam befreite sich die Phantasie von den ererbten Vorstellungen. Ueberall, wo wir nach den Anfängen christlicher Kunst forschen, stossen wir auf antike Grundlagen und bemerken abhängige Beziehungen zu bereits bestehenden Richtungen. Am auffälligsten gestaltet sich diese Abhängigkeit von der Antike in Dingen handwerklicher Uebung, im Technischen, in der Formgebung; aber auch hinsichtlich des Inhaltes der Darstellungen gewahren wir das Bestreben, den neuen Sinn an vorhandene, herkömmliche Vorstellungskreise anzuknüpfen. Erst als die neue Glaubenslehre feste Form gefunden und eine neue Welt der Gedanken und Anschauungen gezeitigt hatte, fand auch die christliche Weltbetrachtung eigene Ausdrucksweisen, stellte sie der Kunst neue Aufgaben — Aufgaben, zu deren Lösung zunächst die Baukunst und Malerei

berufen waren, während die Bildnerei nur in einem Grenzgebiete ihres Bereiches, im Relief, besondere Pflege erfuhr. Der formale Gegensatz der christlichen Kunst zur antiken tritt erst in nachkonstantinischer Zeit, seit dem 4. Jahrh., bedeutsam hervor.

Katakomben. In den gemeinsamen Begräbnisstätten, welche die Christen unterirdisch anlegten, in den Katakomben, finden wir die ersten Regungen altchristlicher Kunst. In Rom, nahe bei der Stadt, befinden sich die kunstgeschichtlich wichtigsten dieser Anlagen, deren älteste im 1. Jahrh. entstanden. Ursprünglich offen zugänglich, wurden ihre Eingänge in den Zeiten der Verfolgungen versteckt (namentlich im 3. Jahrh.). Die Katakomben dienten den Gläubigen damals als Zufluchtsorte, und gewannen im 4. Jahrh., nach dem Siege der Kirche, als die Grabstätten der Märtyrer das Ansehen von Heiligtümern. Hatte man schon frühzeitig in den Katakomben Versammlungsräume für die Gläubigen angelegt, so wurden diese Anlagen jetzt erweitert, ihnen hier und da Kapellen eingebaut und auf ihre künstlerische Ausschmückung Bedacht genommen.

Eine Vorstellung von dem Katakombenbau giebt die sog. Papstkrypta (mit Papstgräbern aus dem 3. Jahrh., Tafel 26, 1); sie bildet einen rechteckigen Raum zum Zwecke gottesdienstlicher Vereinigung, der von oben sein Licht empfängt. Grössere Aufmerksamkeit als den baulichen Anlagen gebührt dem malerischen Wand- und Deckenschmuck der Katakomben: in den drei ersten Jahrhunderten ist er fast unsere einzige Quelle für die Geschichte der Malerei. Die Gegenstände dieser dekorativen, individuell nicht ausgeprägten Malereien wurzeln in volkstümlichen Vorstellungen, wie die Kirche sie wachrief, in Anschauungen beispielsweise, wie sie den altchristlichen Sterbegebeten und Hymnen zu Grunde lagen. Biblische Szenen beider Testamente, die Wunderwerke Christi, die Leidensgeschichte des Erlösers werden in diesen anfänglich ornamental gedachten Bildern veranschaulicht; erst später gewinnt der Bilderinhalt symbolische Bedeutung. Je älter die Malereien sind, desto enger ist ihr Anschluss an die überkommenen Ausdrucksmittel der späteren Antike. Das zeigt deutlich die Deckenmalerei (26, 2) aus den Katakomben der Domitilla, in der Komposition sowohl, wie in der Art, wie dem heidnischen Gegenstände ein christlicher Sinn untergelegt wird. Auch die andere Wandmalerei (26, 3) mit der Gruppe der Madonna mit dem Kinde trägt noch ganz antikes Gepräge, und die Gestalt des „guten Hirten“ (26, 4) geht zurück auf die antike Darstellung des widertragenden Hermes.

Bildnerei. Der geschichtliche Hintergrund, auf dem sich die heiligen Gestalten des Christentums bewegten, zog der künstlerischen Phantasie engere Grenzen, als sie die heidnische Kunst kannte; ihr mehr durchgeistigtes Wesen vor allem wehrte der sinnfälligen Verkörperung. Nicht auf eine ideale Ausgestaltung der menschlichen

Form, auf die freie Durchbildung des Nackten — ihm haftete das Brandmal des Heidnischen an —, sondern auf den Inhalt, auf die fromme Absicht, auf die symbolische Bedeutung des Bildwerkes wird der Nachdruck gelegt. Bezeichnend dafür ist die hervortretende Vorliebe für zusammenhängende beziehungsreiche Darstellungen (Cyklen) in der Weise einer fortlaufenden allgemeinverständlichen Erzählung.

Nur wenige altchristliche Werke der Bildnerei sind uns erhalten; sie verraten eine nicht geringere Abhängigkeit von der spätrömischen Tradition, wie die gleichzeitigen Malereien. Zumeist sind es Werke der Kleinkunst, namentlich der Elfenbeinplastik, neben zahlreichen altchristlichen Reliefs an Sarkophagen und an Altären. Aehnlich wie in den cyklischen Wandmalereien der Katakomben schildern die Reliefs in breiter Entwicklung Szenen aus der biblischen Geschichte, gefallen sich in der Gegenüberstellung alt- und neutestamentlicher Vorgänge, knüpfen aber auch wohl an bemerkenswerte Zeitereignisse an. Mehr interessiert auch hier das „Was“ als das „Wie“ der Darstellung. Die ältesten Werke sind die technisch hervorragenderen, denn in den Wirren der Völkerwanderung verlor sich bald die technische Geschicklichkeit.

Baukunst. Ueber die Anfänge der altchristlichen Baukunst stehen uns nur Vermutungen zu Gebote. Dass die Form des Gotteshauses gleichfalls sich an antike Vorbilder anschliesst, darüber herrscht kein Zweifel; nur über die nähere Bestimmung des baulichen Vorbildes fehlt es an Klarheit. Frühzeitig dienten als Versammlungsorte zu gottesdienstlichem Zwecke die Häuser begüterter Glaubensgenossen. Die Annahme, die wichtigste Grundform des christlichen Kirchenbaues — die Basilika — habe vom antiken Wohnhause den Ausgang genommen, findet darin eine nicht zu unterschätzende Stütze. Das antike Wohnhaus, wie es sich in Rom typisch ausgebildet hatte, bot in seinem Atrium (s. S. 42) einen für Vereinigungen trefflich geeigneten Binnenraum, dessen rechteckige Grundform den grossen Hallenbauten der römischen Markt- und Gerichtsbasiliken nahe verwandt ist. Eine ähnliche Anlage zeigen die ältesten christlichen Gotteshäuser, die bereits zu Konstantins Zeiten eine allgemein gültige Ausgestaltung erlangt hatten.

Die Grundform der christlichen Basilika, die für den Kirchenbau des ganzen Mittelalters den Ausgangspunkt bot, zeigt die grösste der noch bestehenden römischen Basiliken aus dem 4. Jahrh., die nach dem Brande (1823) wiederhergestellte Paulskirche (27, 1. 2). Ein auf vier Seiten von einem offenen Säulengang umschlossener Vorhof (atrium), mit einem Brunnen in der Mitte, führt in eine mittlere hohe und langgestreckte Säulenhalle (Mittelschiff), der niedrigere Seitenschiffe (meist je eins, seltener je zwei) zur Seite treten. Das Hauptschiff dieser drei- oder fünfschiffigen Langhausanlage schliesst mit einem weiten Bogen (Triumphbogen) und läuft in einen durch

Schranken (cancelli) abgeschlossenen, überwölbten, nischenförmigen Ausbau (Chorraum, Apsis) aus, der den von einem Baldachin (ciborium) umgebenen Altar birgt und den Sitz der hohen Geistlichkeit (presbyterium) bildet. In einzelnen Fällen wurde zwischen dieser Apsis und dem Langhause ein Querhaus angebracht, meist in der Breite und Höhe des Mittelschiffes. Die Säulen, nicht selten antiken Bauten entnommen, stützen, sei es mittels starker Steinbalken (Architrave), sei es durch halbkreisrunde Bogen (Archivolte) die hohe, von Fenstern durchbrochene Obermauer des Mittelschiffes. Der offene Dachstuhl oder flache Holzdecken, deren Balkenwerk meist vertäfelt oder durch Kassetten geschmückt war, schlossen den Bau nach oben ab. So einfach sich die altchristlichen Basiliken nach aussen darboten (27, 3), im Innern entfalteten sie reichen Schmuck. Die Wandflächen des Mittelschiffes, des Triumphbogens und der fensterlosen Apsis prangten in reichen Mosaikmalereien (27, 4, 28, 3). Diese Art der Malerei, die von den Völkern des Altertums vielfach geübt worden war, bildete, eng gebunden zwar an ihre technischen Bedingungen, für den Ausdruck strenger Würde und feierlichen Ernstes in der ruhigen statuarischen Haltung der frei im Goldgrunde stehenden Figuren, ein völlig ausreichendes Darstellungsmittel. In monumentalen Zügen, ohne den Reiz sorgsamer Abtönung der Farbenwerte und ohne die Fähigkeit, den zarteren Widerschein inneren Lebens in ihren Gestalten zu offenbaren, schuf sie mächtig ergreifende Werke; erst als die künstlerische Bildung mehr und mehr sank, als die Schöpferkraft der Phantasie erlahmte und streng konventionelle Typen in eintöniger Wiederholung an die Stelle frischer Erfindungen traten, welkte auch (seit dem 6. Jahrh.) die altchristliche Mosaikmalerei dahin.

Ravenna. Ueber den Langhausbauten erscheinen schon früh in Rom Kirchen mit Centralanlagen, Rundbauten oder über quadratischer auch achteckiger Grundfläche sich erhebende Kuppelbauten. Auch im übrigen Italien kommen sie schon im 4. oder 5. Jahrh. vor. Meist sind es kleinere Bauten, Grabkapellen und Taufkirchen, bei denen man den Centralbau anwandte. Doch kommen auch stattliche Kirchen der Art vor, wie z. B. San Lorenzo in Mailand. Seine volle Entwicklung empfang der Centralbau aber erst in der Hauptstadt des oströmischen Reiches, in Byzanz. Dort wurde der Centralanlage über gleichschenkeligem Grundriss (griechisches Kreuz, im Gegensatz zum lateinischen Kreuz mit einem langen und drei kurzen Schenkeln) der Vorzug gegeben. Auf eine Einwirkung von Byzanz her, ist auch der grösste frühchristliche Kuppelbau, der sich auf italienischem Boden erhob, seiner Konstruktion gemäss zurückzuführen. Dies ist die Kirche San Vitale zu Ravenna, deren Bau in die Zeit von 526—546 fällt. Ueber acht Pfeilern schliesst sich die Kuppelwölbung, die der grösseren Leichtigkeit wegen aus hohlen Thonkörpern konstruiert ist; ein gewölbter Umgang umgürtet den okto-

gonen Mittelbau. Die Vorhalle bildet hier ein ausnahmsweise schräg zur Achse stehender langgestreckter Raum (Fig. 25). — Auch sonst ist Ravenna reich an frühmittelalterlichen Bauten. Als Residenz des Kaisers Honorius und des Galla Placidia (bis 450), dann des Gothenkönigs Theodorich (bis 493) nahm die Stadt einen gewaltigen Aufschwung und erhielt sich auf ihrer Höhe auch unter den byzantinischen Exarchen im 6. Jahrh. Aus dem Anfange des 5. Jahrh. stammt die in der Hafenstadt belegene, dem heiligen Apollinaris gewidmete, Basilika (27, 3), an deren Seite ein runder Turm*) emporragt. Demselben Heiligen wurde während der Regierung Theodorichs in der Stadt selbst eine reich mit Mosaikenschmuck ausgestattete Kirche errichtet (27, 4). Bemerkenswert ist hier, wie in San Vitale,

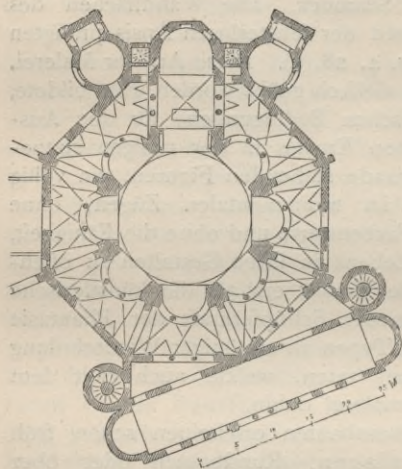


Fig. 25. Grundriss von S. Vitale zu Ravenna.

gleich mit den altchristlichen Werken der Malerei ein weit selbständigeres Verhalten der Ueberlieferung gegenüber nachrühmen, so bemerken wir doch, dass mit der Erweiterung des Stoffgebietes (historische Szenen, Prozessionen 28, 4) und der selbständigeren Formgebung die künstlerische Durchbildung erheblich gesunken ist. Das dabei befolgte Beispiel von Byzanz zeigt sich namentlich in Sachen höfischer Sitte, deren Nachwirkungen in Tracht und Bewegung wir noch am Hofe der Karolinger wahrnehmen können. Aber dieser höfisch ceremonielle Zwang that dem künstlerischen Wert der figurenreichen Mosaikbilder aus dem 6. und 7. Jahrh. erheb-

die Umbildung der römisch-antiken Form des Kapitells, das eine korbartige, bald viereckige, bald mehr cylindrische Gestalt annimmt, hier mit einem krausen Blattwerk umgeben ist, dort und zumeist aber eine flache, an Filigranarbeit erinnernde Verzierung erhält (Fig. 26). Zwischen Kapitell und Bogenansatz wird ein Zwischenglied (Kämpfer) in Gestalt einer umgekehrten, abgestumpften Pyramide eingeschoben, ähnlich wie bei spätromischen Arkaden (21, 1).

Die ravennatischen Mosaikmalereien zeigen mannigfache Stufen der Entwicklung; wenn wir aber ihrem Stil auch im Ver-

*) Die altchristliche Baukunst kennt keine Turmanlagen, erst im 8. Jahrh. werden sie Regel und dienen anfänglich vorwiegend Verteidigungszwecken, später zur Aufnahme des Geläutes (Campanile).

lichen Abbruch: je ceremonieller die Darstellungen werden, desto unlebendiger erscheinen sie.

2. Ostrom.

Die Kunst des oströmischen Reiches zeigt bis in das 6. Jahrh. im wesentlichen eine mit der weströmischen gleichartige Entwicklung. Formal und gegenständlich betrachtet, walten im Osten wie im Westen die gleichen Merkmale, sind die gleichen Ausdrucksmittel in Uebung. Erst in der Folgezeit erzeugen die hellenistisch-orientalischen Elemente, wie in der allgemeinen Kultur so auch in der Kunst, neue Erscheinungen und überwuchern mehr und mehr, was an antikem Bildungstoffe im Osten zurückgeblieben war.

Wenn aber auch die oströmische mit der weströmischen Kunst aus gemeinsamen Quellen der Ueberlieferung schöpfen, so hat erstere doch eine bestimmte Bauform, den Central- und Kuppelbau, wie wir schon oben gesehen haben, in grossartiger Weise ausgebildet. Schon früher wurde im Orient, im sassanidischen Persien des 3. Jahrhunderts, in Syrien zumal, wo im 5. und 6. Jahrh. der altchristliche Kirchenbau sich eigentümlich ausbildete, der Kuppelbau mit Meisterschaft geübt. Immerhin bleibt Ostrom der Ruhm, in der Sophienkirche zu Konstantinopel

den mächtigsten Kuppelbau in eigenartiger Weise ausgeführt zu haben. Die „Hagia Sophia“ wurde unter der Regierung Justinians (527—565) an Stelle der 532 durch Brand zerstörten älteren Sophienkirche errichtet. Die Baumeister waren Anthemios von Tralles und Isidoros von Milet. Die ganze Anlage (ein Rechteck von 79 m Länge bei 71,5 m Breite, Fig. 27) gipfelt in der aus 40 Backsteinrippen gebildeten 55 m hohen Kuppel, die auf vier mächtigen Pfeilern, vermittelt durch vier Zwickel (oder Pendentifs, so heissen diese Wölbungsteile in der Gestalt von sphärischen Dreiecken), sich erhebt (28, 2). Der viereckige Raum, über den sich die Kuppel als Halbkugel wölbt, die Vierung, ist auf zwei Seiten durch Halbkuppelbauten mit kleineren Nischen erweitert worden. Die Seitenschiffe sind dreigeteilt, und ein breiter Vorbau (Atrium)



Fig. 26. Kapitell von S. Vitale zu Ravenna.

öffnet sich nach dem Vorhof. Abbildung 28, 1 veranschaulicht die Höhenentwicklung der Kirche und belehrt andeutungsweise über den reichen Schmuck des Innern, zu dessen prächtiger Durchführung keine Mittel gescheut wurden. Mosaikbilder, kostbare Marmorverkleidungen der Wände, Säulen, von antiken Bauten entlehnt, gaben dem Ganzen eine mächtige Wirkung. Eilig war die Kirche gebaut worden — 537 weihte sie Justinian ein — nach einem Erdbeben stürzte 558 die Kuppel ein, worauf sie der jüngere Isidoros erhöhte und stärker aufbaute. Unversehrt blieb die Kirche bis zur Einnahme Konstantinopels durch die Türken (1453), die sie für ihren Kult einrichteten, vier Minarets (S. 56) und kuppelbedachte Gräber anbauten und das Atrium entfernten.

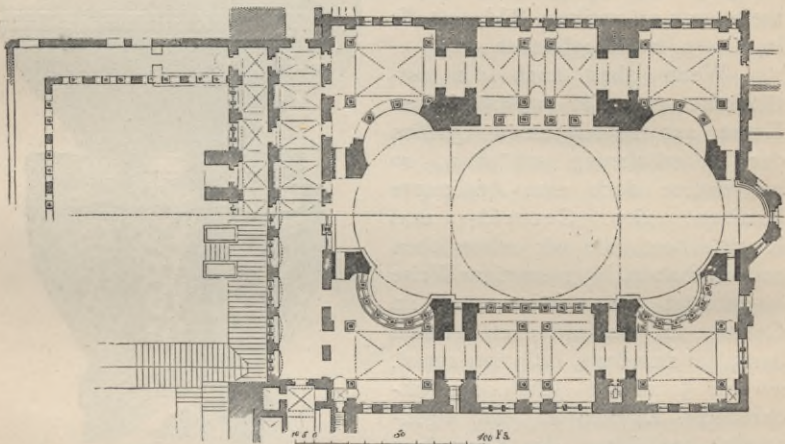


Fig. 27. Grundriss der Sophienkirche zu Konstantinopel.
(Unteres und oberes Stockwerk.)

In Ostrom beginnt seit dem 6. Jahrh. die selbständige Entwicklung der byzantinischen Kunst. Die Beziehung zur antiken Bildung wird abgebrochen; — nur in der Glanzzeit der makedonischen Dynastie vom Ende des 9. bis zur Mitte des 11. Jahrh. zeigt sich in den Mosaiken ein Wiederanknüpfen an die ältere, vom antiken Erbe zehrende Weise. Im allgemeinen wird das künstlerische Schaffen — im 8. Jahrh. durch die Bilderstürme unterbrochen — wesentlich von kirchlicher Satzung beeinflusst. Die Klöster bilden die wichtigsten Pflegestätten der Kunst, die, mehr und mehr eingehend auf religiöse Stimmungen und dogmatische Absichten, den schlichten natürlichen Ton der Erzählung, die freie Formenbewegung und mitteilbar klare Empfindung einbüsst. Die schöpferische Künstlerkraft erlahmt, kirchlich konventionelle Vorschrift tritt an ihre Stelle und führt besonders

seit dem zweiten Jahrtausend die Kunst einer allmählichen Erstarrung entgegen. Immerhin bewahrt die kunstgewerbliche Thätigkeit noch lange Zeit eine hohe Stufe der Vollendung; sie allein erklärt die Wertschätzung, welche das Abendland namentlich im Zeitalter der Kreuzzüge auf die vielbegehrten Werke der byzantinischen Goldschmiede, Seidenweber, Elfenbeinschnitzer und Emailmaler legte. Daher ist auch der Einfluss der technisch bedeutenderen byzantinischen Kunst (ebenso wie der der mehr verfeinerten byzantinischen Kultur, und der höfischen Sitte) belangreich gewesen. Besonders in Venedig und Süditalien sind byzantinische Künstler thätig gewesen, sie haben daselbst einen eigenen Dekorationsstil eingebürgert, der in Wandfüllungen an Balustraden, Kapitellen, Sarkophagen ein oft zierliches Spiel entfaltet. Die ornamentalen Motive sind Gewinde von Wein, Epheu, Akanthusranken, dann Bandwerk und symbolische Tiere. Zahlreicher als die byzantinischen Originalarbeiten dieser Art sind rohe Nachbildungen italienischen Ursprungs. — Bei den Bekennern der griechischen Kirche wirkt die byzantinische Kunst trotz aller occidentalischen Einflüsse noch bis zum heutigen Tage erkennbar fort.

II. Die sarazenische Kunst.

Die sarazenische Kunst ist hervorgegangen aus der Umbildung spätantiker Elemente und den unter den Sassaniden*) fortlebenden altorientalischen Ueberlieferungen. Grosse Gegensätze bestehen in der Kunst der verschiedenen Landschaften des weiten Kulturgebietes, das dem Muhamedanismus unterworfen ist und im Mittelalter von zahlreichen Völkerwanderungen bewegt wurde. Wir unterscheiden die ostsarazenische Kunst, deren vornehmster Schauplatz vom 8. bis zum 11. Jahrh. Persien und Vorderasien waren, von der westsarazenischen in Aegypten, Nordafrika und Spanien. Die ostsarazenische Kunst bildete im 12. Jahrh. in Persien eine auf dem Gewölbebau beruhende Backsteinarchitektur aus, deren Ornamentation durch die Anwendung farbiger Glasuren und von Lüsterfliesen prunkvoll gesteigert wurde. Vom Ende des 13. Jahrh. gelangt im nordwestlichen Persien (Tauris, Sultaniéh) und in Kleinasien (Koniah) als neues Dekorationselement das Fliesenmosaik zur Anwendung. Mit dem 15. Jahrh. treten neben Persien das türkische Osmanenreich in Vorderasien (Ikonium Hauptstadt) und das Mongolenreich Timurs (Samarkand Hauptstadt) auch in der Kunst bedeutsam hervor. Gewaltige Bauten sind die Grüne Moschee mit dem Grabmonument

*) Das bedeutendste Beispiel sassanidischer Kunst ist das im 6. Jahrh. erbaute gewaltige, 27 Meter überspannende Tonnengewölbe des Palastes von Ktesiphon (unweit des alten Babylon). 641 erlagen die Sassaniden den Arabern.

Mohameds I. in Brussa und die Blaue Moschee in Tauris. — Die westsarazenische Kunst entwickelt sich bedeutsam in Kairo*) (gegründet 1168); noch wichtiger sind aber die Bauten der Araber (Mauren) in Spanien. Die ältesten Bauten der Araber entstanden in Cordova, später wurde Sevilla ein Hauptschauplatz maurischer Kunst, noch ragt als Glockenturm der Kathedrale die Giralda, einst das Minaret einer grossen Moschee empor. Die Alhambra zu Granada wurde hauptsächlich im 14. Jahrh. ausgeschmückt.

Baukunst. Im Vordergrund der Bauhätigkeit steht die Moschee. Ihre ursprünglich einfache Anlage erfüllte den Zweck, die Aussenwelt abzuhalten und der Sonnenglut zu wehren. So war die Moschee des Propheten in Medina ein viereckiger Hofraum, den ein Umgang von Säulen (meist antiken oder christlichen Bauten entnommen) umschloss. Diese Grundform des Bethauses erinnert an altertümlich semitische Gewohnheiten; sie blieb in Uebung — besonders in Aegypten — bis zum 13. Jahrh. und unterscheidet sich hier durch die geringere, dort durch die grössere Zahl der den mittleren Hof umgebenden Säulen- oder Pfeilerhallen. Auf der Ostseite gewöhnlich wird die Halle erweitert durch mehrere Säulengänge; hier befindet sich die nach Mekka weisende Gebetnische (mihrāb), die Kanzel (mimbar) für die Freitagspredigt und eine Tribüne (dikka), von wo der Vorbeter (imām) die Koranverse den Fernstehenden wiederholt. Eine spätere Form der Moschee zeigt im Grundriss ein Kreuz: der mittlere Hof mit dem Brunnen erhält überwölbte Anbauten, so dass die Gestalt zweier sich schneidender Schiffe entsteht. Mannigfache Bauten schliessen an den Kern der Moschee eine Schule (medresse), das Grabhaus des Stifters (turbah) und ausnahmslos eine wechselnde Zahl Minarets, von wo der Muezzin zum Gebete ruft — jene schlanken Turmbauten, die sich vom Viereck zum Achteck und Cylinder entwickeln, mit Balkonen umgeben sind und mit einer kleinen Kuppel oder Kugel schliessen (29, 1). Grosse, eigentümlich geformte Kuppelanlagen — an der Wurzel eingezogen, zwiebförmig, helmartig zugespitzt —, die häufig die malerische Gesamterscheinung der Baugruppe bestimmen und besonders in Persien und Indien in monumentaler Weise zur Wirkung kommen, bilden nicht immer wesentliche Glieder des Moscheebaus; oft sind sie Anbauten, Grabbauten, in deren Erhebung die ganze Anlage nicht notwendig einen Abschluss findet. Das äussere Mauerwerk wird hier und da durchbrochen von spärlichen und mit kunstvoll durchbrochenen Steinplatten geschlossenen Fenstern (29, 5), nur die mächtige Portalnische erhält reichen Schmuck. Die Brunnenanlagen, die nie fehlen und auf antike und altorientalische Traditionen zurückgehen, erhalten reiche plastische Zierformen (29, 2). Eigentümlich ist der sarazenischen Bau-

*) Ein prächtiges Beispiel der kairenischen Kunst ist die Grabmoschee (Turbah), die sich der Tscherkessensultan Kait-Bai 1463 erbaut hat (29, 1).

kunst die Vorliebe für den Hufeisen- und den Kielbogen und die Anwendung der an Tropfsteinbildungen erinnernden, dem Backsteinbau entlehnten Stalaktitengewölbe, welches aus der Vervielfältigung der bei den byzantinischen Kuppeln aufgekommenen Gewölbezwickel (29, 3) entstanden ist. Vortrefflich stellt es den Uebergang von geradkantig aufeinanderstossenden Flächen zu gewölbten her.

Welthistorische Bedeutung hat die dekorative Kunst, welche die Flächen im Innern schmückt und die Portalbauten zu umrändern pflegt (29, 5). Hier paart sich reichste Phantasie mit scharfsinnig kombinierendem Urtheil, und über das Ganze breitet heitere Farbenpracht sich harmonisch aus. Geometrische Linienverschlingungen, unendlich abwechselnd, ruhelos ineinandergreifend und doch klar bestimmbar den Gesetzen unterworfen, verbunden mit wenigen stilisierten Pflanzenformen und mit häufiger Einwebung von dem Koran entlehnten Inschriften, das sind die Elemente des ornamentalen Stils. In Stuck und Holz, gleichwie in Thon und Stein, kam diese „Mauresken“- oder „Arabesken“-Ornamentik zur Anwendung. Sie findet sich auf allen Erzeugnissen kunstgewerblicher Thätigkeit jedes Materiales wieder. Das hochgelegene Lustschloss der maurischen Könige in Granada, die Alhambra (die innere Moschee-Fassade 29, 5) bildet die herrlichste Blüte sarazenischer Kunst und die letzte zugleich auf europäischem Boden (s. S. 56). Eine Moschee mit Minarets, luftige Säulenhallen (wie die berühmte der Abencerragen), Bäder und andere Baulichkeiten gruppieren sich um mehrere innere Höfe, deren berühmtester der Löwenhof (29, 2) ist. In gefälliger Anordnung umgiebt den Hof mit dem Löwenbrunnen ein Säulengang mit vorspringenden Pavillons, wie denn überhaupt nicht Monumentalität in der Aufführung gewaltiger Bau-massen erstrebt wurde, sondern festliche Stimmung zum Ausdruck kommen sollte. Demgemäfs sind auch die Säulen schlank und zierlich gebildet, mit einem nur wenig ausladenden, mit einem Sims abschliessenden Kapitell, von dem die wiederum teppichartig verzierte Laibung der Arkade zunächst lotrecht aufsteigt (29, 4).

Bildkunst. Das religiöse Gebot, das dem Mohammedaner verbietet, Tier- und Menschenbilder zu schaffen, hat die bildnerische Kunst der Sarazenen nicht zur Entwicklung gelangen lassen. Immerhin muss betont werden, dass die Figurenbildneri keineswegs überall und streng verpönt blieb. Die Erzeugnisse der textilen Kunst, der Metall- und Holzarbeit zeigen mitunter Darstellungen von Figuren, welche der künstlerischen Geschicklichkeit der Sarazenen auf diesem Gebiete im Vergleich mit zeitgenössischen abendländischen Werken ein glänzendes Zeugnis ausstellen. Welche hohe Bedeutung der sarazenischen Kunst für die des Abendlandes zukommt, dafür giebt die Geschichte des Kunstgewerbes seit dem Mittelalter zahlreiche Belege.

III. Die Baukunst in der Karolingischen Periode.

Bescheiden waren die Anfänge der Kunst in den Ländern nördlich von den Alpen. Die Keime künstlerischer Thätigkeit, welche Rom in den Provinzen, wie in Gallien, am Rhein und an der Donau gepflanzt hatte, drohten unter den Wirren der Völkerwanderung vollständig zu Grunde zu gehen. Nur langsam wurden die Barbaren für die Kultur gewonnen. Westgoten, Franken und Angelsachsen bekunden zuerst einen höheren künstlerischen Sinn; aber erst unter

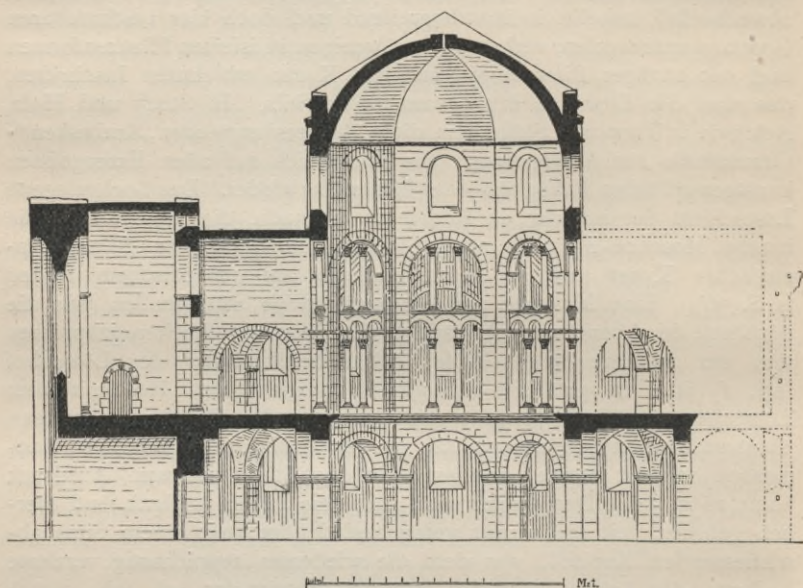


Fig. 28. Palast-Kapelle Karls des Grossen in Aachen. Längenschnitt.¹

Karl dem Grossen begrüßen wir bei fast allen Stämmen ein wirkliches Aufleben künstlerischer Regsamkeit. In Deutschland fehlte indes das Band, das unmittelbar anknüpft an die Spuren antiker Tradition, es gebrach an naheliegender Anschauung, es fehlten die Bedingungen zu einer stufenweise aufwärts gehenden Entwicklung. Die karolingische Kunst tritt infolgedessen auf deutschem Boden unvermittelt in die Erscheinung; sie ist eine ausschliesslich westfränkische Kunst und verdankt ihr Dasein der Absicht Karls des Grossen, der antiken Kultur oder den Bildungselementen, die sie jenseits der Alpen vererbt hatte, bei seinen Völkern Zugang zu verschaffen. Für diese Bestrebungen war das ostfränkische Reich nicht vorbereitet. Kaiser

Karl musste fremde Bauleute und Künstler herbeirufen, wie er denn auch schmückende Glieder zu seinen Bauwerken nicht selten antiken Bauten entlehnte. Auch für die Anlage der Bauwerke waren italienische Vorbilder maßgebend; der Umstand aber, dass man dem Vorbilde freier gegenüberstand, erklärt die selbständige Verarbeitung der fremden Muster.

Unzweifelhaft ist die Verwandtschaft der berühmten Aachener Palastkapelle (jetzt Münster) mit italienischen Centralbauten. Nahe liegt der Vergleich mit San Vitale. Dennoch erinnert die Aachener Kapelle, deren Bau von 796—804 währte, nur im allgemeinen Gesamteindruck an die ravennatische Kirche. Durch einen Vorbau, dessen originellem Portal zwei Türme schützend zur Seite stehen, gelangt man in den achteckigen Mittelraum, den ein Umgang mit sechzehnteiliger Aussenmauer umgibt (Fig. 28 u. 29). Auf mächtigen Pfeilern hebt sich der Mittelbau empor und schliesst über hohen Rundbogen mit einer Kuppel. Indessen übte die Aachener Palastkapelle, von den Zeitgenossen als Wunderbau begrusst, auf die kirchliche Architektur nur in vereinzelt Fällen eine Wirkung aus. Die Zukunft gehörte einzig und allein dem flachgedeckten Langhausbau der Basilika an, wie sie in Südfrankreich und im Norden des Landes unter den Merovingern in ihren Grundlagen entwickelt wurde. Den Mönchen ist die Uebertragung dieser Bauformen nach Deutschland zunächst zu danken. Die beiden Basilikenstiftungen Einhards zum Beispiel, diejenige in Michelstadt bei Steinbach im Odenwald (821) und die wenig jüngere, die uns in den ältesten Teilen der Abteikirche zu Seligenstadt am Main erhalten ist, sind Benediktineranlagen,*) wie auch die ersten Klöster in Deutschland.

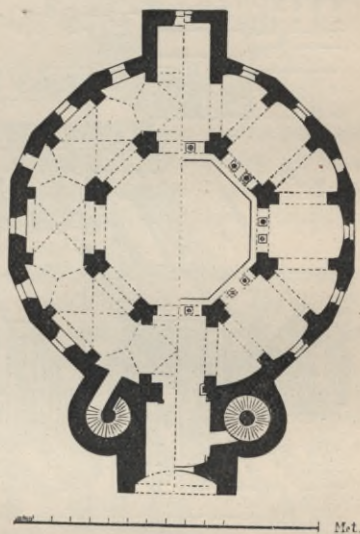


Fig. 29. Grundriss der Aachener Palastkapelle.
Links das untere Geschoss mit Kreuzgewölbe, rechts das obere Tonnengewölbe.

*) Benediktus von Nursia hatte 529 den Benediktiner-Orden gegründet. Im Norden, wo sich der Mission ein weites Feld öffnete, hatte er grosse Verbreitung gefunden und gelangte erst da zur rechten Blüte. Hervorgegangen aus dem Umkreis antiker Kulturmachwirkungen — seine Wiege stand auf dem Monte Cassino in Süditalien — war er besonders geschickt, dem Norden wichtige Kulturelemente zu überbringen. Wie die Mönche den neubekehrten, halbbarbarischen Völkern

Vorsichtig wurde bei der Klosteranlage zu Werke gegangen, die Wahl der Örtlichkeit mit sorglicher Prüfung der Bodenbeschaffenheit vorgenommen. Die Anfänge waren dürftig, dienten dem nächsten

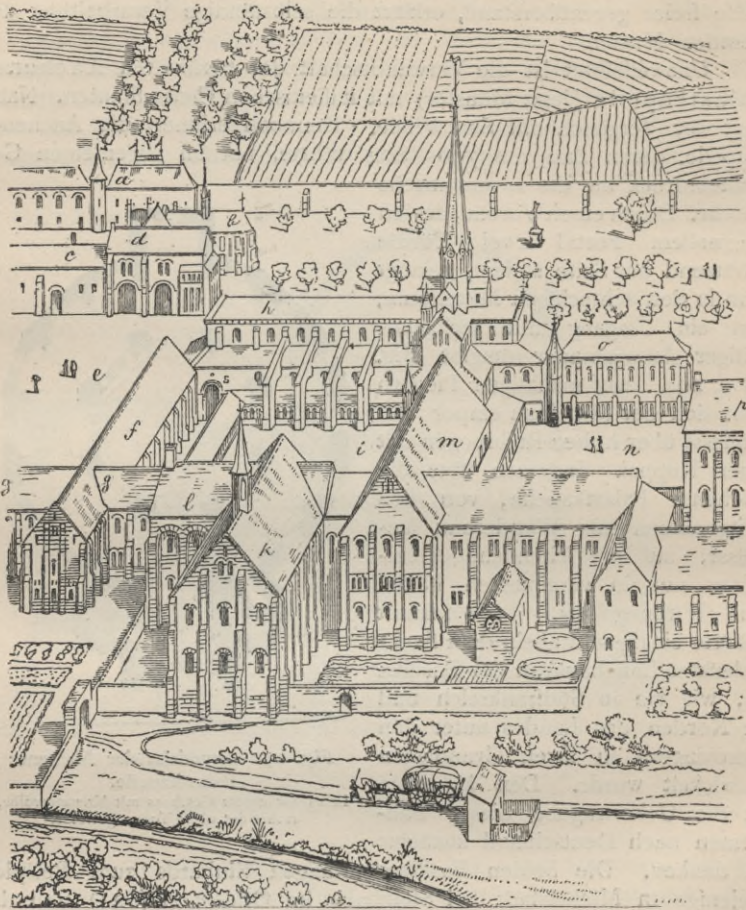


Fig. 30. Die Abtei Cîteaux. (Nach Viollet-le-Duc.)

a. Thorgebäude zum Wirtschaftshof, b. Kapelle, c. Stallungen, d. Eingang zum zweiten Hof (e), von dem Stallungsgebäude, Scheunen, Wohn- und (f) Kellergebäude umgeben, g. Abtswohnung, h. Kirche, i. eigentlicher Klosterhof, k. Refektorium (Speisesaal), l. Küche, m. Schlafraum, n. kleiner Klosterhof, o. Novizenhaus oder Bibliothek (?), p, Krankenhaus.

Vorbilder wurden in der rationellen Bewirtschaftung des Bodens und in staatlichen Einrichtungen mannigfacher Art, so vermittelten sie auch, gestützt auf altchristliche Gewohnheit, das Nachleben der Antike im frühen Mittelalter. Wie sie sich im fremden Lande einrichteten, zeigt deutlich die Ueberlegenheit ihrer Kultur und stellt ihre Bedeutung auch für die Kunst in das rechte Licht.

Bedürfnis, der Wald bot das Material zu Kirche, Wartturm und Hütte. Erst als die Einkünfte sich mehrten und die Laien reiche Schenkungen machten, ihr Seelenheil zu sichern, wurde zum Klosterbau nach umfassendem Plane geschritten. Ein Musterplan eines grossen fränkischen Benediktiner-Klosters, der noch aus dem Jahre 820 erhalten ist, zeigt, wie die Anlage eine kleine Welt für sich bildet, halb weltlich, halb geistlich, wohl organisiert und von weit zweckmäßigerer Einrichtung und Lebenskunst zeugend, als die Sitze der weltlichen Herren. Diesen Charakter eines in sich geschlossenen Gemeinwesens bewahrten die Klosteranlagen bis ins 12. (Kloster Citeaux Fig. 30) und 13. Jahrh.

IV. Die Baukunst des romanischen Stils.

Die Bauweise im christlichen Abendlande, deren Herrschaft mit dem 10. Jahrh. beginnt und sich in einzelnen Landschaften (z. B. in Deutschland) bis in das 13. Jahrh. erstreckt, führt nach einer Hauptwurzel ihrer Eigentümlichkeiten — den Nachwirkungen römischer Kunstformen — den Namen der romanischen.

Die Grundform der Kirchen romanischen Stils ist im allgemeinen die der in Rom und Italien üblichen Basilika; nur wird das Mittelschiff nach der Chorseite hin weiter hinausgeschoben und der Grundriss erhält die Gestalt des lateinischen Kreuzes (Fig. 32). Unter dem um einige Stufen erhöhten Chorraum befindet sich die Gruft des Kirchenheiligen, häufig zu einer Unterkirche (Krypta) erweitert. Das Atrium der Basilika fehlt in der Regel; doch findet es sich beispielsweise in der Abteikirche von Maria Laach (Fig. 31). Besonders bemerkenswert ist bei den nordischen Kirchen die Entwicklung des Turmbaus. Der Turm vertritt in der kirchlichen Baukunst die Stelle des Bergfrieds bei Burganlagen. Seine Errichtung verdankt er nicht selten dem Bestreben ehrgeiziger Kirchenfürsten, es dem Feudaladel zuvorzuthun; er unterscheidet sich vom Burgturm durch den steilen Helm (30, 1, 31, 2) und durch die zahlreicheren Fensteröffnungen. Zunächst errichtete man die Türme an der Westseite, zu beiden Seiten des Eingangs (Fig. 31), aber auch die Ostseite bekam Türme (30, 1), und über der Vierung wurde bei grösseren Kirchen ein schwerer vier- oder achteckiger Turm von gedrungenen, mächtigen Verhältnissen errichtet (30, 1). — Dem Hauptchor gegenüber ist nicht selten ein zweiter Chor angelegt (Fig. 32), wenn es galt, zwei Heiligen eine Stätte der Verehrung zu weihen. — Nicht minder wichtige Aenderungen zeigt die Art der Bedachung. Solange man Holzdecken über die Schiffe spannte, bedurfte es keiner besonders tragkräftigen Stützen; als man aber begann, das Mittelschiff zu verbreitern, und Gewölbe an die Stelle der feuergefährlichen Balkendecken traten

(im 12. Jahrh.), erfuhren die Pfeiler als kräftige Gewölbeträger eine besondere Ausbildung: an sie knüpfte sich jeder weitere bauliche Fortschritt. Die Kunst des Wölbens war ein Vermächtnis der Römer. Wo immer römische Kultur Wölbungsbauten hinterlassen hatte, blieb die Technik auch in Uebung. Aber nur allmählich steigerten sich die Ansprüche an die Festigkeit der Bauteile. Erst wölbte man

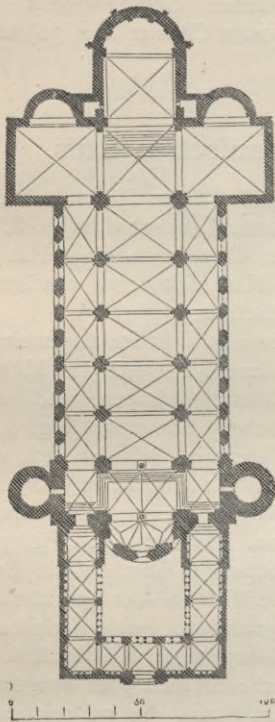


Fig. 31. Grundriss der Abteikirche zu Laach.

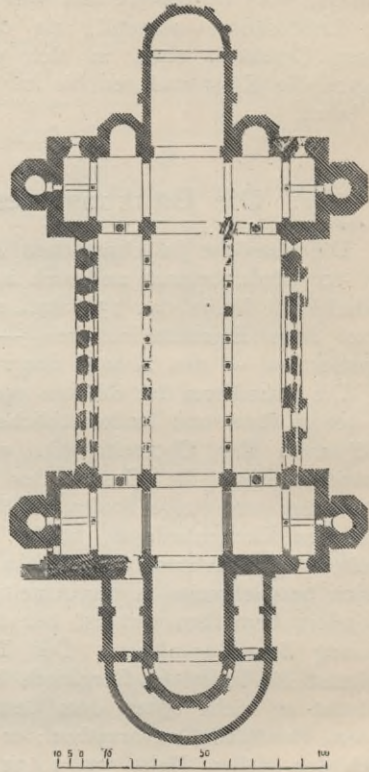


Fig. 32. Grundriss von St. Michael in Hildesheim.

die Krypten ein, denn auf ihnen ruhte die ganze Last des Oberbaues; dann schritt man zur Einwölbung der Apsis, der Vierung, der Seitenschiffe, und endlich auch des Hauptschiffes. Von dem einfachen Tonnengewölbe ging man frühzeitig zu dem Kreuzgewölbe (30, 9) über (vergl. S. 39). Ein weiterer Fortschritt war die Rippenwölbung, bei der die Kappen des Kreuzgewölbes nicht mehr in Nähten aufeinanderstossen, sondern durch ein selbständiges Glied, eine eckig oder rundstabförmig ausgebildete „Rippe“ getrennt und

verbunden werden. Die im Scheitel der Wölbung zusammentreffenden Rippen bilden das feste Gerüst, in das die Kappen als Füllung sich einspannen.

Die Stützen des Mittelschiffes zeigen vielfache Bildungen. Wo Pfeiler mit Säulen abwechseln, also ein „Stützenwechsel“ eintritt, wie namentlich bei niedersächsischen Kirchen (31, 1), erscheinen die künstlerisch vornehmeren Säulen als die Vertreter einer altertümlicheren Bauweise: sie dienen einem rhythmischen, mithin ästhetischen, keinem konstruktiven Bedürfnis. Die Pfeiler sind anfangs einfach gegliedert; am Kopf zeigen sie einen Kämpferabschluss (30, 4 u. 5), an den Ecken sind sie zuweilen ausgekehlt („abgefast“ 30, 4); sie haben wie die Säulen meist eine attische Basis und ruhen auf einer viereckigen Platte (30, 3). Später werden sie reicher gegliedert (33, 2), in die Ecken des Stammes schieben sich schmächliche Säulchen ein (30, 5) oder die Ecken runden sich zu Halbsäulen, in die Seitenflächen schneiden Winkel ein, die mit Rundsäulen besetzt werden (30, 7, 33, 2). Auf der unteren Plattenkante der Basis (30, 7, auch bei Säulenbasen 30, 3) zeigt sich mit Beginn des 12. Jahrhunderts ein zwischen Plinthe und Wulst vermittelnder Knollen, der sich bald in immer reicherer Ausgestaltung als Eckblatt darstellt. Die Säulen, als organische Träger aufgefasst, sind gedrunen und stark verjüngt (31, 1); wo sie bloss dekorative Bedeutung haben — bei „Blendarkaden“ an die Wand gelehnt (an der Laacher Abteikirche 30, 1), eingelassen in die Pfeilerecken (30, 5), gruppenweise an Portalen (39, 4) — sind sie meist übermächtig schlank gehalten und ihre Kapitelle verschiedenartig geformt. In dem Schmucke der Einzelglieder zeigt sich nächst der Erinnerung an spätrömische Vorbilder ein lebendiges Bestreben, die Funktion der Bauglieder auszudrücken; bei der Kapitellbildung tritt das frühzeitig zu Tage. So reizte das korinthische Kapitell mit seinem zierlichen Blatt- und Rankenschmuck zur Nachahmung (30, 2). Aber die nachschaffende Kraft war ungeschult, die Hand des frühmittelalterlichen Steinmetzen brachte es nicht mehr zu einer korrekten Wiedergabe des Vorbildes: sie begnügte sich mit mehr oder weniger roher Uebersetzung in schlichtere Formen. An diesen kümmerlichen Nachahmungen fand der Formensinn dann wieder einen Anhalt. Unwillkürlich belebte die Phantasie die rohen Gebilde, erblickte in den Knollen und vortretenden Teilen menschliche und tierische Gestalten, die sie in dekorativer Weise behandelte, wobei die tragende Kraft der Säule nicht immer zum vollen Ausdruck kam.

Der allmähliche Verfall der antikisierenden Blätterkapitelle führte zu der Schöpfung des minder schwierigen und organischeren Würfelpitells (30, 8): es erscheint als ein nach unten halbkugelig abgerundeter Würfel und verdankt seinen Ursprung dem künstlerischen Bestreben, von der runden Säule überzuleiten zu dem viereckigen

Auflager des Arkadenbogens. Die vier Flächen des Kapitells empfangen mannigfachen plastischen Schmuck oft mit nordisch phantastischen Gebilden (Fig. 33).

Die Ausschmückung des Kircheninnern lag vorwiegend der Malerei ob. Die Architektur begnügte sich mit wenigen Gliederungen, denen man zum Teil ihre Herkunft vom Holzstil anmerkt: schmale Gesimse (30, 9) gliedern die Wände, oder Friesbänder, reich ornamentiert, an Nagelköpfe erinnernde Motive (Fig. 34), das Blattwerk kräftig modelliert, und Bandverschlingungen (30, 6).

Auch im Aeusseren behilft sich der architektonische Schmuck mit wenigen Motiven. Die Wand wird durch schmale, nur wenig



Fig. 33. Figürliches Würfelkapitell aus der Kirche zu Hamersleben.

vortretende Pfeiler (sog. Lisenen) in Felder zergliedert und die Lisenen meist durch Rundbogenfriese — eine selbständige Schöpfung — (Fig. 35) verbunden; an reicher ausgestatteten Bauten werden die Gliederungen verstärkt durch vortretende Säulen oder Halbsäulen, die zu offenen Arkaden und Blendarkaden (31, 2) mit reichen Bogenfriesen und Bogenwulsten angeordnet werden. Die horizontalen Gesimse, ebenfalls mit linearen Ornamenten oder mit schachbrettartigen und schuppenförmigen Verzierungen geschmückt (31, 3), werden nicht selten von vorstehenden, vorkragenden Steinen (Konsolen) gestützt. Auch die Fenster, welche die Oberwand des Mittelschiffes

(30, 9) und die äusseren Seitenwände durchbrechen, oder sich an den Turmbauten zu zweien oder dreien gruppieren (33, 1), erhalten durch mehrfache Gesimse eine reiche Gliederung. Der Hauptschmuck wird auf die Portale verwandt, Säulen mit mannigfach gemusterten Schäften treten dicht nebeneinander (39, 4), bilden Nischen für plastischen Schmuck und stützen die reich gegliederte Thorüberwölbung, welche den Figureschmuck des Tympanons einschliesst.

Verbreitung. Für die Verbreitung der romanischen Baukunst ist es charakteristisch, dass sie an kein bestimmtes Vorbild anknüpft, dass sie hingegen, mit Rücksicht auf nationale und landschaftliche Eigentümlichkeiten, fast gleichzeitig sich zu einer grossen Anzahl nebeneinander gleichberechtigter Einzelgruppen sondert. Wie dem Stil kein allgemeingiltiges Konstruktionsprinzip zu Grunde liegt, so zeigt

seine geschichtliche Entwicklung kein stetiges Streben nach einem bestimmten Ziele. Je nachdem er erwächst auf traditionsreichem Boden (in Italien, in Südfrankreich, am Rhein) oder nicht (in Niedersachsen), oder endlich mit fremden Kunstweisen eine Verbindung eingeht (in Sizilien und Spanien), zeigt er ein verschiedenartiges Gepräge. Ergänzend aber und ausgleichend tritt zu diesen Besonderheiten der namentlich durch die Mönchsorden vermittelte internationale Verkehr. Durch sie wurden neue Muster und Vorbilder von Ort zu Ort übertragen, und hierin beruht zum grossen Teil der Einfluss des Mönchtums auf die Kunst des frühen Mittelalters. Denn der unmittelbare Anteil der Mönche an der Kunstthätigkeit selbst ist ohne wesentliche Bedeutung für die Entwicklung gewesen. Wohl gab es kunstverständige Bischöfe und Aebte, auch leisteten Mönche zuweilen mannigfache Dienste; die praktische Bauführung aber lag schon im frühen Mittelalter in den Händen berufsmässig geschulter Werkleute, die man nicht selten aus der Fremde berief.

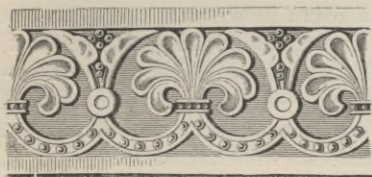


Fig. 34. Friesband.
Kloster zu Fulda.

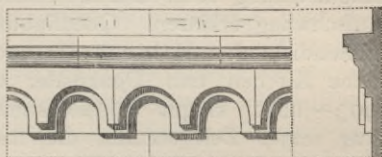


Fig. 35. Rundbogenfries.
Kirche zu Schöngraben.

In Deutschland hat die romanische Baukunst eine hohe nationale Entwicklung entfaltet. Vier Hauptbaugruppen, nämlich die niedersächsische, die mittelrheinische, die schwäbisch-allemanische und die norddeutsche lassen sich unterscheiden. Die Blüte fällt in die sächsisch-fränkische Zeit; von 1050 bis 1150 ist ein Stillstand in der Entwicklung bemerkbar, in der Hohenstaufenzeit hebt sich die Kunst von neuem.

Die rheinische Gruppe zeigt die reichste Entwicklung und ist für die ganze deutsch-mittelalterliche Baukunst entscheidend: sie vollzog zuerst den Schritt von der flachen Bedachung zum Wölbungssystem. Von höchster Bedeutung sind die mittelrheinischen Dome zu Speier, Mainz und Worms. Die Krypta des Speierer Doms, die Gruft der salischen Kaiser, war schon 1039 vorhanden, indes erst unter Heinrich IV. soll der ganze Bau vollendet worden sein, aber Brände, Zerstörungen und Umbauten haben sein Aussehen verändert. Im Speierer Dom ist die Ueberwölbung zum erstenmale völlig durchgeführt worden. Der Mainzer Dom, bereits 978 unter Otto III. begonnen, wurde später vielfach verändert, so dass die gegenwärtige

Erscheinung von der mittelalterlichen abweicht. In konstruktiven Einzelheiten ist er dem Speierer Dom gegenüber im Fortschritt, während der im wesentlichen dem 12. Jahrh. entstammende Wormser Dom, wie seine Vorgänger durch die Gruppierung seiner Türme ausgezeichnet, eine weitere Stufe der Stilentwicklung nicht darstellt. Die wohlerhaltene Abteikirche zu Laach (30, 1) ist der Typus einer romanischen Provinzialkirche.

Andere bemerkenswerte romanische Kirchen am Rhein finden sich in Köln, wo die Apostelkirche (31, 2) und St. Maria am Kapitol wegen des rund mit Absiden geschlossenen Querhauses besonders bemerkenswert sind. Am Nieder- und Oberrhein, im Elsass und in der deutschen Schweiz tritt zuerst der sog. Uebergangsstil auf, bei dem der Spitzbogen teils dekorativ, teils konstruktiv (bei den Kreuzgewölben der Seitenschiffe) zur Anwendung kommt (Dom zu Limburg, Münster zu Basel).

Selbständigeren Charakter haben die Bauten Niedersachsens. Der Reichtum des Landes (Bergbau im Harz) und die politische Machtstellung unter den sächsischen Kaisern helfen den künstlerischen Aufschwung erklären. Quedlinburg, Goslar, Magdeburg, Halberstadt, namentlich aber Hildesheim und Braunschweig besitzen mannigfache Kirchen und Denkmäler der Zeit. An Bischof Bernward (993—1022) knüpft in Hildesheim die künstlerische Bewegung an. Aus seiner Zeit stammt die flachgedeckte Michaeliskirche (31, 1, Fig. 32); sie ist dreischiffig, zeigt im Mittelschiff Stützenwechsel, hat doppelten Chor und doppeltes Querhaus. Der Braunschweiger Dom (1194 vollendet) ist überwölbt.

In ganz Norddeutschland bis nach Ostpreussen, und in Holland; herrscht vorwiegend der Backsteinbau. Das Material hat hier dem Stile ein eigenes Gepräge verliehen. Auf feinere ornamentale Gliederung musste verzichtet werden; was rund war, wurde eckig, Pfeiler ersetzen die Säulen, das Kapitell wird trapezförmig, farbige Formsteine, zu Mustern geordnet, beleben die massigen Flächen (33, 5). Vermöge des leichten Materials streben die grossräumigen Bauten hoch auf, sind überwölbt oft von stattlicher Wirkung.

In den österreichisch-ungarischen Landen entwickelt sich der romanische Stil nach dem Beispiele der deutschen Nachbarländer. Sächsischen Traditionen folgte die 1163 geweihte Kirche des Stiftes Sekkau in Steiermark und der Dom zu Gurk in Kärnten mit einer berühmten Krypta, deren Decke von 6 Pfeilern und 100 Säulen mit Würfelkapitellen getragen wird. Von den böhmischen romanischen Bauten steht die Kapelle der Hohenstaufenburg zu Eger oben an. Die Kirche von St. Ják in Ungarn, dreischiffig mit drei Absiden und ohne Querhaus ist ein gutes Beispiel des zur Gotik überleitenden Stils, ebenso die Benediktinerkirche zu Trebitsch in Mähren (33, 3).

Auf fränkischem Gebiet ist der Dom zu Bamberg (33, 1),

bereits im Innern spitzbogig gewölbt, mit Doppelchor und vier Türmen, das vollendetste Bauwerk der Uebergangszeit. Von ähnlicher Bedeutung in der Baugeschichte ist in Thüringen der Dom zu Naumburg, in Schwaben das von den baueifrigen Cisterzienser-Mönchen gegründete Kloster Maulbronn.

Während im skandinavischen Norden neben dem Steinbau besonders der Holzbau geübt wurde, fand in England nächst diesem auch der Steinbau reiche Entwicklung. Angelsächsische und normannische Elemente streiten um die Vorherrschaft, beide Stilarten finden grosse Verbreitung und zeitigen mannigfache Besonderheiten.

Eine vom Norden abweichende Entwicklung zeigt Italien. In der Zeit vom 10. zum 12. Jahrh. kann sie sich derjenigen jenseits der Alpen an Reichtum nicht an die Seite stellen. Italien war durch den Untergang der Antike am empfindlichsten berührt worden. Nur schwierig hatte sich die Verschmelzung mit dem germanischen Elemente nach langen Kämpfen vollzogen, und als Otto der Grosse das Imperium erneuerte, wurde Rom die Hauptstadt einer andern Welt, deren feudale Grundlage im Widerspruch stand mit der national-italienischen Kultur. Diese fand eine Stütze nicht in der Kirche, sondern in den Städten, die die Reste antiker Munizipalgewalt hegten. So lange aber der Kampf gegen den mittelalterlichen Staat dauerte, konnte Italien nicht wohl der Träger künstlerischer Kultur sein.

In den toskanischen Städten gelangt die mittelalterliche Kunstthätigkeit Italiens zu vorwiegender Bedeutung. In der Baukunst zielen aber die Bestrebungen nicht wie im Norden der Alpen auf die Entwicklung des Gewölbebaues, sondern auf die dekorative Durchbildung der Bauformen. Der Basilikentypus erhält geringe Aenderung, in der Zeichnung der Kapitelle und Zierglieder klingt die Antike nach, tritt der rhythmische Sinn, die den Romanen eigne Freude an klaren Verhältnissen zu Tage. Die Fassade wird mit Bogenstellungen gegliedert, durch wechselnde Schichten farbiger Steine belebt. Dem Dom zu Pisa (32, 1) gebührt die erste Stelle sowohl was Grösse wie einheitliche Durchführung anlangt. Der zugehörige, aber abseits errichtete Glockenturm ist nicht blos seiner Schiefheit wegen der Bewunderung wert.

In Unteritalien macht sich byzantinischer Einfluss geltend, ebenso in Venedig, dessen Markuskirche (32, 2) besonders in der Dekoration (Marmorbelag, Mosaiken) an byzantinische Weise erinnert.

Eine eigentümliche Gruppe bilden die Bauten Siziliens; hier wirkten römische Ueberlieferungen nach, kreuzten sich byzantinische und seit dem 9. Jahrh. sarazenische Elemente. Den Sarazenen folgten die Normannen, deren Bauten, wie die herrliche Capella Palatina im Schloss zu Palermo (1129—1140) mit ihren mannig-

fachen Säulen, der Kuppel, den Spitzbogen und dem reichen Wand schmuck, dann die nicht minder prächtige Kirche von Monreale (32, 3) sprechende Zeugen der grossartigen sizilischen Kultur im Mittelalter bilden.

Die romanische Architektur Frankreichs gedieh namentlich im Süden des Landes, wo römische Bauten zahlreich sich erhalten hatten (Notre Dame du Port in Clermont, St. Sernin in Toulouse 33, 4), dann aber auch in der Normandie zu einer Entwicklung, welche im allgemeinen im 12. Jahrh. abschliesst. An die französische Weise schliessen sich auch die Mehrzahl der spanischen Bauten an; in Südspanien und Portugal wirken maurische Ueberlieferungen mit.

V. Die Baukunst des gotischen Stils.

Die gotische Baukunst hat sich aus der romanischen entwickelt; in der spätromanischen Wölbungskunst waren bereits die Elemente, denen die Gotik ihre eigenartige Entwicklung dankt, aber ohne konsequente Durchführung ihrer technischen Fähigkeiten, zur Anwendung gekommen.

Die Verbreiterung der Kirchen hatte schon in spätromanischer Zeit zu Versuchen geführt, das Kreuzgewölbe auch auf anderem als quadratischem Grundriss aufzuführen. Um aber das Gewölbe über ein Rechteck von grösserer Länge als Breite (mit ungleichen Spannweiten) (Fig. 36) zu schlagen, war man genötigt zum Spitzbogen zu greifen, der beliebig erhöht oder herabgedrückt werden kann, so dass eine gleichmässige Scheitelhöhe der Gewölbekappen ermöglicht wird. Die verlängerten Rippen, zwischen denen die Gewölbekappen eingespannt sind — eine Neuerung war auch das sechskappige Gewölbe —, üben jedoch auf die nur vertikal stützenden Pfeiler einen um so stärkeren Seitenschub aus, je flacher oder gedrückter der Spitzbogen ist. Diesem Drucke nun zu begegnen, legte man starke Widerlager an, nicht aber im Innern der Kirche, wo man möglichst freien Raum zu schaffen suchte, sondern ausserhalb (34, 1) in Gestalt selbständiger Strebepfeiler. Diese äusseren Strebepfeiler, die oft hoch über die Dächer der niedrigen Seitenschiffe aufsteigen (36, 1), werden mit den Mittelschiffpfeilern durch Strebebogen verbunden, welche den Seitenschub des Gewölbes aufnehmen und ihn überleiten zu den Strebepfeilern.

So entsteht ein geschlossenes System sich gegenseitig bedingender Glieder: stützende Pfeiler, Gewölberippen und Gurte im Innern, äussere Strebepfeiler und verbindende Strebebogen, — das feste Gerüst des ganzen Baues. Alles was diesem statischen Gerüst nicht dient, wird als blosses Füllwerk behandelt. Die geschlossenen Wandmassen der romanischen Kirchen werden durchbrochen, gewaltige

Fenster treten an ihre Stelle und werden in fortgesetzter Flächenteilung belebt durch ein kunstvolles Spiel der der Konstruktion entwachsenen Gliederungen (s. unten).

Die konsequente Durchführung des Gewölbebaues hat auch auf die Grundrissanlage der Kirchen Einfluss geübt. Die Sicherung der Stützen hatte den Wegfall der Krypten zur Folge, Chor und Langhaus, die der romanische Stil voneinander schied, treten in enge Verbindung, das Wölbungssystem findet im Chor sein Ende. Damit hängt die reichere Ausgestaltung des Chores, seine polygonale Gestalt, der „Umgang“ der durch den Chor fortgeführten Seitenschiffgewölbe,

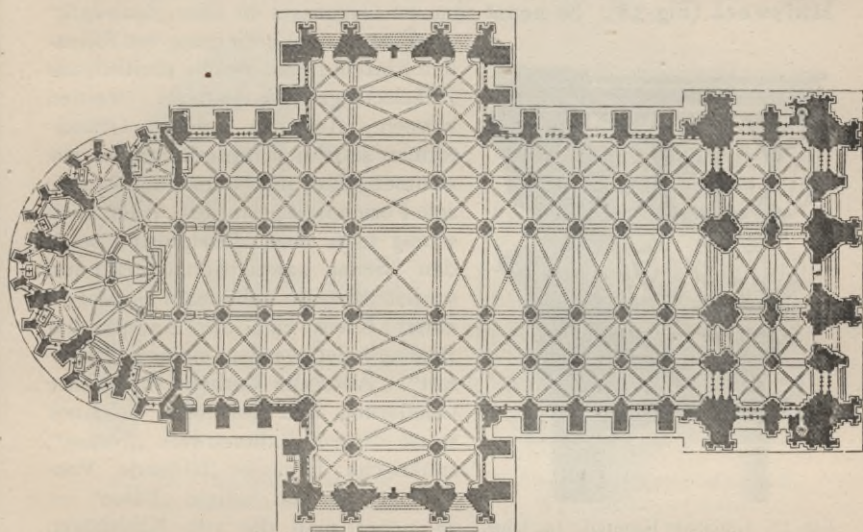


Fig. 36. Grundriss des Kölner Doms.

nicht selten mit ausstrahlendem Kapellenkranz, zusammen (Fig. 36, 35, 4).

Die Entwicklung des schweren romanischen Pfeilers zum schlanken und reichgliederten Schaft der Gotik geschah in enger Beziehung zu den Fortschritten der neuen Wölbungskunst. Aufsteigend von mehreckiger Basis (35, 2 u. 3) sammelt er um seinen Kern eine Anzahl stärkerer und schwächerer Halb- oder Dreiviertelsäulen (Dienste) zu einem Bündelpfeiler. Das Kapitell hat an organischer Bedeutung verloren: es fehlt der starke Gegensatz von Stütze und Last. Leiten die Dienste des Schaftes nicht unmittelbar über zu den Gurten (den Querrippen) und Kreuzrippen des Gewölbes (34, 4), dann werden sie, ohne dass der Kern ganz verdeckt wird, von leichtem Blätter-schmuck umgeben. Wo eine polygone Deckplatte das Kapitell ab-

schliesst, liess man sich, um ihr Vorspringen zu verbergen und um den Kontrast zwischen runden und eckigen Teilen auszugleichen, von derselben Empfindung leiten, die an der spätromanischen Säulenbasis das Eckblatt schuf; man liess den Blatterschmuck des Kapitellkelches über die gegensätzlichen Glieder hinausragen, um zwischen ihnen zu vermitteln (Fig. 37).

Ueber den Arkaden, welche das Mittelschiff von den Seitenschiffen trennen (34, 1), ist ein schmaler Gang angeordnet, das Triforium (d), und darüber die Fensterarchitektur. Von den Fensterbrüstungen steigen Pfosten auf: sie werden als Stäbe gebildet, schliessen spitzbogig zusammen und verästeln sich zu reich gegliedertem Mafswerk (Fig. 38). So nennt man im Gegensatz zu dem „Stabwerk“



Fig. 37. Gotisches Kapitell. 14. Jahrh.
Vom Kölner Dom.

der Pfosten die Vereinigung von füllenden Einzelformen, welche sämtlich aus Zirkelschlägen konstruiert werden können. Aus nur wenigen Grundformen setzt sich dieser Schmuck zusammen und nur allmählich wurde sein Formenreiz gesteigert. Anfänglich schlug man vom Mittelpfosten nach den Seiten zwei Spitzbogen und schrieb dem so gebildeten Bogenfeld einen Kreis ein; die Kanten der Bogenglieder werden einfach „abgefast“. Aber die Vorliebe für weitere Gliederung und reicheren Schmuck setzte diesem Rahmenwerk „Nasen“, sphärische Dreiecke bildende Vorsprünge, an und bildete „Pässe“ — so nennt man die von Kreisbögen begrenzten Figuren und unterscheidet

Drei-, Vier-, Fünfpässe, je nachdem

die Figur aus dem Drei-, Vier- oder Fünfeck entstanden ist. Eine willkürlichere Form ist die „Fischblase“, die mit einigen ähnlichen geschweiften oder flammenartigen Figuren erst an spätgotischen Werken auftritt (Fig. 39).

Ueber den Spitzbogen der Fenster erheben sich aussen die Wimpergen (Fig. 40), als steile Giebel gebildet. Mit fortschreitender Stilentwicklung wird ihr Umriss reicher geschmückt: aufsteigende „Krabben“ werden den Schrägen angesetzt und auf der Giebelspitze wird eine „Kreuzblume“ errichtet. Die spätere Zeit des Stils ersetzt diese Zierglieder gern durch willkürliche Formen (Tierbildungen).

Die äussere Architektur entfaltet sich am einheitlichsten an der Stirnseite, an der der Turmbau gegen den Schub der Gewölbe ein mächtiges Widerlager bildet. Der meist dreithorige Eingang wird

auf das reichste geschmückt (34, 2), über dem mittleren Thor erhebt sich ein mächtiges Radfenster (34, 3) oder strebt ein Spitzbogenfenster hoch auf. Der Turmbau selbst tritt in enge Beziehung zum Portale, er bildet mit ihm ein einheitliches Ganze; der Richtung des Stils zufolge wirkt er nicht durch geschlossene Massen; er löst sich auf in durchbrochenes Gliederwerk (36, 2). Von schwerer Grundlage, gestützt von Strebepfeilern, geht er aus dem Viereck über in das Achteck; bei seinem Aufstreben wird er von sich stetig verjüngenden Fialen (Spitztürmchen) und über den hohen Fenstern von Wimpergen umstarrt, bis die krabbenbesetzten Rippen seines Helmes in eine Kreuzblume frei auslaufen (35, 1). Mitunter erhebt

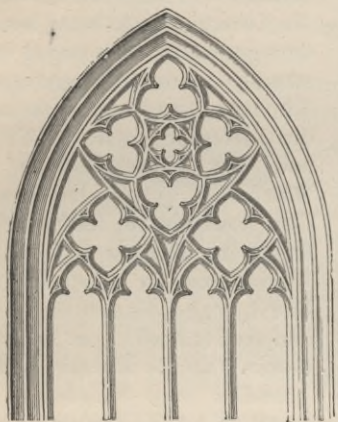


Fig. 38. Gotisches Maßwerk.
Wiesenkirche zu Soest.

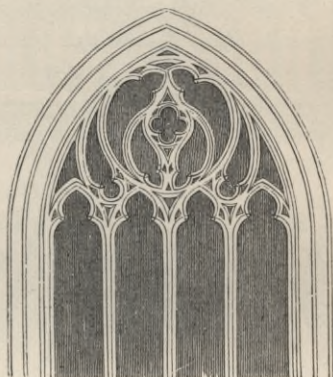


Fig. 39. Fischblasen-Maßwerk.
Wiesenkirche zu Soest.

sich wie beim Kölner Dom über der Vierung noch ein kleines Türmchen, der sog. „Dachreiter“.

Die Verbreitung der Gotik. Im 12. Jahrh. überwiegt in Europa die französische Kultur, auch der Gang der mittelalterlichen Kunstentwicklung bezeugt diese Weltstellung Frankreichs, Nordfrankreich ist die Geburtsstätte der Gotik. Die durchsichtige Klarheit des Stils, seine verständige Kühnheit, verschafften ihm in den selbstbewussten Kreisen des aufstrebenden Bürgertums besondere Vorliebe. Die Gruftkirche von St. Denis (nach 1137, der Chor geweiht 1144), ist ein sehr frühes Beispiel des neuen Stils; die grossartigsten gotischen Bauten in Frankreich sind die Notre-Dame von Paris, die Kathedrale von Amiens (34, 2), die grösste von allen, die von Chartres, Reims (34, 3) und Rouen. Im allgemeinen zeichnet sich die französische Gotik durch die Ruhe des Fassadenaufbaues und die wirksame Anwendung horizontaler Gliederungen

aus. Am Ende der Entwicklung (15. Jahrh., selbst noch später) teilt sie das Schicksal der Gotik aller Länder: eine gekünstelte Dekoration überwuchert das architektonische Gerüst, naturalistische Dekorationselemente spielen hinein. Ein Mangel der französischen Kathedralen ist ihr meist unfertiger Zustand (Turmrümpfe). — Verhältnismäßig spät, aber in ausgereifter Form, drang die Gotik nach Südfrankreich. Einmal eingeführt, bewies sie dann eine auffallende Zähigkeit.

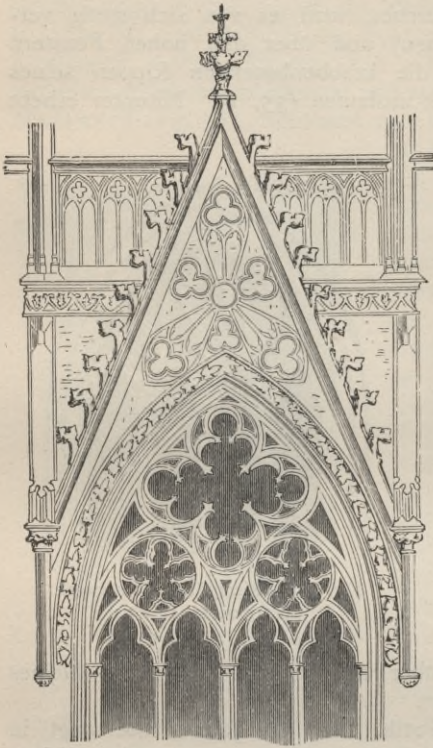


Fig. 40. Wimperge vom Kölner Dom.

In der Uebertragung gotischer Bauformen auf die Nachbarländer Frankreichs waren die Cisterziensermönche besonders geschäftig. Die ersten vollständig gotisch ausgebauten Kirchen Deutschlands sind die Liebfrauenkirche in Trier und die Elisabethkirche in Marburg (1235 begonnen). Der französische Kathedralstil findet im Westen und Süden Verbreitung, er zeigt sich am Freiburger (bis zum 14. Jahrh.) und am Strassburger Münster, dessen Fassade Meister Erwin (grundlos von Steinbach genannt, † 1318) begonnen hat. Der Kölner Dom (35, 1) findet in den Domen von Amiens und Beauvais seine Vorbilder besonders in dem Chorumgang mit dem Kapellenkranz. Er ist der am folgerichtigsten durchgeführte gotische Dom, und der Umstand, dass es gelang, den Bau vollkommen stilgerecht ab-

zuschliessen, weist deutlich darauf hin, wie sehr in der Gotik das festgeschlossene System die freiwaltende Phantasie einschränkt.

Im westlichen Deutschland, am Rhein fand der Stil im 13. Jahrh. schnelle Verbreitung. Im Elsass finden sich besonders zierliche Kirchen (36, 2). Bis in ferne Landschaften wurde die neue Bauweise übertragen (Ungarn); Regensburg, Wien (der im romanischen Stil Anfang des 13. Jahrh. begonnene Stephansdom (34, 4); der Chor 1340 geweiht, der eine Turm 1450 ganz, der andere nur halb vollendet, Ulm (Münster), Prag (Veitsdom, begonnen 1344)

bieten hervorragende Beispiele. Dennoch haben diese grossartigen süd- und westdeutschen Bauten, wie die von Frankreich beeinflussten niederländischen Kirchen (Brüssel, Mecheln, Antwerpen, Herzogenbusch), und auch die Genfer und Lausanner Kathedralen keine so selbständige Bedeutung, wie sie den mit weit einfacheren Mitteln geschaffenen Werken der norddeutschen Backsteingotik zukommt. Im 13. Jahrh. blüht diese nationale Kunst. Das Wesen der Gotik, ihre konstruktiven Grundlagen sind beibehalten, aber das schlichte Material forderte eine durchgreifende Aenderung in den Zierformen. Die Mauermaße behält ihre Geltung; fein durchbrochenes Mauerwerk, schlank aufragende Fialen müssen vermieden werden; die Gliederung wird mit farbigen Ziegeln erreicht. Die Hallenform (d. h. mit dem Hauptschiff gleichhohe Seitenschiffe, wie sie auch der Stephansdom hat 34, 4) wird bevorzugt, der Chor gerade abgeschlossen, der Uebergang vom Pfeiler zur Gewölbrippe kaum bezeichnet. Ein Musterbau ist die grosse Lübecker Marienkirche.

Wie die norddeutsche Gotik, zeigt auch die Gotik Englands eine grosse Selbständigkeit. Zu den berühmtesten Kirchenbauten gehören die Kathedralen von Lincoln, Salisbury, Canterbury, Lichfield, York und die Londoner Westminster-Abtei. Eigentümlich ist der englischen Gotik der geschweifte Spitzbogen (37, 5) und der noch breiter geschweifte sog. Tudorbogen, der auch in der Spätgotik des Festlandes Eingang fand. Eine besondere Vorliebe hat die spätere englische Gotik für mannigfaltig gestaltete Kreuzgewölbe (Netzgewölbe) mit scheinbar herabhängenden Schlusssteinen.

Die Gotik Spaniens steht unter französischem Einfluss. Die hervorragendsten Kirchenbauten finden sich in Toledo, Leon, Burgos, Barcelona. Arabische Dekorationsgesetze bleiben vielfach (auch in Portugal) für die Ornamentik in Geltung.

In Italien ist die Gotik nicht die Frucht notwendiger Entwicklung. In vollendeter Ausbildung wurde sie über die Alpen dahin verpflanzt, und wenn sie auch in den Kreisen des niederen Volkes Freunde und in den Mönchsorden Förderer hatte, so hat sie doch keine rechte Lebenskraft gefunden. Die Italiener übernahmen nicht das konstruktive Prinzip — der Mailänder Dom ist eine Ausnahme —, sie italienisierten den Stil. Den organischen Bezug der einzelnen Bauglieder zu einander gaben sie auf, sie veränderten die Maßverhältnisse, schafften der geschlossenen Flächenbildung, der horizontalen Gliederung vorwiegende Geltung und wandten die Spitzbogen, Fialen und Wimpergen nur spielend an. Das berühmteste Beispiel italienischer Gotik ist der Florentiner Dom (37, 1), der im Jahre 1296 von Arnolfo di Cambio begonnen wurde. Im 14. Jahrh. übernahm Giotto die Bauleitung, von dem auch der fünfstöckige Glockenturm (Campanile) herrührt. Um die Mitte des 13. Jahrh. wurde auch der

Dom von Siena (37, 2) begonnen, mit einer prächtigen Fassade aus verschiedenfarbigem Marmor. Verwandt ist ihm der Dom von Orvieto.

Mit dem Kirchenbau kam auch in die Profanarchitektur der gotischen Periode reges Leben. Auf Berghöhen werden Burgen errichtet, in den Städten Rat- und Zunfthäuser. Die Burg ist eine selbständige Erfindung des Mittelalters, sie hat sich stetig aus dem Verteidigungshügel entwickelt und wurde abseits von den Städten zum Schutze des Grundeigentums angelegt. Ausnahmsweise dienten ihr auch die Trümmer römischer Kastelle zum Ausgangspunkt. Ein geschlängelter Weg führt zu ihr auf, so dass die rechte Seite des Angreifenden ungedeckt bleibt. Das Thor ist in der Regel von zwei Türmen flankiert. Vorwerke vor der Burgmauer, Graben (erst mit Pfahl-, später mit Zugbrücke) und die dicke Ringmauer mit einem Rundgang, mit Plattform, mit Zinnen, Pechnasen und Gusslöchern folgen. Der Hauptturm, Bergfried oder Donjon, beherrscht das Ganze, er ist der letzte Zufluchtsort, wenn die Vorburg mit dem „Palas“ schon besetzt ist. In Wallis, in West- und Süddeutschland, in Schottland, in der Normandie haben sich viele Burgen erhalten, gute Beispiele sind: die Wartburg (12. Jahrh.), die Burgen Karlstein in Böhmen (14. Jahrh.) und Runkelstein Tirol (13. u. 14. Jahrh.), beide mit reichen Wandmalereien, dort kirchlichen, hier höfischen Gehalts, endlich die Marienburg in Preussen (seit 13. Jahrh.), deren Remter (d. h. Speisesaal) zu den herrlichsten Schöpfungen der Gotik zu rechnen ist (36, 4). Das schönste Beispiel einer gewaltigen befestigten Abtei ist der Mont St. Michel an der normannischen Küste.

Gotische Rat- und Zunfthäuser haben sich besonders in Flandern und Brabant erhalten. Von norddeutschen Rathäusern sind namentlich das Braunschweiger und Lübecker zu nennen (36, 5). Bürgerhäuser aus Haustein finden sich nur wenige (Frankfurt a. M., Nürnberg), Fachwerkbauten, Holzbauten mit hohen abgetreppten Giebeln um so zahlreicher. Zwar gehören die meisten davon (Hildesheim, Braunschweig, Halberstadt) späterer Zeit an, indessen hat der Holzbaustil auch des 15. und 16. Jahrh. an der überlieferten gotischen Weise in vielen Beziehungen festgehalten. Dasselbe gilt von den niederländischen Ziegelbauten (Brügge). Zahlreich erhalten sind namentlich im norddeutschen Tieflande gotische Thore oft mit abgetreppten Giebeln. (36, 3).

Auch in Italien finden sich noch viele Profanbauten aus gotischer Zeit, aber die gotischen Formen (besonders spitzbogige Fenster) sind rein dekorativ verwendet. Eine der stattlichsten gotischen Fassaden hat das grosse Hospital in Mailand (37, 3). Zu den berühmtesten florentiner Bauten dieser Art gehört die Loggia dei Lanzi; ähnliche offene Hallen befinden sich in der Mehrzahl der mittelita-

lienischen Städte. Die Paläste Venedigs haben ein weit selbständigeres Gepräge, die Cà (Casa) Doro am Canal grande (37, 4, 1360—1420) und der Dogenpalast (1301) sind berühmte Beispiele.

VI. Malerei und Bildnerei diesseits der Alpen.

(9.—15. Jahrhundert.)

Von Werken der Bildnerei und Malerei aus karolingischer Epoche ist uns nur wenig erhalten. Wir wissen, dass vorwiegend im Longobardenreich, in Oberitalien überhaupt, in den Pflanzstätten römischer Kultur in Mailand, Ravenna, Cividale (7.—8. Jahrh.) eine reiche Kunstthätigkeit in der Bearbeitung edler Metalle und des Elfenbeins im Schwange war. Bessere Kunde schöpfen wir aus den Miniaturen, dem Bilderschmuck der Handschriften (Codices).

Die Malerei hat sich am eigentümlichsten entwickelt und schon in altchristlicher Zeit den wandelnden Anschauungen eng angeschmiegt. Dem Altertum war das Miniieren (von minium, dem roten, Mennige genannten Farbstoff) nicht fremd, aber erst in christlicher Zeit, als das Buch die Quelle der Glaubenslehre und in den Klöstern, insbesondere von den Benediktinern die Vervielfältigung von Bibeltexten (Evangelarien, Psalterien etc.), Kirchengesängen u. s. w. eifrig betrieben wurde, gewann dieser Kunstzweig volle Bedeutung. Man suchte das Wort durch das Bild zu erläutern, und je heiliger es war, desto mehr wurde auf die kunstvolle Ausmalung des Inhaltes gesehen. Nächst den biblischen Schriften finden sich auch Abhandlungen profanen Inhalts auf diese Weise verziert (illuminiert).

Eine Gruppe für sich bilden die irischen Miniaturen. Selbständigen Ursprungs dürfen sie sich nicht rühmen, sie sind eine schematische Entartung römisch-orientalischer Vorbilder, keineswegs die Erzeugnisse elementaren Formensinnes; denn dieser wird durch Naturbeobachtung gewonnen und beginnt naturalistisch. Nur der übergrossen Schreibseligkeit irischer Mönche verdanken wir das häufige Vorkommen jener seltsamen Ornamentik, welche sich in einem kalligraphischen Spiel ineinander gewundener Linien und Bänder gefällt, die oft in Tierköpfen und Krallen auslaufen. Wirklich schöpferische Kunst gewahren wir dagegen in angelsächsischen und fränkischen Miniaturen, besonders aus spätkarolingischer und ottonischer Zeit.

Aus der Zeit Karls des Kahlen und der sächsischen Kaiser (38, 1) sind uns eine ganze Anzahl prächtiger Handschriften erhalten, die, wenn sie sich auch vielfach an ältere Vorbilder anschliessen, doch den selbständigen Kunstsinn der Zeit hervortreten lassen. So vermögen wir eine Anzahl Schreib- und Malerschulen für die karolin-

gische und ottonische Zeit nachzuweisen, die in den kirchlichen Zentren in den Bischofsitzen und in den Klöstern z. B. in Corvei (Westfalen), St. Denis, Tours, Metz, St. Gallen, Fulda, Reichenau, tätig waren.

Von den reichen Malereien, womit die Wände romanischer Kirchen geschmückt werden, haben sich nur wenige Reste erhalten. Wie die altchristliche Tradition noch im 10. Jahrh. nachwirkt, zeigen die Malereien in der Georgskirche in Oberzell auf der Insel Reichenau, deren Kloster mit dem St. Gallener im 10. und 11. Jahrh. hohe Bedeutung hatte. Christi Wunder sind in überlebensgrossen Bildern längs der Wände dargestellt und durch senkrecht laufende Ornamentbänder voneinander in acht Gruppen geteilt (Fig. 41). Christus ist unbärtig, von jugendlicher Erscheinung, er überragt die Apostel und



Fig. 41. Von den Wandgemälden in der Georgskirche auf der Insel Reichenau.

Heiligen, die ihn wie im Chor umgeben und deren Köpfe die Typen altchristlicher Mosaiken aufweisen. Auch der Wurf der Gewänder und die Behandlung der Architektur zeigt mannigfache antike Anklänge. Dem 11. Jahrh. gehören die Malereien in Burgfelden (Schwaben) an, dem 12. die Deckenmalereien in der Unterkirche zu Schwarzhemdorf und im Kapitelsaal der Abtei Brauweiler bei Köln. Im 13. Jahrh. sind die Deckenmalereien in der Michaelskirche zu Hildesheim nach Wiederherstellung des Innern (1186 durch Brand zerstört) ausgeführt. Sie stellen in acht Feldern, beginnend mit dem Sündenfall (38, 4), die sog. Wurzel Jesse, die Genealogie Christi, dar. In kleinen seitlichen Feldern erscheinen Evangelisten, Propheten und andere auf den Hauptinhalt bezügliche Figuren, auch allegorische Darstellungen, wie die vier Paradiesesflüsse (38, 4 in den

vier Eckfeldern). Das Ganze ist teppichartig gedacht, die Figuren noch ungelent in der Bewegung und (besonders die nackten) verzeichnet. Aus derselben Zeit stammen die Malereien im Dome zu Braunschweig. Eine feinere Auffassung und beseelteren Ausdruck zeigen die Wandmalereien im Dome zu Gurk in Kärnthen (38, 5).

Im 12. Jahrh. beginnt die Glasmalerei sich allmählich zu hoher Bedeutung zu entwickeln. Sie tritt gewissermassen an die Stelle der Wandmalerei, für die es in den gotischen Kirchen an geeigneten Flächen mangelte. Die Fenster gotischer Kirchen erhielten durchgängig reichen farbigen Schmuck, der sich teppichartig, anfangs in rein geometrischer Musterung, später mit eingeflochtenen Figuren und figürlichen Szenen über die ganze Fläche ausbreitet (38, 3).

Die Skulptur. Ein grosser Teil der künstlerischen Wirksamkeit des Mittelalters erstreckt sich auf das Kunstgewerbe. Kunst und Handwerk waren wie bei den Griechen keine Gegensätze, sie gingen Hand in Hand, und aus dem Handwerk reifte das Beste der Kunst heraus. Der Goldschmied wies dem Bildhauer den Weg, der Teppichweber wetteiferte mit dem Maler. Das Kirchengesetz und Kirchenmobiliar erfuhr reiche künstlerische Ausgestaltung. Altäre, Chorgestühl, Reliquienschreine, Leuchter (39, 2), Kreuze, Weihrauchfässer, kurz, was nur im kirchlichen Hausrat Platz fand, ward mit kunstgeübter Hand verziert, in Anlehnung an die tonangebende Stilweise der allbeherrschenden Architektur.

Ein Werk der Elfenbeinplastik noch vom Ende des 9. Jahrh. ist der von dem kunstreichen Mönche Tutilo von St. Gallen herrührende Einbanddeckel mit der in naiv unbeholfener Weise dargestellten Legende des heil. Gallus im untern und der Himmelfahrt Mariä im mittlerem Felde (39, 3). In der Skulptur und Malerei vom 10. zum 13. Jahrh. walten zwischen der romanischen (10. bis 13. Jahrh.) und der gotischen Epoche (seit dem 13. Jahrh.) mannigfache Unterschiede. Die Kunst des 10. Jahrh. bezeichnete einen Höhepunkt in der Entwicklung, im 11. Jahrh. scheint die Kraft im Erlahmen, erst gegen Ende des 12. Jahrh. hebt ein neuer Aufschwung an.

Zwei Gründe müssen zur Erklärung des Niederganges nach der glänzenden ottonischen Zeit herangezogen werden, ein äusserer und ein innerer. Was von technischen Handgriffen sich im Norden aus der Antike erhalten hatte, war mehr und mehr geschwunden; Volkstämme, wie die Sachsen, die auf keine der Antike entwachsenen Tradition zurückblicken konnten, waren Träger der Kunst geworden und mussten in handwerklicher Uebung sich erst langsam schulen. Nicht mindere Schwierigkeiten bot der Inhalt des künstlerischen Bemühens. Allmählich hatte sich das germanische Element im Christenthum Geltung verschafft, hatte der Volksglauben die überkommenen Ideale seiner Auffassung gemäss umgestaltet und die Verehrung der

Heiligen in den Vordergrund des religiösen Kultus gedrängt. Zu dieser allgemeinen Aenderung trat noch ein tiefer religiöser Wandel seit der Mitte etwa des 11. Jahrh. Das benediktiner Mönchswesen war im Laufe der Zeit von seinem Urbilde abgewichen, Missstände, Zuchtlosigkeiten aller Art hatten sich eingestellt und eine Reform, ein Rückgang auf die alte Ordensregel war notwendig. Den Mönchen von Cluny (910 gegründet), den Cluniacensern ist sie zu danken. Bisher aber war die Weltstimmung eine heitere, lebensfreudige gewesen, sie schlägt nun um in das Gegenteil. Es erwachsen unter dem allgemeinen mönchisch-asketischen Druck der Zeit dem Künstler neue Aufgaben. An Stelle des tröstenden Erlösers in jugendlich königlicher Erscheinung, wie er noch in den Oberzeller Wandmalereien erschien (Fig. 41), tritt z. B. seit dem 11. Jahrh. der abgemagerte, entsagende Schmerzensmann am Kreuz auf, sein Haupt neigt zur Seite, seine Züge sind kummervoll, hässlich, sein Körper peinvoll, der ganze Christus ein Bild des Jammers (38, 2).

Beispiele der Plastik aus der ersten Hälfte des 11. Jahrh. sind die berühmte Erzgussstür, welche Bischof Bernward (vgl. S. 66) 1015 für den Hildesheimer Dom giessen liess (39, 1) und ebenda die Bernwardsäule. Der mitgeteilte Flügel stellt Bilder aus der Genesis dar. Auffallend ist die verschiedenartige Behandlung des Reliefs.

Mit der Blütezeit der ritterlichen Dichtkunst, des Minnegesangs, bricht sich auch in den Werken der Bildnerei das gesteigerte Gefühlsleben, zugleich mit dem Streben nach naturwahrer Körperbildung und beseeltem Ausdruck Bahn, das künstlerische Bewusstsein ist gehoben und kündigt sich hier und da durch Namensbezeichnung an. Die vorzüglichsten Leistungen der Plastik von der Mitte des 13. Jahrh. an, treffen wir in Deutschland auf sächsisch-thüringischem Boden; dahin gehören der Figureschmuck der sog. goldenen Pforte am Dom zu Freiberg, im Tympanon die das Christkind anbetenden Könige, in den Wandungen des Portals (39, 4), die Standbilder von Propheten und Heiligen, ferner die Reliefs an der Kanzel der Schlosskirche zu Wechselburg, die grosse Kreuzgruppe (Holzschnitzwerk) ebenda (40, 1), die Stifterpaare im Dome zu Naumburg (39, 5).

In Bamberg zeigt sich eine verwandte Kunstrichtung in den Figuren des Chores und des Ostportals des Doms und in dem Reiterstandbild Konrads III. (mit freilich noch hölzern gebildetem Pferde 40, 2).

Diese Bewegung ist zum grossen Teil abhängig von Frankreich, wo noch Bedeutenderes auf dem Gebiete der kirchlichen Skulptur, insbesondere im Süden (Arles, Toulouse) und in Burgund (Vezelay) geleistet wurde. Von den nordfranzösischen Kathedralen ist namentlich die Kathedrale von Chartres durch architektonisch stilisierte Statuen ausgezeichnet. Neben dem Streben nach Durchbildung des nackten Körpers bei Schilderung der Auferstehung der Toten, macht sich

in den Gewandstatuen nicht selten eine auffällige Anlehnung an die Antike bemerkbar (40, 3).

Uebeln Einfluss zeigt die Gotik bei den Portalfiguren in der Ausreckung der menschlichen Gestalt zu unnatürlicher Schlankheit, ein Mangel, der mit der Richtung der Baukunst auf schlanke vertikale Gliederung des Bauwerks zusammenhängt (40, 3, 41, 2 u. 4). Auch die starke Ausbiegung der Hüfte ist charakteristisch für die gotischen Pfeiler- und Portalfiguren, namentlich gegen Ende der Epoche (40, 5); die Köpfe sind durchweg wenig ausdrucksvoll, mitunter idealisiert und nicht ohne Würde (41, 3). Grössere Befriedigung gewähren meist die die Bogenfelder schmückenden Gruppen, wie die von feierlichem Ernst durchwogte, innigen Anteil der Umstehenden bekundende Darstellung des Todes der Maria an dem romanischen Querhausportal des Strassburger Münsters (41, 1).

Freieren Spielraum als der Schmuck der Portale und Bogenfelder der Kirchen gewährte die Sepulkralskulptur der Stein- und Erzbildnerei (Gravierte Metallplatten), wenn auch das Herkommen die Künstler in der Gesamtanordnung beengte. Namentlich in Frankreich gewinnt die Denkmalsplastik mehr und mehr Bedeutung, zunächst in Paris (Notre Dame), Amiens, Reims, Bourges. Auch die Königsgräber von St. Denis erhielten die bildnerische Thätigkeit rege. Ausserdem zog der Hof von Burgund im 14. Jahrh. künstlerische Kräfte herbei. Hier begegneten sich Niederländer und Franzosen bei der Schaffung von Grabdenkmälern und Lösung anderer monumentaler Aufgaben. Das berühmteste, schon auf die kommende Zeit hinweisende Denkmal der burgundischen Kunstblüte ist der Mosesbrunnen in Dijon (40, 4), ein Werk des Claus Sluter (1404) und eines Mitarbeiters, namens Claus Werne. Die technische Vollendung, die sichere Meisselführung, die scharfe, lebensvolle Charakteristik der acht den Brunnensockel umschliessenden alttestamentarischen Figuren (der Moses, von dem der Brunnen benannt ist, ist nicht die vorzüglichste) lässt alles hinter sich, was um dieselbe Zeit Italien an Kunstwerken hervorgebracht hat.

Bemerkenswerte Werke der früheren gotischen Skulptur in Deutschland sind die Skulpturen an der Vorhalle des Freiburger Münsters und die Skulpturen am Münster zu Strassburg. Aus späterer Zeit rühren her die Darstellung des jüngsten Gerichtes im Giebelfelde des Südportals von S. Sebald in Nürnberg, die Skulpturen (Christus, Maria und die Apostel) im Chor des Kölner Doms (um 1350), das Grabmal des Konrad von Hochstaden im Kölner Dom, die Figur der hl. Elisabeth in der Elisabethkirche zu Marburg (40, 5) u. a. m. In Prag entstand unter Karl IV. das Reiterbild des hl. Georg mit dem Drachen (1373) im Schlosshof des Hradschin.

VIERTER ABSCHNITT

DIE KUNST DER NEUEREN ZEIT

Mit dem Worte Renaissance (ital. rinascimento) bezeichnen wir jene tiefgreifende Wandlung, die sich im Kulturleben des italienischen Volkes im Verlauf des 14. und 15. Jahrhunderts vollzog und von der befangenen Weltanschauung des Mittelalters hinüberleitete in die freiere Lebensauffassung der modernen Zeit.

An den durch Gewerbefleiss und Handel aufblühenden Städten bricht sich die Macht der Feudalherren, das Bürgertum gewinnt an selbstbewusster Kraft, in der Litteratur erlangt die Volkssprache Ebenbürtigkeit neben der offiziellen Latinität (Dante), der Humanismus schafft der wissenschaftlichen Erkenntnis freie Bahn, der religiöse Sinn wird durch die Bettelorden von dem äusserlichen Gottesdienst auf den sittlichen Kern des Christentums hingelenkt, und in der Kunst tritt der Mensch in seiner äusseren Erscheinung und in seinem seelischen Wesen mitsamt der ihn umgebenden Natur in sein volles Recht; der Natursinn erwacht und die Persönlichkeit erlangt ihre individuelle Freiheit.

Der Norden tritt erst später und in anderer Weise in die grosse Bewegung ein, die das Geistesleben der Völker auf neue Grundlagen stellt. Der Begriff der Renaissance, der in den Köpfen der Italiener sich an die antike Vergangenheit, an die staatliche Grösse Roms heftet, schränkt sich diesseits der Alpen auf das Gebiet der Kunst, insbesondere der Baukunst ein, und diese Renaissance vollzieht sich wesentlich unter der Einwirkung Italiens.

Wie allmählich die Grundlagen der modernen Kunst noch in mittelalterlichen Zeiten gewonnen werden, zeigt schon die italienische Skulptur und Malerei des 13. und 14. Jahrh., sie leiten zu der eigentlichen Renaissance des 15. Jahrh., des Quattrocento, über.*)

*) In der neueren Zeit hat auch die orientalische (sarazenische) Kunst Epochen hohen Glanzes aufzuweisen. Während die Muhamedaner im Westen an Boden verlieren — 1492 werden die Mauren aus Spanien verdrängt — zeitigt ihre Kunst

I. Die Bildnerei und Malerei Italiens im 13. und 14. Jahrhundert.

Die Bildnerei. Die Plastik entwickelt sich in Italien erst seit dem 11. Jahrh. zu einer nationalen Kunst. Bis dahin (von 600 bis 1250) waren byzantinische Einflüsse vielfach maßgebend. So haben die Longobardenkönige byzantinische Künstler beschäftigt und über Venedig und Süditalien bürgerte sich eine byzantinisierende Dekorationsweise zum Schmucke der Wandflächen, Thüren und Fenster, Ballustraden, Kapitelle, Sarkophage, Altäre u. dgl. ein. Unabhängig von Byzanz ist die plastische Kunst von Mittel- und Oberitalien, wo zahlreiche Ueberreste spätrömischer und etruskischer Kunst (in Toskana) nachwirkten. Von Rom aus verbreitete sich im 13. Jahrh. die farbenreiche musivische Dekorationsweise der Cosmaten (so genannt, weil namentlich ein Marmorarbeiter Cosmas und seine Familie sie ausübte, Fig. 42), es ist ein mehr malerisches als plastisches Schmucksystem.

Einen stetigen Verlauf nimmt die Entwicklung der Plastik in der Lombardei und in Toskana. Seit dem 13. Jahrh. tritt sie in enge Verbindung mit der Architektur, deren Glieder sie schmückt. Vorwiegend handwerklich und noch unbeholfen in der Darstellung von Figuren, weiss sie doch in naiver, lebhafter Weise (besonders an Portalen) biblische Szenen zu veranschaulichen. Freifiguren, wie das grosse Reiterstandbild des heil. Martin am Dom in Lucca, sind ebenso vereinzelte Erscheinungen, wie die wenigen aus Süditalien stammenden Büsten.

Im Zusammenhang mit der lombardisch-toskanischen Bildnerschule steht der Bildhauer Niccolò di Piero, der sich nach seinem Geburtsort Pisa, Pisano nennt (2. Hälfte des 12. Jahrh.). In seinen

im Osten neue Blüten vom 16. bis zum 18. Jahrh. Unter der Dynastie der Ssefiden (seit 1499) erlebte Persien einen Aufschwung. In Ispahan errichtete Schah Abbas († 1628) mächtige Bauten, deren Ornamentik chinesischen Einfluss zeigt. Das Reich des Grossmoguls (seit 1526) sah in Indien glänzende Moscheen, Paläste und Grabbauten in Marmor und Haustein entstehen. Berühmt sind die Bauten von Delhi und Agra (der Taj-Mahal, das Grabmal der Nur-Dschehan, ein prachtvoller Kuppelbau aus weissem Marmor). Charakteristisch für die spätere sarazenische Kunst ist die Zunahme des naturalistischen Blumenwerks im Ornament. Im 16. Jahrh. blühte die Teppichwirkerei und Miniaturalerei in Persien. — In der Türkei entwickelte sich seit der Eroberung Konstantinopels (1453) eine von der Sophienkirche (s. S. 53) wesentlich beeinflusste Bauthätigkeit. In den Dekorationsstil der Bauten (z. B. Suleiman-Moschee in Stambul, Selimich in Adrianopel) bringen die Türken neue naturalistische Motive (Tulpe, Hyacinthe, Nelke, Weinbeere) zur Geltung, die in der Textilkunst und Keramik besonders zum Ausdruck kommen.

Seit dem 18. Jahrh. verliert sich die selbständige Triebkraft der sarazenischen Kunst.

Arbeiten wird die für die romanische Kunst charakteristische Anlehnung an die Antike deutlich bemerkbar, aber er ist dem antiken Ideal näher gekommen als seine Zeitgenossen. Niccolòs Hauptwerk ist die berühmte Kanzel im Baptisterium zu Pisa (49, 1, vollendet 1260). Sechseckig ist ihr Aufbau, der auf sechs Säulen und einer Mittelsäule ruht. Die Hochreliefbilder der Brüstung verherrlichen das Evangelium, sie stellen dar die Verkündigung und Geburt Christi, die Anbetung der Könige (49, 2), die Darbringung im Tempel, die Kreuzigung und das jüngste Gericht. Gestalten der christlichen Tugenden schmücken die Kapitelle der Ecksäulen (Liebe, Stärke, Demut, Treue, Unschuld, Glaube). Niccolòs Sohn Giovanni (nachweisbar 1266 bis 1313) befreit die Plastik aus der architektonischen Gebundenheit und sucht sein persönliches Empfinden auszudrücken. Lebenswahrheit und der dramatische Ausdruck seelischer Regungen sind seine Ziele. Sein frischer Naturalismus hat auf die Weiterentwicklung der Plastik des Trecento (so nennen die Italiener die gotische Kunst des 14. Jahrh.) und auch auf die Malerei Giottos (s. S. 83) nachhaltig eingewirkt. Giovanni's Hauptwerke sind die Kanzeln in S. Andrea zu Pistoja und im Dome zu Pisa, namentlich die erstere offenbart in den Reliefs der Brüstung (49, 4) grosse dramatische Kraft; an den Figuren der vortrefflich charakterisierten Sibyllen begeisterte sich Michelangelo.

Wie Giovanni, so waren auch andere Gehilfen Niccolòs mit diesem oft zu gemeinsamer Thätigkeit verbunden und förderten die plastische Darstellung mit dem Streben nach lebendigerem Ausdruck der Empfindung und freierer Körperhaltung. Zu ihnen zählt Arnolfo di Cambio, der Baumeister des Florentiner Doms, und der Klosterbruder (Frate oder Fra) Guglielmo aus Pisa, der an der Arca*) des h. Dominikus in der Kirche dieses Heiligen zu Bologna das grosse Relief mit legendarischen Szenen ausführte (49, 3).

Unter dem Einflusse Giottos (s. S. 83) entwickelte sein reiches Talent Andrea Pisano (ca. 1273—1349), der in echtem Reliefstil mit wenigen aber charakteristischen, in klarer Uebersicht angeordneten Figuren das Wesen des geschilderten Vorgangs anschaulich zu machen suchte. Sein berühmtestes Werk sind die Bronzereliefs an der Südthür des Baptisteriums zu Florenz mit Szenen aus der biblischen Geschichte (49, 5) und die Schilderungen des Kulturlebens (Schiffer, Töpfer, Bildhauer u. s. w.) am Glockenturme des Domes, denen Zeichnungen Giottos zu Grunde liegen.

Die Malerei. Gegen die Werke der Skulptur stehen diejenigen der Malerei am Ende des 13. Jahrh. zurück. Bis in das 12. Jahrh. war in Italien die Mosaikmalerei im Schwunge geblieben. Ihre tech-

*) Dies prachtvolle Grabmal beschäftigte später bis auf Michelangelo noch verschiedene Künstlerhände.

nische Gebundenheit (s. S. 51) war der Ausbildung typischer Formen günstig gewesen, ihre Art der Darstellung mit mehr oder wenig symmetrischer Anordnung der Komposition nach überkommenen Mustern hatte auch die Wand- und Tafelmalerei ergriffen. Der Hinweis auf diese unselbständige Gewöhnung der Künstler, sich nach vorhandenen Vorbildern zu richten, reicht hin, die Annahme eines nicht nur Italien, sondern auch das ganze Abendland beherrschenden byzantinischen Einflusses einzuschränken. Den ersten Versuch, mit der Ueberlieferung zu brechen, machte Giovanni Cimabue (geb. um 1240), der Lehrer des grossen Neuerers Giotto (s. unten), dessen uns heute noch steif und wenig beseelt erscheinende thronende Madonna in S. Maria Novella zu Florenz von den Zeitgenossen als eine künstlerische That mit Begeisterung begrüsst wurde (58, 1).

Der epochemachende Umschwung, der am Ende des 13. Jahrh. in Italien den Renaissancegeist ankündigt, hängt eng zusammen mit der tiefgehenden Wandlung im Grunde des Empfindungslebens auf die schon oben hingedeutet wurde (s. S. 80). In der Gründung der Bettelmönchsorden findet die veränderte geistige Strömung einen auch für die Kunst belangreichen Ausdruck. Die poetische Erscheinung des Ordensstifters, des heiligen Franz von Assisi, wurde in der Volksphtasie zu einem legendarischen Bilde, das die Gemüter mächtig ergriff, neue Gedanken, neue Bilder weckte. So ward auch der Kunst ein neuer, reicher Stoff zugeführt, dessen bildliche Verkörperung die erfindende Kraft in anhaltende Spannung versetzte. Diesem Schatze dankt auch der Begründer der modernen Malerei, Giotto di Bondone (1266—1337), mannigfache Anregung. Giotto's grosse Bedeutung liegt in seiner Gabe, schlicht zu erzählen, was er als Künstler empfindet. Noch wird ihm der überzeugende Ausdruck des Selbstempfundenen schwer, seine Hand folgt vielfach überlieferter Weise; aber mag er Ereignisse der biblischen Geschichte oder der Legende des hl. Franz schildern, immer durchpulst seine Gestalten wirkliches Leben, immer glauben wir an die Notwendigkeit ihres Handelns. Ein echter Wanderkünstler, bald hier, bald dort in Italien wirksam,

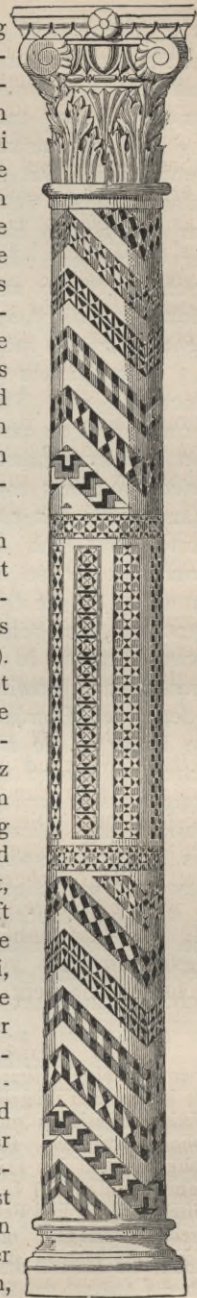


Fig. 42. Cosmatesäule aus dem Kloster S. Paolo bei Rom.

ist er der Herold der modernen italienischen Malerei geworden. In Assisi, von wo er seinen Ausgang nahm, in Florenz und in Padua sind die berühmtesten seiner Schöpfungen. Fast ausschliesslich handelt es sich um Werke der Wandmalerei*), denen in Italien eine ungleich bedeutsamere Rolle zukommt als der Tafelmalerei. Der monumentale Stil aber widerstrebt dem Ausmalen ins Einzelne, der Künstler muss sich zu beschränken wissen auf das Wesentliche der klar gruppierten Handlung, auf den deutlichen Umriss gewissermassen der Charaktere. In der dramatischen Lebendigkeit der Charakteristik erscheint Giotto als ein Geistesverwandter Giovanni Pisanos (s. S. 82). Giotto hat nicht so sehr die Mittel seiner Kunst erweitert, als ihren Gehalt vertieft, indem er ihn beseelte zu natürlicher Verständlichkeit.

Von Giottos Schülern und Nachfolgern sind die namhaftesten Orcagna und Spinello Aretino. Orcagna's Ruhm knüpft sich vornehmlich an das in der Strozzi-Kapelle in S. Maria novella zu Florenz von ihm ausgeführte Fresko, das Paradies darstellend. Spinello entfaltete in Siena und in Pisa eine grosse Wirksamkeit. Hier, an den Wänden des mit einer offenen Halle umschlossenen Friedhofs (Campo Santo), bot sich der Malerei ein reiches Feld dar. In dem umfanglichen Kreise der dortigen Wandgemälde, Werken verschiedener Künstler, ist die Allegorie, die „den Triumph des Todes“ zum Gegenstand hat, das bedeutungsvollste. Solche allegorische Vorwürfe waren nichts Seltenes in der Kunst des 14. Jahrh.: in ihnen spiegelt sich deutlich die Einwirkung der beiden in Italien herrschenden Mönchsorden, der Dominikaner und Franziskaner. Unwillkürlich erfuhren die Künstler die Beeinflussung der in beiden waltenden Vorstellungswelten. Während aber in den Dichtungen der Franziskaner poetische Innigkeit sich kundgiebt, haftet der Dominikaner Weise eine lehrhafte Absicht an. Dieser lehrhaften Sinnesweise entspricht der „Triumph des Todes“, dessen Urheber noch nicht nachgewiesen ist. Irdische Lust und gottselige Beschaulichkeit werden einander gegenübergestellt, es wird geschildert, wie Engel mit Teufeln um die Seelen kämpfen, wie der Tod unbarmherzig in das Leben eingreift, den Glücklichen niederwirft und von den Armen und Elenden umsonst um Vernichtung angefleht wird. Der Zug nach natürlichem Ausdruck der

*) Man unterscheidet zwei Arten von Fresko-Wandmalerei. Bei der einen und älteren (fresco secco) wurde der geglättete und trockene Mauerbewurf mit Kalkwasser angefeuchtet und darauf mit Farben gemalt, die mit Kalk und Wasser angerieben wurden. Zur Steigerung der Wirkung wurden auch Temperafarben verwendet. Bei der späteren (14. Jahrh.) Freskomalerei (buon fresco) malte man auf den frischen noch feuchten Mauerbewurf, also nass in nass. Die Temperamalerei bediente sich einer Art Farben, die mit eiweisshaltigen Bindemitteln (Eigelb und Feigenmilch, Honig oder Wein) versetzt sind und auf die mit Kreide überzogene (grundierte) Holztafel aufgetragen werden. Erst um 1520 kommt die Malerei auf grundierte Leinwand in Italien auf und verdrängt allmählich die Malerei auf Holztafeln.

Empfindung, der durch die Kunst Giotto's und seiner Schule geht, bekundet sich namentlich in der Gruppe der Reiter, die auf dem Ausritt zur Jagd auf Särgen mit verwesenen Leichen stossen. Selbst aus den Tieren, Hunden und Pferden spricht etwas von dem Schauer, der die Jagdgesellschaft ergriffen hat (59, 4).

Nächst dem „Triumph des Todes“ ist die Darstellung des Weltgerichts das grossartigste Denkmal der Giotto'schen Malerei. Auch hier überrascht der tiefe Griff in das Empfindungsleben, insbesondere bei dem niedergekauerten Engel, der vor Angst zitternd die Hand vor den Mund legt (58, 4).

Dem Antrieb und der Eingebung der Dominikaner verdankt die sog. spanische Kapelle in S. Maria Novella in Florenz ihren Wandschmuck, der den „Triumph des hl. Thomas von Aquino“ und „die streitende und die triumphierende Kirche“ in verschiedenen, nur äusserlich zusammenhängenden Szenen darstellt (59, 1).

Auf dem Boden der wirklichen Welt bewegt sich dagegen mit handfertiger Sicherheit der schon genannte Spinello Aretino in seinen Wandgemälden in S. Miniato zu Florenz (Legende des hl. Benedikt) und im Stadthause zu Siena (Leben Papst Alexanders III., 59, 3).

In ihren Anfängen unabhängig von dem Einfluss Giotto's, entwickelte sich in Siena zu Anfang des 14. Jahrh. eine Malerschule, die ebenfalls die Richtung auf Natürlichkeit der Darstellung nahm und auf tieferen Seelenausdruck den Nachdruck legte.

An der Spitze dieser Schule steht Duccio di Buoninsegna (1282—1339). Eigentümlich ist den altsienischen Andachtsbildern der auf gefällige Formen, auf Anmut und holdselige Schönheit der Erscheinung gerichtete Zug, während sie biblische Vorgänge minder eindrucksvoll zu erzählen und zu schildern wissen. Die bedeutendste Schöpfung Duccio's ist ein grosses Altarwerk für den Dom seiner Vaterstadt, das auf der einen Seite noch in altertümlicher symmetrischer Anordnung eine von der Gemeinde verehrte thronende Madonna (sog. Majestas) darstellt, auf der andern Seite in einer Anzahl von einzelnen Feldern Szenen aus der Leidensgeschichte Christi schildert (58, 2). — Der Art Giotto's nähert sich der fast gleichzeitige Simone Martini, der in dem Stadthause zu Siena u. a. ein lebensvolles Reiterbildnis an die Wand malte (59, 2). Neben ihm waren die Brüder Lorenzetti für das Stadthaus thätig und malten dort eine Allegorie „des guten und des schlechten Regiments“.

Abseits von diesen Schulen steht der Dominikaner-Mönch Fra Giovanni da Fiesole, genannt Fra Angelico (1387—1455). Seiner wahrhaft fromm-gläubigen Auffassung nach steht er der mittelalterlichen Welt näher als der beginnenden Renaissance, leitet aber gleichwohl zu der Kunst des 15. Jahrh. über und hat auf spätere Meister, wie Fra Filippo Lippi und Masaccio, keinen geringen Einfluss geübt. Die zahlreichen Wand- und Tafelmalereien seiner Hand

(Fresken im Kloster S. Marco zu Florenz, im Vatikan zu Rom) schlagen einen tiefreligiösen, oft bis zur Inbrunst gesteigerten Ton an; seine heiligen Frauengestalten und seine Engel sind erfüllt von einem keuschen holdseligen Liebreiz (60, 1. u. 3).

II. Die Baukunst der italienischen Renaissance.

Der Beginn des 15. Jahrh. führt in das eigentliche Zeitalter der Renaissance. Was die Kunst bisher ahnte und suchte, tritt lebhaftig in die Erscheinung. Allgegenwärtig ist die frische Naturfreude, allherrschend die selbstbewusste Individualität der Künstler. Angefeuert durch die der Renaissancezeit eigne Ruhmsucht, sind die begabteren Künstler eifrig bemüht, sich technisch zu vervollkommen, der Kunstmittel Herr zu werden, auch theoretisch das Wesen der Kunstübung zu ergründen und festzustellen. Diese theoretischen Studien machen sich besonders auf dem Gebiete der Baukunst geltend.

Zwei Perioden der Renaissance lassen sich unterscheiden:

- 1) die Frührenaissance, um 1400 bis 1500, oder die Kunst des Quattrocento.
- 2) die Hochrenaissance, um 1500 bis 1580, oder die Kunst des Cinquecento.

1. Die Baukunst der Frührenaissance.

Charakteristisch für die Frührenaissance ist die Anlehnung an die Bauformen der römischen Antike. An einzelnen aus dem Bauorganismus losgelösten Ziergliedern, an Friesen, Kapitellen, Leisten und Pilastern von Werken antiker Kunst und nicht zum geringsten Teile an Erzeugnissen der Kleinkunst und des Kunsthandwerks bildete sich das Auge; — aus dieser fragmentarischen Anschauung erwuchs die Freude am Römisch-Klassischen. Die Antike wird als Dekorationsmittel aufgefasst, nicht als ein organisch gewordener und in allen Konsequenzen ausgebildeter Baustil, denn der Renaissancekünstler des Quattrocento fühlte sich unbeschränkt in der Verwendung der Zierformen, und nicht selten begnügt er sich mit dem Scheine organischer Verknüpfung. Das Streben nach schönen Verhältnissen ist das vornehmste Ziel der Architekten; auf die Einheit und Regelmäßigkeit in Grund- und Aufriss, ebenso wie auf die klare Fassadengliederung wird der Hauptnachdruck gelegt. Nächst diesen allgemeinen Besonderheiten der Renaissancearchitektur muss für die Frühzeit noch hervorgehoben werden der Ausgleich mit den mittelalterlichen Ueberlieferungen. So bewahren die florentiner Privatpaläste, wie die der Strozzi, Medici (jetzt Riccardi, 44, 3), Pitti (42, 1) einen burgähnlichen Charakter. Ein anderes Wahrzeichen der Frühzeit ist die Hintanstellung der Gesamtwirkung hinter die Einzelwirkung der naturalistischen oder spielend stilisierten Ornamente (Beispiele: 42, 2, 43, 2, 48, 1 u. 3).

Ein vielgewandter Künstler, Filippo Brunelleschi (1379—1440), eröffnet in glänzender Weise in Florenz die Renaissance. Nicht freilich mit seinem Lebenswerke, dem Bau der Domkuppel, die er über einen von Rundfenstern durchbrochenen polygonalen Tambour — so nennt man den (hier hohen) Kuppelunterbau — schlug und mit einer sog. Laterne krönte. Andere von seinen Werke sind für die Renaissancearchitektur weit wichtiger; so die Kirche San Lorenzo (1425), eine Basilika mit angebauter, kuppelbedeckter Sakristei; der innere Ausbau, Säulen und Gebälk nach römisch-antikem Vorbilde behandelt. Nicht minder bedeutsam ist der stattliche Kuppelbau der Kapelle der Pazzi im vorderen Klosterhof von S. Croce.

Wirksamer noch als auf die kirchliche Baukunst war Brunelleschis Einfluss auf die Gestaltung der vornehmen Bürgerhäuser, der Paläste der reichen Patrizier, die es in Prachtbauten einander zuvorzuthun strebten. In dem von ihm entworfenen majestätischen Palazzo Pitti, dessen Bau aber kaum noch von ihm selber begonnen worden ist, entstand für den florentinischen Palastbau ein typisches Vorbild (42, 1). Ganz in Rustica, d. h. mit nur roh behauenen Quadern aufgeführt, macht die Fassade den Eindruck trotziger Abwehr und unerschütterlicher Festigkeit. Sonst findet die Rustica im allgemeinen nur Anwendung auf das Erdgeschoss, um dessen Kraft und Tragfähigkeit gegenüber den oberen Geschossen zum Ausdruck zu bringen. Ein Beispiel späterer Zeit (1489 beg.) ist der Palazzo Strozzi von Benedetto da Majano. (Von der Hofanlage dieser gewaltigen Patrizierpaläste, gewöhnlich mit einem jeden Stockwerke vorliegenden Umgang, giebt Taf. 43, 3 eine Darstellung.) Die gleichen Bestrebungen wie Brunelleschi verfolgte sein auch als Bildhauer thätiger Landsmann Michelozzo (1391—1472), der in Florenz eine reiche Thätigkeit entwickelte (Pal. Riccardi 44, 3).

Noch deutlicher als bei den genannten Architekten tritt das Studium der Antike zu Tage bei dem durch universelle Bildung ausgezeichneten Leon Battista Alberti (1404—1472). Seine vorzugsweise theoretische Wirksamkeit war bahnbrechend. Von ihm ging die Anregung aus, durch Anordnung von Pilastern die vertikale Gliederung der Fassaden wirkungsvoller zu machen. Zeugen seiner praktischen Thätigkeit sind verschiedene Um- und Anbauten älterer Werke. Die Fassade von S. Maria Novella in Florenz (42, 3) geht auf seinen Entwurf zurück. Ungebundener als bei diesem Werke — die farbige Marmorinkrustation hemmte die Verkörperung seiner Bauabsicht — war er bei der Kirche S. Andrea zu Mantua (Fig. 43); hier gab er der Fassade das Aussehen einer Tempelfront, die er durch vier korinthische Pfeiler auf hohen Sockeln gliederte.

Die florentiner Architektur ist in der ersten Hälfte des 15. Jahrh. die herrschende. Andere Städte, wie Siena, Pienza, Bologna erscheinen von ihr mannigfach beeinflusst. In Arezzo hat die Früh-

renaissance eins ihrer reizvollsten Denkmäler, die Vorhalle der vor der Stadt belegenen Marienkirche (44, 2), hinterlassen, wahrscheinlich ein Werk des Bildhauers Benedetto da Majano. Die Lombardei entfaltet namentlich in der zweiten Hälfte des Jahrh. eine reiche Bautätigkeit (Mailand, Como, wo das Südportal für die Dekorationsweise der Frührenaissance sehr charakteristisch ist, 42, 2, Brescia, Verona,

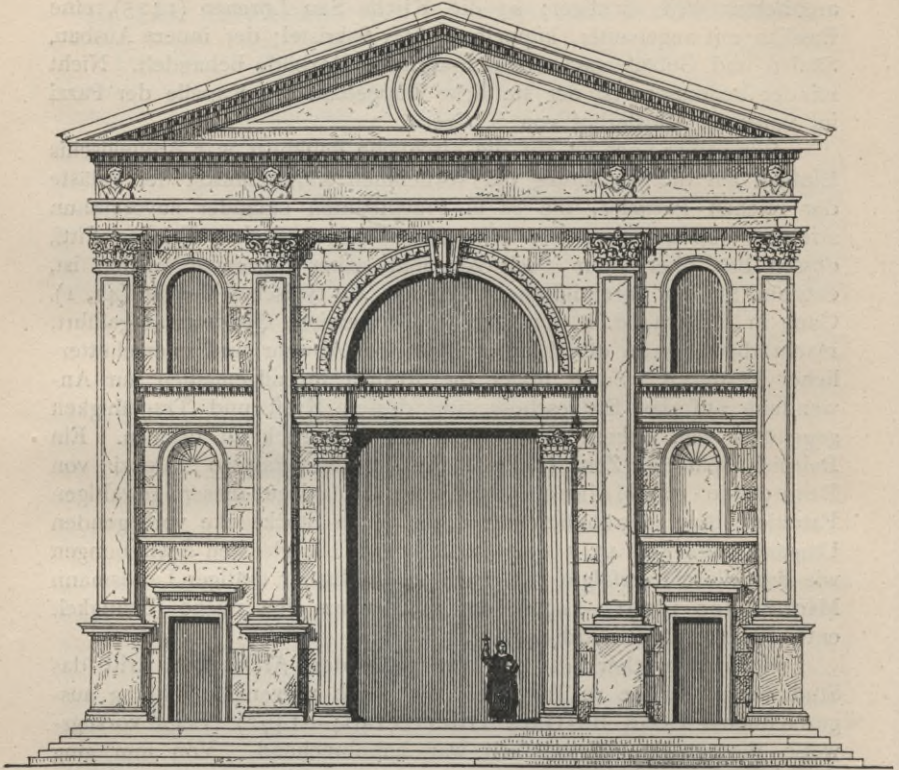


Fig. 43. Fassade der Kirche S. Andrea in Mantua, von Leo Battista Alberti.

wo Fra Giocondo thätig ist), die in dem Prachtbau der Certosa (Karthause) bei Pavia (43, 1) namentlich durch den üppigen Reichtum der Dekoration ihren Höhepunkt erreicht. Auch die Venezianer Frührenaissance legt auf den Schmuck mit Marmorinkrustationen (42, 3 u. 4), auf zierliche plastische Gliederungen (48, 1) den Nachdruck*) und zeigt

*) An die Stelle des musivischen und plastischen Ornaments tritt schon in der Frührenaissance bisweilen die malerische Verzierung der Fassaden, mittels der Sgraffitotechnik (schwarzer Grund mit Mörtelüberzug, der ausgeschabt wird und so die Zeichnung in schwarzen Linien hervortreten lässt, Taf. 43, 4).

manche Eigentümlichkeiten. In Venedig führten die Lombardi, eine zahlreiche Architektenfamilie, viele Kirchen und Paläste auf (S. Maria dei Miracoli 42, 4, S. Zaccaria, Pal. Vendramin-Calergi). Der Hof des Dogenpalastes wurde von Antonio Rizzo, Pietro Lombardi u. a. mit Renaissancefassaden ausgebaut.

2. Die Baukunst der Hochrenaissance (1500 bis 1630).

Im folgenden Zeitabschnitt entwickelt sich der Stil der Hochrenaissance, deren Hauptaugenmerk auf den durch klare Gliederung der Fassaden, durch fein abgemessene Verhältnisse der Bauteile, der vertikalen und horizontalen Gliederungen bedingten harmonischen Gesamteindruck des Bauwerks gerichtet ist. Gegen Ende der Epoche macht sich ein Streben nach Grossräumigkeit namentlich im Kirchenbau geltend, daneben auch die Absicht, durch stärkeres Relief der Fassadenglieder, durch Nischen neben vortretenden Dreiviertelsäulen eine reichere Wirkung für das Auge zu erzielen.

Der Schwerpunkt der Entwicklung wird von Florenz und der Lombardei nach Rom verlegt. Eingreifende Bedeutung gewinnt gleichzeitig das Studium der Schriften Vitruvs über die Baukunst der Alten (die vier Säulenordnungen).

Mit dem Pontifikat Julius II. (1503—1513) hebt die römische Kunstblüte an, sie währte noch, als der Mediceer Leo X. (1513—1522) im Amte folgte. Bahnbrechend für die neue Richtung war die Tätigkeit von Bramante aus Urbino (1444—1514). Von seinen Palastbauten ist die Cancelleria in Rom (44, 1) mit der eingeschlossenen Kirche S. Lorenzo in Damaso der bedeutendste. Unter seinen Kirchenbauten ist der kleine Kuppelbau, Tempietto genannt, in einem Hofe neben der Kirche S. Pietro in Montorio der bemerkenswerteste. Sein grossartigstes Werk, die gewaltige Peterskirche (45, 3), kam erst nach seinem Tode unter starker Veränderung des ursprünglichen Plans, der auf einen Centralbau — die riesige Kuppel über einem griechischen Kreuz — hinzielte, zur Ausführung.

Von Bramantes Zeit- und Strebensgenossen wirken Peruzzi (46, 3), und Antonio da Sangallo in Rom, Jacopo Sansovino (1486 bis 1570) in Venedig, wo er die Piazzetta linksseitig mit dem Prachtbau der Bibliothek von S. Marco abschloss und die zierliche, reich mit plastischer Zier versehene Loggetta (46, 1) erbaute. Wie die bauliche Erscheinung Venedigs im Sinne der Hochrenaissance durch Sansovinos Wirksamkeit verändert wurde, so drückte in Verona Michele Sanmicheli (1484—1559) manchem Strassenbilde seinen Stempel auf. Am meisten erfüllt von dem Baueifer der Hochrenaissance ist aber das „stolze“ Genua und seine Umgebung. Ganze Strassenzüge sind besetzt mit Palästen, deren Höfe mit breiten Freitreppen (47, 5) den höher gelegenen Hinterbau mit dem Vorderbau verbinden. Der berühmteste Baumeister Genuas ist Galeazzo

Alessi (1512—1572), der Erbauer der weit ins Land hinaus-schauenden Kuppelkirche S. Maria di Carignano, dem eine besondere Vorliebe für gekuppelte Säulen und Pilaster eigen ist (47, 4). Auch Michelangelo trat als Architekt auf. Er vollendete den von Sangallo begonnenen Palazzo Farnese und krönte ihn mit dem vielbewunderten Kranzgesims (45, 1 u. 2, 44, 4). Die umfassendste Thätigkeit entfaltete er (seit 1546) an der Peterskirche: ihm ist es zu danken, dass die riesige Anlage mit Berücksichtigung der Pläne Bramantes und derer, die nach diesem am Baue thätig waren, Peruzzis und Sangallos, einen einheitlichen Charakter erhielt. Was die Hochrenaissance am Aeusseren der Peterskirche geschaffen hatte, ist durch spätere Um- und Zubauten fast alles verwischt worden. Carlo Maderna baute die barocke Fassade (1605), und Bernini schuf 1667 die berühmten Kolonnaden (45, 3). Auch das Innere (46, 2) ist mit seiner überreich gegliederten Pfeiler- und Nischenarchitektur durchaus barock geworden. Diese Schicksale des mächtigsten Bauwerkes der Renaissance lehren den Umschwung der Architektur am Schlusse der Epoche kennen.

Der letzte grosse Renaissancearchitekt war Andrea Palladio aus Vicenza (1518—1580). Er hielt sich an die Regeln Vitruvs und sah sein Ideal in einer klaren, rein architektonisch gegliederten Fassade, die er mit Anwendung von nur einer Säulenordnung anzuordnen pflegte. Palladios Thätigkeit war vielumfassend, seine Palast- und Villenbauten (besonders in Vicenza, z. B. Pal. Chierigati und Tiene, 46, 4), die auf lange Zeit hinaus vorbildlich wirkten. In Venedig erbaute Palladio die Erlöserkirche mit einem ganz im antiken Tempelstil gehaltenen Vorbau (47, 1). Diese sog. klassische Richtung (Klassizismus) wird vorzugsweise von einigen schriftstellerisch thätigen Architekten gefördert (sog. Vitruvianer), unter denen Giacomo Barozzi, gen. Vignola (1507—1573) der bedeutendste ist (47, 2). Im Gegensatz zu ihr tritt allmählich die barocke Richtung auf, die ohne Rücksicht auf das organische Gefüge des Bauwerks lediglich dessen malerische Wirkung ins Auge fasst, die Bauformen in dekorativem Sinne behandelt, Säulen und Nischen mit plastischem Schmuck in Ueberfülle verwendet, die Fassaden in Kurven biegt u. s. w. (47, 3). Eingeleitet wurde der Barockstil schon von Giacomo della Porta, einem Schüler Michelangelos (1541—1604); seine völlige Entwicklung bezeichnet die Wirksamkeit des Lorenzo Bernini (s. oben), der auch als Bildhauer (S. 95) grossen Einfluss übte, und des gleich-alterigen Francesco Borromini (1599—1667).

III. Die Plastik der italienischen Renaissance.

Das 15. Jahrhundert oder Quattrocento.

Die Wiege der italienischen Renaissancebildnerei stand in Florenz. Von hier aus ging ein Zug frischer Natürlichkeit durch die Kunst; in den Werken Donatellos tritt er hervor mit der zwingenden Kraft einer künstlerischen Offenbarung. Diese Umwälzung im Reiche der Plastik war von kurzer Hand vorbereitet. In den ersten Jahren des 15. Jahrh. gewahren wir, wie die plastische Kunst des 14. Jahrh., die es nicht vermocht hatte auf der verheissungsvollen Bahn fortzuschreiten, auf die namentlich Giovanni Pisano (s. S. 82) sie gewiesen hatte, der wirklich näher zu kommen sucht, und wie in ihre architektonisch gebundene Formensprache allmählich Fluss und Bewegung kommt. Ein Anteil an diesem Umschwung gebührt dem florentiner Bildhauer Ghiberti.

Lorenzo Ghiberti (1378—1445) war erst 23 Jahre alt, als er aus einer Konkurrenz um die nördliche Bronzethür am Florentiner Baptisterium als Sieger hervorging. Sein Mitbewerber war u. a. auch der grosse Baumeister Brunelleschi (s. S. 87), und beider Arbeit, das Opfer Abrahams darstellend (50, 1, 2), lässt die Anlehnung an Andrea Pisanos Beispiel (s. S. 82) deutlich erkennen. Auch bei der Ausführung der Thürflügel hielt sich Ghiberti an das gegebene Muster. Als ihm später auch der Guss der Ostthür, des jetzigen Hauptportals, übertragen wurde, verliess er die frühere Weise und trachtete durch Anordnung einer sich perspektivisch vertiefenden Szenerie der Malerei den Rang abzulaufen. Dieser Versuch, im Relief malerisch zu wirken, war zweifellos ein verfehelter. Sieht man über den Fehler hinweg, so wird man immerhin die Kunst bewundern müssen, mit der der Meister sich seiner Aufgabe entledigte (50, 3). In zehn Feldern werden alttestamentliche Szenen geschildert, in den umrahmenden Bändern sind in 24 Nischen biblische Figuren und zwischen diesen ebensoviel weit aus der Fläche vortretende Köpfe angebracht. Studium der Natur und Beachtung der Antike, verbunden mit einer zarten Empfindungen zugeneigten Auffassung, verleihen Ghibertis Schöpfung das besondere Gepräge, das auch aus seinen drei Bronze- statuen von Aposteln an Or San Michele zu Florenz (53, 1) spricht.

Nicht nur eine umfassendere Thätigkeit, auch eine vielseitigere künstlerische Begabung zeichnete Donatello (Donato di Niccolò di Betto Bardi, 1386—1466) vor Ghiberti aus. Das ganze Wollen und Können der Frührenaissanceskulptur wird in der gewaltigen Persönlichkeit dieses Florentiners lebendige That. Das weite Reich seelischer Empfindung, vom anmutig Zarten zum leidenschaftlich Bewegten, vom ausgelassen Heiteren zum feierlich Verschlussenen ist ihm unterthan. Mit überraschender Schnelligkeit gewinnt er die technische Meisterschaft, bildet mit gleichem Erfolge in Thon, in Marmor, in Bronze,

versucht in der Bildnerei alle Mittel der Darstellung und erweitert ihren Gesichtskreis. Auch er hat die Antike studiert, ihren Einfluss erfahren, bekannt und überwunden; mehr aber verdankt er dem aufmerksamen Naturstudium. Seiner eigenen Persönlichkeit will er in seinen Gebilden Ausdruck geben. Seine Jugendarbeiten, der heilige Georg (51, 2) für Or San Michele, die Propheten am Campanile zu Florenz zeigen sein Streben nach lebensvoller eindringlicher Charakteristik. Gemeinsam mit dem Bronzegießer Michelozzo schuf er das Grabmal des Papstes Johann XXIII. im florentiner Baptisterium; im Reiterstandbild des Gattamelata, einem späteren Werke, wies er dem Monumentalstil neue Wege (51, 3). Aus seinen Bildnisbüsten (52, 6) spricht wahrhaftige Treue, aus seinen Kindergestalten (Orgelbalustrade im Dommuseum zu Florenz, 52, 1, die Kanzel zu Prato) unbefangene Natürlichkeit. Scheinen diese Werke wie durchrauscht von dem Strome dramatischen Lebens, so weiss Donatello in der Schilderung der Madonna echt weibliches Empfinden in anmutreicher Formengebung zu verkörpern (Tabernakel der Verkündigung in Santa Croce, 51, 1, zu Florenz und zahlreiche Madonnenreliefs).

Donatellos Einfluss war ausserordentlich gross. Aus seinen Werkstätten gingen zahlreiche Werke in Bronze, in Marmor und in Stucknachbildungen hervor. In Florenz, Rom und Padua, wo er überall thätig gewesen war, folgten eine ganze Anzahl Künstler seiner Spur. So der Florentiner Andrea del Verrocchio (1435—1488), der Schöpfer der grossartigen Gruppe Jesus mit Thomas an Or San Michele (54, 1) und der berühmtesten Reiterstatue der Renaissance (53, 2), der Rivale Donatellos auf dem Gebiete der Bronzeplastik. Der bronzene David im Bargello zu Florenz (53, 3) zeigt den Knaben nach vollbrachter That, es ist ein Meisterwerk naturwahrer Durcharbeitung. (Vergl. das Gegenstück von Donatello, 53, 4.) Die gleiche Schärfe der Naturbeobachtung zeigen Verrocchios Kindergestalten (der Knabe mit dem Delphin im Hof des Palazzo Vecchio in Florenz).

Als Schüler Donatellos gilt Desiderio da Settignano (1428 bis 1464), der in seinen Marmorwerken Grösse der Auffassung und ein entschiedenes Schönheitsbedürfnis hervortreten lässt. Eins seiner Hauptwerke ist das im architektonischen Aufbau und in der plastischen Durchführung gleich ausgezeichnete Grabmal Marzupini in S. Croce zu Florenz. Als Porträtbildner von jungen Frauen ist er unübertroffen (53, 5). Seiner Kunstweise verwandt ist die der Brüder Rossellini, Bernardo und Antonio, von denen der letztere seinen Madonnenreliefs und Büsten hohen Liebreiz verleiht. Von Antonio rührt auch das schönste Grabmonument der Renaissance her: das Grabmal des 1459 verstorbenen Kardinals von Portugal in der Kirche San Miniato bei Florenz (54, 2). Als Nachfolger Rossellinos erscheint Benedetto da Majano († 1497), durch Geschmack und Natürlichkeit der Auffassung gleich ausgezeichnet (54, 4). Auch ausser-

halb Florenz war er thätig und hat sich auch als Architekt hervorgethan (s. S. 88). An Fruchtbarkeit wird Donatello übertroffen von Mino da Fiesole († 1484), der ausschliesslich als Marmorbildner thätig war und in der Büste sein Bestes leistete (52, 4). Als Bronzebildner versuchte sich auch der als Goldschmied und Maler gleichberühmte Antonio Pollajuolo († 1498).

Neben diesen Meistern eroberte sich in Florenz Luca della Robbia (1399—1482) ein eigenes Gebiet künstlerischer Bethätigung. In seiner Anschauungsweise ähnelt er Ghiberti. Wie bei diesem bewegt sich die Phantasie in engeren Grenzen und beschränkt sich auf Darstellungen schlichterer Art ohne tieferen Affekt und leidenschaftliche Stimmung. Ein idealerer Sinn, als er Donatello eigen ist, spricht aus seinen Christus- und Madonnenschilderungen (52, 5). Die Reliefs mit tanzenden Kindern im Dommuseum zu Florenz (52, 3) gefallen durch anmutig rhythmische Bewegung, aber ihnen fehlt die geniale Freiheit der Erfindung Donatellos. Hohen Ruhm erwarb sich Luca della Robbia durch die Anwendung farbiger Glasuren in der Thonbildnerei. Die Figuren überzog er mit milchweisser, den Hintergrund mit blauer Glasur; für die Fruchtkränze, mit denen er seine Madonnenreliefs einzurahmen pflegte, wandte er noch gelbe, grüne und manganviolette Schmelze an. Mehrere Glieder der Familie pflegten und verbreiteten diese Kunst, die sich bis in das 16. Jahrh. blühend erhielt. Am bekanntesten darunter sind Andrea (52, 2) und Giovanni della Robbia.

Der Sienese Jacopo della Quercia (um 1371—1438) verfolgte in selbständiger Entwicklung eine ähnliche Richtung wie Donatello und kam dem Florentiner Meister nicht selten nahe. Seine Hauptwerke sind der Marmorbrunnen auf der Piazza del Campo zu Siena (jetzt in der Opera des Doms), der Taufbrunnen in S. Giovanni ebenda und der Reliefschmuck des Hauptportals von S. Petronio in Bologna (54, 3). — Etwas abseits von der allgemeinen realistischen Strömung dieser Meister steht Matteo Civitale aus Lucca (1435 bis 1501), kein bahnbrechender Meister, aber in seinen Darstellungen voll religiösen Gefühls und ansprechend durch die Gefälligkeit einer technisch vorzüglichen Formengebung.

Der zweiten Hälfte des 15. Jahrh. gehören an der als Thonbildner (bemale Gruppen der Trauer am Leichnam Christi) berühmte Modenese Guido Mazzoni (1450—1518) und der hauptsächlich an dem plastischen Schmuck der Certosa bei Pavia thätige Giov. Antonio Omodeo (1447—1522); in Venedig ragen hervor Antonio Rizzo (geb. um 1530), der Schöpfer des Dogengrabmals Tron in der Frarikirche, und die Lombardi, Pietro († 1515) und seine Söhne Antonio († 1516) und Tullio († 1532), häufig zu gemeinsamen Arbeiten (Grabmal des Dogen Vendramin in der Kirche San Giovanni e Paolo, 55, 1) mit dem Architekten und Dekorator Alessandro Leopardi († 1522) verbunden.

2. Das 16. und 17. Jahrhundert.

Das 15. Jahrhundert hatte die Grundlagen der modernen Plastik gefunden. Natürlichkeit und Lebenswahrheit waren erreicht, ebenso das anatomische Verständnis des menschlichen Körpers. Die Wahrheit in den äusseren Erscheinungsformen wie im Ausdruck des Charakters und der Empfindung konnte kaum noch überboten werden. Das technisch Lernbare stand jedem Künstler zur Verfügung, um seinem Formgefühl, seinem persönlichen Stil zum Ausdruck zu verhelfen. Das folgende Zeitalter erhob die Darstellungen der Kunst zu idealer Höhe und sicherte der italienischen Plastik jene Autorität, der die Kunst der Nachbarländer in der Folgezeit sich beugen musste.

Als der grösste Plastiker des 16. Jahrh. steht der auch in der Malerei und Architektur mit nicht geringerem Erfolge thätige Florentiner Michelangelo Buonarroti (1475—1564) da.

Michelangelos gewaltige Persönlichkeit kennt keine Schranken in den Mitteln, sein übermächtiges Empfindungsleben zum Ausdruck zu bringen. Der Bildnerei räumte er in seinem Schaffen den ersten Platz ein. Hervorgegangen aus der Lehre in der Malerwerkstatt Ghirlandajos (s. S. 98) und unter Leitung Bertoldos (eines Schülers von Donatello) in der Skulptur unterwiesen, schafft er zunächst nur plastische Werke: siebzehnjährig das Relief einer Kentaurenschlacht (Museo Buonarroti in Florenz), ein Handgemenge nackter Gestalten von schöner Form und lebendigem Ausdruck. Im Alter von 21 Jahren wandert er nach Rom, wo die Pietà (57, 1), sein erstes Hauptwerk, entsteht. Gleichzeitig bildete er die Marmorfigur eines trunkenen Bacchus und 1504 den gigantischen David (56, 2). 1505 trägt ihm Papst Julius II. die Errichtung seines Grabmales auf, das indessen erst 40 Jahre später, nachdem der Entwurf vielfache Aenderungen und Kürzungen erfahren hatte, vollendet wurde. Von dem Figurenschmuck des Werkes ist der Moses (57, 2), erfasst in dem Momente zorniger Erregtheit, die grossartigste Statue. Für das Juliusdenkmal waren auch die Sklaven ursprünglich bestimmt, in dem endlichen Wandbau in S. Pietro in Vincoli fanden sie jedoch keine Verwendung. Auch die zwei gewaltigen Mediceerdenkmäler in S. Lorenzo in Florenz blieben hinter der Absicht des Künstlers weit zurück; 1519 bestellt, fand das Werk nach einer langen Verkettung umgestaltender Kürzungen von Schülern Michelangelos eine notdürftige Aufstellung. Die beiden Denkmäler gleichen einander in der Anordnung: auf dem Sarkophagdeckel ruhen je zwei allegorische Gestalten, die Klagen der Zeit über die Verstorbenen versinnlichend, und darüber sitzt in einer Nische einmal Lorenzo (56, 1), der Herzog von Urbino, das andere Mal Giuliano, der Herzog von Nemours. Zu Füssen Lorenzos (nach 1531 geschaffen), der nachdenklich das

Haupt stützt (*pensiero*), liegen die Morgendämmerung (*Aurora*) und die Abenddämmerung (*crepusculo*); während der Tag (unvollendet) wie aus unruhigem Schlaf erwachend mit schwerem Kopfe und die Nacht, in sonderbar gedrehter Stellung den rechten Arm auf das linke Bein stützend, zu Füßen des kriegerischen *Giuliano* lagern (56, 3). Wie Michelangelo sich um die Porträtmäßigkeit wenig kümmerte, so opferte er auch dem gewaltigen Drängen seiner Empfindungen die harmonische Formenreinheit. Seine Statuen sind zu fast widerwilligen Trägern unruhig gährender Empfindungen geworden und in der grossartigen Ungebundenheit ihrer Erscheinung Verkörperungen einer der Wirklichkeit entrückten idealen Welt.

Neben Michelangelo sind *Andrea Sansovino* (1460—1529) und der nach ihm auch Sansovino genannte *Jacopo Tatti* aus Florenz (1477—1570) hervorragende Vertreter der Plastik des Cinquecento. *Andrea* schuf in Florenz die herrliche Gruppe Christi mit dem Täufer (*Baptisterium*) und im Chor von *Sta. Maria del Popolo* in Rom prächtige Grabmäler mit anmutig bewegten Nischen- und Freifiguren (55, 2), *Jacopo* eine Anzahl lebensvoller Götterbilder (57, 3), allegorische Gestalten und Bronzereliefs in *S. Marco*, an der *Loggetta* und anderen Gebäuden Venedigs. Am besten gelangen ihm einfache Gestalten mit ruhig gefasstem Ausdruck, wie die Statue der Hoffnung am Dogengrab *Venier* in *S. Salvatore*. — Als Meister in der Thonbildnerei, grossartiger und seelenvoller als sein Landsmann und Vorgänger *Mazzoni* (S. 93) ist hier noch zu nennen *Antonio Begarelli* (1498—1565), der u. a. in der Petrikirche zu *Modena* die ergreifende Gruppe der Trauer um den toten Christus schuf.

Nur wo eine gewaltige Persönlichkeit wie die Michelangelos dem Werke Leben gab, wird man die Uebertreibung in den Formen nicht als Manier und Originalitätssucht empfinden. Ein anderes aber ist es, wenn die Virtuosität Nachstrebender sich in äusserlicher Nachahmung eines willkürlichen Formenwesens ergeht, ihren Gebilden aber keine Seele einzuhauchen versteht. *Benvenuto Cellini*, und mehr noch *Baccio Bandinelli* lassen diesen verderblichen Einfluss von Michelangelos Kunst deutlich erkennen. Mehr Mafs hielt der *Flämänder Giovanni da Bologna* (1524—1608, 57, 5), während *Lorenzo Bernini* (1598—1680) mit grossem Talent auf dekorative Wirkung der statuarischen Plastik hinstrebte und seinen allegorischen Figuren und Gruppen eine malerische Positur zu geben bemüht ist (57, 4). Beide Künstler sind die hervorragendsten Bildhauer der Barockzeit und haben auf die künstlerische Manier ihres und des folgenden Jahrhunderts den grössten Einfluss gehabt. Das Charakteristische des Barockstils ist der theatralische Zug, der die oft zu Gruppen vereinigten und eine Art lebendes Bild darstellenden Figuren durchzuckt. Eine zahllose Menge Grabmäler und Altäre der Art hat die Barockzeit hervorgebracht, und selbst das Aeussere der Kirchen

und anderer Bauten jener Periode ist oft überfüllt mit dergleichen mehr durch ihre malerische Erscheinung als durch innere Beseelung bemerkenswerten Gestalten. Ein glänzendes Beispiel der Art bietet die katholische Hofkirche in Dresden.

IV. Die Malerei der italienischen Renaissance.

I. Das 15. Jahrhundert (Quattrocento).

An der Spitze der florentinischen Malerei im 15. Jahrh. steht Tommaso di Ser Giovanni, gen. Masaccio, d. i. der sonderbare Thomas (1401—1428), als bahnbrechender Meister. Einen Vorläufer hatte er in Tommaso di Christofano Fini gen. Masolino (der kleine Thomas, 1383 bis um 1440), seinem Lehrer.

Von Masolino sind in Castiglione d'Olonza unweit Varese zwei Reihen Fresken erhalten, unter denen eine Darstellung der Taufe Christi wegen der nicht ohne Verständnis gezeichneten nackten Figuren, besonders merkwürdig ist. Eine verwandte Darstellung giebt Masaccio in seinen Fresken in der Brancaccikapelle der Carmeliterkirche zu Florenz, in der „Taufe Petri“ (Fig. 44). Der Vergleich macht den grossen Fortschritt deutlich, den der Schüler über den Lehrer hinaus that. Nicht nur die Sicherheit, mit der die nackten Körper gezeichnet sind, auch die geschlossene Einheit der Composition, dazu die durch Abtönung mit Licht und Schatten bewirkte Raumtiefe, ferner die mit denselben Mitteln erzielte Modellierung der Gewandung bei dem taufenden Apostel, lassen das Ziel erkennen, auf das die neue Kunst zusteuerte: Naturwahrheit in den Formen und Bewegungen der menschlichen Gestalt sowohl wie in der räumlichen Umgebung (Landschaft und Architektur in richtigem Mafsverhältnis zu den Figuren). Noch deutlicher spricht die Grösse des Meisters aus dem besser erhaltenen Breitbilde, dem sog. „Zinsgroschen“. Drei Momente kommen auf diesem Bilde zur Darstellung: in der figurenreichen Mitte fordert der Zöllner den Zins und Jesus heisst den eifrigen Petrus die Münze aus dem Munde eines Fisches holen; auf der linken Seite gewahren wir den Apostel den Auftrag vollführend, und auf der rechten endlich, wie er den Zöllner bezahlt. Hier überrascht das lebendige Mienen- und Geberdenspiel, die Tiefe der Charakteristik, der sprechende Ausdruck der Köpfe (60, 2), die würdevolle Erscheinung Christi und der Apostel (in der seit Giotto üblichen Idealtracht neben dem in der Volkskleidung auftretenden Zöllner) als Offenbarung eines seiner Zeit voraneilenden Genius. An diesem Werke und an der mit gleicher Meisterschaft geschilderten „Vertreibung aus dem Paradiese“ (60, 5) bildeten sich die nachfolgenden Künstlergeschlechter bis auf Lionardo und Michelangelo.

Unter Masaccios unmittelbarem Einfluss stand Fra Filippo Lippi (1406?—1469). Ohne inneren Beruf zum Mönch erzogen, entfloh



Fig. 44. Taufe Petri. Von Masaccio. Florenz, Brancaccikapelle.

der leidenschaftliche Künstler dem Kloster. Die Kraft seiner Charakteristik und seine Kunst, die Gestalten zu gruppieren und zu modellieren, stellen ihn in die Nähe Masaccios. In den Fresken im

Chor der Kathedrale von Prato (1456 begonnen) schilderte er Hauptvorgänge aus der Legende Johannes des Täufers und des heil. Stephanus. Aber auch seine Tafelbilder sind von dem neuen Stile erfüllt. Seine Madonnen beginnen sich der kirchlichen Strenge zu entöhnen (61, 5), erhalten einen weltlichen Zug, nicht nur in den Köpfen, sondern auch in der damaliger Sitte entsprechenden reichen Tracht und in ihrer Versetzung auf den Boden der Natur und des wirklichen Lebens. In Filippos Schüler Sandro Botticelli (1446 bis 1510) lebt ein feuriger energischer Geist. Seine Anregungen entlehnt er den verschiedensten Quellen, er versucht Dante zu illustrieren, entnimmt der Antike mannigfache Vorwürfe (Geburt der Venus, 61, 2) ergeht sich in allegorischen Bildern (Frühling). Seine Fresken in der sixtinischen Kapelle im Vatikan (vollendet 1484, Darstellungen aus der Geschichte Mosis) sind dramatisch bewegt, seine Madonnen haben individuelles Gepräge, und ein eigener Zauber liegt in den Zügen seiner Heiligen- und Engelsköpfe (61, 3). Der Schüler Botticellis und Sohn Fra Filippus, Filippino Lippi (1459—1504), der auch in der Brancaccikapelle thätig war (62, 1, 2), geht mit Erfolg ähnlichen Idealen nach wie seine Vorgänger, während der vielbeschäftigte Benozzo Gozzoli (1420 bis gegen 1497) in biblischen und dem zeitgenössischen Leben entlehnten Bildern als geschickter Erzähler eine ungewöhnliche Handfertigkeit bekundet (63, 1).

Die Bedeutung des nicht minder fruchtbaren Domenico Ghirlandajo (1449—1494) liegt in seiner die Errungenschaften der Schule zusammenfassenden Befähigung. In der Wandmalerei kommen die Vorzüge seiner Kunst, die Tiefe der Auffassung, die würdevolle Erscheinung seiner Gestalten in der Tracht der Zeit, das glückliche Ebenmaß in der Anordnung der Darstellung oft auf herrlichem landschaftlichem Hintergrunde zu lauterem Ausdruck. Von grossem Einfluss für die Entwicklung der Malerei waren seine Fresken im Chor von S. Maria Novella (Leben der Maria und Johannes des Täufers 61, 1, 4). — Der besonders als Bildhauer hervorragende Andrea del Verrocchio (s. S. 93) muss hier wegen seiner Lehrthätigkeit genannt werden; denn aus seiner Schule gingen eine Anzahl hervorragender Maler hervor, u. a. auch Lionardo da Vinci. Von der herben Art seiner den Bronzetechniker verratenden Darstellungsweise giebt das einzige beglaubigte Bild von ihm einen Begriff, eine Taufe Christi, auf der die liebliche Engelgruppe von Lionardo gemalt sein soll (63, 2).

Ausserhalb Florenz näherten sich die einzelnen Lokalschulen der florentiner Weise. Wie Giotto ein echter Wanderkünstler, hat Piero della Francesca († 1492) dem neuen Stil in ganz Italien Vorschub geleistet. Pieros aber sowohl wie Melozzos da Forlí (1438—1494) schöpferische Begabung war geringer als ihre theoretische Gelehrsamkeit in der Perspektive und Anatomie. Weit überragt sie an Ge-

staltungskraft Luca Signorelli (1441—1523) aus Cortona. Ihm dankt die Malerei einen gewaltigen Fortschritt. Wie meisterhaft er die Form der menschlichen Gestalt beherrschte und das Seelenleben zu spiegeln wusste, zeigen die kühnen Bewegungen und die Modellierung seiner von Angst und Schrecken erfüllten Verdammten in dem den Höllensturz darstellenden Wandgemälde der Cappella nuova des Doms zu Orvieto (62, 3). Als Porträtmaler haben sich alle drei Meister ausgezeichnet.

Aehnlich wie in Florenz bildete sich in Padua eine besondere Malerschule aus; in der mächtigen Persönlichkeit Andrea Mantegnas (1431—1506) sind ihre Eigentümlichkeiten am schärfsten ausgeprägt. Eine plastische Auffassung der scharf beobachteten Naturform, eine grosse Kenntnis der Antike in ihrer äusserlichen Erscheinung (63, 4), dabei eine im Verkehr mit den Paduaner Humanisten genährte Liebhaberei für allegorische Vorwürfe (Triumphzug Cäsars) und theoretische Probleme (perspektivische Verkürzungen) treten uns in den mächtig wirkenden Werken des Meisters entgegen. Zu seinen Hauptwerken gehört die Ausmalung eines Raumes im Castello di Corte zu Mantua (1474 vollendet, auf der einen Wand: 63, 3). Als Kupferstecher steht Mantegna unter den Italienern in erster Linie.

Von den Künstlern der umbrischen Malerschule haben nur zwei für uns ein besonderes Interesse: Pietro Perugino (Vannucci) (1446—1523), Raffaels Lehrer, und Bernardino Pintoricchio (1454?—1513). Perugino war ein Schüler des Piero della Francesca, vollendete aber seine Ausbildung in Florenz. Sein Gebiet ist das kirchliche Andachtsbild; den Mangel an Kompositionstalent gleicht er in seinen vorzüglicheren Werken durch die formale Schönheit seiner Figuren und die Innigkeit des andächtig schwärmerischen Ausdrucks der Köpfe einigermassen aus (66, 1). Sein Bestes leistete er in den Fresken der Sixtinischen Kapelle (Petri Schlüsselamt). Pintoricchios Hauptwerke sind die Leben und Thaten seines Gönners, Pius II. (Aeneas Sylvius), schildernden Fresken in der Bibliothek des Siener Doms (67, 2), und seine Malereien in den sog. Borgiazimmern des Vatikans. Ihr Hauptwert beruht auf der grossen dekorativen Wirkung.

2. Die Blütezeit der italienischen Malerei.

Die Wirksamkeit Lionardos da Vinci, Michelangelos und Raffaels bedeutet die höchste Reife der Kunst in Italien. Sie dankten viel der Kunst ihrer Vorgänger und Zeitgenossen, aber was sie über diese emporhebt, ist der Reichtum an künstlerischen Gedanken und die unerschöpfliche Gestaltungskraft der Phantasie.

Lionardo da Vinci (1452—1519) ist der grossartigste Renaissancecharakter; in seiner unbeschränkten Natur mit der vollkommenen Harmonie aller Seelen- und Leibeskräfte, mit der forschenden Verstandeskraft, der allseitigen Geistes- und Phantasiebildung scheint das

Renaissanceideal verkörpert zu sein. Das Studium seiner schriftstellerischen Hinterlassenschaft lehrt den Umfang seiner wissenschaftlichen Interessen würdigen und den Charakter des Mannes verstehen, der nicht müde wurde, die Natur und ihre Erscheinungen zu ergründen und sich mit der Lösung technischer Probleme zu befassen. Dem Umstande, dass seiner Universalität die Bethätigung seiner grossen künstlerischen Kraft allein nicht genügte, erklärt die geringe Zahl von Werken seiner Hand, denen die Missgunst des Schicksals zudem noch argen Schaden zugefügt hat. Die Bedeutung seines Abendmahles (64, 1), das er in Mailand, wohin ihn um 1483 Ludovico Sforza gerufen hatte, malte, können wir dem Bilde gegenüber nur noch ahnen, nicht mehr unmittelbar empfinden, denn die eigenartige Technik, die Lionardo anwandte, war der Erhaltung nicht günstig. Wunderbar ist die Gruppierung der Gestalten, ihre innere Beziehung zu dem Heiland, wunderbar die Kraft der Charakteristik, das Spiel der Hände, die sprechenden Geberden, in denen die Empfindung eines jeden bei dem Worte Christi: „Einer unter euch wird mich verraten“ zum Ausdruck kommt. Früher als das Abendmahl ist die braun untermalte, unvollendet gebliebene „Anbetung der Könige“ in den Uffizien (64, 4); die in eine Landschaft mit reicher Staffage verlegte Szene umfasst eine mannigfaltige Gruppe von Männern und Frauen, in denen staunende Bewunderung und andächtige Verehrung in verschiedenen Abstufungen zu überzeugendem Ausdruck kommen. Für das Haus Sforza war er auch als Bildhauer thätig, aber das grosse Reiterdenkmal für Francesco Sforza wurde nur im Modell vollendet, und auch das Modell ist der Vernichtung anheimgefallen. Von der ungemein sorgfältigen Durchführung und feinen Charakteristik, die seine Bildnisdarstellungen auszeichnet, geben einige Frauenbilder Kunde. Das berühmteste ist die Mona Lisa im Louvre, besser erhalten die Dame aus dem Hause Sforza (64, 5). Nach dem Sturze der Sforza (1506) weilte der Künstler hauptsächlich in Florenz, schuf hier im Wettstreit mit Michelangelo den Karton der Schlacht von Anghiari, der, wie auch Michelangelos Schlachtkarton, nicht zur Ausführung kam und spurlos verschwunden ist. Von seinen Andachtsbildern, die er kaum eigenhändig vollendet hat, ist die „Madonna in der Felsgrotte“ in der Londoner Nationalgalerie das am besten beglaubigte. Für den Verlust mancher von seinen Werken entschädigen bis zu einem gewissen Grade seine herrlichen Handzeichnungen von Studien (64, 2) oder Entwürfen. Im Jahre 1516 folgte Lionardo einem Rufe Franz I. nach Frankreich, wo er in Cloux bei Amboise starb.

Sein Einfluss wirkte belebend und anregend auf das gesamte Kunstleben Italiens, insbesondere aber auf die Entwicklung der lombardischen Schule, als deren hervorragendster Vertreter Bernardino Luini (um 1480 bis nach 1533) anzusehen ist (64, 3).

Auch an Michelangelo, den wir schon als Bildhauer kennen

lernten (S. 95), ging dieser Einfluss nicht vorüber. Mit Lionardo war er beauftragt, Fresken für den Ratssaal im Florentiner Regierungspalast zu malen. Der schon oben erwähnte Karton schilderte eine Ueberfallsszene aus dem Kriege der Pisaner und Florentiner von 1364. Eine Gruppe aus dem Karton ist jedoch in den „Kletterern“ des Marcanton erhalten, eines Kupferstechers, der besonders nach Raffael viel gestochen hat. Diese Kletterer (65, 1) zeigen, wie sehr das plastische Gefühl in ihm überwog und wie sehr ihn die Darstellung des nackten Körpers reizte. In der Zeit von 1508—1512 war Michelangelo mit der malerischen Ausschmückung der Decke in der Sixtinischen Kapelle des vatikanischen Palastes beschäftigt. Die angefangene Arbeit am Denkmal desselben Papstes (s. S. 95), der ihn jetzt von neuem beschäftigte — Julius II. —, unterbrechend, schuf er hier sein gewaltigstes Werk. Eine architektonische Gliederung sondert die einzelnen Gemälde. In den Mittelfeldern wird die Schöpfungsgeschichte erzählt, zu ihren Seiten haben sieben Propheten und fünf Sibyllen Platz gefunden, mächtige Gestalten, in stille, ahnungsvolle Betrachtung vertieft (65, 2 u. 3). Einzelgestalten und Gruppen, die sog. Vorfahren Christi, füllen die Bogenfelder und Zwickel in sitzender oder lagernder Stellung auf das verschiedenartigste bewegt, meist mit dem Ausdruck träumerischen Sinns. Noch andere Figuren, wie die nackten Jünglingspaare, die zwischen sich Medaillons halten, reihen sich diesem Gemäldekreis ein, bekunden alle die gestaltungsfrohe Kraft der Phantasie und wunderbare Sicherheit der Künstlerhand. Für die erhabene Gestalt Gottvaters (65, 4) hat Michelangelo den Typus erfunden. 22 Jahre später begann der Künstler im Auftrage des Papstes Paul III. an der Altarwand der Kapelle das Jüngste Gericht zu malen, 1541 war es vollendet. Die Komposition hat kein geschlossenes Wesen und fällt in einzelne plastisch gedachte Gruppen mit leidenschaftlich bewegten (mehr als hundert) Gestalten auseinander. Der Gesamteindruck ist deshalb wenig erfreulich. Das Werk hat zudem durch Uebermalungen stark gelitten.

Bewundern wir in Michelangelo den starken Geist einer hochbegabten, aber eigenwilligen Persönlichkeit, die nicht nach dem Beifall der Zeitgenossen geizt, deren Geschöpfe eine eigne Formensprache mit ungewöhnlichen Accenten reden und nicht selten die verdüsterte Stimmung des ungeselligen Menschen zum Ausdruck bringen, so begrüßen wir in Raffaello Santi den glücklichen Genius, in dem sich zum Ganzen sammelt, was im einzelnen die Vorgänger an Kunstfertigkeit erreicht und vermocht haben, die harmonisch gestimmte, von Lebensfreude durchglühte Jünglingsnatur, der gleichsam spielend gelingt, was sie angreift, in deren Gebilden das persönliche Wesen des Künstlers wie aufgelöst erscheint, so dass sie uns anmuten wie etwas Naturnotwendiges, nicht wie gewollte, sondern wie geborene Verkörperungen allgemein menschlicher Gedanken und Empfindungen.

Raffael wurde am 6. April 1483 in Urbino geboren. Sein Vater Giovanni war selbst Maler, starb aber schon 1494. Wer nach diesem Todesfall Raffael unterwies, ist unbekannt. Bis 1499 blieb er in Urbino, kam dann nach Perugia zu Perugino, an dessen Art, aber freilich viel tiefer beseelt, das Sposalizio (Vermählung der Maria) vornehmlich anklingt (66, 3). Im Jahre 1504 finden wir ihn in Florenz. Hier erfuhr er die Einwirkung Lionardos und Michelangelos, unter der er sich von der beschränkten Darstellungs- und Auffassungsweise Peruginos befreite. Der grosse Zug in den figurenreichen Kompositionen jener Meister, ihre strenge, auf genauer Naturbeobachtung beruhende Zeichnung spornte sein Talent und seinen Ehrgeiz zu Nacheiferung. Ausserdem gewann er in dem Hauptmeister der florentiner Malerei jener Zeit, in Fra Bartolommeo (1475—1517) (72, 3) ein Vorbild anderer Art, insofern dieser als Maler im eigentlichen Wortsinne ihn neue Wege wies; aber auch durch den grossen Linienzug seiner Kompositionen (meist Andachtsbilder), die ideale, der irdischen Unvollkommenheit entrückte Versinnlichung der christlichen Gestaltenwelt wirkte er auf den empfänglichen Geist Raffaels, dessen Sinnesart mit dem ruhig ernsten Wesen des Frate im Einklang stand.

Dieser florentiner Periode (1504—1508) entstammen eine Anzahl Madonnen, in denen Raffael mehr dem rein Menschlichen in gereifter Frauenschönheit huldigt, als der Befriedigung frommer Andacht. Eine der frühesten darunter ist die Madonna Terranuova, eine holdselige junge Mutter, mit gefälligem Linienzuge in das durch eine Landschaft abgeschlossene Rund komponiert (66, 4). Dieselbe Stimmung liegt über der Madonna mit dem Stieglitz (Cardellino), der Madonna del Granduca, der Madonna Ansidei, der Madonna aus dem Hause Tempi und der sog. schönen Gärtnerin. Derselben Periode gehören auch einige Porträts an, wie die des Agnolo und der Maddalena Doni und dann die durch viele Studien vorbereitete, nicht aus einem Gusse hervorgegangene Grablegung Christi.

1508 zog Raffael nach Rom. Papst Julius II., der schon Bramante und Michelangelo an sich zu fesseln gewusst hatte, berief ihn mit der Absicht, von ihm die päpstlichen Prunkgemächer (Stanzen) im Vatikan schmücken zu lassen. Die Wandbilder der I. Stanze (1508—15011), die Bibliothek, wo später über kirchliche Gnaden-sachen verhandelt wurde (daher della Segnatura), schildern das Walten der geistigen Mächte im Leben der Menschheit. Das eine Gemälde, die „Schule von Athen“ (67, 1), preist die Philosophie und Wissenschaft, das andere (Disputa) führt in die Gemeinschaft der Glaubenshelden ein, das dritte, der Parnass, feiert die Dichter älterer und neuerer Zeit. Auf der vierten Wand schildert ein Doppelbild (durch ein Fenster bedingt) die Uebergabe der Dekretalien und des justinianischen Gesetzbuches. In der II. Stanze (d'Eliodoro, 1512—1515)

wird die Befreiung der Kirche von äusseren und inneren Feinden, mit Berücksichtigung von Zeitereignissen (Vertreibung Heliodors, Messe von Bolsena, Befreiung Petri, und Vernichtung Attilas) geschildert, die III. Stanze (dell' Incendio, 1514—1517) enthält Szenen aus dem Leben des III. und IV. Leo. Die Sala di Constantino endlich ist von Schülern Raffaels ausgemalt; zu dem Hauptbilde, der Konstantinschlacht, rührt wenigstens der Entwurf von dem Meister selbst her. Schüler hatten sich in Rom um Raffael gesammelt: Giulio Romano, Giovanni da Udine und andere. Bei den immer mehr sich häufenden Aufträgen, mit denen Raffael betraut wurde, mehrte sich der Anteil der Gehilfen an seinen Werken. Daher gebührt den früheren römischen Werken Raffaels (Madonna della sedia, Madonna mit dem Fische, Vision der heil. Cäcilia, Porträt Julius II.) für die Erkenntnis seiner Kunst der Vorzug vor den späteren.

Noch während Raffael an den Stanzen arbeitete, gab ihm Papst Leo X. den Auftrag, zum Schmucke der Sixtinischen Kapelle Teppichbilder zu entwerfen (1514—1516). Die Kartons zu diesen Teppichen, die in Brüssel gewirkt wurden (jetzt im Londoner South-Kensington Museum), sind neben den vatikanischen Fresken das Hauptwerk Raffaels; sie geben Schilderungen aus dem Leben der Apostel mit grossartiger dramatischer Kraft wieder: Petri Fischzug, den Tod des Ananias, die Bestrafung des Elymas, das Opfer zu Lystra, die Predigt Pauli in Athen, die Berufung der Apostel („Weide meine Schafe“, 67, 2), u. a. Ein anderer Auftrag Leos X. bezog sich auf den malerischen Schmuck der Loggien des Vatikans (vollendet 1519). Am Gewölbe erblickt man 56 Szenen aus dem Neuen Testament (sog. Bibel Raffaels); an den Pfeilern und Wänden aber dekorative, im Sinne der Antike behandelte Ornamente, sog. Grottesken (48, 4); sie wurden unter Leitung Giovannis da Udine ausgeführt.

In diese Thätigkeit hinein fällt noch die Malerei in der Kirche Sta. Maria della Pace (um 1513—1514) im Auftrage des kunstsinigen Kaufmannes Agostino Chigi; Raffael malte die Sibyllen, in deren Darstellung sein Sinn für anmutige Formen und harmonische Linienführung besonders klar zu Tage tritt. Dieselbe heitere Anmut atmen seine Fresken in der Villa Farnesina, einem in schlichten Formen (von Peruzzi?) ausgeführten Landhause Chigis (46, 3) mit offener Halle im Erdgeschoss. Hier malte Raffael den Meereszug der Galatea, in der Halle schilderte er (1517—1519) in den 14 Stichkappen des Gewölbes (67, 3), und an der mittleren Decke Szenen aus der Fabel des Apulejus von Amor und Psyche. Grösstenteils das Werk seiner Schüler sind die Bilder aus der Mythe von Amor und Venus in dem Badezimmer des Kardinals Bibbiena im Vatikan.

Eine unermüdliche Schaffenskraft bekundete Raffael in den letzten Jahren seines kurzen Lebens. Allseitig verzweigen sich seine Inter-

essen (Leitung des Baues an der Peterskirche, seine Palastpläne, sein zu begeisterter Wiederaufrichtung der Antike durchdringendes Studium). Vielfache Skizzen und Entwürfe beschäftigen ihn neben ausgeführten Bildern, Porträts, Madonnen, wie die berühmte Sixtinische in Dresden und die grosse heil. Familie im Louvre. Sein letztes grosses Tafelbild war die sog. Transfiguration (67, 4), oben die Verklärung Christi, unten die Heilung des besessenen Knaben darstellend, beide Vorgänge, den überirdischen und den irdischen, in seelische Beziehung gesetzt. Erst 37 Jahre alt wurde Raffael am 6. April 1520 seiner schöpferischen Thätigkeit entrissen.

Nach Raffaels Tode beginnt allmählich der Verfall der italienischen Malerei; noch eine Spanne Zeit halten die Schüler die Kunst auf der Höhe und bewähren sich namentlich in der Kunst der malerischen und plastischen (Stucco-) Dekoration (48, 2). So Giulio Romano, dessen Ruhm sich hauptsächlich an den Herzogspalast in Mantua (Palazzo del Te) knüpft und Perino del Vaga, dem der Palast Doria in Genua seine prachtvollen Innendekorationen zu danken hat. Die Lokalschulen aber verlieren ihre selbständige Bedeutung. In Siena wirkte noch Antonio Bazzi, gen. Soddoma aus Vercelli (1477 bis 1549), der während seines (vermutlich zweimaligen) Aufenthalts in Mailand Lehre von Lionardo und seiner Schule annahm, auch dem lombardischen Idealtypus der als gereifte Frau erscheinenden Madonna (mit gewelltem Lockenhaar, 72, 2) huldigte. Sein bekanntestes Freskogemälde ist die Hochzeit Alexanders mit der Roxane in der oben erwähnten Villa Farnesina.

In Florenz ragt Andrea del Sarto (1486—1531) als der grösste Kolorist seiner Zeit über alle anderen Maler hervor. Wie Raffael verdankte auch er dem Fra Bartolommeo (s. S. 102) den feinen Sinn für schönen Linienfluss und den grossen monumentalen Zug der Komposition. Auf dem Gebiete der Farbengebung, der Zusammenstimmung der verschiedenen Töne auf einen Grundton war er ein Meister ersten Ranges. Seine berühmtesten Wandgemälde sind die Darstellung der „Geburt Mariä“ in der Vorhalle der Annunziata (ganz im Sinne eines wirklichen Vorganges gedacht) und „die Ruhe auf der Flucht“, nach dem Sack, auf den sich der h. Josef lehnt, Madonna del sacco genannt, im Kreuzgange desselben Klosters. Ganz im Sinne Fra Bartolommeos gedacht ist die Madonna delle Arpie (so genannt von dem Figureschmuck des Sockels, auf dem die Madonna steht, 72, 4), eines seiner trefflichsten Tafelbilder.

3. Die venetianische Malerschule; Correggio.

Der eigentümlichen Sonderstellung, die die venetianische Republik in dem politischen Leben des italienischen Volks einnimmt, entspricht auch das Wesen und die Entwicklung der Kunst, insbesondere der Malerei des meerbeherrschenden Inselstaates. Wie der

Staat selbst fast unberührt bleibt von den Erschütterungen, die bald hier bald da eins der vielen kleinen Staatengebilde des Festlandes in Frage stellen, so ist auch das Kunstleben Venedigs von einer zähen Ausdauer und verliert erst mit dem 18. Jahrh. den Glanz und die Grösse, zu der es im 15. und 16. Jahrh. durch die fruchtbare Thätigkeit von Giovanni Bellini, Tizian und deren Mitstrehenden emporgehoben wurde. Die Festigkeit der Ueberlieferung und der nachhaltige Einfluss der genannten Meister erklärt sich zum Teil auch aus deren langer Lebensdauer: Bellini wurde an neunzig, Tizian nahe an hundert Jahre alt und beide büssten selbst in ihren letzten Lebensjahren wenig von der Schaffenskraft und Schaffensfreudigkeit ihrer besseren Tage ein.

Die venetianische Malerei in der ersten Hälfte des 15. Jahrh. hat keine besonders bemerkenswerten Werke hervorgebracht. Die Altarbilder eines Luigi Vivarini und Carlo Crivelli, der Hauptmeister jener Zeit, zeigen noch eine befangene Darstellung der menschlichen Gestalt und wenig Sinn für eine geschlossene Komposition. Auffällig an diesen altertümlichen Temperabildern ist die Vorliebe für Vergoldung aller Schmucksachen, Diademe, Gürtel, Geschmeide etc., eine Vorliebe, die in dem durch den Verkehr mit dem Orient angeregten und gehobenen Prunksinn des venetianischen Adels ihre Erklärung findet. Von grossem Einfluss auf die Entwicklung der venetianischen Malerei war die Verbesserung der Technik durch Verwendung des Oels als Bindemittel des Farbstoffes. Diese Neuerung brachte ein aus Sizilien stammender, vorzugsweise als Porträtmaler thätiger Künstler, Antonello da Messina, 1474 nach Venedig. Ob er aber ein Schüler der Brüder van Eyck gewesen ist und von diesen unmittelbar das neue Malverfahren erlernt hat, ist mindestens zweifelhaft.

Die Blütezeit der venetianischen Malerei beginnt mit Giovanni Bellini (1428—1516). Er ist der Schöpfer jener Art von Andachtsbildern, die man mit dem Namen *Santa Conversazione* bezeichnet hat, weil darauf zwei oder mehr Heilige, um oder neben der Madonna gruppiert, gewissermassen in einer frommen Unterhaltung begriffen sind (68, 1). Die meisten dieser Bilder haben ein Hochformat mit einem landschaftlichen oder durch eine hochragende Säulenarchitektur gebildeten Hintergrunde. Das Hineinziehen der Landschaft und der Architektur als Folie für den geschilderten Vorgang ist charakteristisch für die Schule Bellinis, aus der eine grosse Anzahl der trefflichsten Meister hervorging.

Neben Tizian nimmt der frühverstorbene (1477—1511) Giorgio Barbarelli, genannt *Giorgione* (der grosse Giorgio), einen hohen Rang ein. Seine nur in geringer Anzahl vorhandenen Gemälde sind wie mit einem geheimnisvollen Schleier überdeckt oder erscheinen auch von einem novellistischen Gedanken ausgegangen

(Novellenbilder). Durchweg sind sie ganz auf die koloristische Wirkung hin erdacht und ausgeführt worden, wie die „drei Philosophen“ in der kais. Galerie in Wien, „die Familie des Giorgione“ in der Galerie Giovanelli in Venedig (68, 4), die thronende Madonna in seiner Vaterstadt Castelfranco.

Etwas jünger als Giorgione war der in Bergamo geborene Giacomo Palma (il vecchio zum Unterschiede von einem späteren Künstler gleichen Namens genannt), dessen Ruhm sich vorzugsweise an seine weiblichen Bildnisse (70, 1) und an Gruppenbildnisse knüpft, denen man den Namen „Existenzbilder“ gegeben hat, weil sie in der That nichts weiter bedeuten als die Festhaltung eines durch Schönheit und Lebensfreude beglückten Menschendaseins (die Schwestern in der Dresdener Galerie, Adam und Eva im Braunschweiger Museum). Palma starb 1528.

Neben diesen und anderen vortrefflichen Malern, die mit Andachtsbildern in der Art Bellinis Kirchen und Kapellen der Lagunenstadt füllten, treten einige ganz anders geartete Künstler auf, die in figurenreichen Kompositionen Stoffe aus der venetianischen Geschichte oder aus der Heiligenlegende im Sinne eines der Gegenwart angehörigen Vorgangs behandeln, so namentlich der ältere Bruder Giovanni, Gentile Bellini (68, 3), Vittore Carpaccio und ein Menschenalter später der Veroneser Bonifacio d. ä. und Paris Bordone aus Treviso (1500—1571).

Den wohlbegründeten Ruhm aller dieser Meister überstrahlt der Glanz des Namens von Tiziano Vecellio aus Cadore (1477 bis 1576). Tizians Kunst bezeichnet die Vollendung der venetianischen Malerei überhaupt. In seinem Leben und in seiner Kunst spiegelt sich der Wandel der Zeitstimmung. Die Kunst virtuosen Lebensgenusses, verkörpert in Naturen wie Pietro Aretino, das glückliche Behagen an den reichen Schätzen des Daseins übte auch der langlebige „König unter den Malern“. Kaiser Karl V., Philipp II., Papst Paul III., die Fürsten und Fürstinnen Italiens waren Tizians Gönner. Er hatte seine Freude an dem glänzenden höfischen Treiben und der verfeinerten Sinnlichkeit, die seine Phantasie erfüllte und seine Hand zu verherrlichender Darstellung lockte. Bei aller idealen Begeisterung weht dieser weltlich grossartige Zug durch seine religiösen Darstellungen (Assunta, die Himmelfahrt Mariä, in Venedig); in den heil. Konversationen und den von Stiftern und Heiligen verehrten Madonnen (69, 2) klingt er an. Von dramatischem Leben ist die bei einem Brande zu Grunde gegangene „Ermordung des Petrus Martyr“ erfüllt, in der die Waldlandschaft gleichsam den Accord zu dem Vorgange anschlägt (69, 1). Seiner eindringlichen Charakteristik stellen der berühmte „Zinsgroschen“ in Dresden, seiner poetischen Kraft allegorische Schilderungen, wie die sog. „himmlische und irdische Liebe“ ein glänzendes Zeugnis aus. Diese Darstellung, zwei Frauen, eine

bekleidet, die andere nackt, am Rande einer antiken Brunnenbrüstung sitzend, erinnert sehr an die Weise Giorgiones, ebenso das Halbfigurenbild einer Madonna mit Stiftern in Madrid (69, 3), weshalb die Urheberschaft Tizians nicht unbestritten geblieben ist. (Die Halbfigurenbilder sind eine Eigentümlichkeit der venetianischen Schule, die mit der Pflege des eigentlichen Porträts, bei dem es vor allem auf die Gesichtszüge ankommt, zusammenhängt.) Bei biblischen und legendarischen Szenen muten uns die Gruppen der Zuschauer wie unmittelbar aus dem Leben und der Zeit gegriffen an, Männer und Frauen in stolz-würdevoller Haltung und mit individueller Gesichtsbildung (70, 2). Tizians Pinsel griff auch in das mythologische Gebiet ein und schuf, dem Geschmacke seiner fürstlichen Auftraggeber folgend, eine grosse Anzahl von Venusbildern, bacchischen Szenen u. s. w., bei denen er in der Darstellung des Nackten eine unübertroffene Meisterschaft bekundete. Weibliche Schönheit verherrlichte er auch in zahlreichen Halbfiguren (die sog. Bella, ein Bildnis der Herzogin von Urbino in Florenz ist das berühmteste), denen er das Bildnismässige gern durch ein genrehaftes, geschichtliches oder allegorisches Motiv abstreifte (seine Tochter Lavinia als Judith oder als Pomona charakterisiert, die sog. Flora, die Dame am Putztisch, 70, 3). Tief erfasst und von überzeugender Lebenswahrheit sind auch seine zahlreichen Männerbildnisse (Karl V. zu Pferde, Philipp II. in ganzer Figur, Papst Paul III. im Lehnstuhl), wie er denn überhaupt als Porträtmaler zu den Meistern ersten Ranges zählt. Einen würdigen Vorgänger hatte er als solcher in seinem Lehrer Bellini (68, 2).

Der herrlich blühende Stamm der venetianischen Kunst trieb zahlreiche Nebenreiser in den benachbarten Landschaften. Lorenzo Lotto (69, 4) und Pordenone müssen neben dem schon oben genannten Bonifazio in Verona hervorgehoben werden. In Brescia blühte Moretto († 1555, 72, 1), dessen Gestalten sich in der würdevollen Ruhe Bellinischer Heiliger bewegen und dessen Kolorit sich durch einen feinen silbergrauen Gesamton auszeichnet.

Auch Sebastiano del Piombo († 1547) muss hier genannt werden, obwohl er in Rom seine Hauptthätigkeit entwickelte und sich gern als Schüler Michelangelos angesehen wollte; auch er dankt seinen Ruf einer Anzahl vorzüglicher Porträtgemälde. Von den späteren Meistern, die zum Teil selbständige Richtungen eröffnen, sind Jacopo Robusti, genannt Tintoretto (1519—1594) und Paolo Caliari Veronese (1528—1588) die bedeutendsten. Ihre zahlreichen Werke zeigen, dass die Grundlage der Schule, die prächtige Farbenwirkung, keine Einbusse erlitten hat, dass aber auf die Schilderung prunkvoller Aeusserlichkeiten eines von festlicher Freude und heiterem Lebensgenuss erfüllten Daseins mehr Gewicht gelegt wird, als auf Charakterzeichnung und den Ausdruck des Gefühlslebens. Biblische und legendarische Stoffe bilden gewissermassen nur noch

den Vorwand zur Schilderung eines geselligen Genusslebens, wie es die vornehme Welt der Republik zu führen pflegte (Hochzeit zu Kana und andere biblische Gastmähler). In den auf Leinwand gemalten, riesigen Dekorationsgemälden des Dogenpalastes, Verherrlichungen der Venetia (71, 1), Kriegs- und Siegesbildern (70, 4) bekunden beide Meister ihre völlige Herrschaft über Form und Bewegung der menschlichen Gestalt und ein hochentwickeltes Kompositionstalent. Tiefer in der Auffassung erscheint Veronese in einigen Andachtsbildern (sog. Empfehlungsbilder), auf denen die Stifter und ihre Angehörigen in schöner Gruppierung sich dem Schutze der h. Jungfrau empfehlen (71, 4).

Schon im Anfang des 16. Jahrh. erhebt sich neben der in Mittelitalien blühenden Kunstrichtung die Malerei in Oberitalien zu hoher Bedeutung. Hier steht die Entwicklung der streng malerischen, vornehmlich durch glänzendes Kolorit wirkenden Kunst seit Lionardo im Vordergrund. Anscheinend fast ganz aus eigenen Mitteln bildete sich Antonio Allegri da Correggio (1494?—1534). Er ist es, der das Helldunkel zur Herrschaft bringt, in der feinsinnigen Abstufung der Lichter und Schatten den Kontur verschwimmen lässt. Unter seinen in festlichem Schwunge lebenswarm bewegten Gestaltungen seien die mythologischen Darstellungen (Antiope, Leda) und die Madonnenbilder (mit dem hl. Sebastian, mit St. Franciscus), dann die sog. heilige Nacht in Dresden und das Gegenstück, der sog. „Tag“, in Parma (71, 4) hervorgehoben. In Parma entfaltete er als Freskomaler eine hervorragende Thätigkeit (im St. Paulskloster, S. Giovanni, 71, 3, Domkuppel). Dabei behandelte er das Gewölbe als freien Himmelsraum, in dem sich die heiligen Männer und Frauen, von unten gesehen, auf Wolken lehnen und stützen und Scharen fröhlicher Engelkinder zwischen den Wolken tummeln. Diese das Gesetz der Schwere verneinende Darstellungsweise fand grosse Nachfolge, namentlich in den Deckenmalereien der Barockkirchen des 17. und 18. Jahrh.

Bereits ins 18. Jahrh. fällt die Wirksamkeit des namentlich als Dekorationsmaler hervorragenden, in Deutschland durch die Fresken im Treppenhaus des Würzburger Schlosses zu Ruhme gelangten Giovan Battista Tiepolo (74, 2), des letzten Venetianers, in dem noch ein Abglanz der alten Farbenherrlichkeit hervorbricht. Sein Hauptwerk sind die Fresken im Palazzo Labia in Venedig. Neben ihm mögen noch seine Zeitgenossen Antonio Canale, Bernardo Belotto (Canaletto) und Guardi genannt sein, die als Veduten-Maler (Ansichten von wirklichen Gegenden im Gegensatz zu komponierten Landschaften) europäischen Ruf erlangten und zum Teil am Dresdener Hofe thätig waren.

4. Die Eklektiker und Naturalisten.

Im Vergleich mit der venetianischen Malerei tritt die Kunst im übrigen Italien für den Zeitraum von 1540—1580 erheblich zurück. Maniriertheit ist ihr Fluch. Die grossen Meister des Cinquecento hatten die Nachwelt in ihre Bahnen gezwungen; aber nur im Aeusserlichen vermochte die grosse Masse der Nachahmer den Vorbildern sich zu nähern. Eine Menge poetischer Vorstellungen liefen um, technischer Geschicklichkeiten aller Art rühmten sich die Künstler — aber es fehlten die kraftvollen Persönlichkeiten, die eigenes Empfinden mit schöpferischer Kraft verbanden. Dazu kommt, dass auf der einen Seite die breiteren Schichten des Volks nach einer ihrer Gefühlsart näher stehenden populären Ausdrucksweise verlangten, auf der anderen Seite die streitende Kirche mit ihrer Gegenreformation nach eindrucksvollen Altarbildern, Marterszenen und Glorien verlangte, um die Seele der Andächtigen zu erschüttern. So erklärt sich die Spaltung der ästhetischen Ueberzeugungen bei den Künstlern der Folgezeit. Die Malerei des 16. Jahrh. hatte sich vornehmlich an den humanistisch Gebildeten gewandt, jetzt wünscht auch das Volksbewusstsein sein Recht neben den Ansprüchen der vornehmen Kreise und der Gegenreformation. Diese Kreuzung der Interessen ist charakteristisch für die italienische Kunst des 17. Jahrh. Die naturalistische Malerei sowohl wie die elegisch-sentimentale, welche Schmerz und Trauer mit Anmut paart (*Ecce homo*, *Mater dolorosa*, *Pietà*) findet darin ihre Erklärung.

Jahrzehnte lang herrschte auf dem Gebiete der grossen dekorativen Malerei in Kirchen und Palästen eine brutale Schnellmalerei, der alles feinere Formgefühl abging. Gegen diese Verwahrlosung erhob sich in den achtziger Jahren des Jahrhunderts eine bewusste Opposition, die von Bologna ausging. Lodovico Caracci († 1619) mit seinen Vettern Agostino († 1602) und Annibale († 1609) (73, 2) fanden sich zusammen, um der unwahren Manier des ausgehenden 16. Jahrh. die Stirn zu bieten. Ihre Reform war nicht prinzipiell; denn auch ihre Kunst wurzelt im Ueberkommenen, schöpft Anregung und Technik aus dieser Hinterlassenschaft; aber ein frischer Zug, ein ernstes Streben nach Naturwahrheit und Formvollendung geht durch ihr Wirken. Das Verdienst Lodovicos liegt namentlich in der Gründung der Akademie der *Incamminati*, d. h. der auf den rechten Weg gebrachten, die die Herrlichkeit des Cinquecento durch systematischen Unterricht festhalten und verbreiten sollte. Die reichste Begabung, Erfindungskraft und technisches Können brachte Annibale der Schule zu. Sein umfangreichstes Werk sind die Fresken in der Haupthalle des Palazzo Farnese in Rom, deren Decke er nach dem Vorbilde in der Sixtinischen Kapelle im Geiste Michelangelos zu behandeln suchte. Der bedeutendste Schüler der Carracci war Guido Reni (1575 bis

1642). Seine berühmte Aurora (73, 1) ist die grossartigste Schöpfung der Epigonzeit, ausgezeichnet durch die schwungvolle Komposition der mächtigen, im Geist der Antike erfundenen Gestalten. In Nachbildungen kaum minder verbreitet ist sein schmerzdurchzucker Christuskopf (Ecce homo). Von den übrigen Eklektikern sind Domenichino (1581—1641), Francesco Albani († 1660) und Guercino († 1666) die namhaftesten.

Das Gegenbild der Carracci ist Caravaggio (eigentlich Michelangelo Amerighi 1569—1609). Naturalist vom reinsten Wasser, greift er seine Modelle aus den niederen Volksschichten auf und entheiligte das Heilige nicht nur durch die vulgären Typen, sondern auch durch die derbe Auffassung, die das Pathos mehr in die Bewegung der Gliedmassen als in die Züge des Antlitzes legt. Ansprechender sind seine Sittenbilder (73, 4), in denen sich der Einfluss der niederländischen Malerei bekundet, deren Erzeugnisse in Italien immer mehr Liebhaber fanden. Der gleichen Richtung gehört Salvator Rosa (1615 bis 1673) aus Neapel an. Eine unruhige, abenteuerliche Natur von vielseitiger Begabung, macht er sich wie als Musiker und Dichter so auch als Maler in Florenz und Rom geltend. In seinen Schlachtenbildern und Landschaften ging er eigne Wege (74, 1), seine figürlichen Darstellungen haben einen gequält michelangelesken Zug.

Neben diesen Künstlern ist in Italien eine grosse Anzahl betriebsamer Maler thätig, die indessen den Verfall der nationalen Kunst nicht aufzuhalten vermögen. Die religiöse Malerei schafft entweder Andachtsbilder von süsslicher Anmut (73, 3) oder sie wirft sich im Dienste der Gegenreformation mit Vorliebe auf das Grässliche, auf Marterscenen aller Art. Gegen die alten biblischen Stoffe tritt die Heiligenlegende in den Vordergrund, ein gewisser pessimistischer Zug, den unerquicklichen Zuständen der politischen Welt entsprechend, macht sich geltend, Spezialisten haschen nach Effekten, lehnen sich an die grossen Meister der Vergangenheit an oder suchen ihr Heil in der Nachahmung fremdländischer, besonders niederländischer Vorbilder.

V. Deutsche und niederländische Malerei bis zum 16. Jahrhundert.

Altdeutsche Malerschulen. Während die Wandmalerei, solange die Gotik im Norden herrschte, zu keiner Entfaltung gelangen konnte, blühte die Tafelmalerei, die sich aus der Gerätmalerei (Möbel, Antependien) entwickelt hat, in mehreren Landschaften Deutschlands auf. Namentlich in Köln fand sie etwa von 1350—1450 eifrige Pflege. In den Werken der altkölnischen Schule wird der Bruch mit der verknöcherten mittelalterlichen Weise angebahnt: das Streben,

im Bilde Seelenstimmungen auszudrücken, das Anmutige der Erscheinung mit schlichter Wahrheit wiederzugeben, kündigt sich an (76, 1), der Natursinn macht sich geltend; der Goldgrund wird aber noch beibehalten und von perspektivischer Wirkung findet sich kaum eine Spur. Meister Wilhelm und Stephan Lochener (76, 2) sind die ersten Meister, in deren Werken sich das Naturgefühl mit religiöser Stimmung paart. Auch in anderen Gebieten Deutschlands zeigen sich zu derselben Zeit ähnliche Regungen wie bei den Malern am Niederrhein. So in Westfalen (Konrad von Soest nennt sich auf einer Tafel in der Kirche zu Niederwildungen mit der Jahreszahl 1405) und in Franken (Imhofer Altar in der Lorenzkirche zu Nürnberg, 1418—1420). Indes blieb die Entwicklung weit zurück hinter dem durch reiche Gönner geförderten Aufschwung der Kunst in den Niederlanden.

Die altniederländische Malerei nimmt im Aufschwung der nordischen Malerei des 15. Jahrh. die erste Stelle ein, insofern als sie die Tafelmalerei technisch zur höchsten Ausbildung brachte. Ist ihr Gegenstand auch noch ganz mittelalterlich-kirchlich, so löst sie doch ihre Aufgaben in realem Sinne, indem sie bestrebt ist, der Natur in der farbigen Schilderung ihrer Gestaltenwelt auf das treueste zu folgen. Die Blüte dieser Malerei führten die Brüder van Eyck aus Maaseyk bei Maastricht herbei.

Vorzugsweise war es der Ende der 60er Jahre des 14. Jahrh. geborene, und 1426 gestorbene ältere Bruder Hubert, der die vorher schon bekannte Technik der Oelmalerei so für die Tafelmalerei ausbildete, dass sie geeignet wurde, den leuchtenden Schein der Wirklichkeit getreu wiederzugeben. Die bisher üblichen, mit Harz gebundenen Farben liessen sich nur schichtenweise auftragen, die mit Oel angeriebenen dagegen konnten auf der Palette gemischt und mit dem Pinsel leicht vertrieben werden. Die Verbesserung der Technik ist indes nicht Huberts einziges Verdienst. Schwerer wiegt, was er mit Hilfe der neuen Technik vollbrachte. In dem einzigen äusserlich beglaubigten Werke, das er unvollendet hinterliess, in dem im Auftrage von Jodocus Vydt für St. Bavo in Gent gemalten (jetzt in Teilen zu Gent, Brüssel und Berlin bewahrten) Altarbilde (75), tritt uns zum erstenmal im Norden eine grosse künstlerische Persönlichkeit entgegen. Das aus 12 Tafeln bestehende Werk, das Huberts Bruder, Jan († 1440), 1432 vollendete, bildet einen Markstein in der Geschichte der Malerei. Der Gegenstand der Darstellung ist der vollkommenste Ausdruck mittelalterlich-kirchlicher Anschauung voll feierlichen Ernstes und religiöser Tiefe, und seine Ausführung in der Schärfe der Naturbeobachtung (die Porträtköpfe, die Landschaft), in der Frische des Kolorits, in der Modellierung der Gewänder und Körperformen und in der perspektivischen Wirkung etwas ganz Neues. In den Werken,

die dem Jan zugeschrieben werden, Porträts, Genrebilder, Madonnen, ist auf die Schärfe der Charakteristik (Mann mit den Nelken in Berlin), die durchsichtige Klarheit der Darstellung, auf die landschaftliche Szenerie, auf die überaus feine harmonische Tönung zumal der Nachdruck gelegt — auf Eigenschaften freilich, die auch dem Werke des älteren Bruders angehören. Als Schüler des Jan van Eyck gelten u. a. Petrus Cristus in Brügge (wohin Jan von Gent aus eingewandert war), und der Genter Hugo van der Goes (Portinari-Altar in St. Maria Nuova zu Florenz).

Selbständig gründete Roger van der Weyden aus Tournay (1426 als Lehrling bei der Malerzunft eingeschrieben, † 1464) in Brüssel die brabantische Schule. Sein Ruhm drang weit wie der der Eycks in die Welt. Er war ein vielbeschäftigter Meister und fertigte eine Menge Andachtsbilder für Kirchen- und Hausaltäre (76, 4). Seine Figuren sind meist eckig und hart in der Zeichnung, seine Passionsszenen lebhaft bewegt mit ausdrucksvollen, selten aber schönen Köpfen. Trefflich sind seine landschaftlichen, wie alles Nebenwerk, mit der grössten Sorgfalt geschilderten Fernen. — Ansprechender in der Darstellungsweise ist sein Schüler, der in Brügge thätige Hans Memling (um 1430 in Mainz geb., † 1495). Das Brügger Johannishospital bewahrt unter anderen seiner Werke (Flügelaltäre) einen Reliquienschrein, auf dem mit miniaturähnlicher Feinheit die Legende der hl. Ursula mit den zehntausend Jungfrauen erzählt wird (76, 3). Die Marienkirche in Lübeck birgt ein grosses Altarbild Memlings mit einer Kreuzigung Christi. — Auch der Haarlemer Dirk Bouts gehört der Schule Rogers an. An seinen Gemälden verdient namentlich das Landschaftliche hervorgehoben zu werden, das Bemühen um stimmungsvolle Wirkung. — Darin verwandt ist ihm Gerard David, auch ein Holländer († 1523), der mit der zierlichen Anmut seiner Figuren auch an Memlings Weise gemahnt (77, 1). Von anderen nicht minder tüchtigen Malern der altniederländischen Schule sind uns die Namen nicht bekannt (z. B. der Meister des Mérodealtars, im Städelschen Institut zu Frankfurt).

Quinten Massys († um 1530), in Antwerpen thätig, und der frühreife Lucas van Leiden (1494—1533) nehmen einen Platz für sich ein; sie sind die letzten beiden grossen Künstler der Niederlande des 16. Jahrh., welche noch in nationalem Boden wurzeln. Quinten Massys' Weise (seine Grablegung 77, 2) entspricht der vlämischen Art, sie vermittelt zwischen den Eycks und der Kunst des 16. Jahrh. Lucas van Leiden begründete seinen Ruhm besonders durch seine Thätigkeit als Stecher; erreicht er auch nicht die grossartige Vertiefung des Inhaltes wie Dürer, in der vollendeten Technik ist er ihm gleich, in der malerischen Wirkung übertrifft er ihn. Beglaubigte Gemälde von ihm sind sehr selten (77, 4). Beide Meister betreten mit Erfolg das Gebiet des profanen Lebensbildes (77, 3).

Die deutsche Malerei des 15. Jahrh. Mit den 60er Jahren des 15. Jahrh. gelangt die bis dahin selbständige deutsche Malerei in eine Abhängigkeit von der niederländischen Weise. Aber es wurde den kölnischen und niederrheinischen Malern schwer, sich in die fremde Art einzugewöhnen: ihr Kolorit ist hart, ihre Formgebung in dem Bestreben, naturwahr zu sein, übertrieben. Nur wenige Maler ragen aus der grossen Menge handwerksmäßiger Genossen hervor, so der dem Namen nach unbekannt, nach einem früheren Besitzer des Bildes benannte Meister der Lyversbergischen Passion (78, 1) und Jan Joest von Kalkar, der 1505—1508 auf dem Flügelaltar der Nikolaikirche in Kalkar Geschichten des Alten und Neuen Testaments darstellte, und vielleicht mit einem Joos von Cleve identisch ist.

Das Streben, der wirklichen Erscheinung der Dinge nahezu kommen, war indes keineswegs ein Vorzug der Malerschulen des Niederrheins und der Niederlande: es kennzeichnet die Kunst des 15. Jahrh. überhaupt und allerorten.

Vom Oberrhein stammt der erste grosse deutsche Maler, Martin Schongauer († 1491). Wenn er auch in keinem persönlichen Schulverhältnis zu Roger (s. S. 112) steht, lassen seine Werke doch auf seine Bekanntschaft mit denen der niederländischen Schule schliessen. Seinen Sinn für das Anmutige bezeugt die berühmte Madonna im Rosenhag (78, 2) in der Martinskirche seiner Vaterstadt Kolmar. Seine Thätigkeit als Maler scheint nicht von grossem Umfang gewesen zu sein. Um so grösser ist seine Bedeutung als Kupferstecher.

Kupferstich und Holzschnitt, beides vervielfältigende Darstellungsarten, die, handwerklichem Boden entsprossen, im 15. Jahrh. auch von Künstlern als Mittel, um ihre Erfindungen zu vervielfältigen, benutzt werden, haben in der nordischen Kunstgeschichte eine hervorragende Bedeutung*). Die gewaltige Gedanktiefe, der hohe Flug der Phantasie in der deutschen Kunst des 16. Jahrh. kann nur im

*) In Italien haben die vervielfältigenden Künste nicht die gleiche volkstümliche Bedeutung wie im Norden. Der Holzschnitt tritt hier an Stelle der Miniaturen, und der Kupferstich sorgte vornehmlich für die Verbreitung künstlerischer Formen und Ideen in Künstlerkreisen; er ist frühzeitig lediglich reproduzierend, während in Deutschland die selbständig erfindende Richtung der sog. „Malerstecher“ wie Schongauer, Dürer, lange vorherrscht.

Die ersten italienischen Stecher sind wie im Norden wahrscheinlich Goldschmiede gewesen; die ältesten datierten Stiche in Italien sind Illustrationen zu einem Buche vom Jahre 1477; über die Persönlichkeiten der ersten Stecher wie Robetta u. a. sind wir wenig unterrichtet. Der Hauptmeister der italienischen Stechkunst im Quattrocento ist der Paduaner Andrea Mantegna (s. S. 99); im 16. Jahrh. bildete der unter dem Einflusse Dürers gebildete Marc-Anton Raimondi († 1534), der namentlich Raffaels Schöpfungen meisterhaft reproduzierte, eine Stecherschule, die auch über Italien hinaus wirkte.

Holzschnitt und Kupferstich vollkommen erfasst werden. Der älteste datierte deutsche Stich trägt die Jahreszahl 1446. Weit überlegen der Passionsfolge, zu der jenes Unicum gehört, sind eine Anzahl mit dem Monogramme **E. S.** bezeichnete Stiche, deren unbekannter Urheber eine vollendete Herrschaft über die technischen Mittel des Grabstichels bekundet (sein berühmtestes Blatt ist die Madonna von Einsiedeln 1466). Diesem Meister gegenüber bekunden Schongauers Stiche nicht nur einen Fortschritt der Technik in der Handhabung des Grabstichels, sondern auch eine unendlich reichere Erfindungsgabe und eine auf scharfer Beobachtung der menschlichen Natur begründete feinere Charakteristik im Ausdruck der Köpfe und in der Gebardensprache (78, 3). Die Stiche Schongauers fanden weite Verbreitung und übten einen nachhaltigen Einfluss auf die Entwicklung der zeichnenden Künste in Deutschland wie in den Niederlanden. Eins seiner figurenreichsten und vielleicht das bedeutendste seiner Blätter ist die Kreuztragung Christi.

So rege auch im 15. Jahrh. die Malerei in Deutschland betrieben wird, künstlerische Persönlichkeiten von grösserer Bedeutung treten uns wenige entgegen. Noch wiegt das Handwerk vor, ist zwischen Werken eines Meisters und Arbeiten seiner Werkstatt eine triftige Unterscheidung selten möglich; auf die Deutlichkeit des dargestellten Vorgangs aus der biblischen Erzählung oder aus der Legende wird der Nachdruck gelegt. Das Bild hat das Wort zu ersetzen in der Malerei wie im Holzschnitt (*Biblia pauperum*). In der zweiten Hälfte des 15. Jahrh. ist in Ulm Bartholomaeus Zeitblom, in Nördlingen Friedrich Herlin und in Nürnberg Michael Wohlgemut mit Anfertigung von Altarbildern, auch ganzer Altäre mit allem Beiwerk an Schnitzarbeit beschäftigt. Neben Nürnberg tritt Augsburg mit seinen Kunstwerkstätten hervor und hat in Hans Holbein d. ä., der etwa um 1460 geboren wurde, einen Künstler aufzuweisen, der in seinem Sebastiansaltar (78, 4) in München den Anbruch einer neuen Zeit verheisst.

VI. Die deutsche und niederländische Malerei des 16. Jahrhunderts.

Der grösste Künstler Deutschlands ist Albrecht Dürer. Als Maler wird er gewöhnlich betrachtet und doch nehmen seine Gemälde in seinem Schaffen nur einen Teil, nicht einmal den bedeutendsten ein. Universell wie diejenigen Lionardos sind seine Interessen, mit ihm teilt er die Freude an wissenschaftlichen Untersuchungen, den Hang zur Lösung theoretischer Aufgaben. Unerschöpflich fliesst der Born seiner Phantasie, national, kerndeutsch ist seine Gesinnung, unermüdlich sein Streben nach Wahrhaftigkeit im Ausdruck inneren

wie äusseren Lebens. Die Denkmale seines Fleisses sind vielumfassend, seine in zahlreichen Handzeichnungen erhaltenen, mit vollendeter Sorgfalt ausgeführten Naturstudien eröffnen den weitesten Einblick in sein künstlerisches Wesen. Eigentlich malerische Empfindung und der Sinn für die rein formale Schönheit, wie sie sich z. B. bei dem älteren Holbein schon kundgiebt, geht ihm ab. Was ihm den Ehrenplatz unter den grössten Künstlern aller Zeiten sichert, ist die Gabe charakteristischer Zeichnung, der kühne Gedankenflug, die Tiefe seiner Empfindung. So liegt auch seine Hauptbedeutung für die deutsche Kunst in seiner Thätigkeit für den Holzschnitt und Kupferstich.

Albrecht Dürer wurde in Nürnberg am 21. Mai 1471 geboren. Er erlernte zunächst das Goldschmiedhandwerk seines Vaters und kam 1486 zu Michel Wohlgemut in die Lehre. Vier Jahre später ging er auf die Wanderschaft. Wir wissen, dass ihn seine Reise nach dem Elsass führte, wo der 1491 verstorbene Schongauer thätig war, und wir vermuten, dass er schon auf dieser Reise nach Venedig kam und in Padua von der Kunstweise Mantegnas (S. 99) berührt wurde. Im Jahre 1494 kehrte er heim und schloss mit einer Nürnbergerin, Agnes Frey, die Ehe. Von nun an entfaltet Dürer eine umfassende Thätigkeit, schafft namentlich im Holzschnitt neben einigen für den engeren Humanistenkreis Nürnbergs bestimmten Blättern symbolischen Inhalts echt volkstümliche Werke, die seine gleichzeitigen Malereien übertreffen. 1498 erscheint seine erste grosse Holzschnittfolge, die „Apokalypse“ (Fig. 45) und um dieselbe Zeit begann er die „grosse Holzschnitt-Passion“. Ergreifen beide Werke durch die Fülle phantasievoller Gedanken, durch gewaltig bewegte Szenen, so schildert er in dem „Marienleben“ die beseligende Ruhe gottgefälligen Wandels im Rahmen kleinbürgerlichen Daseins. In technischer Hinsicht sind diese Blätter vollendet und ein feiner Sinn für die landschaftliche Natur tritt bedeutungsvoll hervor. Auch als Stecher beginnt er in dieser Periode seine Thätigkeit. Wahrscheinlich hatte er sich auf der Wanderschaft mit der Technik vertraut gemacht. Mit dem Venetianer Jacopo de' Barbari (Jakob Walch), der um die Wende des Jahrhunderts in Nürnberg sich in Diensten Kaiser Maximilians aufhielt, war er in Verbindung getreten. Diesem Italiener dankt Dürer die Anregung zu dem Studium der menschlichen Proportionen, das er sich dann sein Leben lang angelegen sein liess.

Das Jahr 1505 schliesst eine Periode in Dürers Schaffen. Zum zweiten Male geht er Ende 1505 nach Venedig und malt hier für die Kaufherren der deutschen Faktorei das erste seiner grossen Gemälde, das Rosenkranzfest, die Gründung der Rosenkranzbrüderschaft schildernd (jetzt, schlecht erhalten, im Kloster Strahow zu Prag). Diesmal empfing Dürer von den venetianischen Künstlern (Giovanni Bellini) vielfache Anregung (Anbetung der Könige mit reicher landschaftlicher Szenerie [79, 1], Madonna mit dem Zeisig von 1506 in

Berlin), und als er im März 1507 wieder in Nürnberg angelangt war, gaben ihm mehrere Bestellungen Anlass, seine malerische Kunst zu



Fig. 45. Die vier Reiter der Apokalypse. Holzschnitt von Dürer (verkleinert).

üben. Auf die Altartafel Adam und Eva (Madrid) folgte die berühmte Himmelfahrt Mariä für den Frankfurter Tuchhändler Heller, die aber

nur in einer Kopie erhalten ist. Unversehrt ist dagegen das 1511 für die Landauer Bruderschaft in Nürnberg gemalte Allerheiligenbild (80, 3) auf uns gekommen. Allein die Malerei befriedigte den Künstler nicht, wieder griff er zum Holzschnitt und zum Stiche. Die grosse Holzschnittpassion wurde um einige Blätter vermehrt und eine neue in kleinerem Format ihr an die Seite gestellt. Für ein gewählteres Publikum war die Kupferstichpassion bestimmt, an der er von 1507—1512 arbeitete. Was er nun bis 1516 etwa schafft, bezeichnet den Gipfel seines Könnens. Einzelne Blätter, wie der Ritter, Tod und Teufel (1513, 79, 2), die Melancholie und der hl. Hieronymus (1514) und eine Anzahl Madonnen (80, 2) sind Zeugnisse für den hohen Schwung seiner Phantasie und für die Tiefe seiner Gedanken; technisch sind sie vollendete Leistungen.

Seit dem Jahre 1512 trat Dürer mit Kaiser Maximilian, der zur Mehrung seines Ruhmes viele Künstler beschäftigte, in nähere Beziehung. Meist aber waren es undankbare Aufgaben, Zeichnungen zu der sog. Triumphpforte, einem aus 92 Stöcken zusammengesetzten Riesenholzschnitt, und anderem allegorischen, von gelehrten Ratgebern ausgetüftelten Krimskram; nur der zierliche Randschmuck zu dem Gebetbuch des Kaisers bot ihm Gelegenheit, seine künstlerische Kraft von neuem zu bewähren.

Als Maximilian starb, zog Dürer nach den Niederlanden (1521/22, sein Tagebuch über diese Reise ist erhalten), um von dem Nachfolger, Karl V., eine Bestätigung der ihm gewährten Gnadengelder zu erlangen. Zahlreiche Zeichnungen brachte der Künstler von der Reise heim. In Nürnberg, das von der durch die kirchliche Reformation Luthers hervorgerufenen Bewegung mächtig ergriffen war, legte er sein Glaubensbekenntnis als echter Künstler in einem herrlichen Werke nieder: er schuf die Charakterfiguren der vier Apostel (sog. vier Temperamente, 79, 3) und machte sie seiner Vaterstadt zum Geschenk. Eine gleiche Grossartigkeit der Auffassung zeigt das Porträt Hieronymus Holzschuhers (Berlin, 80, 1), wie denn Dürers Bildnismalerei von Anbeginn an und überhaupt eine Glanzseite seiner Kunst darstellt (Selbstbildnisse, Zeichnungen). Dürer starb am 6. April 1528.

Aus Dürers Werkstatt ging hervor Hans Leonhard Schäuflerlein († 1540), ihren Einfluss erfuhren Hans von Kulmbach, Hans Springinklee und Georg Pencz († 1550), dem sich anschlossen die beiden Beham, Barthel und Sebald, die auch für den Kupferstich thätig waren und in einer grossen Anzahl meist kleiner Blätter Szenen aus dem Volksleben (Landsknechte, Bauern, 79, 4) in lebendiger Weise schilderten. In dieser Hinsicht werden die Beham den sog. Kleinmeistern beigeordnet, Künstlern, welche meist in kleinem Format für die Kunsthandwerker der Zeit dekorative Ent-

würfe schufen. Albrecht Altdorfer aus Regensburg, Jacob Bink und der Soester Heinrich Aldegrever sind die bedeutendsten.

Fast gleichalterig mit Dürer war der aus Kronach in Franken gebürtige, seit 1504 in Wittenberg ansässige Lucas Cranach d. ä. (1472—1553), der als Hofmaler Friedrichs des Weisen und Johans des Beständigen in nahe Beziehungen zur Kirchenreformation trat und dieser durch Zeichnungen für den Holzschnitt förderlich war. Seine frühen Gemälde (80, 4), meist Altarbilder, aber auch mythologische Szenen sind poetischer empfunden, als seine späteren, bei denen sich bei den Körperformen eine gewisse Schablone und eine eckige und harte Zeichnung bemerklich macht. Für figurenreiche Komposition war sein Talent unzureichend. Als Porträtmaler ist er aus den Bildnissen von berühmten Zeitgenossen wie Luther, Katharina von Bora, Melanchthon u. s. w. bekannt.

Auch in Augsburg nimmt die Kunst der Malerei und der vervielfältigenden Techniken im 16. Jahrh. einen bemerkenswerten Aufschwung, der zum Teil durch die Handelsbeziehungen der Stadt zu Oberitalien bedingt wurde. Hier begegnen wir in den Druckwerken zuerst italienischen Renaissancemotiven und erblicken in Hans Burckmair (1473—1531) einen der bedeutendsten Bücherillustratoren der Zeit und einen Maler, der mit dem älteren Holbein wetteifert. Aus Augsburg stammt auch der zweitgrösste Maler der deutschen Renaissance, Hans Holbein der Jüngere. Im Jahre 1497 geboren, siedelte er um 1515 nach Basel über, wo er als Dekorationsmaler (auch in Luzern) und Zeichner für Baseler Drucker eine rege Thätigkeit entfaltete (Illustrationen zum Lob der Narrheit von Erasmus). Im Porträtfach, dem Gebiete, auf dem er später zum höchsten Ruhme gelangte, begann er frühzeitig zu wirken (Bonifacius Amerbach 1519). Im Jahre 1521 wurde ihm die Ausmalung des Baseler Rathausaales übertragen; nur Skizzen seiner Bilder haben sich erhalten, die indessen den Einblick in sein Können, den Reichtum seiner Erfindungsgabe und die Schärfe seiner Charakteristik wohl gestatten (81, 1). Wahrhaftigkeit ist der Grundzug seines Wesens, ungeschminkt, energisch und sprechend klar seine Darstellungsweise. Sein auch vor dem Grausigen nicht zurückschreckender Realismus spricht sich besonders in den dramatisch behandelten Passionszenen im Baseler Museum aus (zehn getuschte Entwürfe zu Glasgemälden und eine Tafel mit acht Passionsbildern). Seine Madonnen (die berühmte in Darmstadt, 81, 2) lassen den schon bei seinem Vater hervortretenden Sinn für edle Frauenschönheit erkennen.

Zu welcher erschütternden Erhabenheit Holbein die Empfindung zu steigern vermochte, zeigt am deutlichsten die Art, wie er das grausige Walten des Todes, das schwere Zeitereignisse dem Bewusstsein der Welt nahegelegt hatten, in seinem „Totentanz“ zur Darstellung brachte (Fig. 46 u. 47). Die Zeichnungen zu den 40 in Lyon 1538

erschienenen Blättern sind bereits im Anfange der zwanziger Jahre entstanden. Noch manche andere Zeichnungen hat Holbein für den Holzschnitt entworfen, vor dem Totentanz schon ein Initialenalphabet mit Totentanzbildern, dann im Dienste der Reformation Einzelkompositionen, wie die Verspottung des Ablasshandels, Erasmus „im Gehäus“ (d. h. in ornamentaler Einrahmung) und viele ornamentale Entwürfe zu Buchtiteln u. dergl.

Im Jahre 1526 ging Holbein nach England, zunächst auf zwei Jahre, 1532 zog er von neuem hinüber und 1543 starb er in London als hochangesehener und vielbeschäftigter Hofmaler. Von seiner Aus-



Fig. 46. Der Tod und der Krämer.
Von H. Holbein d. j. Holzschnitt.

Adam bawgt die erten.



Fig. 47. Der Tod und Adam.
Von H. Holbein d. j. Holzschnitt.

schmückung der Gildenhalle deutscher Kaufleute daselbst sind nur Nachbildungen auf uns gekommen, um so reicher ist seine Hinterlassenschaft als Bildnismaler. Und im Porträt vor allem tritt uns seine künstlerische Grösse am greifbarsten nahe. Mit historischem Sinn erfasste er die Bedeutung seiner Vorwürfe, hob die Charaktere mit überzeugender Kraft hervor, in den leichten Entwürfen sowohl wie in den sorgsam und koloristisch fein ausgeführten Bildern. Zahlreich haben sie sich erhalten, besonders in England. Die königliche Familie, Adlige, Bürger, deutsche wie englische, bilden die stattliche Galerie, von denen wenigstens der Morett in Dresden, Jörg Gisze in Berlin, Jane Seymour in Wien, die beiden Gesandten in der National-Galerie zu London (81, 3) erwähnt seien.

Unter den deutschen Malern des 16. Jahrh. kommt kein späterer Holbein gleich; weder sein Bruder Ambrosius, noch der Baseler Urs Graf und Niklaus Manuel Deutsch. Bedeutendere Meister als die drei genannten erstanden im Elsass in Hans Baldung gen. Grien († 1545) und in dem als Koloristen hervorragenden Matthias Grünewald.

In der zweiten Hälfte des Jahrh. zeigt ausser dem volkstümlichen Holzschnitt (Jost Amman, Tobias Stimmer, Virgil Solis) nur die Porträtmalerei eine gewisse Selbständigkeit. Christoph Amberger († 1563), Bartholomäus Bruyn, Hans Mielich († 1572) sind ihre Hauptvertreter, auch niederländische italianisierende Künstler entfalteten namentlich an den einzelnen Fürstenhöfen eine fruchtbare Thätigkeit.

Für die niederländische Malerei (auch für die Skulptur) des 16. Jahrh. ist der zur italienischen Renaissance hinneigende Zug charakteristisch. Schon auf Bildern des Quinten Massys (s. S. 112) gewahren wir in der Architektur spielende Renaissanceformen. Bald wird der Anschluss handgreiflicher. Die grosse Mehrzahl, die von den Zeitgenossen zu höchst gepriesenen Maler, streben nach klassischen Formen, behandeln mythologische Stoffe, ohne indessen über rein äusserliche Nachahmungen italienischer Vorbilder hinauszukommen (Marten van Heemskerck, de Vriendt gen. Frans Floris). Andere gehen nur zögernd zu den neuen Idealen über und bewahren in ihrer Darstellungsweise immer noch einen heimatlichen Zug. So namentlich der bedeutendste dieser Uebergangsmeister Jan Gossaert aus Manbeuge (1470—1541), gen. Mabuse, der sich in der ungemein sorgfältigen Durchführung aller Einzelheiten als Niederländer dokumentiert (86, 3). Sein Schüler Jan Scorel (1495—1562) verleugnet nach seinem Aufenthalt in Italien schon deutlicher die heimische Art, bewahrt aber den ursprünglichen Sinn für lebensstreu Darstellung bei seinen vortrefflichen Bildnissen, ebenso der 1578 verstorbene Antonis Mor, der auf dem Gebiete des Porträts nicht minder vorzügliches leistete.

In die Reihe der von dem „grossen“ Stil der Italiener trotz italienischer Landschafts- und Volksstudien unberührt gebliebenen Meister gehört auch der durch seine wunderbar spukhaften und phantastischen Einfälle merkwürdige Pieter Brueghel d. ä. (86, 1), der wegen seiner Vorliebe für das Bäurische (Bauern- und Bettlerfiguren) den Beinamen Bauernbrueghel erhielt, während sein gleichnamiger Sohn in der Künstlergeschichte aus analogen Gründen Höllenbrueghel benannt war. Höllenbilder, Ketzerverbrennungen u. dergl. malte auch schon der Vater. Anders geartet war sein zweiter Sohn Jan Brueghel d. j. (1568—1625), als Blumen- und Figurenmaler ebenso angesehen wie als Landschaftler. Bei ihm erscheint die Land-

schaft schon als Selbstzweck, wie bei dem ganz zum Italiener gewordenen in Rom und an anderen Orten als Freskomaler viel beschäftigten Paul Bril (1554—1626); in der koloristischen Behandlung, der minutiösen Ausführung aller Einzelheiten bleibt Jan Brueghel aber Niederländer. —

Von der französischen Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts haben wir geringe Kunde. Die grossen Werke sind zerstört, verschollen. Dass die Entwicklung der Malerei nicht zurückblieb hinter der der Nachbarländer zeigen z. B. die für den Herzog von Berry angefertigten Bilderhandschriften. Die um 1416 entstandenen Miniaturbilder zu den Horarien (in Chantilly bewahrt) fallen auf durch die Frische der Naturempfindung und den Reiz der volkstümlichen Darstellungen (Monatsbilder). Um die Mitte des 15. Jahrh. wurde in der Abtei von La Chaise-Dieu (Haute-Loire) ein Totentanz gemalt und noch manche andere Werke in Bourges wie in Aix zeugen für die Tüchtigkeit der französischen Maler jener Zeit. Weitschallenden Ruhm erntete Jean Foucquet (geb. um 1416) als Miniaturist (Heures d'Étienne Chevalier, um 1455 entstanden, in Chantilly, Boccaccio in München), und als Porträtmaler. Eines seiner Hauptwerke, das Bildnis Étienne Chevaliers mit seinem Namensheiligen besitzt die Berliner Galerie.

Im 16. Jahrh. machen sich in der französischen Malerei italienische und niederländische Einflüsse geltend. Selbständigeres Gepräge zeigen die Werke, die den Jean Clouet zugeschrieben werden. Als ein Rivale Holbeins d. J. wird François Clouet (Janet) als feinfühligler Porträtist gefeiert. Mit der Mitte des Jahrhunderts nimmt der Einfluss fremder aus Italien ins Land gerufener Künstler zu.

VII. Die Bildnerei diesseits der Alpen vom 15. bis um die Mitte des 16. Jahrhunderts.

Flandern, Frankreich. Die Entwicklung der Bildnerei schlägt ähnliche Wege ein wie diejenige der Malerei. Möglichst getreue Wiedergabe der Wirklichkeit ist die Losung, und auch hier gebührt Flandern der Ruhm, zuerst an Stelle der gotischen Idealität, welche gern das Uebersinnliche fassen möchte, die klare Naturbeobachtung gesetzt zu haben. Der Wandel im Leben der Gesellschaft, wie er am folgerichtigsten freilich nur in Frankreich vollzogen wurde, hilft die veränderte künstlerische Gesinnung verstehen. Die echte Gotik starb mit der feudalen Staatsordnung. Mit dem Erstarken der königlichen Gewalt in Frankreich strebt eine neue Gesellschaftsklasse in dem der Krone dienenden Adel empor. Mehr und mehr entfernt sich dieser im Dienste des Monarchen von lokalen Traditionen und wird fremdem Einfluss zugänglicher; er ist es, der die Künstler vorwiegend beschäftigt (Grabmaler). Die realistische Weise, wie sie die

Bildhauer Flanderns, mit dem Frankreich eng verknüpft war, übten, kam dem materielleren Geschmacke der Zeit entgegen, fasste in Frankreich festen Boden. Die Mittelstellung, die Burgund bei dieser Ueberleitung zur modernen Kunst einnimmt (S. 79), muss besonders hervorgehoben werden. Am Hofe Karls V. arbeiteten flandrische Künstler, Bildner sowohl wie Maler, deren Einfluss in der sog. Schule von Tours sich geltend macht. Von hier ging auch der grösste Bildhauer Frankreichs im 15. Jahrh., Michel Colombe (1431 bis ca. 1512) aus. Sein Hauptwerk ist das Grabmal des Herzogs Fanz II. in Nantes (83, 1). Es zeigt bereits charakteristisch französisches Formgefühl in der verständigen Einfachheit und massvollen Kühnheit der Darstellung.

Fast gewaltsam wurde dieser Renaissance auf eigene Hand später der Boden wieder entzogen, als die mittlerweile zur Blüte gelangte italienische Renaissance die Alpen überschritt. Karl VIII., der Eroberer Mailands, fasste eine Vorliebe für italienische Kunstwerke und zog italienische Künstler an seinen Hof. Seinem Beispiel folgte dann mit noch grösserem Eifer Franz I.

Wie das fremde Vorbild die Skulptur auf neue Bahnen drängt, indem es sie ablenkt von dem heimischen Naturalismus, um italienisches, an der Antike geläutertes Formgefühl mit französischer Eleganz zu vermählen, zeigen z. B. die Werke der Juste in Tours (Grabmal Ludwigs XII. und der Anna von Bretagne in St. Denis). Aber trotz der Einwirkung italienischer Künstler unter Franz I. lebt der nationale Stil in Jean Goujon († 1572) (83, 2) auf und in einer Anzahl Bildner, die für den Hof oder in der Provinz thätig waren.

Deutschland. Auch in Deutschland zeigt während des 15. Jahrh. die Entwicklung der Skulptur eine aufsteigende Bewegung. Allenthalben wird von den Bildnern eine naturalistische Richtung eingeschlagen; die enge Verbindung mit der Architektur hört auf, und was die Kunst dadurch an Monumentalität einbüsst, gewinnt sie an Lebendigkeit, an charakteristischer Kraft und individueller Prägung. Wiewohl vorwiegend für die Kirchen thätig, hat sich die Kunst doch einen gut bürgerlichen Zug angeeignet; ihre Hauptentwicklung geht in der niederrheinischen und besonders der fränkischen Schule seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrh. vor sich.

Die Hauptmeister der blühenden fränkischen Schule sind in Nürnberg Veit Stoss, Adam Kraft und Peter Vischer der ältere. Veit Stoss, um 1440 in Nürnberg geboren, wanderte 1477 nach Krakau aus, in dessen Kirchen er einige Holzschnittaltäre mit Einzelfiguren, Gruppen und Hochreliefs hinterlassen hat (82, 2). 1496 kehrte er in die Heimat zurück, wo er 1533 starb. Unruhige Bewegung ist seinen Werken eigentümlich. Dem gegenüber vertritt Adam Kraft in seinen Steinbildwerken eine strengere, auf Einfachheit ausgehende

Richtung. Hauptwerke von Kraft sind das 1492 vollendete Schreyersche Grabmal in der Nürnberger Sebalduskirche, das steinerne Sakramentshaus (1493—1500), das er für Hans Imhof in der Lorenzkirche aufstellte und die Gruppen der Leidensstationen vor dem Tiergärtner Thore (82, 1). Von seinen Grabdenkmälern ist das Pergerstorffersche das schönste. Kraft starb 1507.

Weit grösserer Volkstümlichkeit als diese beiden Meister erfreut sich noch jetzt der Erzgiesser Peter Vischer (ca. 1455—1529). Weit verbreitet war sein Ruhm, und wenn wir auch nicht zu entscheiden vermögen, inwieweit er persönlich bei den zahlreichen Erzeugnissen seiner Gusshütte beteiligt war, die umwälzende Bedeutung dieser Werke wird nicht bestritten. Das Sebaldusgrab ist sein Haupt- und Meisterwerk (82, 3); nach langer Arbeit wurde es 1519 vollendet. Der silberne Sarkophag wird von einem Baldachin umschlossen, dessen Formen eine Mischung von Gotik und Renaissance darstellen. Wie erstere von der letzteren mehr und mehr verdrängt wird, ist an dem Werke deutlich ersichtlich. Die Einwirkung italienischer Formenmotive geht hauptsächlich auf Rechnung des einen seiner Söhne Hermann, der 1515/16 Italien besucht hatte; ein anderer Sohn, der jüngere Peter Vischer, hat sich namentlich als Kleinplastiker hervorgethan. Auch die einzelnen Figuren des Sebaldusgrabes, die Kinder- und mythologisch-allegorischen Gestalten, vor allem die Propheten und Apostel verraten in ihrer lebendigen Charakteristik das Wehen eines neuen Geistes. Andere Werke Vischers sind einige Grabtafeln in Krakau, Magdeburg, Hechingen. Für das Grabmal des Kaisers Max in der Hofkirche zu Innsbruck schuf er zwei Bronze- statuen, von denen die des Königs Arthur die beste ist. Seine Schule hat noch auf lange hin nach seinem Tode einflussreich gewirkt.

Neben diesen drei Hauptmeistern wirken in der zweiten Hälfte des 15. Jahrh. eine ganze Anzahl tüchtiger Künstler, von denen uns viele dem Namen nach nicht bekannt sind. Dahin gehört der ausgezeichnete Künstler, der in der Herrgottskirche zu Creglingen a. T. einen prächtigen Marienaltar aufgeführt hat (unbemalt, während die meisten Holzschnittwerke der Zeit in realistisch derber Weise bemalt waren). Andere bemerkenswerte Altarwerke anonymen Meister befinden sich noch z. B. in Rothenburg a. T., in Tiefenbronn, Blaubeuren. Dem Meister des Creglinger Altars steht nahe der Regensburger Tilman Riemenschneider (d. J.), der aus Niedersachsen eingewandert war (82, 4); in Ulm wirkte der ältere Jörg Syrlin, dessen gleichnamiger Sohn in Blaubeuren arbeitete (doch rührt von ihm der prachtvolle Hochaltar daselbst 1494/96 nicht her). Ein ausgezeichneter Holzschnitzer der Zeit war auch der Tiroler Michael Pacher, von dem der berühmte Altar in St. Wolfgang herrührt. Auch im Norden waren tüchtige Holzschnitzer thätig, z. B. Hans

Brüggemann, der 1521 den Passionsaltar im Schleswiger Dom vollendete.

Seit dem ersten Drittel des 16. Jahrh. beginnen mehr und mehr italienische Renaissanceformen in den Formenschatz der Bildhauer einzudringen; auch wendet sich die Plastik mehr profanen Stoffen zu. Grabdenkmäler und Brunnenanlagen werden die Hauptaufgaben der Bildnerei, an deren Lösung sich im letzten Drittel des 16. Jahrh. allerdings fremde Künstler (italianisierende Niederländer, s. unten) beteiligten. In der Kleinplastik (Bronzen, Plaketten, Medaillen) und besonders im Kunstgewerbe waren eine Menge Künstler thätig; eine Besonderheit der deutschen Kleinplastik sind die Reliefs in Kehlheimer Stein; der Augsburgener Hans Daucher zeichnete sich darin besonders aus.

VIII. Die Renaissancearchitektur diesseits der Alpen.

Mit dem Schlusse des 15. Jahrh. beginnt allorten die Gotik ihre ausschliessliche Herrschaft zu verlieren. Ihre konstruktiven Ziele waren erreicht, ihr Formenwesen völlig entwickelt. Mit diesem beginnt nun die Spätzeit zu spielen und geht zu einer krausen, aus dem Rahmen der Architektur heraustretenden Ornamentik über. Hielten auch die nordischen Künstler lange an einheimischen Traditionen fest — man denke an den Schlossbau und den des Bürgerhauses im Vergleich zum italienischen Palazzo und zur Villa — in der Dekoration, in der Formensprache suchten sie die fremde Weise sich anzueignen und ihrer Natur gemäfs so weit wie möglich umzugestalten. Lange aber, bevor italienische Formen in der nordischen Baukunst zur Geltung kamen, hatte der allorten erwachte Natursinn die Empfänglichkeit für die italienischen Formen auf anderen Gebieten geweckt und zu deren Nachahmung gelockt. Maler und Stecher betreten zuerst die neue Bahn: bevor die Renaissance gebaut wurde, war sie gezeichnet, gemalt und gemeisselt worden. Flandrische und burgundische Miniaturisten, Glasmaler, eine geschäftige Schar von Ornamentstechern (vorzüglich Deutsche, Niederländer), die Maler dann in ihren architektonischen Hintergründen und ornamentalen Umrahmungen sind die ersten Verbreiter. Die Kunsthandwerker jeder Gattung, die Bildner von Grabdenkmälern und Altären folgen und bereiten eine dekorative Renaissance vor, die dann später und nur äusserlich eindringt in die Werke der Baukunst. Die Berufung italienischer Künstler über die Alpen und die Studien nordischer Künstler in Italien helfen des weiteren die universale Verbreitung erklären und die verschiedenartige Gestaltung der Renaissance im Norden verstehen. Mannigfaltig sind die Bedingungen, unter denen dieser Umschwung zu gunsten der italienischen Formensprache sich

vollzog; im allgemeinen aber lässt sich in der dekorativen Wandlung innerhalb der einzelnen Landschaften nach einer spezifisch italinisierenden Epoche (Frührenaissance) eine selbständigere, nationale beobachten: anstatt der naiven Nachahmung ist eigenmächtige Schöpfung getreten, hier eher, dort später. Auch zwischen Hofkunst und volkstümlicher Thätigkeit muss scharf unterschieden werden, die letztere, unscheinbarere hält die Verbindung mit der Vergangenheit aufrecht, weist eigenartige Bildungen vielfach auf (Norddeutschland, Flandern, Holland).

Frankreich. Für die Entwicklung der französischen Architektur ist der Einfluss fremder Künstler bisher überschätzt worden. Von allen denen, die Franz I. nach Fontainebleau berief, haben nur die Maler Proben ihrer Thätigkeit reichlich hinterlassen (Rosso, Primaticcio). Die Baumeister der Schlösser — der Schlossbau bildet das eigentliche Versuchsfeld der französischen Renaissance — sind aber Einheimische gewesen. Das Schloss des 16. Jahrh. ist der Abkömmling der mittelalterlichen Burg; die Anlage ist dieselbe geblieben, nur ist den Bedürfnissen der neuen Gesellschaft Rechnung getragen: breite Fenster durchbrechen die Mauern, malerisch werden die Pavillons gruppiert, der festungsartige Charakter wird abgestreift, die Wohnlichkeit kommt zum Ausdruck und der gefällige Eindruck wird erhöht durch die Anordnung hoher Dächer und Schlotte, Türmchen und Dachfenster (83, 4). Karl VIII. baut Amboise, Ludwlg XII. Blois. Unter Franz I. entsteht das grossartige Schloss Chambord (83, 3). Besonders das Loiregebiet ist an Schlossbauten reich. Aber auch in bürgerlichen Kreisen findet die neue Bauweise Eingang; die Rathäuser und Privatbauten in Sens, Caen, Rouen, Orléans und Beaucency sind hervorzuheben.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. entstehen unter Heinrich II. und Katharina von Medici diejenigen Bauten, die den selbständigen Charakter französischer Renaissance am klarsten ausprägen. Der naive Reiz der früheren Werke freilich ist einer mehr verständigen Weise gewichen, die mit theoretischem Bedacht die ornamentalen Formen anwendet. Drei hervorragende Architekten, Philibert de l'Orme, Jean Bullant und Pierre Lescot drücken der Baukunst ihr Merkmal auf. De l'Orme wie Bullant waren auch theoretisch wirksam, der erstere und bedeutendste begann den Louvre, den Bullant weiterführte, und errichtete das Schloss Anet; Bullant baute Montmorency und Ecouen. Pierre Lescot endlich baute ebenfalls am Louvre (seine Fassadengliederung 84, 1). Die auf Reinheit des Stiles abzielende Richtung dieser Architekten klingt noch nach in der nüchternen Aussenarchitektur des Versailler Schlosses von Jules-Hardouin Mansart (1645—1708), das für den Schlossbau des 17. Jahrhunderts typisch gewesen ist. Grössere Originalität bekundet Mansarts überkuppelter Invalidendom (84, 2) in Paris.

In **Deutschland** zeigt die Renaissance ein anderes Bild. Weder die Regelmäßigkeit der Anlage, die symmetrische Gliederung des Aufbaues, noch die einheitlich monumentale Wirkung, diese Ruhmes-titel der französischen Renaissance, kann sie aufweisen. Weit mannigfaltiger sind ihre Erscheinungsformen, landschaftlich unterschiedener. Im Süden und wo italienischer Einfluss unbehindert vordrang (z. B. in Böhmen), ist die wälsche Art vorwiegend, der Norden zeitigte selbständigere, nationalere Formen. Auch zeitliche Unterschiede sind deutlich wahrnehmbar. Die sog. Frührenaissance (ca. 1520—1550) macht aus der Nachahmung italienischer Formen kein Hehl, sie verarbeitet die namentlich aus Norditalien überkommenen Anregungen mit sorgfältigem Eifer. Charakteristisch für sie sind die Balustersäulen, die Medaillons, das naturalistische Blattwerk, dem figürlicher Schmuck (Kindergestalten [Putti], Vögel, Delphine u. ä.) sich zugesellt; mit Vorliebe werden Pilaster mit aufsteigenden Füllungen verwandt und in flacher Arbeit ganze Bauteile überdeckt. Erst als die selbständige Auffassung das Fremde durchdrungen hatte, brach sich ihr volkstümlicher Charakter breite Bahn und gab der zweiten Epoche, ca. 1560—1600, die Signatur. Dem Kunsthandwerk ist dieser nationale Durchbruch zu danken. Es hatte die heimischen Traditionen bewahrt und gepflegt; jetzt überwand es die äusserliche Nachahmung des Fremden, kehrte die eigene Auffassung charakteristisch hervor. Technische Gewohnheiten werden festgehalten, ein Stoffwechsel ergreift die Formen, was der Steinstil entwickelt hatte, wird in Holz übertragen und umgekehrt. Der deutsche Fachwerkbau, wie er in Hildesheim, Braunschweig, Halberstadt sich entwickelte, zeigt deutlich diese Wandlungen. In der Ornamentik, die sich freilich vielfach unbekümmert um den baulichen Organismus vordrängt, liegt der Hauptwert der deutschen Renaissance; hier ist die künstlerische Phantasie frei und schöpferisch. Allmählich verdrängt das nationalnordische Formgefühl die vegetabilen Flachornamente durch die mehr plastischen des Roll- und Riemenwerkes und die „Kartusche“ (85, 3) kommt namentlich bei Inschriftfeldern zur Herrschaft. Mit dem Schlusse des Jahrhunderts (ca. 1560—1620) tritt eine Wandlung ein. Die theoretische Kunst der antikisierend-italienischen Kunst hat Fortschritte gemacht, man beginnt Vitruv und die Schriften italienischer Architekten (Serlio z. B.) zu studieren. Regelmäßigkeit wird angestrebt, sorgfältiger wird die Aufeinanderfolge der Ordnungen beachtet, der systematischsten, der römisch-dorischen, der Vorzug eingeräumt. Daneben aber kommt der pflanzliche und figürliche Schmuck wieder zu Ehren; er wird plastischer, derber behandelt, wie die ganze Architektur derber erscheint (Rustikasäulen und -Pfeiler, Quaderbau). Der 30jährige Krieg zerstört diese stetige Entwicklung, die Kunstpflege wird unterbrochen, hält nur im Handwerk technisches Geschick eine Zeitlang noch aufrecht. Auch das geht verloren, und ohn-

mächtig steht Deutschland länger als ein Jahrhundert fremdem Einfluss offen.

Der Palastbau ist in Deutschland ohne Bedeutung; hier wie in Frankreich ist die mittelalterliche Burg zum Schloss umgebaut worden. Nach dem Hofe zu wendet sich die Architektur, hier wird, wie das Heidelberger Schloss zeigt (85, 1 u. 2), der Hauptschmuck angebracht, nicht nach einheitlichem Plane, sondern in gruppenweisem Ansatz, hier eher, dort später. Daher der malerische Charakter, die stilistische Verschiedenheit der Bauteile. Vom Heidelberger Schloss gehört der Otto-Heinrichsbau (85, 2) der frühen Periode, der Friedrichsbau (85, 1) der späteren an. Dass der Hof den Mittelpunkt der Schlossanlage bildet, zeigen auch die Schlösser zu Torgau, Dresden, Wismar, Heldburg u. s. w. Nur wo italienische Künstler herangezogen waren, gewahren wir Anschluss an den italienischen Palastbau (Belvedere in Prag), oder den Schmuck der Aussenseiten (Landshut); im allgemeinen aber ist dieser unmittelbare italienische Einfluss auf Oesterreich und Bayern beschränkt.

Weit selbständig ist die deutsche Renaissance in den städtischen und privaten Bauten. Deutlich klingt das Mittelalter nach; schmale, hohe Fronten mit Erkern und abgetreppten, später geschweiften Giebeln, die verschiedenartig ausgebildet werden (84, 3). Von Rathausbauten seien wenigstens einige genannt, die von Bremen, Paderborn, Rothenburg a. d. Tauber (84, 4), Leipzig; ihnen reihen sich an die Zeughäuser, Lager- und Zunfthäuser (Gewandhaus in Braunschweig). Von einer Aufzählung auch nur der bedeutendsten Privathäuser muss ihrer Menge wegen Umgang genommen werden; selbstverständlich ist, dass in ihrer Erscheinung provinzielle Besonderheiten am klarsten zu Tage treten.

Der Kirchenbau bleibt im wesentlichen auf das katholische Deutschland beschränkt, ohne indessen eine befriedigende Lösung im neuen Stile zu finden.

Den gleichen Entwicklungsgang wie Deutschland zeigt im allgemeinen auch die Renaissance der Niederlande (84, 3). Auf den Vorgang Flanderns indessen muss hingewiesen werden, dessen Handelsverkehr mit Italien auch den Verkehr mit italienischen Kunstformen mit sich brachte. Erst später wurde Holland für die Bewegung gewonnen. Auf die benachbarten nordischen Länder (Norddeutschland, Dänemark, Schweden, auch England) haben die Niederlande ihren Einfluss bis in das 17. Jahrh. hinein geltend gemacht.

Niederländische Architekten und Bildhauer wanderten infolge der religiösen Verfolgungen Albas vorzugsweise nach Deutschland aus. Die bekanntesten unter ihnen sind der von dem Herzoge Maximilian von Bayern viel beschäftigte Peter de Witte (Candido genannt) und Adrian de Vries, dem Augsburg zwei prächtige Brunnen, den Herkules- und Merkurbrunnen, verdankt. Der nicht minder stattliche

Augustusbrunnen dieser Stadt rührt von dem Antwerpener Hubert Gerhard her, der auch in München thätig war.

Etwa gleichzeitig mit Frankreich fand in Spanien die Renaissance Eingang. In England, wo sich die Gotik bis Mitte des 16. Jahrh. behauptete, gelangte die Renaissance erst zur Zeit Karls I. zur Herrschaft. Den Zusammenhang mit dem spätern Renaissancestil Italiens bekunden die berühmten Architekten Inigo Jones und der Schöpfer der londoner Paulskirche Christopher Wren.

IX. Die Malerei des 17. Jahrhunderts in den Niederlanden.

1. Die Flandrische Malerei.

Nirgends im 17. Jahrh. gelangte die nationale Richtung der Malerei zu höherer Bedeutung, als in den zwei gegensätzlichen Ländern, in die sich die Niederlande nach dem Aufstande von 1568 gespalten hatten. Nur dem Norden (Holland) war die Befreiung vom spanischen Joche geglückt; der Süden (Belgien) blieb nach vergeblichem Kampfe bei Spanien. Ein neuer Glauben und neues Leben, staatlich und gesellschaftlich, blühte in Holland auf, und mit der Litteratur gewann auch die Kunst, insbesondere die Malerei, einen reicheren Inhalt und einen volkstümlichen Charakter. Der Süden bewahrte das katholische Bekenntnis, hielt an den überkommenen Traditionen fest; seine Kunst blickt auf die Vergangenheit zurück, führt deren Richtung zum Abschluss. Und doch war die Thätigkeit des grössten flandrischen Malers, des Peter Paul Rubens, im Umkreis der italianisierenden Schule eine weitgreifende Neuerung.

Rubens' Eltern stammten aus Antwerpen; sie flüchteten vor der Inquisition nach Deutschland, verweilten auch in Siegen, wo Rubens am 28. Juni 1577 geboren wurde. Die Mutter, der nach dem Tode des Vaters seine Erziehung oblag, kehrte nach Antwerpen zurück, nahm den katholischen Glauben wieder an und liess ihren Sohn in einer Jesuitenschule erziehen. Tobias Verhaegt, Adam van Noort und Otto van Veen († 1598) waren seine Lehrer in der Kunst. 1600 zog er der damaligen Sitte gemäss nach Italien, um seine Ausbildung zu vollenden. Abwechselnd weilte er in Mantua (bei seinem Gönner dem Herzoge Vincenzo Gonzaga), Venedig, Rom und Genua; erst 1608 kehrte er in die Heimat zurück. Mehr als blosser Anlehnungen an italienische Vorbilder sind die Frucht dieses Aufenthaltes gewesen: seine grossangelegte künstlerische Natur erhielt jenseits der Alpen das entscheidende Gepräge. Das dem Sinnenreiz zugeneigte Wesen in seinen mythologisch-historischen, wie in seinen religiösen Gestalten, die Pracht der Farbengebung ist dem italienischen Einfluss

zuzuschreiben; der Kern aber seines Wesens, die übersprudelnde Phantasie, seine lebendige Auffassung der Natur und der menschlichen Erscheinung, dazu die Tiefe seiner Empfindung sind sein vlämischer Erbteil. Die vlämische Natur ist es, die in dem derben, lebensvollen Naturalismus seiner Kunst hervortritt und sich in mächtigen, oft mit leidenschaftlichem Leben erfüllten Formen äussert.

Nach seiner Vermählung mit Isabella Brandt (1609) nahm er in Antwerpen seinen Aufenthalt; nach deren Tode heiratete er die schöne, von ihm in vielen Bildern, Porträts, mythologischen und kirchlichen Darstellungen verherrlichte Helene Fourment (1630). Er führte ein bewegtes Leben, reiste viel und war dabei auch im politischen Dienste des Statthalters der Niederlande thätig. Zwischen 1621 und 27 weilte er in Paris, zwischen 1629 und 30 in London und zwei Mal (1603/4, 1628/29) ging er nach Madrid. Bei dieser Vielgeschäftigkeit des Mannes ist seine künstlerische Fruchtbarkeit nur um so erstaunlicher. Er rühmte sich selbst einer ausserordentlichen Schnelligkeit des Schaffens; allein in seiner Werkstatt arbeiteten zahlreiche Schüler, deren Anteil an seinen oft ungewöhnlich grossen Werken in Anschlag gebracht werden muss.

Rubens' Stoffgebiet ist universal. Nächst Werken, die der Verherrlichung der Kirche gelten (Jldefonsoaltar 1609, Kreuzabnahme 1611, 87, 2; Aufrichtung des Kreuzes [1610 in Antwerpen], Anbetung und Fischzug in Mecheln), begeisterte er sich an antiken Stoffen, schuf mit poetischer Kraft in allegorischen, mythologischen, historischen Malereien, in Schlachten, Tierkämpfen (88, 1), Liebes- und Volksszenen Werke, ausgezeichnet durch Schwung und Bewegtheit der Komposition, durch Reichtum und Leuchtkraft der Färbung. Mit kaum geringerem Erfolge griff er auf das Gebiet der Landschaft über; in Einzel- und Familienbildnissen verherrlichte er seine beiden Frauen (87, 1), wie er denn auch als Porträtmaler seinen Scharfsinn in der Erfassung des Charakteristischen auf das glänzendste bewährte.

Rubens' Einfluss war unermesslich, nicht nur auf die Maler, die ihm als Gehilfen dienten, sondern auch auf fernerstehende. Auch in der Skulptur (Artus Quellinus) und im Kupferstich war sein Vorgang umwälzend: er zog eine Stecherschule gross, die in der malerischen Behandlung grossräumiger Darstellungen ausgezeichnetes leistete. Die hauptsächlichsten Rubensstecher sind Vorstermann, P. Pontius und Schelte a Bolswert. Rubens starb am 30. Mai 1640.

Unter seinen Nachfolgern kommt ihm Jakob Jordaens (1593 bis 1678) in der allgemeinen Auffassung am nächsten (87, 3); nur dass seine derb angelegte Natur auf dem Gebiete religiöser Darstellung versagte. Zu grösserem Ruhm und Ansehen brachte es Anton van Dyck (geboren 1599 in Antwerpen, † 1641 in London, 1621—26 in Italien [Genua], später hauptsächlich am Hofe Karls I. von England wirksam). Ohne den Reichtum der Phantasie, welche

seinen Meister auszeichnete, wusste er zarten, elegischen Stimmungen (Aufrichtung des Kreuzes in Courtrai, Pietà in Antwerpen) in edler Auffassung und vornehmer Formengebung Ausdruck zu leihen. Bei den vor seinem Aufenthalt in Italien entstandenen Andachtsbildern überbietet er freilich seinen Meister in dem Pathos des Schmerzes und der Trauer. Seine grosse Bedeutung aber liegt im Porträt; namentlich das Aristokratische in der Erscheinung gab er mit feinsinniger Charakteristik wieder (87, 4). Dieselbe Meisterschaft bekunden seine wenigen Bildnisradierungen. Die sog. „Ikonographie“ van Dycks ist eine grosse Sammlung zeitgenössischer Künstlerbildnisse in Stichen nach van Dyck.

Die Beziehung zum Volkstum war durch das Auftreten von Rubens nicht gelockert worden. Zwei Genremaler namentlich schildern getreu nach der Natur das gesellschaftliche Leben, das sie umgab oder zu dem sie herabsahen: der geniale und humorvolle Adriaen Brouwer aus Audenaerde (um 1605 geb., † 1638?) und der handfertige David Teniers d. j. aus Antwerpen (1610—1690). Kirmess- und Wirtshausszenen (88, 2), Volksgruppen, Tanzbelustigungen, auch Einzelfiguren führen sie mit drastischer Wahrheit vor, und wissen durch fein abgestufte Färbung auch ihren Rüpeln, die Karten spielen, sich prügeln oder betrinken, ein Anrecht auf malerische Darstellung zu verleihen. Die Räumlichkeit, geschlossen oder frei, geht bei Teniers den Figuren gegenüber meist in die Breite; sie macht etwas Wesentliches aus. Aehnlich verfährt Gonzalez Coques (1616—1684), der die vornehme Welt zur Kundschaft hatte und seine Porträtgruppen, auch einzelne Figuren (Mann und Frau) in genrehafter Weise innerhalb ihrer Häuslichkeit schildert.

2. Die holländische Malerei.

Mit dem Ende des 16. Jahrh., als Holland sich in harten Kämpfen seine Unabhängigkeit erstritten hatte, verliert hier auch die Malerei ihren Zusammenhang mit der benachbarten flandrischen. Freilich machten sich bereits in der Schule der van Eyck Besonderheiten holländischer Auffassung geltend: die scharfe Betonung des Charakteristischen, der Zug zum Sittenbildlichen und eine auffällig malerische Neigung; aber erst in der ersten Hälfte des 17. Jahrh., als das Volkstum nach den glorreichen Freiheitskämpfen in sich gefestigt war und der allgemeine Wohlstand durch den überseeischen Handel in mächtiger Weise sich gehoben hatte, kam die holländische Malerei zur höchsten Blüte. In der Wahl ihrer Gegenstände entspricht sie genau den künstlerischen Bedürfnissen eines Volkes, das stark geworden ist in bürgerlichen Tugenden, gestählt in praktischem Wirken. Kein träumerisches, mystisches Ideal, kein Kultus abstrakter Formenschönheit vermochten hier Boden zu fassen; nüchtern protestantische Gesinnung und Wahrhaftigkeit geben auch der Malerei das

eigentümliche Gepräge. Ueberaus zahlreich treten die Künstler hervor und bilden eine Menge in sich selbständiger Gattungen aus.

Im 16. Jahrh. hatten auch die Holländer der italianisierenden Richtung gehuldigt, sich zu der naturalistischen Weise des Caravaggio namentlich hingezogen gefühlt. Auch noch im 17. Jahrh. treffen wir in Rom Holländer an, wie den wegen seiner Nachtstücke (Szenen mit Kerzenbeleuchtung) von den Italienern Gerardo della Notte genannten Gerard Honthorst (1590—1656) aus Utrecht (86, 2). Einen Vorgänger hatte er auf dem Gebiet der Beleuchtungseffekte in dem aus Frankfurt gebürtigen Adam Elsheimer (1578—1620), der auch in Rom lebte und insofern für die Folgezeit von Bedeutung wurde, als er in seinen kleinen, fein gestimmten, mit biblischen Szenen staffierten Landschaften (86, 4) die Pfade wies, auf denen die Holländer später ausserordentliches leisteten. — In selbständiger Weise entwickelt sich zunächst die Porträtmalerei.

Frans Hals aus Antwerpen (1580 oder 81 geb., gest. 1666) steht an der Spitze der älteren Generation, in der sich neben ihm Thomas de Keyser und Jan Anthonisz van Ravesteijn auszeichneten. Die Stätte seiner Wirksamkeit ist Haarlem, das nach den kriegerischen Ereignissen mit Leiden an der Spitze der holländischen Malerschulen (Delft, Utrecht, Amsterdam) stand, um seit 1645 etwa den Vorrang an Amsterdam abzutreten. Nicht Werke phantasievollen Inhalts, keine geschlossenen Gruppen, in denen ein grosser Gedanke oder eine tiefe Seelenstimmung sich ausspricht, gingen aus seiner Hand hervor: er schuf als treuer Beobachter Spiegelbilder der ihn umgebenden Welt, die durch die lebendige Wahrheit der Darstellung und durch grossartig virtuose Maltechnik hervorragten. Im Einzelporträt, der eigentlichen Grundlage der holländischen Kunst, liegt seine Meisterschaft begründet. Auch wo er mehrere Personen auf einem Gemälde zu vereinigen hat, wie in den grossen Gruppenbildern von Mitgliedern einer bestimmten Gilde (sog. Doelen- oder Regentenstücken), liegt der Hauptwert in der charakteristischen Wiedergabe des einzelnen Kopfes. Das zweitälteste und bekannteste von Hals' Regentenbildern ist dasjenige der Offiziere der Georgsgilde (1616, 89, 1); er malte diese Korporation noch einmal im Jahre 1627. Andere Werke schildern die Mitglieder der Adriaensgilde, die sich zum Mahle vereinigt haben, die Vorsteher des Elisabethhospitals und die Vorstände des Altmännerhauses (1664). Auch die Genrebilder von Hals sind eher genreartige Bildnisse zu nennen; die humoristischen Schilderungen von Kneipbrüdern, Bänkelsängern und anderem lustigen Volk, mit ihrem ehrlichen Lachen und ihrer charaktervollen Lebendigkeit spiegeln die joviale, heitere Lebensauffassung des Künstlers wieder.

Ihre vollkommenste Offenbarung fand die holländische Malerei in Rembrandt Harmenszoon van Rijn. Er wurde am 15. Juli 1606 in Leiden geboren; 1620 finden wir ihn als Leidener Studenten ein-

geschrieben und dann bei dem Maler Jacob von Swanenburch (Leiden) und Pieter Lastman (Amsterdam) in der Lehre; anfangs der 30er Jahre siedelte er nach Amsterdam über. Hier schuf er 1632 sein erstes Hauptwerk, die sog. Anatomie (anatomische Vorlesung des Doktor Tulp). 1634 heiratete er Saskia van Ulenburch. Das Zusammenleben mit ihr ist die Glücksperiode in seinem Schaffen. Mit ihrem Tode 1639 sinkt sein Stern. In den letzten Jahren seines Lebens gerät Rembrandt in Not, 1659 macht er bankrott und wird 1669 zu Amsterdam am 8. Oktober seiner rastlosen Thätigkeit entzissen.

Rembrandt ist der universalste aller holländischen Künstler und der grösste nordische Maler der neueren Zeiten, ausgezeichnet nicht nur nach der technischen Seite seiner Kunst, sondern auch in Hinsicht der Erfindung und der Gestaltungskraft. Während die meisten seiner Zeitgenossen sich auf eine bestimmte Art von Gegenständen einschränken (Landschafts-, Tier-, Blumenmalerei u. s. f.), ist er auf allen Gebieten schöpferisch. Dem Umfang seiner Wirksamkeit steht die Tiefe seiner poetischen Begabung und die Feinheit seiner malerischen Empfindung um nichts nach. In seinen Regentenbildern und Porträtgruppen (die Korporalschaft des Frans Banning Cocq 90, 3 [1642 gemalt, die irrtümlich sog. Nachtwache]; die Siegelführer [Staalmeesters] der Tuchmacherzunft 1661, 89, 2) waltet dramatisches Leben. Alle Anwesenden erscheinen wie von einem bestimmten Gedanken bewegt; ihr Zusammensein trägt nicht, wie bei Hals, den Stempel des Zufälligen, sondern den des bewussten Zweckes, der geistigen Gemeinschaft.

Der Dichter in Rembrandt zeigt sich in seiner unnachahmlichen Kunst, durch eigentümliche Lichtwirkungen die Szenerie mit einem geheimnisvollen Zauber zu erfüllen und dabei seiner eigenen Seelenstimmung im Bilde zum Durchbruch zu verhelfen. Er ist es, der das Helldunkel auf das feinste ausgebildet hat.

Porträtiert er sich selbst oder Saskia, dann giebt er wenig auf Aehnlichkeit, sucht nach neuen Farbenstimmungen, erprobt neue Lichtwirkungen; dergleichen Bildnisse sind in den meisten Fällen nichts als Studien, Experimente, kostbare Zeugnisse seiner nie sich selbst genügenden Künstlernatur. Dahin gehören auch seine namenlosen Bildnisse: Modellstudien. Dieser experimentatorische Charakter seiner Malerei zeigt sich in dem Wandel seiner Maltechnik. Im Beginne seiner Thätigkeit gönnt er dem hellen Tageslicht freies Spiel und führt die Malerei sorgsam nach Art der Feinmaler aus, später schränkt er die Beleuchtung ein, lässt sie von einer Quelle entströmen und giebt dem Ganzen einen goldigen Ton bei breiterer, mehr andeutender Ausführung. Seit den 50er Jahren sucht er vornehmlich nur mit Licht und Schatten zu wirken (Helldunkel) und hebt Einzelheiten in kräftigem Licht, doch ohne entschiedene Farben-

wirkung, hervor. In den Werken seiner letzten Zeit ist zuweilen die Pracht und Leuchtkraft der Farbe ausserordentlich, dabei ist die Behandlung skizzenhaft und von genialer Unmittelbarkeit. (Das Braunschweiger Familienbild.)

Seine Thätigkeit erstreckte sich auf alle Gebiete malerischer Darstellung. Nächst dem Porträt, einzeln und in Gruppen, hat er besonders Gegenstände der biblischen Geschichte behandelt, die er im volkstümlichen Sinne seiner Zeit darstellte, als gingen die heiligen Vorgänge in der Gegenwart von statten. Er umgab Jesus mit Leuten aus dem Volke und wusste seine Darstellungen durch die Kunst seines malerischen Vortrags und tiefe psychologische Charakterisierung künstlerisch zu adeln. Auch einige stimmungsvolle Landschaften hat Rembrandt geschaffen; sein Beispiel gewann auf die Landschaftsmalerei wie auf alle Gattungen der Malerei nachhaltigen Einfluss.

Aber nicht allein als Maler, auch als Radierer ist Rembrandt unübertroffen durch die Freiheit und Kraft seiner Manier, die die malerische Wirkung der Aetzkunst zur höchsten Entwicklung bringt*). Man zählt etwa 260 verschiedene Blätter seiner Hand (darunter die Kreuzabnahme, die Heilung der Kranken, als „Hundertguldenblatt“ berühmt (90, 4), Selbstporträt (90, 2), Figuren aus dem Strassenleben, Porträts bekannter und unbekannter Personen (90, 1) u. s. w. Eine grosse Menge Zeichnungen haben sich von Rembrandt erhalten, die tiefe Blicke in seine künstlerische Genialität thun lassen.

Von Rembrandts Schülern sind Eeckhout, Ferdinand Bol, Govert Flinck, Salomon Koninck die bekanntesten. Selbständig stand ihm in Amsterdam Bartholomeus van der Helst (1611 oder 12 bis 1670) gegenüber, dessen Bildnisse und Regentenstücke ihn als einen hervorragenden Realisten, der die Dinge charakteristisch wiedergibt, wie er sie sieht, erscheinen lassen. Sein grosses Schützenstück (93, 2) zeigt ein ganz anderes, zahmer geartetes Geschlecht, als es Frans Hals zu schildern hatte; auch die Malerei ist zahmer geworden.

Ein Schüler des Frans Hals, der aber später den Einfluss Rembrandts erfährt, ist der in Haarlem thätige Adriaen van Ostade (1610—1685), der mit Adriaen Brouwer in der Schilderung von Bauernszenen wetteifert (91, 4); in der feinsinnig wirkungsvollen Abstimmung der Farben und in der poetischen Behandlung von Innenräumen ist er ein vollendeter Meister.

Ueberaus zahlreich sind die holländischen Genremaler dieser

*) Der wesentliche Unterschied der Radierung von dem Kupferstich liegt darin, dass die Vertiefungen, durch welche die Zeichnung in Kupfer eingegraben wird, nicht mit dem Grabstichel oder der Schneidnadel hergestellt werden, sondern durch Säuren, die das Metall auflösen und vertiefen (ätzen, daher Aetzkunst). In Deutschland hatten schon Dürer und Altdorffer die Radierung angewendet, vorwiegende Pflege fand sie in Holland während des 17. Jahrh., dann in Frankreich während des 18. Jahrhunderts.

Art; auf ihrem beschränkten Gebiete sind sie unübertroffen. Die hervorragendsten wenigstens seien genannt. Gerard ter Borch aus Zwolle (1608—81), Jan van der Meer von Delft (1635—97), der wie Pieter de Hooch das Spiel des Sonnenlichts in geschlossenen Räumen zu poetischer Wirkung bringt (91, 3). Van der Meer gehört wie Terborch zu den Novellisten der holländischen Malerei, die mit ihren Figuren dem Beschauer etwas erzählen zu wollen scheinen (91, 2), ohne sich deutlich auszusprechen. Als Feinmaler, der bis ins Einzelne geht, steht Gerard Dou (1613—75) in vorderster Reihe dieser sog. Kabinettmaler und ist in der Wahl seiner Vorwürfe der vielseitigste (91, 1). Weiter sind noch hervorzuheben: Gabriel Metsu (1630 bis 1667), Caspar Netscher aus Heidelberg (1639—84), Frans van Mieris (1635—81), Godfried Schalcken (1643—1706). Der Nachdruck liegt bei allen diesen das gemütliche Dasein der oberen Klassen schildernden Malern auf der sorgfältigen Behandlung des Stofflichen. Ein etwas anderer Geist herrscht in den meist figurenreichen Sittenbildern von Jan Steen (um 1626—79) aus Leiden, der mit seinem Pinsel auch an die Schattenseiten des holländischen Wohllebens herantritt, nicht wie ein Moralprediger, sondern wie ein Satyr, der sich über Thorheit und Tollheit lustig macht (93, 1).

Nicht minder erfolgreich wie die Genremalerei wurden die Tiermalerei (Paulus Potter [1625—54, 92, 3], Melchior d'Hondecoeter, Philipp Wouwerman) und ganz besonders die Landschaftsmalerei betrieben. Jan van Goyen (1596—1656, 92, 2), Aelbert Cuyp (1620—91), der, wie Potter, Tiere und Landschaft mit gleicher Meisterschaft schildert (92, 1), Jan Wijnants (um 1600 geb.), Meindert Hobbema (1638—1709), Claes Pietersz Berchem, Jan van der Meer von Haarlem, der Marinemaler Willem van de Velde, dessen Bruder Adriaen van de Velde, vor allen aber Jacob van Ruisdael (1628 oder 29—82), der wie keiner die poetische Seite der nordischen Natur erfasste (92, 4), endlich Aart van der Neer (Mondscheinbilder) sind die berühmtesten Namen.

Seit der Mitte des 17. Jahrh. kommt mehr und mehr das Studium der italienischen Landschaft auf und das Verständnis der heimischen Natur geht verloren (Karel du Jardin). Den Entwicklungsgang der holländischen Malerei beschliessen die Stilleben- und Blumenmaler (David de Heem, Jan Weenix). Die Glattmalerei des italianisierenden Adriaen van der Werff (1659—1722) bezeichnet den Verfall der Schule.

X. Die spanische Malerei im 17. Jahrhundert.

In der spanischen Malerei des 15. und 16. Jahrh. machte sich niederländischer, dann italienischer Einfluss geltend: der einheimische Naturalismus suchte in dieser Anlehnung an das Fremde eine Stütze. Josef de Ribera (1588—1656), Spagnoletto genannt, bekannte sich zu der Richtung Caravaggios; er gehört eher der italienischen Naturalistenschule an (94, 2). Am deutlichsten tritt eine originale spanische Kunstauffassung in der Sevillaner Malerschule hervor. Von ihren älteren Meistern war Francisco Herrera der bedeutendste, aber erst der geniale Diego de Silva y Velazquez (1599—1660) hebt die spanische Malerei aus der lokalen Abgeschlossenheit mächtig empor. Sein feiner Färbensinn wie die eindringliche Schärfe und packende Gewalt seiner Charakteristik sind ohne Nachfolge geblieben; wie er die Figuren gruppiert, beleuchtet und rundet, ist bewundernswert; seine Porträts (94, 1) und Porträtgruppen sind von dem höchsten künstlerischen Werte. Auch Stillleben, Genrebilder (die Spinnerinnen), religiöse, historische (Uebergabe von Breda) und mythologische (Schmiede des Vulkan) Bilder hat Velazquez gemalt und auch in diesen seinen lebensvollen Realismus und den Zauber seines mit wenig Mitteln wirkenden Kolorits bewährt. In seinem Könige, Philipp IV., einem echten Kunstmäcen, fand Velazquez einen regen Förderer, der den Maler jedoch von der nationalen spanischen Richtung loslöste und ihn zum Hofkünstler machte. — Durchweg echt national giebt sich Francisco Zurbaran (1598—1662), dessen religiöse Malereien die glühende, dem Himmlischen sich zuwendende Leidenschaftlichkeit, die düstere Strenge asketischer Empfindungen wiederspiegeln. Eine versöhnlichere Wendung gab der national-asketischen Richtung der volkstümlichste spanische Maler und einer der grössten Meister seiner Kunst, Bartolomé Estéban Murillo (1617 bis 1682), den ein gewisser sentimentaler Zug vor dem Extrem der Naturalisten bewahrte. Das ekstatisch-kirchliche und das realistisch-andalusische Element treffen in ihm zusammen; zwischen beiden schwankt sein Können und Wirken; nicht immer sind sie zu harmonischem Bunde verflochten. Den engsten Anschluss an das, was er tagtäglich vor Augen hatte, bekunden seine Genrebilder (94, 3); auch in religiösen und historisch-kirchlichen Bildern hält er sich an die ihn umgebende Wirklichkeit. In dieser Paarung des Realismus mit einer schwärmerisch religiösen Stimmung zu einer harmonischen Einheit liegt das Geheimnis des Zaubers von Murillos Kunstweise. Am lebhaftesten kommt er zur Empfindung in den Visionen verzückter Mönche und in den sog. Conceptionen (94, 4).

Der Verfall der spanischen Weltmacht zieht auch den Verfall der Kunst nach sich. Schon bei dem auch als Bildhauer berühmten

Alonso Cano, einem Zeitgenossen Murillos, verblasst der nationalspanische Charakterzug, erlahmt das auf die Erfassung des Individuellen gerichtete Streben der genannten grossen Meister. Erst am Ende des 18. Jahrh. begegnen wir in Francisco Goya wieder einem wirklich originellen, besonders im Porträt tüchtigen Maler und ausgezeichneten Radierer, der mit seinen zahlreichen Aetzungen die Uebergrieffe der Geistlichkeit und die Sitten der höheren Gesellschaftskreise geisselt.

XI. Die französische Malerei und Skulptur im 17. und 18. Jahrhundert.

Die französische Kunst des 17. Jahrh. leuchtet erst hell auf unter der Regierung Ludwig XIV. Den Siegen nach aussen sind im Innern wirtschaftliche Errungenschaften gefolgt. Handel und Wandel heben den Wohlstand, der französische Hof giebt für ganz Europa den Ton an, französischer Geschmack, französische Kunst und Litteratur gewinnen die Weltherrschaft. Bald aber regen sich die Schäden der absoluten Monarchie; noch vor dem Ableben des Sonnenkönigs, am Ende des Jahrhunderts, wird die gewaltige Machtstellung untergraben. Auf künstlerischem Gebiet erweist sie sich aber fester begründet, wirkt auch, als tiefe gesellschaftliche Wandlungen die Kunst auf andere Ziele weisen, noch fort (unter Ludwig XV.) und hält die Nachbarländer in ihrem Banne fest.

Monarchische Protektion ruft diese Kunstblüte hervor und drückt ihr den eigentümlichen Charakter auf. Der volkstümlich nationalen Kunst, wie sie hervortritt in den Gebrüdern Le Nain, in dem ersten, den Niederländern nacheifernden Porträtisten Philippe de Champaigne (97, 1), oder in dem genialen Radierer Jacques Callot aus Nancy (1592—1635), dem unerbittlich wahren Schilderer volkstümlichen Treibens (95, 3), dem sprichwörtlichen Schöpfer phantastischer Typen —, leistet die Liebhaberei des Hofes keinen Vorschub. Maler, Bildner und Architekten studieren die italienischen Vorbilder, begeistern sich für die Antike. Aber es ist eine französische, höfisch gefärbte Antike, die sie verkörpern. Gemessener Ernst, konventionelle Korrektheit, majestätischer Prunk, pathetische Rhetorik sind hervorstechende Merkmale dieses „klassischen“ Stils, der uns in den Werken der französischen Kunst entgegentritt. Dieselbe förmliche Regelmässigkeit und „grosse Idee“, die der Tragödie eines Corneille oder den Dichtungen eines Boileau eigen ist, zeigt auch die Malerei eines Poussin, die Bauweise eines Mansart (s. S. 125). Wie aber der konventionelle Zwang weder einen Racine und noch weniger einen Molière hemmte im Ausdruck echter und tiefer Empfindung, so hat

auch neben der höfischen Prunkkunst eine anspruchslose volkstümliche Kunst sich aufrecht erhalten.

Nicolas Poussin (1594—1665) dankt Italien, Rom vorzüglich, seine lautere Verehrung für die antike Welt, er ist der Vertreter der italianisierenden Malerei, die den heimatlichen Boden völlig verlassen hat. Mit gesammelter Bedächtigkeit mehr als mit reger Phantasie malt er biblische Szenen, mythologische und allegorische Gegenstände (96, 1), auch freie Erfindungen, die sich auf spätantike Schriftquellen stützen. Seine Kompositionen sind übersichtlich angeordnet, mehr kühl abgemessen als warm empfunden, und das Streben nach äusserer Richtigkeit verkümmert nicht selten ihre unmittelbare Wirkung; doch waltet in allen ein mächtiger idealistischer Zug. Bedeutend sind seine gross gedachten „heroischen“ Landschaften (95, 4), in denen sein feiner Künstlersinn am vorteilhaftesten zu Tage tritt. Poussins Schwager, Gaspard Dughet (1613—1675), und namentlich Claude Gelée, genannt Claude Lorrain (1600—1682), führten diese Art der Naturauffassung zur Vollendung. Claude Lorrain hat die ruhige Stimmung ins Ideale gesteigerter Landschaften, das Charakteristische ihrer mächtigen Erscheinungsformen, den bezaubernden Reiz der Lichtwirkungen in vielen Bildern zum Ausdruck gebracht (95, 2).

Poussins Einfluss auf die französische Malerei machte sich auch bei Künstlern geltend, die in der Heimat blieben und mehr von den inneren Ueberzeugungen als von äusseren Kunstregeln hielten. Zu ihnen gehört Eustache Lesueur (1616—1665), der empfindungsvollste Maler des damaligen Frankreichs auf religiösem Gebiet (95, 1).

Der echte Repräsentant der klassizierenden Kunst des grand siècle war Charles Lebrun (1619—1690). Als Künstler von erstaunlicher Vielseitigkeit und ein organisatorisches Talent ersten Ranges, verstand er es vorzüglich, die künstlerischen Kräfte seiner Zeit zusammenzufassen und in den Dienst des ruhm- und prunkstüchtigen Hofes zu stellen. Er schafft den pomphaften Apparat zur Verherrlichung seines Fürsten herbei, gründet die Pariser Akademie, scharft um sich eine vielgeschäftige Künstlermenge, improvisiert prunkende Dekorationen, hebt ganze Industrien zu mächtiger Bedeutung empor, ist selbst auf allen Gebieten schöpferisch anregend. Wirkungsvolle Dekorationen voller Huldigungen für Ludwig XIV., in der Galerie d'Apollon und anderen Räumen des Versailler Schlosses (97, 3), religiöse Malereien und besonders Vorbilder für die Gobelinsmanufaktur*) erschöpfen seine Thätigkeit nicht. Lebruns Rivale, Pierre Mignard (1612—1695), hat es nicht vermocht sich zu gleicher

*) Gobelins nennt man eine besondere Art gewirkter Teppiche. Die Technik war schon im Altertum bekannt. Im Mittelalter und bis zum 18. Jahrh. wurde diese Kunstweberei eifrig geübt. Berühmt waren die Teppichwebereien in Arras, Paris, Brüssel, Beauvais. Grosse Sammlungen alter Teppichwirkereien werden in Paris, Wien und Madrid bewahrt.

Stellung emporzuschwingen. Als Porträtmaler genoss er wohlverdienten Ruf, der indess in seinen alten Tagen schon weit überstrahlt wurde von dem der jüngeren Künstler, die der Persönlichkeit die theatralisch-repräsentative Haltung zu geben wussten, wie sie der höfischen Mode angemessen war, der Rigaud und Largillière, deren Lebenszeit bis gegen die Mitte des 18. Jahrh. reicht (97, 2). Eine glänzende Kupferstecherschule (Gérard Edelinck, die Drevet und Robert Nanteuil) hat dafür gesorgt, dass die malerischen Gedanken des Zeitalters zum Teil in verbesserter Gestalt allgemeine Verbreitung fanden.

Von den Zeiten Lebruns her datiert die ungemaine Entwicklung des Kunsthandwerks in Frankreich und seine internationale Bedeutung bis auf unsere Tage. Die Goldschmiede Claude Ballin d. ä. († 1678) und der jüngere (1661—1754), eine Reihe phantasiereicher Ornamentstecher wie Bérain (99, 4). Marot und Lepautre, der Möbeltischler Charles Boule (1642—1732), berühmt durch die mit Marquetterie und Bronzezierrat prachtvoll ausgestatteten, vielfach nachgeahmten Tische (102, 2), Schränke u. s. w. waren, um nur die hauptsächlichsten zu nennen, Führer auf dem Gebiete der Zierkunst aller Art.

Auch die Skulptur fand eine bedeutende Förderung. Versailles und die anderen königlichen Schlösser bevölkerten sich mit einem ganzen Heere von Statuen. Keiner der zahlreichen Bildhauer aber erwarb grösseren Ruhm als Pierre Puget (1622—1694), eine leidenschaftliche Natur, voll ungestümen Schöpferdranges. Oft wird er mafslos im Ausdruck und übertreibt Schmerz, Kraft und Bewegung nach Art der italienischen Barockkünstler; selbst bei Gegenständen, denen der Pathos fern liegt, zuckt es fieberhaft in seinen Gestaltungen. Malerischer noch als seine Freigruppen (Perseus und Andromeda, Milon vom Wolf gebissen) sind feine Reliefs, lauter Gemälde in Stein übersetzt (99, 1). Tüchtige Porträtisten der Zeit sind die Bildhauer Coysevox und Coustou.

Gegen Ende des 17. Jahrh. macht sich in der Zeitstimmung eine bedeutsame Wandlung bemerkbar, und mit ihr wechseln die ästhetischen Anschauungen und praktischen Lebensziele. An Stelle der höfisch-korrekten Konvention mit ihrer steifen Grandezza tritt das Bedürfnis nach freierer Bewegung, nach eleganter Leichtlebigkeit. Die Kunst folgt diesem Zuge. Noch bleibt das antike Stoffgebiet beliebt, aber es wird ins Operettenhafte umgedeutet. Der Ruf nach Natürlichkeit wird bereits vernommen, aber noch ist der Blick für die ungeschminkte Natur verschleiert; Reifrock, Perücke und Galanteredegen behaupten noch den Platz.

Rokoko. Antoine Watteau (1684—1721) aus Valenciennes ist der originelle Vertreter dieser dem Zwang der ceremoniösen Etikette abholden Stimmung, die kulturgeschichtlich mit dem Namen Rokoko bezeichnet zu werden pflegt. Die Wurzeln von Watteaus künstlerischer Anschauung und Bildung weisen auf Flandern hin;

Watteau hat an Rubens und Teniers sich geschult und verwandte Ideale im Sinne seiner Zeit verfolgt. Er überträgt das naïv Wahre in eine vornehme Sphäre; an die Stelle des charakteristisch Derben setzt er das zierlich Elegante. So hat er einer ganzen Welt voll geist- und reizvoller Gestalten Leben gegeben; denn seine fleissige Hand folgte mit erstaunlicher Leichtigkeit den originellen Eingebungen seiner regen Phantasie. Er ist ein ebenso feinsinniger Zeichner wie glücklicher Kolorist. Geschmeidige Kavaliere und kokette Damen in geschmackvollen Kostümen, umgeben von einer feingestimmten idealen Landschaft, hat kein Zeitgenosse mit mehr Laune verkörpert (96, 2). Schäferspiele, galante Feste (das berühmte *Embarquement pour l'île de Cythère*), typische Figuren der französischen Komödie (der dumme Gille), theatrale Szenen und dekorative Werke (Panneaux 99, 3) waren die Gegenstände seiner Kunst.

Weder Lemoyne noch Pater und Lancret, die sich alle drei auf demselben Gebiete in Anlehnung an ihn versuchten, vermochten dem Meister gleichzukommen. Auch François Boucher (1703—1770), im Zeitalter der Pompadour der am meisten geschätzte Künstler hat weder die poetische Sinnigkeit noch den vornehmen Zug Watteaus, wohl aber eine ebenso leichte Schaffenskraft. Er ist es vor allen, der den Olymp in die Kreise einer koketten Halbwelt herabgezogen hat; allein der oft süssliche Zug seiner Bilder, seine geschminkte Toilettenkunst, die auch in seinen Porträts bemerklich ist (98, 2), sein Spiel mit hellen rosigen Halbtönen, seine erotische Freisinnigkeit machten die dekorativ wirksamen Werke bald zur Zielscheibe heftiger Angriffe.

Die Reaktion gegen die leichtfertig gewordene Rokokokunst wurde um so lebhafter, je mehr die öffentliche Meinung durch die Einrichtung periodischer Kunstausstellungen (seit 1737) zu einer kritischen Macht heranwuchs. Kritiker erhoben ihre Stimmen, ihnen voran der kapfeszmutige Diderot, und der Stern Bouchers begann zu erbleichen. Zwar lebte seine Richtung noch vereinzelt fort — der begabte Jean-Honoré Fragonard vertritt sie bis über die Revolution hinaus — aber die allgemeine Stimmung wandte sich den in bürgerlicher Sitte ihre Vorwürfe findenden Genremalern Jean-Baptiste Chardin (1699—1779, 98, 3) und Jean-Baptiste Greuze (1775 bis 1805, 98, 4) zu. Schildert jener das Anheimelnde kleinbürgerlichen Lebens, so sucht dieser demselben Stoffe einen lehrhaften Sinn unterzulegen. Freilich in Greuze steckte nebenbei immer etwas vom Geiste Bouchers und seine weiblichen Ideale haben bei aller Tugendhaftigkeit einen lüsternen Beigeschmack. Auf den weiteren Gang des französischen Kunstlebens war diese bürgerlich-hausbackene Episode ohne bestimmenden Einfluss.

Viele dieser Künstler des 18. Jahrh. haben auch den Grabstichel oder die Radiernadel geführt und eine ganze Anzahl tüchtiger Zeichner

(Eisen, Gravelot, Moreau u. a.) hoben die Bücherillustration zu einer hohen Stufe der Vollendung (Dessinateure).

Von den Bildhauern der Periode Louis XV. haben Lemoyne und Jean-Baptiste Pigalle (1714—1785) (Grabmal des Marschalls von Sachsen in der Thomaskirche zu Strassburg) das monumentale Barocco ins französische übertragen (99, 2). Naiven Zügen, die den Wandel des Geschmacks, die Reaktion gegen die Unnatur ankündigen, begegnen wir bei Edmé Bouchardon (1698—1762, 99, 5), den Voltaire den französischen Phidias nannte, und bei den reizenden Biskuitfigürchen von Clodion (102, 3). Den völligen Umschwung bezeichnet der treffliche Porträtist Jean Antoine Houdon (1741—1828), mit seiner schlichten Auffassung und ersten Sinnesart (98, 1).

XII. Die Architektur und Dekoration im 17. und 18. Jahrhundert; deutsche Malerei.

Seit der Mitte des 16. Jahrh. ging die harmonische Kultur und Kunst der Renaissance verloren; die künstlerische Betriebsamkeit aber blieb ungeschwächt. Zwei Hauptrichtungen, beide von Italien ausgehend, lassen sich in der Architektur des ausgehenden 16. Jahrh. verfolgen; der römische Barockstil und der klassizierende Stil Oberitaliens; beide beherrschen in unterschiedlichen Besonderheiten ganz Europa bis in das 18. Jahrh.

1. **Der Barockstil** ging von Rom aus. Hier hatte schon Vignola (S. 90) in seiner Jesuitenkirche (47, 2) den Typus für zahlreiche Kirchenbauten des folgenden Jahrhunderts festgelegt. Aber erst Carlo Maderna (1556—1639), besonders aber Borromini (S. 90), dann Carlo Fontana (1634—1714) sind die wahren Schöpfer des allgemein unter dem Namen des Baroccos begriffenen Baustils. Kecke Bauanlage und Grossräumigkeit, schwungvolle Bewegung der Linien, perspektivische und malerische Effekte, eine gewaltsam gesteigerte, oft die Natur des Materials verleugnende Formensprache in den Gliederungen (ihre Gegensätze verschärft, die Profile weit ausladend, die Säulen gekuppelt, übereinander, gewunden u. s. f.), das sind wesentliche Merkmale des Stils (vgl. Borrominis Kirche S. Ivo, 47, 3, mit dem Schneckenturm, andere römische Beispiele S. Ignazio, S. Andrea della Valle, der Palazzo Barberini). Dazu gesellt sich im Inneren, dem Aeusseren entsprechend, ein pomphafter Schmuck mit derbgebildeten, gleichsam „im Fortissimo komponierten“ Ornamenten, mit reichen Marmor- und Stuckinkrustationen und blendender farbiger Wirkung.

In fast allen Ländern, die der katholischen Gegenreformation unterlagen, fand der römische Barockstil Eingang und zum Teil auch

selbständige Fortbildung: in Süditalien, Spanien, in den südlichen Niederlanden — ganz vereinzelt in Frankreich —, im katholischen Oesterreich und in süddeutschen Residenzen, namentlich in denen geistlicher Fürsten. Der italienischen Weise sich nähernde Beispiele des Barocks (auch Jesuitenstil gen.) sind die Theatinerkirche in München, die Schlösser in Schleissheim und Nymphenburg, selbständigeres Gepräge haben der Dom zu Kempten, einige Prager Kirchen und besonders die Arbeiten des in Graz geborenen Fischer von Erlach, der die Karlskirche in Wien (101, 1, begonnen 1716) und die später vollendete Hofburg (mit der Winterreitschule, Hofbibliothek) entwarf (101, 2). Mit ihm wetteifert Lucas von Hildebrandt, der Schöpfer des Belvederes in Wien, den Prinz Eugen sich als Sommerpalast aufführen liess.

2. In Oberitalien bildete sich im Gegensatz zu der barocken Richtung eine einfachere, klassizierende, die sich streng an klassische Vorbilder hielt, sich auf das architektonische Lehrbuch Vitruvs, auf Palladio (S. 90) und die antiken Baudenkmäler stützte. Sie verbannt den malerischen Effekt und sucht bei einfach klarer Gliederung durch grosse Verhältnisse zu wirken.

In Frankreich fasste diese akademische Baugesinnung Boden, fand theoretische und praktische Fortbildung; auch nach Holland und England wurde sie verpflanzt. Innerhalb dieser klassizierenden Richtung blieb Raum für sehr verschiedene Stufen des Baugeschmacks von dem Prunkbau des Versailler Schlosses bis zu der Art des Schlossbaues, wie sie z. B. Blondel als mustergiltig plante. Um die Mitte des 17. Jahrh. streifte der französische Schlossbau den Charakter einer befestigten Burg ab. Der Grundriss zeigt die Form eines Hufeisens (Mittelbau und zwei Seitenflügel Fig. 48); mit dem Beginne des 18. Jahrh. bleiben gewöhnlich die Flügel weg und ein einfacher Langbau mit Mittelpavillon übrig, wie beim Japanischen Palais in Dresden.

Im Gegensatz zu der äusseren Einfachheit dieser Bauten, die mehr und mehr auf innere Bequemlichkeit ausgehen, steht die Innendekoration, die von der Pracht, wie sie Lebrun unter Ludwig XIV. (S. 137) aufwandte, eine ganze Reihe modischer Wandlungen bis zum Beginne unseres Jahrhunderts durchlief (102, 1 u. 2). Diese dekorative Richtung findet in der von Frankreich ausgehenden Rokokokultur (S. 138) ihre Erklärung. Müde der äusserlichen Repräsentation des grand siècle zogen sich die höfischen Kreise in ein genussreiches Privatleben zurück und suchten seine Abgeschlossenheit mit kokettem Reize auszusmücken. Die Kleinkünste drängen sich vor, gewinnen an vorbildlichem Werte für die Raumdekoration. Ein Goldschmied, Jules-Aurèle Meissonier (1695—1750) war es, der während der Minderjährigkeit (Régence) und der ersten Regierungsjahre Ludwigs XV. den entscheidenden Schritt zum Rokoko-

stil in der Dekoration that. Seine Richtung währte in Frankreich bis zum Beginne der 50er Jahre des 18. Jahrh.; in den Nachbarländern, besonders in Deutschland, hielt sie länger an. Die wesentlichen Eigenschaften dieser in ihrem Beginne überaus reiz- und geistvollen Dekoration, sind die Scheu vor aller Geradlinigkeit und vor der Symmetrie der Formen, das Bestreben abzurunden, die Linien leicht zu schwingen (das Contournierte), die Flächen zu biegen, dann die Aufnahme von Muschelwerk (rocaille) und allerlei willkürlichem Zierrat, endlich in der Tönung die Vorliebe für zarte, lichte Farben und zierliche Vergoldung. Die Erfindung des Porzellans in Sachsen machte dieses bildsame Material zu einem Hauptträger des Rokoko-

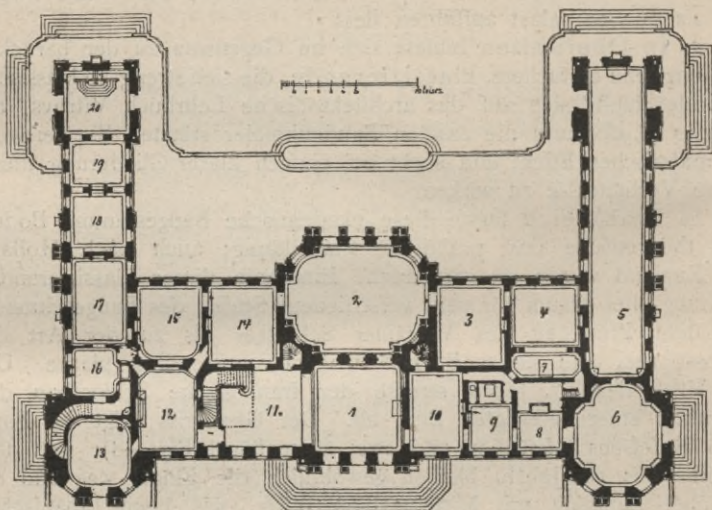


Fig. 48. Ideal-Grundriss eines franz. Schlosses, von Blondel.

geschmacks und führte zu überaus anmutigen Erzeugnissen der Gerät- und Figurenbildnerei (102, 4) (Manufakturen in Meissen, Wien, Nymphenburg, Frankenthal, Sèvres u. a. m.).

Als dieser Stil um die Mitte des Jahrhunderts ausartete, erhob sich eine Reaktion zu gunsten grösserer Natürlichkeit: naturalistische Formen, besonders Blumen durchsetzen das ornamentale Rahmenwerk, und bald wird die von der Mode begünstigte Annäherung an die Antike (style Louis XVI., 102, 1) bis zu dem nüchternen Empirestil zu Beginn des 19. Jahrh. beobachtet. Mannigfach greifen diese Stilnünancen ineinander, besonders in den einzelnen Zweigen des Kunsthandwerks; auch ihre zeitlichen Grenzen laufen ineinander über.

Der Kunstübung Deutschlands im 17. und 18. Jahrh. fehlt die gemeinsame Grundlage. Neben dem italienischen, dem französischen

und holländischen Einfluss machen sich indess auch selbständige Regungen bemerklich.

Das Dresden Friedrich Augusts des Starken (1694—1733), der in seiner Persönlichkeit Züge des XIV. Ludwigs mit solchen des XV. paarte, zeigt die verschiedenen architektonischen Grundströmungen in originalen Werken vereint. Barock ist Chiaveris Hofkirche; das Japanische Palais de Boths schliesst sich an französische Vorbilder an, während Pöppelmanns sog. Zwinger (Turnierplatz) ein entschieden originales Gepräge hat. Mit der Weise des Rokoko verknüpft ihn die Art, wie der Hofraum zu einem Festsale umgestaltet ist, während die plastische Dekoration (ein Pavillon 101, 3) an die Weise des italienischen Barocks erinnert. Auch die Frauenkirche mit ihrer steinernen Kuppel, von Bähr erbaut, ist ein bemerkenswerter Barockbau (101, 4).

Ein wesentlich verschiedenes Bild entrollt die Architektur in Berlin. Ihr Aufschwung knüpft an Johann Arnold Nehring († 1695) und Andreas Schlüter (1664—1714). Jener entwarf das Zeughaus (100, 3), dieser führte es aus im Verein mit Jan de Both. Schlüters grossartigstes Werk ist das Berliner Königsschloss (100, 2), dessen Bau zu Ende zu führen ihm infolge der Ungnade, in die er bei Hofe fiel, nicht vergönnt war. Nicht allein als Architekt, sondern auch als Dekorateur und besonders als Bildner (der grosse Kurfürst 100, 1, die Masken sterbender Krieger 100, 4) hat er Vollendetes geschaffen. Nur Raffael Donner in Wien kann ihm von seinen Zeitgenossen in seiner Eigenschaft als Plastiker verglichen werden (102, 5).

Eine Gruppe für sich bilden die Bauten Friedrichs des Grossen in Potsdam. Hier waltet das Rokoko in den von Knobelsdorff erbauten Schlössern (Charlottenburg, Sanssouci).

Für die Periode des Rokoko in Süddeutschland ist Johann Balthasar Neumann (1687—1753) der Hauptmeister; von ihm rührt die prächtige Residenz zu Würzburg her und das Schloss zu Bruchsal. In München weilte seit 1725 François Cuvilliés, der das Residenztheater und die Amalienburg schuf. Zu erwähnen sind noch die Schlösser zu Brühl und Wilhelmsthal bei Kassel.

Während in Deutschland im 17. und 18. Jahrh. namentlich von den Fürsten eine rege Bauthätigkeit entfaltet wurde, geriet die Malerei so sehr in fremde Abhängigkeit, dass sie schliesslich nur noch im Bildnis einige Selbständigkeit und Lebensfrische zu behaupten vermochte. Auch abseits von den Höfen, in den wohlhabenden Städten, wie Hamburg, Leipzig, Frankfurt wurde das Familienporträt von geschickten Malern gepflegt. Uebertriebenen Ruf erntete der Hamburger Baldasar Denner mit seiner die Einzelheiten allzu sorgsam ausarbeitenden Bildnismalerei; künstlerisch höher stehen Anton Graff und

der in Andachtsbildern und mythologischen Kompositionen eine rein eklektische Richtung einschlagende Freund Winckelmanns, Raphael Mengs*).

Parallel mit der akademischen Hofkunst, die in manchen Residenzen in der Hand von Franzosen lag (Antoine Pesne in Berlin) ging auch in Deutschland eine ähnliche Unterströmung populär-nationaler Art, wie sie in Frankreich von Chardin eingeleitet worden war. Der Bahnbrecher dieser Volkskunst, die sich allerdings nicht in Gemälden, sondern in zahlreichen Stichen die Gunst der bürgerlichen Kreise eroberte, war der gemüthvolle Kupferstecher Daniel Chodowiecki (104, 2), ein Illustrator ersten Ranges, dessen gestochene Bilderreihen einen ähnlich lebhaften Charakter haben, wie die des viel gröber garteten, seiner Zeit viel gepriesenen Engländers William Hogarth (103, 1).

In England hat sich die Malerei seit dem 18. Jahrh. selbständig und stetig entwickelt, Gainsborough (103, 2), Reynolds (103, 3), Lawrence (103, 4) und eine Menge Porträtmaler standen in hohem Ansehen und die Landschaftsmaler, wie Crome und Bonington, verfolgten zu Anfang unseres Jahrhunderts eine der Schule von Fontainebleau verwandte Richtung (S. 148). An die Weise von Claude Lorrain (S. 137) erinnert der Landschaftler Turner.

XIII. Die Hauptströmungen der Kunst im 19. Jahrhundert.

Die sich gegen die Kunst des Rokoko erhebende Reaktion forderte die Rückkehr zur Natur im Anschluss an die Antike als dem vollkommensten und natürlichsten Kunstideal. Auf dem Gebiete der Litteratur begegnen wir ähnlichen Bestrebungen, und es ist ein Verdienst der grossen Schriftsteller seit Mitte des 18. Jahrhunderts, dass sie das Interesse der Gebildeten an der Kunst neu belebten durch ästhetische Erörterungen ihres Wesens und ihrer Aufgaben. In Deutschland empfahl Winckelmann (1755) die Nachahmung der Alten, wies Lessing im Laokoon (1766) auf das plastische Ideal der Griechen hin, und in der Entwicklung Goethes und Schillers folgte der Klassizismus dem Naturalismus ihrer Sturm- und Drangzeit. Nicht minder stark war die klassizistische Bewegung in Frankreich. Die Thätigkeit einiger für das Altertum begeisterten Gelehrten machte den Anfang, dann stellte Diderot dem Ideale Bouchers das der Antike gegenüber, und die Revolutionszeit suchte nicht nur ihre

*) Eine Anzahl von Bildnissen führte Mengs in Pastell aus (d. h. mit farbigen Kreidestiften). Diese Art der Malerei war namentlich im 18. Jahrh. beliebt und wurde von dem Franzosen Liotard und der Venezianerin Rosalba Carriera geschickt geübt.

politischen, sondern auch ihre künstlerischen Ideale in der römischen Vergangenheit.

Die Wiedergeburt der Antike wird auf allen Gebieten künstlerischer Darstellung versucht. Als Beispiele der klassizistischen Architektur seien genannt die in Form eines Peripteraltempels (s. S. 18) aufgeführte Madeleinekirche in Paris von Vignon und ebenda der mächtige, Arc de l'étoile genannte Triumphbogen von Chalgrin. Nach dem Muster der Propyläen (s. S. 25) schuf Langhans in Berlin das Brandenburger Thor und Nobile das Burgthor in Wien. Den Grund zur modernen Plastik legte der Venezianer Antonio Canova (geb. 1757, † 1822), indem er an Stelle der malerisch bewegten und inhaltsarmen Barockskulptur ein einfaches, der Antike sich näherndes Formenwesen setzte. Plastischen Idealen der Antike huldigte auch die klassizistische Malerei des schon oben erwähnten Raphael Mengs (Parnass) und der zu ihrer Zeit allgemein gefeierten Malerinnen Angelica Kauffmann und Vigée-Lebrun.

In Frankreich steht auf dem Gebiete der Malerei Jaques-Louis David (geb. 1748, † 1825) an der Spitze der Bewegung. Während er in seinem „Schwur der Horatier“ (104, 1, 1784 vollendet) und seinem „Raub der Sabinerinnen“ nüchtern pathetische Werke schuf, zeigte er in seinen Bildnissen (Madame Récamier) und in dem „ermordeten Marat“ eine dem theatralischen Pathos abgewandte naturalistische Aufrichtigkeit. Eine grosse malerische Tüchtigkeit offenbart sich in dem grossen Ceremonienbilde der „Krönung der Kaiserin Josephine (1804)“. Seiner Schule ist es denn auch zu danken, dass die technische Tradition in Frankreich gewahrt blieb. In Deutschland dagegen führte die mehr um bedeutsamen Inhalt bekümmerte Weise eines Asmus Carstens und Bonaventura Genelli zu einer Manier, die bei der Verkörperung ihrer poetisch-klassischen Erfindungen von dem Reize der Farbe absah und in sorgfältigen Umrisszeichnungen, in der „schönen Linie“ sich Genüge that. Der von Carstens eingeschlagenen Richtung folgte auch die plastische Kunst des Dänen Albert Thorwaldsen († 1844), der in seinen Idealgestalten und klassischen Reliefs (Alexanderzug, Tag und Nacht) auf Einfachheit und allgemeinen Wohllaut der Formengebung ausgeht.

Schon in der Schule Davids regte sich eine Reaktion gegen den kühlen Klassizismus. Der Verherrlicher der Grossthaten des Kaiserreiches, Jean-Antoine Gros, zeigt in seinen Schlachtenbildern ein realistisches Streben. Energischer trat Théodore Géricault für die lebendige Gestaltung gegenwärtigen Geschehens ein, als er in seinem berühmten „Radeau de la Méduse“ (Notfloss der Fregatte Medusa) ein packendes Ereignis aus dem Leben schilderte. Der bedeutendste französische Romantiker (wie man die für wilde Leidenschaftlichkeit und lebhaftere Farbenwirkung schwärmenden Gegner des akademischen

Klassizismus nannte) ist aber der geniale Eugène Delacroix gewesen, dessen von dramatischem Leben erfüllte Darstellungen sich auch durch glänzendes Kolorit auszeichnen. Neben ihm war Paul Delaroche ein Historienmaler, dessen Kunst vornehmlich um der Gegenstände willen (tragische Szenen aus der neueren Geschichte) die allgemeinste Schätzung fand. Auf koloristischen Reichtum hat es die Malerei dieser Meister vornehmlich abgesehen; die Orientaler (Decamps, Mariljac, Fromentin) und die Schilderer des Soldatenlebens (Charlet, Vernet, Raffet, Bellangé) verfolgen ähnliche Ziele und ziehen mehr und mehr die Gegenwart in das Stoffgebiet der Malerei. Daneben hielt der Klassizist Ingres mit seiner Schule (Flandrin, Chenavard) den Zusammenhang mit der Schule Davids aufrecht.

In Deutschland verfolgten die Romantiker eine wesentlich andere Richtung als in Frankreich. Ihr Ausgangspunkt ist ein literarischer gewesen. Wackenroder, Tieck und Friedrich Schlegel stellten ein Programm auf, das den Nachdruck auf die Erweckung edler Empfindung durch das Kunstwerk legte. Der Anschluss an die Natur war verpönt, die Begeisterung für Vorstellungskreise des christlichen Mittelalters empfohlen; aus der Tiefe des Gemütes sollte der Künstler das Schöne schaffen. Die Hauptvertreter dieser christlich-romantischen Richtung, deren Anhänger in Rom sich zusammenfanden und den Namen „Nazarener“ erhielten, waren Schnorr von Carolsfeld, Friedrich Overbeck, Philipp Veit, Josef Führich und Eduard Steinle. Mannigfache Berührung mit diesem Kreise hatte Peter Cornelius (geb. 1783, † 1867), doch offenbarte sich bald die Selbstständigkeit seiner Natur, die das Gedankenhafte, Tiefsinnige betonte, die auch in nationalen Stoffen Nahrung suchte, dann aber, die Rolle des Malers mit der des Dichters und Philosophen vertauschend, in gewaltigen Fresken (Glyptothek in München) und Kartonzeichnungen (Nationalgalerie in Berlin) grossartige Ideen monumental gestaltete. Der unmittelbare Nachfolger von Cornelius, Wilhelm Kaulbach, suchte den klassisch-idealistischen Stil realistischen Anforderungen zu nähern; aber der Versuch (Wandgemälde im Treppenhaus des Neuen Museums zu Berlin) schlug fehl. Ein besseres Schicksal hatte die romantische Schule: Moritz von Schwind und Ludwig Richter sichern ihr ein volkstümliches Nachleben, indem sie den streng kirchlichen Standpunkt verliessen und sich der Schilderung des Volkes in seinem Leben und Denken mit wohlwollender Gesinnung und treuherzigem Humor zuwendeten. Ein reiche, dem Heldenhaften und Dämonischen zugekehrte Phantasie offenbarte Alfred Rethel in Werken von lebendiger volkstümlicher Darstellungsweise (Hannibals Zug über die Alpen, der Totentanz 1848).

Alle diese Meister waren keine Maler im eigentlichen Wortsinne. Die Maltechnik war in Deutschland seit Anfang des Jahrhunderts sehr heruntergekommen. Man musste sie erst wieder entdecken und

mit ihr den Farbensinn neu auffrischen. Zugleich galt es, das Interesse der mittleren und höheren Gesellschaftskreise für die Kunst rege zu machen; Kunstvereine, die in allen grösseren Städten entstanden, nahmen sich der nach Brot gehenden Malerei an, und diese suchte sich durch gemütliche Schilderungen des Alltagslebens oder durch Verbildlichung von Figuren und Szenen aus bekannten und beliebten Dichtungen die Gunst der Liebhaber zu erwerben. Die vormärzliche Malerei in Wien (Waldmüller, Danhauser), die ältere Düsseldorfer Schule (z. B. Wilh. Schadow, Jordan, Schrödter) und die Münchener Schule (Enhuber, Spitzweg) schilderten mit Vorliebe die bürgerliche Gesellschaft ihrer Zeit in sorgloser, zuweilen humoristischer Behäbigkeit. Vereinzelt hielten einige Künstler, wie Runge in Hamburg, Dahl in Dresden, Krüger in Berlin, dann Kauffmann und Gurlitt unbekümmert um die herrschende Modemalerei, den Zusammenhang mit der Vergangenheit aufrecht, indem sie auf schlichte Wiedergabe der Wirklichkeit Gewicht legten.

Inzwischen war in Frankreich und Belgien die Technik der Oelmalerei unter geschickten Händen zu glänzenden Ergebnissen gelangt, und die durch lebhaftes, aber hartes Kolorit bemerkenswerten Historienbilder der Belgier Gallait, Wappers, Biéffe u. a., die neben Werken von Delaroche auf deutschen Ausstellungen erschienen, gaben vielen Künstlern Anlass, in Antwerpen und Paris in die Lehre zu gehen. Ihre Bemühungen, der Monumentalmalerei aufzuhelfen, hatten dabei freilich wenig Erfolg.

In Düsseldorf brachten dann Knaus und Vautier das Sittenbild zu höherem Ansehen, während Bendemann und Lessing, jener das biblische, dieser das profane Geschichtsbild (Hussitenbilder) kultivierten. In München gründete Piloty eine neue Schule, die sich vorzugsweise der Historienmalerei zuwandte, aber bald in eine theatralische Manier verfiel. Der Farbenpoet Hans Makart, der stimmungsvolle Gabriel Max, der Tiroler Bauernmaler Defregger stammen aus diesem Kreise. Eine Belebung erhielt die historische Malerei durch die Renaissance-Bewegung der siebziger Jahre, und auch das Genre zog daraus Nutzen, indem eine Steigerung des koloristischen Reizes erreicht wurde (W. Diez, Löfftz, Fritz August Kaulbach; der Bildnismaler Lenbach).

Ohne Zusammenhang mit diesen Richtungen steht die ernste, oft ins Schwermütige spielende Kunstweise Anselm Feuerbachs. Er sowohl wie Henneberg und Victor Müller sind Schüler des Franzosen Couture, dessen Schule um die Mitte des Jahrhunderts viele Fremde anzog. Weit selbständiger als diese Meister erscheint der in der realistischen Auffassung nüchterne, im Vortrag überaus geistreiche Adolf Menzel, als Schilderer der Zeit Friederichs d. Gr. populär, als Maler durch sein „Eisenwalzwerk“ berühmt. Aehnliche Selbständigkeit zeigen die malerisch ausgezeichneten Bauernschilderungen

Wilhelm Leibls, der sich gleich Trübner unter dem Einfluss des Franzosen Courbet bildete.

Die Entwicklung der Landschaftsmalerei in Deutschland führte von der klassisch-heroischen Weise der Joseph Anton Koch, Leopold Rottmann und Preller, dem letzten Ausläufer dieser Richtung, zu der romantischen Naturauffassung der Düsseldorfer Karl Friedrich Lessing und Schirmer. Die beiden Achenbach, Schleich, Lier, dann Willroider näherten sich der realistischen Strömung, die seit den vierziger Jahren in Frankreich mehr und mehr an Boden gewonnen hatte.

An die Wiederentdeckung der Natur in der Landschaftsmalerei knüpft die moderne Malerei vornehmlich an. Müde der konventionellen Kompositionsweise und Schönfärberei, versuchte eine Gruppe Maler durch Eingehen auf die „inneren Reize“ der Natur, auf ihr Kleinleben in Wald und Flur natürlich einfache Empfindung an Stelle der idealistischen Landschaftsmalerei zu setzen. Die Vertreter des „Paysage intime“ machten meist im Walde von Fontainebleau bei Paris ihre Studien (daher Schule von Fontainebleau). Solche Künstler waren Théodore Rousseau, Corot, Jules Dupré, Diaz, Daubigny; ihr Haupt aber ist Jean-François Millet gewesen, dessen Malerei auf das harmonisch gestimmte Bild eines einfach aufgefassten Naturausschnitts gerichtet war, zugleich aber auch die Landschaft mit unverschönten Landleuten belebte und so die Bauernmalerei von Grund aus umwandelte. Sein Grundsatz lautete: nur das Wahre, ausdrucksvoll und „einfältig“ wiedergegeben, ist schön. Aber so wahrhaftig er seine Bauern auch darstellt, durch den Zauber eines harmonischen Kolorits weiss er Stimmungen im Beschauer zu erwecken, die ihn versöhnen mit der Dürftigkeit der dargestellten Menschen (l'Angeles, das Abendgebet eines Bauern mit seinem Weibe auf dem Kartoffelacker). Millet war einer der grössten Meister unseres Jahrhunderts und einer der Hauptführer der modernen Kunstrichtung. Was ihn und die Schule von Fontainebleau von den jüngeren Vertretern dieser Richtung unterscheidet, ist das Beharren bei einem ausgesprochenen Kompositionsprinzip. Das gilt auch noch von den Fortbildnern seiner stimmungsvollen Malerei, wie Bastien-Lepage und Dagnan-Bouveret. Eine andere Gruppe ausgesprochen naturalistischer Maler vermeidet absichtlich die bildmäsig geschlossene Komposition und strebt nach treuester Wiedergabe der Natur auch in Zufälligkeiten. Courbet ist das Haupt dieser Gruppe.

Die äussersten Konsequenzen der naturalistischen Malerei zogen seit den siebziger Jahren die sogenannten Impressionisten, die durch ihre Malerei „in freier Luft“ (en plein air, Pleinairismus) und ihr Bemühen, die Eindrücke der Natur unmittelbar zu fixieren, die Farbenanschauung so verändert haben, dass ihre Malereien in schroffem Gegensatz zu aller Vergangenheit stehen. Diese Schule, die unter

der Führung Manet's auch auf Pariser Boden entstand, hat einen völligen Umschwung im malerischen Sehen und Bilden herbeigeführt. Fast in ganz Europa haben ihre Bestrebungen Nachahmung gefunden; in Deutschland steht Max Liebermann an der Spitze der Bewegung. Fritz von Uhde schliesst sich ihr an. Noch andere Künstler haben dieser ästhetischen Umwälzung vorgearbeitet: in Frankreich Degas und in Holland Israëls.

Gegenüber dieser Zeitströmung, die Licht und Farbe mit dem natürlichen Eindruck in volle Uebereinstimmung zu bringen sucht, verhielten sich die Vertreter der älteren Richtung anfangs ablehnend, nahmen aber später nicht wenige Züge der „neuen“ Kunstweise in sich auf. So gingen die Mehrzahl der Maler des zweiten Kaiserreichs, Baudry z. B., und entschiedener noch der auf Bildern kleinsten Formats feinen Farbensinn mit geschmackvoller Darstellung verbindende Meissonier, ferner die Schlachtenmaler Detaille, de Neuville auf die naturalistischen Bestrebungen ein. Wo ein solcher Kompromiss nicht zu stande kommen konnte, sind Spaltungen (Secessionen) allenthalben in den europäischen Kunstcentren die Folge gewesen.

Neben dem auf die Naturwahrheit der Färbung abzielenden Impressionismus geht eine ihm in gewissem Sinne entgegengesetzte Richtung, die man als eine subjektiv-phantastische bezeichnen kann. Sie betont das Recht der freien poetischen Erfindung, die vor dem Konflikt mit der Naturwahrheit nicht zurückschreckt. Das Bild erscheint lediglich als der Ausdruck einer subjektiven Stimmung, und sein Reiz liegt oft nur in dem Ungewöhnlichen, Absonderlichen des Inhalts. Auf dem Boden dieser auf gedankenvolle Anregung Gewicht legenden „symbolischen“ Richtung ist auch die Monumentalmalerei in unserer Zeit in eine neuen Entwicklungsphase eingetreten. Die symbolische Richtung, als deren Hauptvertreter in Frankreich Puvis de Chavannes, in Deutschland Arnold Böcklin erscheinen, fand indes selbst unter den Naturalisten (Besnard, Max Klinger) schwärmerische Anhänger, die ihren Bildern symbolische Bedeutung leihen oder darin Humanitätsgedanken aussprechen. Auch Hans Thoma nähert sich dieser Gruppe.

England hat in dieser Gruppe nach zwei Seiten hin charakteristische Vertreter aufzuweisen. Einmal die Symbolisten wie Blake und Scott, dann die Prärafaeliten. Die Präraphaeliten sind in ihrem eigensten Wesen nicht in der Nachahmung altertümlich quattrocentistischer Formen sich gefallende Künstler; sie sind vielmehr scharfe und eindringende Beobachter der Natur und des Seelenlebens, das sie möglichst ausdrucksvoll wiederzugeben bemüht sind. Ihr Auftreten wendete sich gegen die akademische „Mache“, gegen den „schönen Ton“ und die abstrakte „schwere Form“. Watts und Madox Brown waren die Vorläufer des Prärafaelitismus, Hunt, Millais und Rossetti sind die Hauptmeister. In Zusammenhang mit dieser Entwicklung steht auch

Mac Neill Whistler, der mit Konsequenz die Ausbildung farbiger Stimmungen verfolgt und geschmackbildend auf viele moderne eingewirkt hat.

An der internationalen Kunstbewegung der Gegenwart haben auch Holland, Belgien, besonders die skandinavischen Länder, mehr oder weniger Anteil. Die Malerei ist allgemein kosmopolitisch geworden und das nationale Gepräge fast überall stark abgeschliffen und abgegriffen. Nur die moderne Malerei Italiens und mehr noch die spanische weist Besonderheiten auf, die in dem Volkstum wurzeln.

Die Bildhauerkunst der neuesten Zeit hat nicht so tiefgreifende Wandlungen durchgemacht wie die Malerei. Der Aufschwung der monumentalen Plastik Deutschlands knüpft an Gottfried Schadow (1764—1850) an, der in Berlin hauptsächlich für das preussische Königshaus thätig war. In selbstbewusster Weise bricht er mit dem akademischen Herkommen, verschmäht die antike Drapierung der Standbilder und lässt seine Gestalten in der Tracht ihrer Zeit erscheinen; auch in seinen Reliefs waltet ein ins malerische gehender realistischer Zug. Zu nicht geringerem Ruhme erhob sich sein Schüler Christian Rauch (1772—1857), der Schöpfer des Denkmals Friedrichs des Grossen in Berlin und des Grabdenkmals der Königin Luise in Charlottenburg, „der Herold des preussischen Heldenkultus“, aus dessen Werkstatt eine grosse Anzahl Künstler wie Ernst Rietschel und Franz Drake hervorgingen. Würdevolle Erscheinung und weises Maass in den Bewegungen, diese Vorzüge der klassischen Skulptur, verbanden sich bei Rauch mit einer scharfen Auffassung des Charakteristischen, mit einer lebenswarmen Beseelung des Marmors und der Bronze. Einen anderen, von der Renaissanceplastik des 16. Jahrhunderts übernommenen Wurf zeigen die zu üppiger Körperfülle neigenden Idealgestalten von Reinhold Begas (geb. 1831). Neben ihm seien noch genannt: Ernst Hähnel und Johannes Schilling in Dresden, Siemering und Fritz Schaper in Berlin, Zumbusch, Weyr und der kürzlich verstorbene Tilgner in Wien. Adolf Hildebrand in Florenz, Max Klinger in Leipzig, dann Maison in München sind erfüllt von anderen, auf das tief sinnig Bedeutsame gerichteten Bestrebungen.

Die französische Monumentalplastik der Gegenwart nahm ihren Ausgang von François Rude und Jean David (d'Angers, nach seinem Geburtsort gen.), die die realistische Richtung mit Entschiedenheit einschlugen und dramatische Lebendigkeit in Reliefs wie auch in Standbildern anstrebten. Die strenge Kunstrichtung Davids hatte keine unmittelbare Nachfolge. In den Zeiten des zweiten Kaiserreichs wogte lange der Streit zwischen Akademikern (Pradier, Guillaume z. B.) und Naturalisten. Was den Angehörigen beider Parteien gemeinsam ist, die vorzüglich entwickelte Technik, das feine

Formverständnis bildet einen unbestrittenen Vorzug der französischen Bildnerei im allgemeinen. Die der Naturwahrheit huldigende Richtung, in der dem genialen Jean-Baptiste Carpeaux die Führerrolle zukommt, hat schliesslich das Uebergewicht erlangt; indes blieb die Plastik bewahrt vor den Auswüchsen jenes rohen Naturalismus, der oft in der gleichzeitigen Malerei sich breit machte. Von der grossen Zahl trefflicher Bildhauer des heutigen Frankreichs mögen genannt sein: Paul Dubois, Mercié, Delaplanche, Falguière, Dalou, Frémiet und Rodin, der der Plastik vielfach neue Ziele gewiesen hat.

Wie die französische Plastik erhält auch die modern-italienische, insbesondere die Marmorarbeit, ihre Stütze in einer auf der ununterbrochenen Ueberlieferung beruhenden handwerklichen Geschicklichkeit. Die monumentale Plastik hat freilich nur wenig durch inneren Gehalt ausgezeichnete Werke aufzuweisen, desto reicher ist das Feld der Genreplastik bestellt.

Unter den übrigen Völkern Europas haben sich als Bildner in neuester Zeit namentlich belgische Künstler ausgezeichnet (Meunier, van der Stappen); auch die Thätigkeit des Russen Antokolsky muss bemerkt werden.

Der Entwicklungsgang der Architektur im 19. Jahrh. mag wenigstens für Deutschland hier kurz skizziert werden. In München verfolgte Leo v. Klenze bei den von ihm im Auftrage König Ludwigs I. ausgeführten Bauten (Walhalla bei Regensburg, Befreiungshalle in Kehlheim, Glyptothek und Propyläen in München), die streng nach antiken Vorbildern sich richtende Weise Vignons. Mit freierer Phantasie schuf der geniale Baumeister Friedrich Wilhelms IV. von Preussen, Friedrich Schinkel, in Berlin eine Reihe von Bauwerken (das alte Museum und das Schauspielhaus), die Zeugen eines am Studium der Antike wieder erstarkten Bausinnes sind. Freilich mit dem strengen Tempelstil des klassischen Altertums war den Bedürfnissen des Staates und der Gesellschaft des 19. Jahrh. schwer zu genügen. Diese Erkenntnis führte zunächst zu dem Studium der romanischen und gotischen Architekturformen, bis in der italienischen Renaissance den modernen Ansprüchen entgegenkommendere Formen gefunden wurden. Eine Frucht dieses Studiums war das abgebrannte alte Hoftheater in Dresden, eine Schöpfung des reichbegabten Gottfried Semper, der ebenso wie Schinkel eine rüstige Schule jüngerer Baukünstler gross zog. Für das kirchliche Bedürfnis griff man mit gutem Recht auf die mittelalterlichen Stilarten zurück, deren Verständnis namentlich durch Ungewitter in Kassel, später durch Hase in Hannover (Ziegelbau) und durch den Erbauer des Wiener Rathauses, Friedrich Schmidt, vor allem aber durch den Weiterbau des Domes zu Köln und die zur Blüte gelangte Kölner Dombauhütte gefördert wurde. Verhältnismässig spät entwickelte sich in Wien eine

Bauthätigkeit im grossen Sinne. Mit der Niederlegung der Festungswerke begann sie aber um so eifriger, das Versäumte nachzuholen. Van der Nüll und Siccardsburg erbauten das neue Hofopernhaus. Neben dem schon erwähnten Gotiker Friedrich Schmidt wirkte Heinrich Ferstel (Votivkirche, Oesterreichisches Museum, Universität, letztere beide im Renaissancestil) und der für die Schönheit hellenischer Baukunst begeisterte Däne Theophil Hansen (Parlamentsgebäude), endlich Hasenauer, der gemeinsam mit Semper in dem Ausbau der Burg (Burgtheater, kaiserliche Museen) Tüchtiges schuf. Neben der italienischen Renaissance ist auch die französische und niederländisch-deutsche Renaissance zu Ehren gekommen, diese besonders seit mit den Siegen von 1870 das Nationalgefühl des deutschen Volkes sich mächtig gehoben hatte. Ein wesentlicher Anteil an der Wiederaufnahme des malerischen Stils unserer Vorfahren im 16. Jahrhundert gebührt dem Wiederhersteller des Kölner Rathauses, dem gegenwärtig am neuen Dom zu Berlin wirkenden Julius Raschdorf. Vielfach selbständiger Sinn tritt in den grossen Monumentalbauten der Gegenwart hervor (Reichstagsgebäude von Wallot, Reichsgericht von Hoffmann, Justizpalast in München von Thiersch) und noch mehr Besonderheiten weist der von tüchtigen Architekten geförderte Privatbau auf.

Vor einiger Zeit ist in den Kreisen der vornehmen Welt eine leicht begreifliche Vorliebe für den Barockstil und die Rokokodekoration erwacht, die schon manche Früchte in Schloss- und Villenbauten gezeitigt hat. Damit war der Kreislauf der Dinge vollendet von der edlen Einfachheit und „stillen Grösse“ der Antike, wie sie Winckelmann und Schinkel verstanden, bis zu dem willkürlich-üppigen und ausgelassen-koketten Formenwesen der höfischen Kunst des 18. Jahrhunderts. Die hochentwickelte Bautechnik unserer Zeit, deren Eisenkonstruktionen riesige Räume zu überspannen vermögen, hat bisher nur sehr schüchterne Versuche aufzuweisen, wie der Zweckform eine den künstlerischen Sinn befriedigende Zierde zu geben sei.

Neues Leben haben auch in die Anlage und dekorative Ausstattung des modernen Hauses die neuen kunstgewerblichen Bestrebungen gebracht, die, von England und Amerika angeregt, dahin zielen, aus dem Studium konstruktiver Zweckmässigkeit und der natürlichen Pflanzenform einen neuen Formenschatz zu setzen, an die Stelle der aus den Stilformen der Vergangenheit abgeleiteten Ornamentik. So herrscht gegenwärtig in Europa und Amerika auf allen Gebieten bildender Kunst ein emsiges Streben, den selbständigen Charakter unserer Zeit auch der Kunstform aufzuprägen.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW

Druck von Rammi & Seemann, Leipzig.

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



10000294377

VERLAG GEORGMANN
BARNBACH & CO. GEBRÜDER BERLIN