

WYDZIAŁY POLITECHNICZNE KRAKÓW

BIBLIOTEKA GŁÓWNA

L. inv.

3581

er

zumgeordnete

G. D. Baedeker, Verlagshandlung
Effen - R.

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000294359

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW

Szt.
H. II a.
13/616.

W 2/204



Raffaël, Madonna aus dem Hause Tempi. 1505.

Originalfarbendruck nach dem von König Ludwig I. von Bayern 1829 von der florentinischen Familie Tempi erworbenen Gemälde auf Holz in der Alten Pinakothek in München.

Buchners Leitfaden

der

Kunstgeschichte.

Für höhere Lehranstalten und zum Selbstunterricht

neu bearbeitet von

G. Howe,

Direktor der Luisenschule in Düsseldorf.

Mit 365 in den Text gedruckten Abbildungen und zwei mehrfarbigen Bildern, nämlich dem Titelbilde der „Madonna Tempi“ von Raffael und dem Bilde von Hans Holbeins „Kaufmann Gisze“.

Zwölfte Auflage.



Handwritten: ~~W~~
Kgl. B. 3
4

Essen.

G. D. Baedeker, Verlagshandlung.

1911.

Handwritten: W. 204

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW

II 3581



Druck der Königl. Universitätsdruckerei J. Stürg A. G., Würzburg.

Akc. Nr. 4163/49

Vorwort.

Der allbekannte Buchner erscheint hiermit in einer neuen Auflage, die in zahlreichen Teilen zugleich eine Neubearbeitung darstellt. Der Rahmen des Ganzen ist im wesentlichen der gleiche geblieben; jedoch wurde die Überfülle des Stoffs zugunsten einer angemessenen Vertiefung beschränkt. Eine Reihe von Künstlernamen und noch mehr Zahlen sind weggefallen; die Vollständigkeit ist trotzdem eine solche, wie sie von einem Werke in diesem Rahmen erwartet werden kann. Nicht nur als Schulbuch in der Hand des kundigen Lehrers, der durch eingehende Analysen der wichtigeren Kunstwerke den Inhalt zu ergänzen in der Lage ist, sondern auch als erstes Hilfsmittel für den Selbstunterricht wird das Buch weiter gute Dienste tun. Die Verlagshandlung hat keine Mittel gescheut, durch eine umfangreiche Vermehrung der Abbildungen der Forderung nach weitgehender Anschaulichkeit zu entsprechen. Die beiden trefflich gelungenen Farbendruckbilder werden ihren Zweck, in das Verständnis der Malweise der deutschen und der italienischen Kunst zur Zeit ihrer höchsten Blüte einzuführen, ohne Zweifel wirksam erfüllen.

Düsseldorf im Herbst 1910.

G. Howe.

Inhalt.

Erster Hauptteil.

Seite

Einleitung	1
§ 1. Aufgabe der bildenden Kunst. Deren Hauptformen	Aufgabe der Kunstgeschichte.

Die bildende Kunst des Altertums.

Erster Abschnitt.

Die bildende Kunst der vorgeschichtlichen Zeit	3
§ 2. Die Anfänge der bildenden Kunst. — § 3. Älteste Baudenkmale, Grabhügel, Bautasteine, Hünenbetten, Steinkreise.	

Zweiter Abschnitt.

Die bildende Kunst des Morgenlandes	6
A. Die ägyptische Kunst	6
§ 4. Land und Herrscher. — § 5. Pyramiden und Grabkammern. — § 6. Tempelbauten. — § 7. Die Bildnerei und Malerei der Ägypter.	
B. Die bildende Kunst der westasiatischen Völker	16
§ 8. Das Land am Euphrat und Tigris. Bauwerke von Babylon und Ninive. — § 9. Bildnerei der Babylonier. — § 10. Die bildende Kunst in Medien und Persien. — § 11. Phönizier und Hebräer. Der Salomonische Tempel.	
C. Die bildende Kunst Indiens	19
§ 12. Töpe, Felsentempel und Pagode.	
D. Die bildende Kunst Ostasiens	21
§ 13. Chinesischer Tempel Iha. Chinesische und japanische Keramik. Japanische Malerei.	
Anhang: Die Kunst der amerikanischen Völker	24
§ 14. a) Aztekische Baukunst. b) Peruanische Baukunst.	

Dritter Abschnitt.

Die bildende Kunst der Griechen	25
§ 15. Vorblick und Zeittafel.	
Die mykenische Kunst	26
§ 16. Baukunst der Urzeit. Kyklopische Mauern. Schatzhäuser und deren Inhalt. — § 17. Die Einwanderung der Dorer.	
A. Die Baukunst der Griechen	32
§ 18. Der dorische Tempel. — § 19. Die dorische Säule. — § 20. Das dorische Gebälk. — § 21. Die ionische Bauweise. — § 22. Die korinthische Bauweise. — § 23. Folge der drei Bauweisen. — § 24. Erster Zeitraum des griechischen Tempelbaues. — § 25. Zweiter Zeitraum. — § 26. Weltliche Bauwerke. — § 27. Dritter Zeitraum.	
B. Die Bildnerei der Griechen	53
§ 28. Allgemeines. — § 29. Bildende Kunst der Frühzeit. — § 30. Erster Zeitraum. — § 31. Zweiter Zeitraum. — § 32. Phidias. — § 33. Polyklet, Alkamenes, Paonios. — § 34. Die bildende Kunst nach dem peloponnesischen Kriege. — § 35. Kephisodotos, Skopas, Praxiteles, Leochares, Lysippos. — § 36. Dritter Zeitraum.	

	Seite
C. Stein- und Stempelschneidekunst der Griechen	79
§ 37. Münzen, Gemmen, Cameen.	
D. Die Malerei der Griechen	81
§ 38. Verschiedene Malweisen, Mosaik. — § 39. Hauptmeister. Gefäßmalerei. —	
§ 40. Raub und Zerstörung der griechischen Kunstwerke.	
Vierter Abschnitt.	
Die bildende Kunst der italischen Völker	83
A. Die bildende Kunst der Etrusker	83
§ 41. Baukunst. — § 42. Bildnerei und Malerei	
B. Die bildende Kunst der Römer	84
§ 43. Vorblick und Einteilung nebst Zeittafel.	
1. Die Baukunst der Römer	85
§ 44. Erster Zeitraum. — § 45. Zweiter Zeitraum. — § 46. Dritter Zeitraum.	
Gewölbe. Das Forum. Sonstige Bauten der Kaiserzeit. — § 47. Pompeji.	
§ 48. Bauten in den Provinzen. Porta Nigra.	
2. Die Bildnerei der Römer	97
§ 49. Verschiedene Arten.	
3. Die Malerei der Römer	100
§ 50. Pompejanische Wandmalerei. Mosaik.	

Zweiter Hauptteil.

Die bildende Kunst des Mittelalters.

Erster Abschnitt.

Die altchristliche Kunst	103
§ 51. Gegensatz zwischen Heidentum und Christentum. Die Katafomben. Zeit-	
tafel. — § 52. Die Basilika. — § 53. Der Rundbau. Baptisterien. — § 54. Die	
Bildnerei. — § 55. Die Malerei. — § 56. Die byzantinische Kunst. Allgemeines.	
§ 57. Die byzantinische Baukunst. Hagia Sophia. S. Marco. — § 58. Die alt-	
christliche Kunst im Norden. Aachen. St. Gallen. Altnordische Zierkunst. Mosaiken.	
Erzguß.	

Zweiter Abschnitt.

Die Kunst des Islam	120
§ 59. Bauformen und Bauwerke der Araber.	

Dritter Abschnitt.

Die romanische Kunst	125
§ 60. Allgemeines. Zeittafel. — § 61. Grundform des romanischen Gotteshauses. —	
§ 62. Hochbau des romanischen Gotteshauses. — § 63. Die romanische Säule. —	
§ 64. Zierglieder des romanischen Baustiles. — § 65. Der Übergangsstil. — § 66.	
Entwicklung des romanischen Baustiles. — § 67. Die romanische Baukunst und	
ihre Zeiträume in Deutschland. — § 68. Die romanische Baukunst in Italien. —	
§ 69. Bildnerei der romanischen Zeit. — § 70. Malerei.	

Vierter Abschnitt.

Die bildende Kunst des gotischen Zeitalters	150
§ 71. Entstehung des Spitzbogenstils. — § 72. Grundriß der gotischen Kirche. —	
§ 73. Hochbau der gotischen Baukunst. — § 74. Zierglieder der Gotik. — § 75.	
Zeiträume der gotischen Kunst. — § 76. Die Gotik in Frankreich, England und	
den Niederlanden. — § 77. Gotische Bauwerke in Deutschland. — § 78. Die	
Gotik in Italien und Spanien. — § 79. Bildnerei des gotischen Zeitalters. —	
§ 80. Malerei in Deutschland. — § 81. Die Malerei in Italien. Cimabue, Giotto,	
Ducagna, Frescole.	

Dritter Hauptteil.

Die bildende Kunst der neueren Zeit.

Erster Abschnitt.

Die bildende Kunst im 15. und 16. Jahrhundert	182
§ 82. Wesen der Renaissance. Zeittafel.	
A. Die Baukunst der Renaissance	182
§ 83. Kirchen und Palastbau in Italien. — § 84. Früh- und Hochrenaissance in Italien. — § 85. Die Renaissance-Baukunst in Frankreich, Spanien, den Niederlanden und Deutschland.	
B. Die Bildnerei der Renaissance	197
§ 86. Bildnerei der Früh-Renaissance. Ghiberti, Donatello, Luca della Robbia, Andrea del Verocchio. — § 87. Die Bildnerei der Hoch-Renaissance. — § 88. Michelangelo und seine Zeitgenossen. — § 89. Die nordische Bildnerei. Adam Kraft, Veit Stoss, P. Vischer. Französische Bildhauer.	
C. Die Malerei der Renaissance	215
§ 90. Technik und Stoffe der Renaissance-Malerei. Holzschnitt, Kupferstich, Radierung, Majoliken. — § 91. Die italienische Malerei der Frührenaissance. — § 92. Die italienischen Malerschulen des 16. Jahrh.: Toskanische Schule (Masaccio, Lippi, Botticelli, Ghirlandajo, Signorelli), Schule von Padua (Mantegna), Schule von Venedig (Bellini), Umbrische Schule (Perugino, Francia). — § 93. Leonardo da Vinci und die lombardische Schule. — § 94. Michelangelo und seine Nachfolger. — § 95. Fra Bartolommeo und Andrea del Sarto. — § 96. Raffael Santi und seine Schüler. — § 97. Correggio. — § 98. Die venezianische Malerei. — § 99. Giorgione, Tizian, Palma Vecchio, Tintoretto, Paolo Veronese. — § 100. Die frühniederländische Malerei. Hubert und Jan van Eyck, Memling, Quentin Matsys u. a. — § 101. Die deutsche Malerei. Dürer, Holbein, Cranach. — § 102. Das Kunstgewerbe in der Zeit der Renaissance.	

Zweiter Abschnitt.

Die bildende Kunst im 17. und 18. Jahrhundert	257
Zeittafel.	
A. Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts	257
§ 103. Spätrenaissance. Barockstil. § 104. Rokoko.	
B. Die Bildnerei des 17. und 18. Jahrhunderts	262
§ 105. Bernini. Schlüter.	
C. Die Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts	262
§ 106. Die Malerei Italiens. Effektiker und Naturalisten. — § 107. Gleichzeitige Franzosen. Poussin, El. Lorrain. — § 108. Die Spanier. Zurbaran, Velazquez, Murillo. — § 109. Die Süd-Niederländer (Flämische Schule). Rubens, Van Dyck. — § 110. Die Holländer. — § 111. Rembrandt. — § 112. Die holländischen Sittenmaler. — § 113. Die holländischen Landschaft-, Tier- und Blumenmaler. — § 114. Deutsche Maler des 17. und 18. Jahrhunderts, Mengs und seine Zeitgenossen. — § 115. Die englischen Maler. Hogarth, Reynolds, Gainsborough. — § 116. Das Kunstgewerbe des Rokoko. Porzellan.	

Dritter Abschnitt.

Die bildende Kunst des 19. Jahrhunderts	295
§ 117. Zeittafel. Vorblick.	
A. Die Baukunst des 19. Jahrhunderts	297
§ 118. Die Berliner Schule. Schinkel. Die Münchener und Wiener Schule. Klenze, Semper, Gärtner. Franzosen.	

	Seite
B. Die Bildnerei der neueren Zeit	299
§ 119. Canova, Dannecker. — § 120. Thorwaldsen. — § 121. Gottfr. Schadow. — § 122. Die deutsche Denkmäl-Bildnerei. Rauch, Rietschel und die übrigen Künstler der Berliner und Dresdener Bildnerschule. — § 123. König Ludwig I. von Bayern. Schwanthaler. Bandel.	
C. Die Malerei der neueren Zeit	305
§ 124. Erneuerung des Kunstgeistes. Carstens, Rottmann, Brelser. — § 125. David und die französischen Maler. — § 126. Die romantische Schule. — § 127. Cornelius, Schnorr von Carolsfeld, Führich, Steinle. — § 128. W. Schadow, Lessing, Schirmer, D. und A. Achenbach. — § 129. Rethel. — § 130. Kaulbach. — § 131. Schwind, V. Richter. — § 132. Menzel. — § 133. Piloty, Makart. — § 134. Feuerbach, Marées. — § 135. Lenbach. — § 136. Defregger, Bantier, Leibl, Gebhardt. — § 137. Französische Malerei. Géricault, Delacroix, Delaroche. — § 138. Schule von Barbizon. Corot, Rousseau, Millet, Meissonnier, Courbet, Puvis de Chavannes. — § 139. Belgische, holländische und englische Malerei. Gallait, Ladema, Israëls, Constable, Turner, Burne-Jones.	
Die Kunst der Gegenwart	333
§ 140. Vorblick.	
A. Die Baukunst der Jetztzeit	333
§ 141. Wohnhausbau (Ulrich). Monumentalbau (Ballot, Hoffmann, Thiersch, Licht, Seidl). Warenhaus (Meffel). Kirchenbau (Fischer). Die monumentale Denkmalkunst (Bruno Schmitz, Kreis, Lederev).	
B. Die Bildnerei der Jetztzeit	340
§ 142. Die Deutschen. Vegas, Hildebrand, Klinger. — Die Franzosen. Rodin, Bartholomé.	
C. Die Malerei der Jetztzeit	346
§ 143. Freilichtmalerei (Pleinairismus und Impressionismus). Die Franzosen. Manet, Vegas, Bissarro usw. — Die Deutschen. Liebermann, Uhde, Skarbina usw. — Der Italiener Segantini. — Die deutsche Phantasierkunst. Böcklin, Thoma, Stuck, Klinger.	
D. Die Kunstgewerbe der Jetztzeit	355
§ 144. Die neue Raumkunst (B. Behrens, Möhring, Pankof, Paul, Schulze-Naumburg). — Plakatkunst. — Goldschmiedekunst. — Kunsttöpferei. — Porzellankunst.	
Ausschau. § 145	359
Alphabetisches Personen- und Sach-Verzeichnis	361

Erster Hauptteil.

Die bildende Kunst des Altertums.

Einleitung.

§ 1. Die Ursprünge der Kunst gehen bei den Menschen Hand in Hand mit der Befriedigung der rein praktischen Bedürfnisse der Ernährung und des Schutzes seiner Person gegen Gefahren, die ihm von anderen Menschen oder von Tieren sowie durch Hitze, Frost, Regen und Stürme drohen. Er sorgt für Hausgerät, das zur Bereitung, Aufbewahrung und Verzehrung der Nahrung dient; er schafft sich Waffen für die Jagd, zur Verteidigung und zum Angriff gegen Feinde; er gestaltet die Kleidung vorteilhaft zum Schutz gegen die Einwirkung der Witterung. Mannigfaltiger Zierat tritt hinzu, der je nach der Bestimmung und Würde des Gegenstandes sparsam oder reichlich verwendet wird und in Zeiten höherer Kultur in erster Linie dazu dient, dem Zwecke, den das betreffende Objekt hat, einen deutlicheren Ausdruck zu geben, denn eine wirklich sachgemäße, den besonderen Anforderungen und dem verwendeten Material gut angepasste Gestaltung der Dinge ist oft schon an sich geeignet, einen künstlerischen, ästhetisch wohlthuenden Eindruck hervorzurufen. Hand in Hand mit dem Gewerbe geht die Baukunst. Sie läßt Wohnungen erstehen, die einen vor Witterungseinflüssen geschützten Aufenthalt ermöglichen. Die sinnreich gebaute schlichte Hütte primitiver Völker kann in ihrer bescheidenen Weise ebensogut eine baukünstlerische Leistung sein als etwa die prunkvollen Königspaläste in der Kultur weit fortgeschrittener Nationen es sind. Die Baukunst bringt auch für ideale, für gottesdienstliche Zwecke Gebäude hervor. Damit beweist sie, daß ihr Ursprung nicht nur ein rein materieller ist, wie die Lebenserhaltung und Lebenshaltung ihn bedingen. Sie sucht neben den physischen auch seelischen Bedürfnissen gerecht zu werden. Und damit gelangen wir zu dem zweiten Ausgangspunkt der bildenden Kunst; er besteht in dem Bedürfnis, den Vorgängen unseres Innenlebens einen sichtbaren Ausdruck zu verleihen. Die Kunst ist das Mittel, das dem Menschen gegeben wurde, um Dinge, die seine Seele bewegen und die auf andere Weise sich nicht sagen lassen, zur Aussprache zu bringen. Sie ist nach Goethe „Sprache des Unausprechlichen“. So entstehen denn als Symbole der die Völker erfüllenden Glaubensvorstellungen die Tempel und Kirchen. Sie sind das zur architektonischen Form kristallisierte Gottesbewußtsein. Ähnliches wie von der Architektur läßt sich von der Skulptur sagen. Sie gestaltet die innerlich gesehene Gottesidee zu plastischen Gegenbildern

in Holz, Stein, Marmor und Erz. Der spielerische Trieb der menschlichen Phantasie, der Drang nach schöpferischer oder wenigstens nachschaffender Tätigkeit erweitert schnell die Grenzen des künstlerischen Darstellungsgebietes. Allmählich erobert die Skulptur im Verein mit den zeichnenden Künsten den gesamten Kreis des sichtbaren Lebens. Während dabei die Bildhauerkunst in der Rundfigur oder dem Relief auf volle oder doch annähernde Körperlichkeit ausgeht, begnügt sich die Zeichnung und Malerei mit einer, starke Anforderungen an das Vorstellungsvermögen des Urmenschen stellenden Flächendarstellung. Dabei ist die gewählte Technik eine sehr verschiedene. In der Zeit, da die Malerei eng an die Architektur gebunden ist und zu dieser in einem dienenden Verhältnisse steht, entwickelt sich die Mosaikkunst, welche Bilder aus farbigen Steinen oder Glasstiften zusammensetzt, und die Freskomalerei, die ihre Farben auf den noch feuchten Kalkbewurf der Wand aufträgt. Später löst sich die darstellende Kunst von der Architektur; es entwickelt sich das sog. Tafelbild zu selbständiger Bedeutung. Mit sehr verschieden zubereiteten Farben (Tempera, Aquarell, Öl, Pastell) arbeitet der Künstler auf präpariertem Holz- und Leinwandgrund oder auch auf Papier oder Pappe. In der Gefolgschaft des Tafelbildes erscheinen Kupferstich, Holzschnitt, Steindruck und andere Griffelkünste, die weniger auf die rein farbige Wirkung, welche das Hauptbestreben der Malerei ist, als auf das zeichnerische Element in ihren Darstellungen den Nachdruck legen.

Die Aufgabe der Kunstgeschichte nun ist es, die Entwicklung der bildenden Kunst von den uns aus der Frühzeit der Menschheitsgeschichte bekannten Epochen bis her zu unserer Zeit zu schildern. Sie versucht zunächst, die Werke der einzelnen Künstler zeitlich zu bestimmen und, unter steter Berücksichtigung der verwendeten Darstellungsmittel, ihre künstlerischen Werte zu erfassen. Sie will sie unserem Empfinden nahebringen, damit wir sie innerlich nacherleben können und dadurch eine Bereicherung unseres Seelenlebens erfahren. Sie ist weiterhin bestrebt, die Gruppierung der Einzelwerke zu ganzen Epochen in der Gesamtentwicklung zu erkennen und die gewonnenen Phasen der Kunstbetätigung eines Volkes, die je nach Kulturstufe und politischer Machtstellung der betreffenden Nation den Charakter des Aufblühens oder Welkens tragen, in ihrer Entstehung und ihrem weiteren Verlaufe zu erklären und zu charakterisieren. Sie möchte verstehen lehren, warum der Gang des künstlerischen Lebens zu einer gewissen Zeit gerade so und nicht anders sich vollzog. Und schließlich geht sie darauf aus, die Bedeutung der verschiedenen Kunstperioden für die Gesamtentwicklung der bildenden Kunst festzustellen, mag die Untersuchung nur ein einziges Volk oder alle Völker der Erde umfassen.

Kunstgeschichte treiben heißt, sich in geistige Berührung setzen mit dem Bedeutungsvollsten, das im Bewußtsein der Menschheit lebt. Denn es sind, wie wir oben sahen, die Künste in ihrer ethisch reinsten Entfaltung der Ausdruck dringender seelischer Bedürfnisse. Der Künstler folgt dem inneren Drang nach Ausdruck dessen, was er fühlt und sieht, greift von den verschiedenartigen Lebensregungen, die zahllos und wirr in uns und um uns her sich bemerklich machen, die allgemein-menschlich wichtigen auf und stellt sie, zu einem klaren typischen Abbild zusammengefaßt,

aus sich heraus. Das künstlerische Schaffen ist in seiner höchsten Potenz eine Art von Sich-Rechenenschaft-Geben über tiefgehende seelische Eindrücke. In der künstlerischen Produktion eines Volkes kommt seine nationale Kultur am feinsten, bestimmtesten und verständlichsten zu Worte.

Erster Abschnitt.

Die bildende Kunst der vorgeschichtlichen Zeit.

§ 2. Die Anfänge der bildenden Kunst liegen in vorgeschichtlicher Zeit und zeigen in den verschiedensten Erdteilen große Ähnlichkeit; erst im Laufe



Fig. 1. Menhir. Croisic, untere Loire.

langer Jahrhunderte bildet sich für die verschiedenen Völker ein eigentümlicher Kunststil aus.

Die ältesten Spuren der Kunstübung finden sich in den Zieraten der irdenen Töpfe, in der Ausschmückung der Waffen oder Geräte mit einfachen gerad- oder krummlinigen Ziergliedern, Ornamenten. Sehr früh auch tritt schon die Darstellung pflanzlicher Gebilde oder von Tieren ein, wie die eingeschnittenen Zeichnungen vom Mammut und Pferd auf vorgeschichtlichen Geräten des Nordens, die Schmetterlinge und Tintenfische auf den Denkmälern des mykenischen Zeitraumes, die Löwen auf den Werken des Morgenlandes beweisen.

Ebenso liegen die Anfänge der Baukunst in vorgeschichtlicher Zeit. Der älteste Hausbau war kunstlos und vergänglich, Höhle, Zelt, Pfahlbau oder Holzhütte.



Fig. 2. Dachförmiger Dolmen. Malé, Morbihan.

Die Kunst in höherem Sinne nimmt in ihrem ersten Anfang wie im Beginn jeder neuen eigentümlichen Entwicklungsstufe ihren Ausgang von der sinnlichen Darbietung religiöser Vorstellungen. Sie erwächst aus dem Bestreben, das als heilig Verehrte, das Grab sowie die Stätte des Gottesdienstes, in würdiger und dauerhafter Weise durch steinerne Denkmäler zu bezeichnen. Und so hat auch die Kunst aller Völker und aller Zeiten in dem Bau des Gotteshauses, in der sichtbaren Darstellung des Göttlichen ihren Gipfelpunkt gefunden.

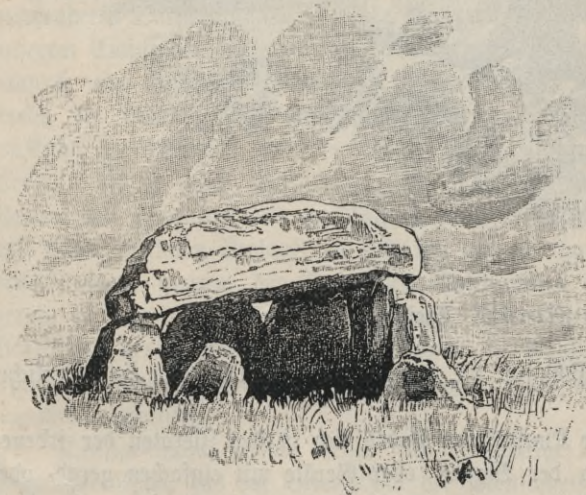


Fig. 3. Wagerichter Dolmen. Rudenbeck in Mecklenburg.

§ 3. Die ältesten Baudenkmale Europas, im übrigen vielfach verwandt mit denjenigen anderer Erdteile, tragen das Gepräge des Kolossalen, Unverwüftlichen. Material ist der rohe oder grobbehauene Stein, teilweise von gewaltiger Größe und Schwere, so daß die Art und Weise der Bewegung oder Aufrichtung uns fast unerklärlich erscheint. Diese Denkmale befinden sich besonders zahlreich und stattlich im nordwestlichen und westlichen Europa, in Skandinavien und dem nord-

deutschen Tiefland, in England und Westfrankreich, über die spanische Halbinsel bis ins Innere des westlichen Nordafrika.

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

Bautasteine nordisch, Menhir britisch, nennt man Steinpfeiler, die einzeln oder in Gruppen, bisweilen in kühner Weise auf dem dünneren Ende stehen; wohl ebenfalls Grabdenkmäler gefallener Helden (Fig. 1).

Hünengräber, Hünenbetten, britisch Dolmen, heißen Grabstätten, bestehend aus großen Steinplatten, die bald dachförmig einander gegenüber gestellt, bald wagerecht über zwei oder mehrere große Steine gelegt, bisweilen so groß sind, daß sie ganze Kammern bilden (Fig. 2 u. 3). Den gleichen Namen der Hünen-



Fig. 4. Hünenbett. Rieflädt, Hannover.

betten haben die mit Steinen umfriedeten oder bedeckten vorgeschichtlichen Grabstätten der norddeutschen Ebene (Fig. 4).

Wagsteine, Wiegesteine, Rocking-Stones sind große Steinplatten, welche auf einem abgerundeten Fels im Gleichgewicht ruhen und schaukelnd bewegt werden können.

Die Steinkreise, keltisch Cromlech, bestehen aus großen, bis zu 10 Meter hohen, grob viereckig zugehauenen Steinpfeilern, die nicht selten oben durch eine wagerechte Platte verbunden, in mehreren Kreisen umeinandergereiht oder auch in mehreren Einzelkreisen beieinander stehen. Es waren ohne Zweifel heilige Stätten. Das berühmteste Denkmal dieser Art ist der großenteils zerstörte vierfache Steinkreis von Stonehenge bei Salisbury, errichtet um 1500 v. Chr., vermutlich ein Keltenwerk.

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

Man unterscheidet auf Grund zahlreicher Funde von Gebrauchsgegenständen, hauptsächlich in Gräbern erhalten, drei Entwicklungsstufen der vorgeschichtlichen Zeit. Voran geht die „Steinzeit“, so genannt, weil keine Metalle, sondern Steinarten, vornehmlich Feuerstein, zu Waffen und Geräten verarbeitet werden. Die Tongefäße sind meist in primitiver Weise aus freier Hand geknetet. Eine spätere, höhere Kultur ist gekennzeichnet durch den Gebrauch von Bronze, die „Bronzezeit“. Ihr gehören die Pfahldörfer an den Schweizer Seen an. Die Töpferscheibe wird benutzt; die Bronzegeräte (Funde von Hallstatt) zeigen meist geschmackvolle Verwendung von Kreis-, Spiral- und Punktornamenten, denen der mykenischen und nordischen Kultur verwandt. An die Bronzezeit schließt sich die „Eisenzeit“, die in Europa (Funde von La Tène) bis in die Römerzeit und die ersten christlichen Jahrhunderte hineinragt.

Zweiter Abschnitt.

Die bildende Kunst des Morgenlandes.

A. Die ägyptische Kunst.

§ 4. Das älteste Beispiel einer hoch ausgebildeten vielseitigen Kunstübung finden wir in Ägypten. Die Eigenart des Landes gebot frühzeitig große Ufer- und Kanalbauten. Das ägyptische Volk, durch Wüste und Meer von allen Nachbarvölkern abgeschlossen, hatte eine strenge ernste Sinnesart, einen götterreichen Kultus, und einen allmächtigen Priesterstand, eine besonders ausgeprägte Sorge nicht sowohl um die Bedürfnisse des irdischen Lebens, als um das Fortleben der Seele nach dem Tode. Der Ägypter nannte das Grab „das ewige Haus“ und betrachtete regelmäßige Totenopfer mit Speise und Trank als erforderlich zum traumhaften Fortleben der Seele. Die ägyptische Kunst ist daher während des ältesten, memphitischen Zeitraumes ausschließlich eine Kunst des Grabes, während der thebäischen Periode eine Kunst des Grabes und Tempels. Bei streng despotischer Staatsform gebot der König über riesige Arbeitskräfte. Das Streben war auf die Darstellung des Kolossalen und Unzerstörbaren gerichtet; die große Dürre des Landes übte einen günstigen Einfluß auf die Erhaltung der Kunstwerke. Die überall angebrachten Hieroglyphen-Inschriften geben Mitteilung von der Entstehung der Bauten. Die Bauwerke ägyptischen Stiles dehnen sich räumlich aus vom Mittelmeere bis in das nördliche Habesch, vom roten Meere bis in die Oasen der libyschen Wüste; sie behalten, wenn auch später kleiner und zierlicher werdend, im wesentlichen die gleichen Bauformen durch einen Zeitraum von mehr als drei Jahrtausenden, bis in die römische Kaiserzeit. Eine völlige Wandellofigkeit, wie sie früher der ägyptischen Kunst zugeschrieben ward, ist ihr nicht eigen; nur treten bei einer fast ausschließlich dem Kultus der Götter und der Toten dienenden und unter dem Banne religiöser Sakung stehenden Kunst die Umwandlungen weit langsamer und minder scharf ausgeprägt ein, als bei den Völkern des Abendlandes.

Man zählt unter den ägyptischen Herrschern 30 Dynastien, von den ältesten

Zeiten bis zur Eroberung des Landes durch Alexander d. Gr. Am zweckmäßigsten unterscheidet man das alte, das mittlere, das neuere und das säitische Reich (nach der Hauptstadt Saïs).

Das alte Reich umfaßt namentlich die ersten sechs Dynastien und reicht von ca. 3000 bis 2500 v. Chr. Zur 4. Dynastie gehören die Könige Chufu, Chafra und Menkera. Hauptstadt ist Memphis in Unterägypten. Das mittlere Reich geht bis zum Jahre 1700 v. Chr. Ober- und Unterägypten werden vereinigt. Unter Amenemha III (Moeris) erlebt das Land eine Zeit hoher politischer Macht. Nach der Fremdherrschaft semitischer Fürsten, der Hyksos, die von ca. 1700 bis 1575 v. Chr. dauert, folgt das neue Reich von ca. 1575—1100 v. Chr. Es blüht unter der 18.—20. Dynastie. Kriegszüge nach Vorderasien und Äthiopien werden unternommen. Unter den Fürsten ragen hervor Thutmosis III, Amenophis III. (Memnon), Ramses II. d. Gr. (Sesostris) 1324—1258, Ramses III. (Rhampsinet). Hauptstadt des wieder vereinigten Reiches ist Theben. Seit 1100 beginnt der allmähliche Verfall. Das vierte Reich mit der Hauptstadt Saïs gehört dem 7. und 6. Jahrhundert v. Chr. an. Psammetich verdrängt die Fremdherrschaft und einigt noch einmal auf kurze Zeit das Reich, bis die persische Eroberung (525 v. Chr.) diesem ein Ende macht. 200 Jahre später wird die persische Herrschaft durch die makedonische ersetzt (322 v. Chr.) und damit der hellenischen Kultur der Zugang verschafft. Seit 30 v. Chr. ist Ägypten römische Provinz.

§ 5. Die ägyptische Kunst ist aus der Kultusstätte des Grabes erwachsen.

Der Ägypter verwandelt den vorgeschichtlichen Grabhügel in die aus Rohziegeln gemauerte oder aus mächtigen Werkstücken zusammengesetzte Pyramide. Nahezu 70 Pyramiden ziehen sich in mehreren Gruppen auf der Felsenplatte des libyschen Gebirges hin. Die bedeutendsten sind diejenigen von Gizeh unweit Kairo, aus der Mitte des 3. Jahrtausends vor Christus, die ältesten und zugleich großartigsten Baudenkmale der Erde. Ihre meisterliche bauliche Durchführung und die Bewältigung riesiger Massen zeigen an, daß eine lange Bauübung vorgehing. Sie wirken durch großartige strenge Einfachheit, rein geometrische Kristallgestalt; die Seitenflächen sind den vier Himmelsgegenden zugekehrt. Es sind künstliche, massiv aus Quadern aufgeführte Berge, bestimmt, eine kleine Grabkammer für den König, bisweilen mehrere, aufzunehmen. Die engen, bald schräg geneigten, bald wagrechten Gänge sind nicht gewölbt, sondern durch giebelförmig gegeneinander gestellte Steine oder das Vorspringen der wagrechten Steinschichten gebildet und finden ihren Eingang auf der Nordseite. Die Pyramiden wurden terrassenartig aufgebaut, indem ein Steinmantel über den andern gelegt ward bis zum Tode des Königs. Schließlich wurden die Stufen von oben her durch abgeschrägte, sorgfältig geglättete Steine ausgefüllt und dadurch die Ersteigung unmöglich gemacht. Am Fuße, auf der Ostseite, befand sich eine Kapelle für den Totenkultus.

Die drei größten Pyramiden Ägyptens befinden sich bei Gizeh unweit Kairo (Fig. 5). Die älteste, diejenige des Chufu (Cheops der Griechen) war ursprünglich 146 Meter hoch bei quadratischer Grundfläche von 233 Meter Seitenlänge (Fig. 6a

und 6 b); etwas jünger ist die seines Nachfolgers Chafra (Chefren der Griechen), 135 Meter hoch; niedriger (62 Meter), aber schöner und sorgfältiger ausgeführt die des folgenden Pharao Menkera (Mykerinos der Griechen). Merkwürdiger



Fig. 5. Der Sphinx und die Pyramide des Cheops. Gizeh.

Bericht Herodots. In der Nähe der Pyramiden, aus dem Fels gehauen, 20 Meter hoch, 57 Meter lang, erhebt sich der Sphinxkoloß aus der Zeit des mittleren

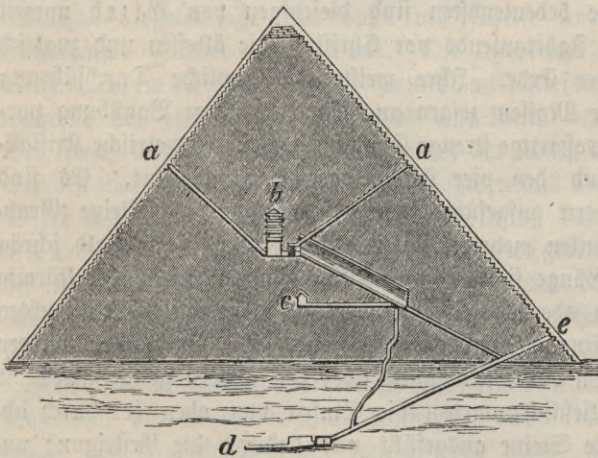


Fig. 6a. Grundriß der Pyramide des Cheops.
Gizeh.

Reiches; ein liegender Löwenleib mit Manneskopf, zwischen den Bordertagen ein Tempelchen; zur Seite ein uralter verschütteter Tempel aus Granit und Marmor. Auf der ringsum liegenden Felsplatte befinden sich zahlreiche aus Quadern erbaute, innen reich mit bemalten Reliefs geschmückte Grabkammern (arab. Mastäba d. i. Ruhebank) in Gestalt einer ungleichseitigen kleinen abgestumpften Pyramide, mit einem tiefen Felsenschacht

zur Versenkung des Steinsarges in die wirkliche Grabkammer. Eine andere Art von Grabstätten waren die Felsengräber. Sie wurden von den Großen des Reiches

bevorzugt. Sie sind in den Felsen gehöhlt und bestehen aus einer von Pfeilern getragenen Vorhalle, einer Grabkapelle und einer Sargkammer, zu der ein Schacht

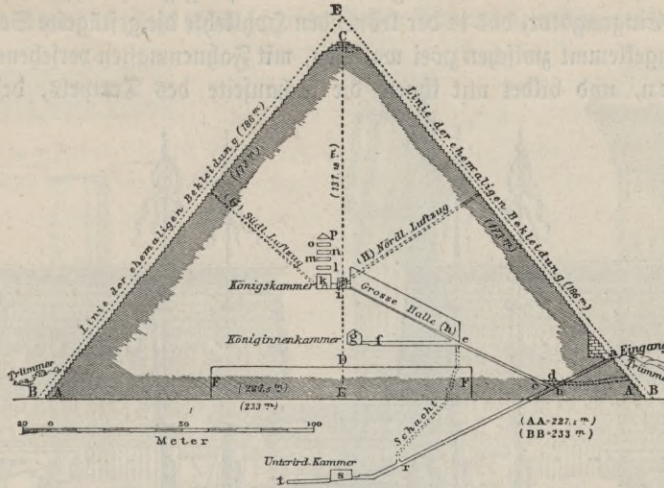


Fig. 6b. Durchschnitt der Pyramide des Cheops. Gizeh.

hinunterführt. Sie gehören dem mittleren Reich an; die berühmtesten befinden sich in Benihassan und in Siut. In Oberägypten und Nubien zahlreiche kleinere Pyramiden aus späterer Zeit. Bei Dahschur liegt die eigentümliche Knickpyramide, bei der die Seiten in stumpfem Winkel nach außen gebrochen sind.

§ 6. Die Zeit des neuen Reichs (um 1600 bis 1100 v. Chr.) ist eine Blütezeit für die Kunst und fällt zusammen mit der glänzenden Periode der Mykenischen Kultur sowie mit einem Aufschwung des babylonischen Reichs. Sie ist für Ägypten die Epoche des Weltverkehrs. Die Pharaonen (Thutmosis III, Ramses II, Ramses III) bedecken das Land mit einer Anzahl von Riesenbauten, unter denen die Tempel die erste Rolle spielen. Sie schmücken sie außen und innen mit farbigen Reliefs oder Malereien und versehen sie mit kolossalen Standbildern. Sitz und Ausgangspunkt der Kunst ist das hunderttorige Theben.

Der ägyptische Tempel (Fig. 7) ist von einem, Gärten und Wasserbecken umschließenden, heiligen Bezirk umgeben. Eine Doppelreihe von Menschen- und Widder sphingen (liegender Löwenleib mit Menschen- oder Widderkopf) führt zum Eingang, vor denen zwei mächtige Obelisken, das heißt vier-

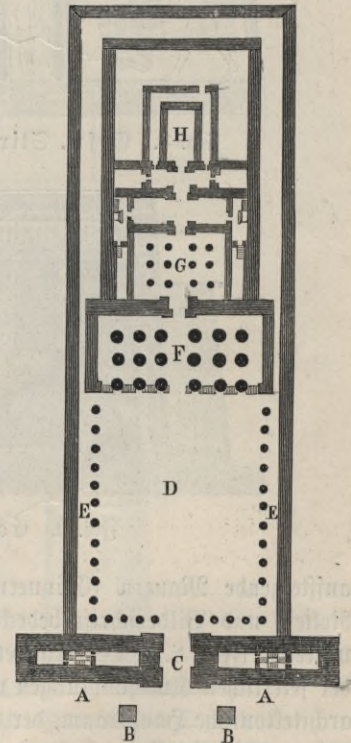


Fig. 7. Edfu, Grundriß des Tempels.
AA Pylon; BB Obelisken; C Eingang; D Tempelhof; EE Säulenhalle; F Vortempel; G Tempel; H Allerheiligstes.

seitige mit Hieroglyphen bedeckte Spitzpfeiler aus einem einzigen Granitblock (Monolithe) oder auch Kolossalbildsäulen der Könige, die den Tempel gegründet haben, sich erheben. Das niedrige Eingangstor, das in der krönenden Hohlkehle die geflügelte Sonnenscheibe zeigt, liegt eingeklemmt zwischen zwei massigen, mit Fahnenmasten versehenen Türmen, den Pylonen, und bildet mit ihnen die Schaufseite des Tempels, dessen schräg-

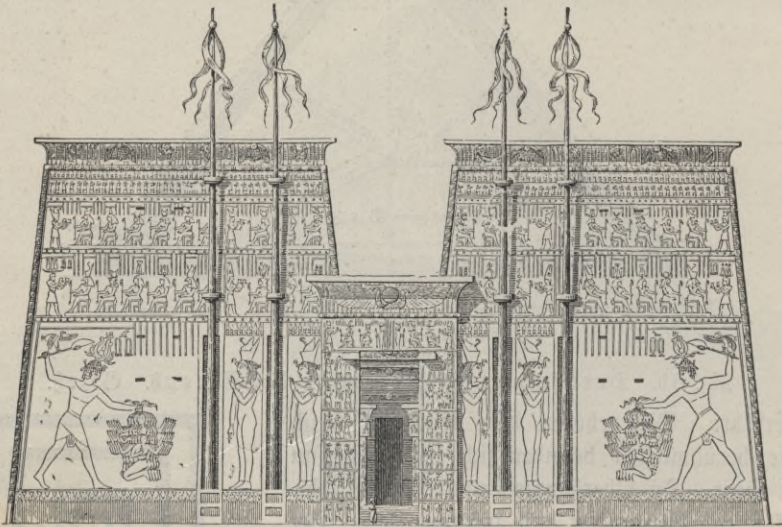


Fig. 8. Edfu, Stirnseite des Tempels. Zeit der Ptolemäer.

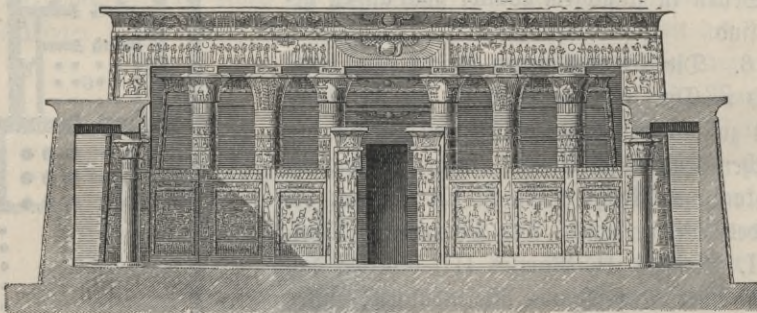


Fig. 9. Edfu, Querschnitt des Tempels.

auffsteigende Mauern (Erinnerung an die schrägen Dammbauten), mit farbigen Reliefs und Bilderschrift bedeckt, von weitem wie ein ausgespannter Wandteppich wirken. (Fig. 8.) Der Eintretende gelangt zunächst in einen Säulenhof, in den bei feierlichen Kulthandlungen wohl das Volk zugelassen wurde. Alsdann folgte der architektonische Hauptraum, der Säulensaal. Er war mehrschiffig gebildet, wobei das höhere Mittelschiff durch Fenster unter der Decke (wie z. B. in Karnak) erhellt wurde. Ein gleichfalls von Säulen getragener Verbindungsraum führte zu der niedrigen dunklen Kammer des Allerheiligsten. Die Wände waren an den senkrechten Kanten mit einem Rundstab eingefasst, am oberen Rande durch eine Hohlkehle abgeschlossen

Da auch die wagerechten Decken aus steinernen Balken und Platten bestanden, so zeichnet der ägyptische Tempel den ersten erfolgreichen Versuch, einen reichgegliederten Steinbau (Fig. 9) zu schaffen, dessen Äußeres sein Inneres widerspiegelt.

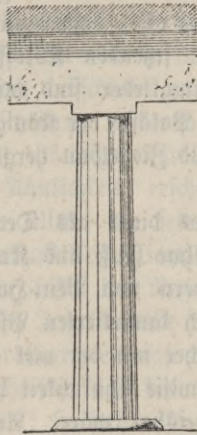


Fig. 10. Säule von Beni-Hassan.

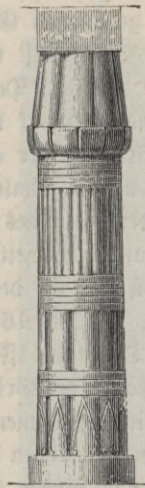


Fig. 11.



Fig. 12.

Ägyptische Säulen.

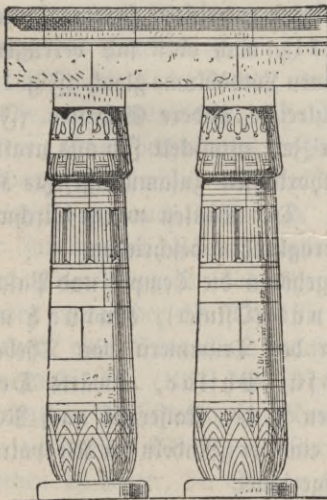


Fig. 13. Ramessesum, Theben.

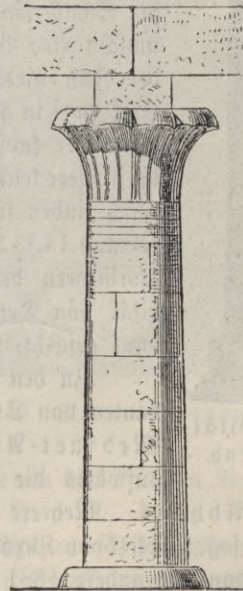


Fig. 14. Säule von Soleb.

Die Tempel sind vielfach im Verlaufe der Zeit durch Anbauten an der Vorder- und Rückseite, Säulenhöfe, Säle und Hallen vergrößert worden; die griechischen und römischen Herrscher bauten in den überlieferten Formen weiter, doch zierlicher

und minder massig. Eine ständige Orientierung fand nicht statt, d. h. die Vorderseite des Tempels konnte nach jeder beliebigen Weltgegend stehen. Neben dieser Hauptform des Tempels, wie er besonders in Mittel- und Oberägypten zahlreich vertreten ist, findet sich in Mittelägypten (Beni-Hassan) und Nubien die Form des in den Felsenhang des Nilufers gehauenen Grottentempels, dessen glänzendstes Beispiel der Felsentempel von Ibsambul mit den vier sitzenden Kolossalstatuen Ramses' des Großen ist. Alle Wände, Decken und Bauglieder sind mit Hieroglyphen und Bildwerk bedeckt. Die Paläste der Könige waren wie alle Privathäuser aus Holz- und Ziegelbau hergestellt, so daß nichts davon erhalten ist.



Fig. 15. Kapitäl von Denderah.

In der Zeit des alten Reiches dient als Deckenträger nur der massige vierseitige Pfeiler ohne Fuß und Knauf; um 2000 finden wir an den Felsengravern von Beni-Hassan den verjüngten, 8- und 16kantigen, flach kannelierten Pfeiler mit viereckiger Deckplatte (Fig. 10), welcher mit der viel jüngeren dorischen Säule der Griechen eine gewisse Ähnlichkeit hat, ohne daß doch ein Zusammenhang nachweisbar wäre. Anders die Säulenform des Neuen Reiches. Die ägyptischen Säulen sind nicht aus einem Stein gebildet, sondern aus mehreren Trommeln zusammengesetzt oder aus Werkstücken zusammengefügt; eng gestellt, stämmig, verjüngt oder unten eingezogen, der Schaft mannigfach verziert, bisweilen gleich einem mehrfach umschnürten Bündel von Rohr- oder Papyrusstengeln gebildet; der Fuß niedrig, rund, weit ausladend. Der Säulenknauf zeigt zwei in großer Mannigfaltigkeit entwickelte Hauptgestalten, die ältere knospenförmig (Fig. 11), nach oben sich verengend, die jüngere kelchförmig, einer offenen Lotusblume gleich. (Fig. 12.) Doch finden sich auch noch zahlreiche andere Gestalten. (Fig. 13 und 14.) In der Ptolemäer-Zeit entwickelt sich aus uralten Vorbildern das aus vier Hathorköpfen zusammengesetzte Kapitäl von Denderah (Fig. 15). Die Säulen waren durchweg bunt gefärbt, oft auch mit Hieroglyphen beschrieben.

Zu den Hauptgebäuden gehören die Tempel- und Palastbauten von Luxor und Karnak (Ostufer), Kurnah und Medinet-Abu (Westufer) in den Trümmern von Theben, aufwärts die von Esne, Edfu, Philae, abwärts Denderah und Abydos. Mehrere Obelisken wurden in der Kaiserzeit nach Rom gebracht, der sog. Obelisk von Luxor 1836 in Paris, eine der „Nadeln der Kleopatra“ 1878 in London, die andere 1881 in Newyork aufgerichtet.

§ 7. Die Bildnerei der Ägypter hat eine unendliche Fülle von Kunstwerken hervorgebracht. Die ältesten, aus der Zeit der Pyramidenerbauer, sind Gräberstatuen d. h. Stellvertreter der Mumien als Wohnstätten der Seele. Sie sind aus Kalkstein oder Holz gebildet und bemalt, mit vielfach sehr glücklichem Streben nach Porträtähnlichkeit. Auch die überlebensgroßen Bilder sitzender Könige aus

Hartstein (Granit, Syenit, Diorit, Basalt), sind von vortrefflicher Arbeit. Mehr und mehr aber wird die plastische Kunst vom Banne religiöser Sägung beherrscht. Seltsamerweise gewann der sonst so religiöse Ägypter nie den Standpunkt der Griechen, die Gottheit in der Gestalt edelster Menschlichkeit darzustellen. Er gab ihr nicht übermenschliche Größe, sondern wußte sie nur durch ihre Attribute, etwa durch verschiedenartige Tierköpfe zu unterscheiden, während die Königsbilder in mächtiger Größe und sprechender Ähnlichkeit erscheinen. Den Menschen allein um seiner Schönheit willen darzustellen, liegt dem Ägypter ganz fern. In der Regel tragen die Bildwerke Jahrtausende hindurch bei aller Großartigkeit fast unwandelbar das gleiche Gepräge des Starren und Eintönigen; sie stehen so gut wie ausschließlich im Dienste der Baukunst, bestimmt, Zugang, Eingang, Wände der Bauwerke zu schmücken. Daher bewahren diese plastischen Werke, bei ohne Zweifel sprechender Lebensähnlichkeit des Gesichts, stets die gleiche steife Haltung und erscheinen trotz einer wahrhaft staunenswerten Bewältigung des härtesten Gesteins, trotz der sorgfältigsten Ausarbeitung des Einzelnen, als künstlerische Handwerksarbeit. Das überharte spröde Material hinderte die Freiheit der künstlerischen Entwicklung, auch hielt man zäh an der jahrhundert alten Tradition fest. Nur die Glanzzeit des Pharaonenreiches unter der 18. Dynastie macht hiervon eine Ausnahme; auch unter Amenophis IV. (1392 bis 1374 v. Chr.) erfolgte ein von frischem Naturempfinden getragener Aufschwung der Kunst.

Einzelne Skulpturen sind von riesiger Größe, so die Memnonssäule bei Theben 18 Meter, der Sphinx von Gizeh, wie die Kolosse von Ibsambul, 20 Meter hoch. Ganze Reihen von bildnerischen Werken, — Könige, Widder, Sphinxen — führen als Prozessionsstraßen zu den Tempeln hinan, halten paarweise vor den Tempelfronten starre Wacht, und rufen gerade in ihren Massenwirkungen einen mächtigen und feierlichen Eindruck hervor. Dadurch, daß die Götter mit Menschenleib und Tierkopf, die Könige stets nach dem von Chefrens Zeit her überkommenen



Fig. 16. Statue Amenemhets III.

Typus, sitzend oder stehend, und in der steifen enganliegenden Landestracht gebildet werden, (Fig. 16) ist von vornherein eine Vertiefung und Weiterbildung der Plastik ausgeschlossen. Gruppenbilder kommen gar nicht vor, höchstens Mann, Frau und Kind in naturalistisch behandelten und lebenswahren Grabstatuen. Eine Menge kleinerer Statuen von frischer Naturwahrheit stellen Gestalten aus dem Volksleben dar und sind aus leinwandbefeibtem Holz oder bunt bemaltem Kalkstein gefertigt.



Fig. 17. Der sog. Dorfschulze: Holzstatue im Museum zu Gizeh.

Auch sie dienen nicht der Baukunst, sondern dem Totenkultus. Beispiele sind der sog. Dorfschulze, eine Holzstatue, gefunden in einem Grabe bei Sakkara (Fig. 17), und der „Schreiber“ im Louvre zu Paris mit dem aufgerollten Papyrus vor sich, aufmerksam lauschend und die Feder schon ansetzend. Beide stark realistisch gehaltene Figuren stammen aus der Zeit des alten Reiches. Auch des Erzgusses waren die Ägypter kundig. Er wurde nur für Kunstwerke kleineren Maßstabes angewendet.

Ebenso geartet ist die eigentliche Wandmalerei der Ägypter, wie wir ihr z. B. in den Grabkammern begegnen; es ist kräftig gefärbte Umrißzeichnung ohne Wirkung von Licht und Schatten. Die bildlichen Schilderungen geben Geschichtserzählung, Darstellungen aus dem staatlichen und häuslichen Leben, Krieg, Jagd, Feldbau, Fischfang, Tempelbau (Fig. 18), Opfer, Huldigung. Die Gesetze der Perspektive sind völlig unbekannt; die Gegend erscheint landkartenartig; was hintereinander sich befindet, wird übereinander dargestellt. Trotz der schematischen Unrichtigkeit sind die bewegten Szenen von einer gewissen Anschaulichkeit und Lebendigkeit. Besonders die Tiere sind natürlich gegeben. Bei Profanbauten (Palästen) und den wenigen erhaltenen Papyrusmalereien tritt uns oft ein erstaunlich frischer Naturalismus entgegen, der in seiner unbefangenen und einfachen Darstellungsweise und der sicheren Zeichnung stark an Japan gemahnt. So ist die ägyptische Kunst im Wesentlichen als eine Dekorationskunst aufzufassen.

Was die Kleinkünste betrifft, so haben die Ägypter in der massenhaften Herstellung kleiner, aus Holz geschnittener Geräte (Fig. 19), aus Ton gebrannter, mit blauer oder grüner Schmelzfarbe überzogener Götterbilder, bunter Glasgefäße, künstlicher Goldschmiedearbeiten und köstlich geschnittener Steine (Ringsteine, Skarabäen) Kleinarbeiten geleistet, in denen sich ein feines Gefühl und eine

bedeutsame Kultur verrät. Seltsamerweise besaß dieses hochgebildete Volk keine Münzen.

Die persische Eroberung ging spurlos an der ägyptischen Kunst vorüber. In der ptolemäischen und römischen Zeit wurde noch eine Reihe großer Tempel im

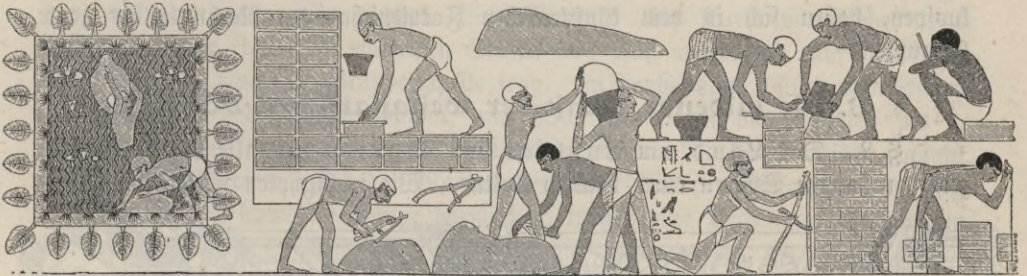


Fig. 18. Bau des Ammontempels.

altägyptischen Stil geschaffen. Die Tempel von Edfu und Dendera in ihrer heutigen Gestalt, sowie die beiden zierlichen Tempelchen auf der Insel Philae entstammen



Fig. 19. Holzkästchen und geschnitzte Schälchen für Salben
oben: in Form einer gebundenen Antilope und eines schwimmenden Mädchens, das einen Napf vor sich her schiebt; in der Mitte: mit Darstellung einer Sängerin, welche die Laute spielt; unten: Kästchen mit Schiebedeckel.

dieser Periode. Erst sehr allmählich, nachdem die ägyptische Kunst an 4000 Jahre sich selber treu geblieben, versank sie in den Strom griechisch-römischer Kultur.

Gerade in dieser Zeit aber tritt sie weit mehr gebend als empfangend auf. Namentlich ist von Agypten die Entwicklung der monumentalen Steinbaukunst ausgegangen. Zahlreiche Gebilde der schöpferischen Phantasie der Agypter, wie die Pyramiden, Obelisken, Sphinge, die Ornamente aus Lotoskelchen und Lotosknospen, haben sich in dem künstlerischen Formenschatz der Nachwelt bis heute behauptet.

B. Die bildende Kunst der westasiatischen Völker.

§ 8. Das Land am Euphrat und Tigris, das alte Mesopotamien, zeigt großartige Spuren einer uralten Kultur. Wie in Agypten nötigte die Natur



Fig. 20. Assyrischer Brunnsaal, Restauration.

des Landes zu gewaltigen Strombauten, Dämmen und Kanälen. Der dadurch ermöglichte lebendige Ackerbau, eine ausgedehnte Handels- und Erwerbstätigkeit nährten ein zahlreiches, von mächtigen Königen unumschränkt beherrschtes Volk. Die menschen erfüllten Städte, von ungeheuren Mauerringen eingeschlossen, enthielten ausgedehnte Bauten, Brücken, Tempel und Königsschlösser. Als Baumaterial dienten in dem Tieflande in der Sonne getrocknete Ziegel; Lehmmauern traten an die Stelle der Steinmauern. Nur für Brunnen- und andere Wasserbauten kamen schon frühzeitig gebrannte Ziegel in Gebrauch. Die architektonischen Werke für gottesdienstliche Anlagen erhoben sich auf Terrassen. Als Verkleidung der inneren und äußeren Wände dienten Gips und Asphalt oder farbige Platten. Die früher ganz in Dunkel gehüllte künstlerische Tätigkeit der Völker des Doppelstromlandes wird durch die Ausgrabungen, die seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts zuerst in Mossul, dann im alten Babylonien stattfanden, mehr und mehr

bekannt. Die letzten Entdeckungen verdankt man den Ausgrabungen der Deutschen Orientgesellschaft.

Babylon, auf beiden Seiten des unteren Euphrat gelegen, ist jetzt eine ungeheure Trümmerstätte. In Altbabylon, westlich, befand sich die ältere Königsburg und der riesige Baaltempel, Birs Nimrud, „der Turm von Babel“, eine Stufenpyramide, die in 7 mächtigen Stufen 600 Fuß aufsteigend, auf der Spitze das Heiligtum, eine kleine Kuppelkapelle trug. In Neubabylon, östlich vom Strom, der Palastbau des Nabuchodonosor, um 580, mit einem ausgedehnten bis zu 16 Meter hohen Lustgarten, „die hängenden Gärten der Semiramis“ genannt, 400 Fuß im Geviert, eines der Wunder der alten Welt; gleichlaufende mächtige Backsteinmauern, schmälere Gänge dazwischen, trugen eine Decke von Steinbalken, Asphalt, Backsteinen, Bleiplatten, obenauf die Gartenerde. Gewaltige Stadtmauern schützten den Ort.

Die Trümmer der Königspaläste von Ninive (Nimrud), der alten Hauptstadt Assyriens, liegen unweit Mossul am oberen Tigris, 9. Jahrh.; andere jüngere Palasttrümmer, 8. und 7. Jahrh., bei den Nachbardörfern Korsabad, Kujundschi u. a. Diese Fürstenschlösser besaßen auf hohen Backsteinterrassen um mehrere Höfe geordnete Zimmerreihen, wahrscheinlich mit Kuppel- oder Balkendecke. Die dicken Mauern waren mit mächtigen Marmorplatten überzogen, die gut gearbeitete halberhabene Bildwerke zeigen. Der obere Teil der Wände und der Fußboden waren mit gebrannten glasierten farbigen Tonplatten bekleidet, die sehr zierliche Zeichnungen aufweisen (Fig. 20). Lieblingsformen der Zierglieder: Rosette, Palmette, Lotosblüte und -knospe.

§ 9. Die Bildnerei der Babylonier zeigt schon um 400 v. Chr. eine hohe Vollendung.

Reich an plastischen Werken sind auch die Trümmer der assyrischen Königspaläste. Die Marmor- oder Kalksteinplatten, die zur Bedeckung der Wände dienten,

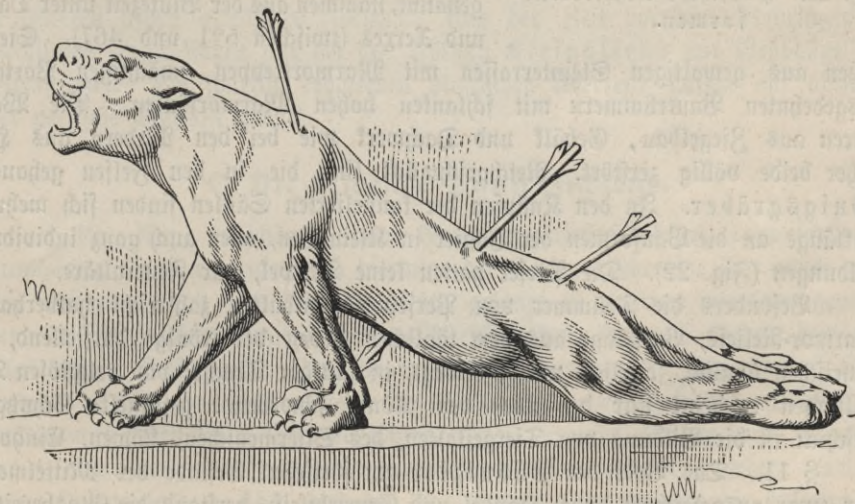


Fig. 21. Sterbende Löwin. Relief von Kujundschi.

sind mit kräftig hervortretenden halberhabenen und farbigen Reliefs geschmückt, viel lebendiger und freier gearbeitet, künstlerischer angeordnet, als die der Ägypter. Lebensgroße Darstellungen des Königs und seiner Beamten, gedrungene starkmuskelige Gestalten in reicher Tracht. Haar und Bart steif gekräuselt, wechseln mit Krieg- und Jagdszenen (Fig. 21), religiösen und häuslichen Vorgängen. An den Palasttüren standen als Wächter geflügelte Stiere mit gekrönten Menschenhäuptern.

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

In Medien erhob sich die Burg von Alt-Ekbatana mit sieben in Terrassen den Berg umgürtenden Ringmauern, jede mit anders gefärbten Ziegeln belegt: Säulen, Balken und Dachfüllung aus Zedernholz, mit Gold- und Silberblech überzogen.

In Persien zeigen die Hauptstädte Neu-Ekbatana (Hamadan) und Susa Trümmerhaufen von Backstein, Pasargadae birgt das angebliche Grab des Cyrus, ein in griechischer Weise gebildetes Tempelhaus auf sieben Terrassenstufen, alles aus weißem Marmor. Die Trümmer des Königsschlusses von Persepolis, die 40 Säulen genannt, stammen aus der Blütezeit unter Darius und Xerxes (zwischen 521 und 467). Sie be-

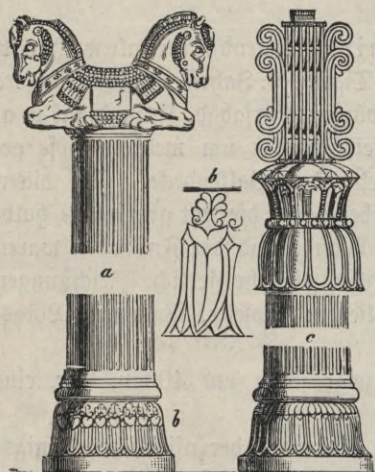


Fig. 22. Perische Architekturformen.

stehen aus gewaltigen Steinterrassen mit Marmortreppen, mächtigen Portalen, ausgedehnten Bautrümmern mit schlanken hohen Marmorsäulen. Die Wände waren aus Ziegelbau, Gebälk und Dachwerk wie bei den Medern aus Holz, daher beide völlig zerstört. Reichgeschmückt sind die in den Felsen gehauenen Königsgräber. In den Knäufen der kannelierten Säulen finden sich mehrfach Anklänge an die Bauformen der Jonier in Kleinasien, aber auch ganz individuelle Bildungen (Fig. 22). Die Perser hatten keine Tempel, nur Feueraltäre.

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

§ 11. Das Volk der Phönizier am syrischen Gestade des Mittelmeeres war zwar ausgezeichnet durch Handel und Gewerbefleiß, verstand die Glasbereitung, Purpurfärberei und Feinweberei, den Erzguß und die Goldschmiedearbeit,

aber eine selbständige höhere Kunstentwicklung war nicht vorhanden. Die geringen Überreste ihrer Bauten zeigen rohe unkünstlerische Anlage bei der barbarischen Pracht der mittelasiatischen Völker. Die spärlich erhaltenen Skulpturen verraten Abhängigkeit von ägyptischen und assyrischen Vorbildern; gleiches gilt von den zahlreichen auf benachbarten Insel Cypern gefundenen Arbeiten aus dem Gebiete der Plastik und des Kunsthandwerks.

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

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

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

C. Die bildende Kunst Indiens.

§ 12. Ganz unabhängig vom Gange der westasiatischen, ägyptischen und europäischen Kunst entwickelt sich diejenige der Inder; über die Zeit indes, wann diese entstanden und zur höchsten Blüte gelangt ist, besitzen wir keine genauere Kunde. Die indische Kunst dient ausschließlich dem Kultus. Neben dem alten vielgötterigen Volksglauben, den Brahmaismus, tritt um die Mitte des 6. Jahrhunderts v. Chr. die reinere Lehre des Sakjamuni oder Buddha. Obgleich der Buddhismus gegen 250 v. Chr. die Oberherrschaft gewinnt, bleiben beide Glaubensformen eine Reihe von Jahrhunderten hindurch nebeneinander bestehen. Erst ein halbes Jahrtausend n. Chr. wird der Buddhismus, der unterdes die östlichen und nördlichen Nachbarländer überflutet hatte, durch den Brahmaismus wieder vom

Boden Indiens verdrängt. In die Zeit des herrschenden Buddhismus, also in die nächsten Jahrhunderte vor und nach Chr., fällt die glänzende Entwicklung der indischen bildenden Kunst, deren Formen dann vom siegreich vordringenden Brahmaglauben ebenfalls angenommen, aber umgewandelt und weiterentwickelt werden.

Zwei Hauptbauformen sind der Buddhareligion eigen. Der *Tope* oder *Stupa* ist ein terrassenförmiger Unterbau, auf dem eine Kuppel, *Dagop*, sich erhebt, aus Werkstücken ohne Hohlraum, bis auf eine kleine Kammer zur Aufbewahrung der Buddhaheligthümer; der *Tope* ist bisweilen von einem Kranze hoher schlanker Steinsäulen umgeben. Ferner der Felsentempel, die Erweiterung alt-

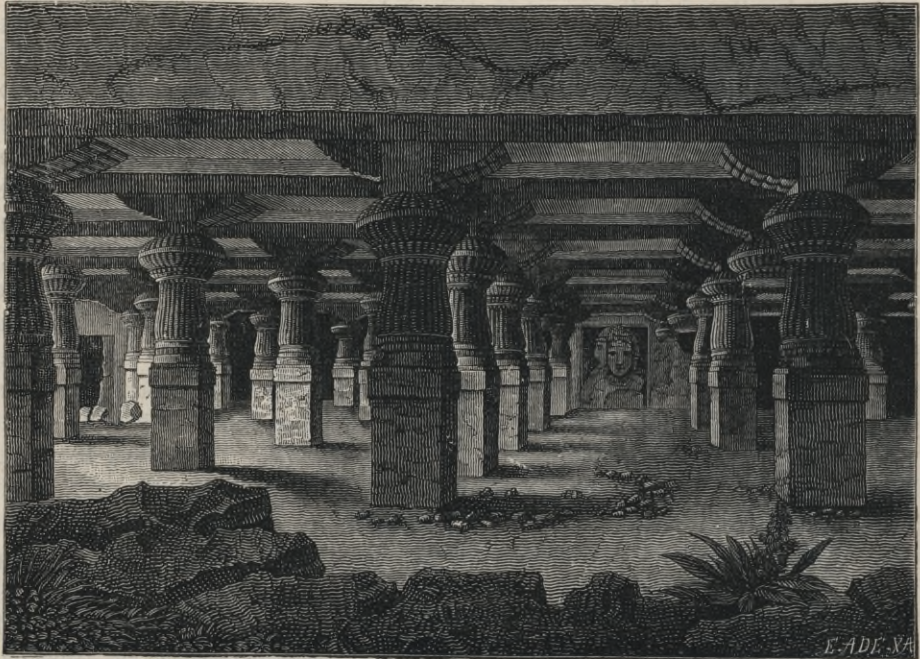


Fig. 23. Grotte von Elefanta.

verehrter, an ein Buddhaheligthum angeschlossener Einsiedlergrotten (Fig. 23). Gewaltige drei- und mehrschiffige, von schweren Steinsäulen getragene Räume, wagemrecht oder im Tonnengewölbe abgeschlossen, bisweilen in mehreren Geschossen übereinander, wurden in den lebendigen Fels gehauen. Daneben kleinere Tempel, obeliskentartige Türme, Säulen, Riesenelefanten, aus dem Stein frei herausgemeißelt. Der Brahmaglaube nahm diese Form des Felsentempels an und gab ihm reichen phantastischen Schmuck von Steinskulptur. Von den wenigstens 1000 bekannten bedeutenderen Grottentempeln Indiens befinden sich etwa 900 in der Präsidentschaft Bombay, etwa 100 in Bengalen und Madras. Von der Gesamtzahl kommen etwa $\frac{3}{4}$ auf die Brahmanen, $\frac{1}{4}$ auf die Buddhisten; doch sind letztere die älteren und merkwürdigeren. Dem Brahmaglauben gehört die Form der *Pagode* an, eines frei erbauten Tempels, der, umgeben von Vorhöfen,

Säulengängen und Versammlungssälen, pyramidenförmig in zahlreichen Geschossen, höchst willkürlich gegliedert und mit buntem Steinmaterial geschmückt, bis zu ansehnlicher Höhe sich erhebt.

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

Die Bildnerei und Malerei der Inder dient ausschließlich zum Schmuck der Tempel, die nicht selten in verschwenderischer Fülle damit bedeckt sind. Diese Darstellungen der Göttersage in hocharbaiter Arbeit zeigen, bei geschickter Behandlung der menschlichen Gestalt und geistreicher Mannigfaltigkeit in der Erfindung von Ziergliedern, ein Überwuchern phantastischer Willkür in regelloser Anordnung, und eine übertriebene Bewegung, in der Darstellung vielgliedriger Göttergestalten oder Vereinigung menschlicher und tierischer Körperteile.

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

D. Die Kunst Ostasiens.

§ 13. Die Kunst der Chinesen und Japaner nimmt, im Vergleich zur Kunstübung des Westens, eine Sonderstellung ein. Die Kultur der Chinesen ist eine uralte, und setzt in Erstaunen durch ihre künstlerischen Hervorbringungen auf dem Gebiete des Kunstgewerbes, der Keramik und Bronzearbeit; sie besitzt eine hervorragende Vollkommenheit und Geschlossenheit.

Der Tempelbau der Chinesen verrät dieselben Anfänge wie der indische, denn der sog. Tha (Fig. 24) hat sich offenbar aus dem Töpe entwickelt; nur ist sein in mehreren Geschossen aufstrebender Oberbau zierlicher und schlanker, indem die oberen Stockwerke sich regelmäßig verjüngen. Unter den seltsamen Schnörkelzieraten spielt das Drachenmotiv die Hauptrolle. Holz wird vielfach verwendet, doch stets durch vorzüglichen Lacküberzug vor der Witterung geschützt und fürs Auge gefällig gemacht. Glöckchen zieren jeden Vorsprung. Berühmt war der (1864 zerstörte) fast 70 Meter hohe Porzellanturm zu Nanjing, über und über mit herrlichen Porzellanplatten verkleidet. Aus Holz sind auch die



Fig. 24. Chinesischer Tempel.

Glöckchen zieren jeden Vorsprung. Berühmt war der (1864 zerstörte) fast 70 Meter hohe Porzellanturm zu Nanjing, über und über mit herrlichen Porzellanplatten verkleidet. Aus Holz sind auch die

Ehrenpforten, Pä-lu genannt, die in ihrer Gliederung an die Triumphthore der römischen Kaiserzeit erinnern.

Spricht sich in allen Kunstbauten der Chinesen ein Hang zum Zierlichen und Leichten aus, so verraten die Nützlichkeitsbauten dieses Volkes eine vielhundertjährige Übung, praktischen Sinn und technische Fertigkeit. Ihre Kanal- und Bewässerungsbauten, Wasserleitungen und Brücken wetteifern an Dauerhaftigkeit und Kühnheit der Konstruktion mit den Bauten der Etrusker und Römer.

Ein Riesenwerk sondergleichen ist die sog. chinesische Mauer, die gegen die Einfälle tartarischer Stämme um 220 v. Chr. erbaut, in einer Länge von fast 400 Meilen, 7 bis 8 Meter hoch und breit, mit zahlreichen Türmen und Bastionen befestigt, über Hügel und Täler, breite Flüsse und Abgründe sich hinzieht.

Von einer Plastik in unserem Sinne läßt sich bei den Chinesen kaum reden. Seltsame und außerordentlich dekorativ wirkende Tierformen, Drachen, Löwen und Hunde, in phantastischen Formen und Farben, erstannen den Europäer durch ihre organische Durchbildung.

Die umfängliche Übung der Malkunst reicht dagegen bis in die Zeit vor Christi Geburt zurück und hat früh eine hohe Stufe der Vollkommenheit erstiegen. Trotz des Mangels an glaubhafter Raumdarstellung auf Grund der uns vertrauten Gesetze der Perspektive wußten die chinesischen Künstler durch eine eigenartige Verbindung schärfster Naturbeobachtung mit freier Stilisierung höchst reizvolle Wirkungen hervorzubringen. Gemalt wurde von je auf Seide oder auf rauhes Faserpapier. Da der Pinsel auch zum Schreiben benutzt wird, so besitzt das Volk eine altererbte Sicherheit in der Handhabung desselben. Das zeichnerische Moment beim künstlerischen Schaffen steht durchaus im Vordergrund. Die chinesischen Maler sind Meister in der Darstellung von Tieren und Pflanzen, aber auch in der charakteristischen Wiedergabe der menschlichen Figur sowie in der Schilderung zarter Stimmungslandschaften.

In der Keramik hat dies Volk Hervorragendes geleistet. Bereits im 12. Jahrhundert v. Chr. finden wir eine ausgedehnte Töpferindustrie, glasierte Tonwaren von prächtiger Schönheit. Diese Tonwaren verwandeln sich später in Porzellan. Die am häufigsten angewendeten Farben sind braun, gelb und tiefes kobaltblau, von einer Leuchtkraft und Vollendung der Lasur, wie sie später von den Japanern nicht erreicht wurde.

Auch das japanische Volk hat in der Architektur nicht viel Hervorragendes geleistet. Die vulkanische Beschaffenheit des Landes ließ große Steinbauten nicht zu. Die häufigen Erdbeben zwangen den Japaner für seine Bauten ein leichtes Material, Holz und Bambus zu wählen.

Eine künstlerische Betätigung der Japaner findet sich etwa seit dem 6. Jahrh. n. Chr. Mit der Einführung des Buddhismus entwickelt sich eine reiche kirchliche Kunst (Fig. 25.) Die Chinesen erweisen sich als die Lehrmeister Japans, sowohl in der Bronzetechnik, — Buddhastatuen, Tierdarstellungen, Glocken, Opfer- und Räuchergefäße, — als auch in Keramik und Malerei (Fig. 26).

Vom 12. Jahrh. an tritt die Kirchenkunst in Japan zurück, und die Profankunst, den Feldherren und Fürsten dienend, setzt ein. Der chinesische Einfluß wird

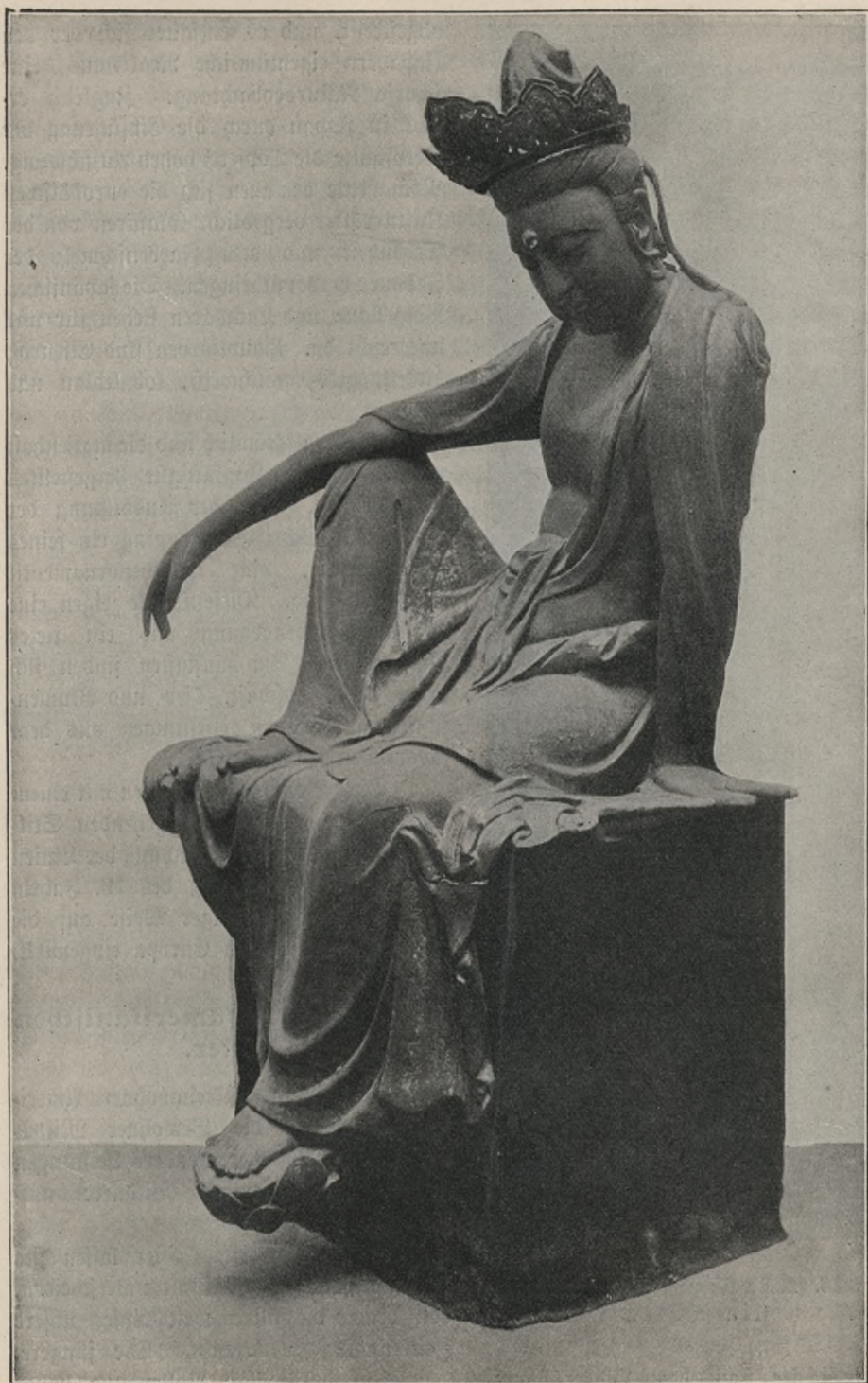


Fig. 25. Kuan-Yin, Göttin der Barmherzigkeit.



Fig. 26. Alte Tempelschnitzerei aus einem Stück.

aztekische, auf dem Boden Mexikos, verdient durch ihre Vollendung hohes

abgestreift, und es entfaltet sich der den Japanern eigentümliche Realismus, eine scharfe Naturbeobachtung. Zugleich erlebt in Japan durch die Einführung der Teepflanze die Töpferei hohen Aufschwung. Noch heute bemühen sich die europäischen Kulturvölker vergeblich, Glasuren von der Schönheit und dem Farbenschmelz der Japaner hervorzubringen. Die japanischen Porzellane und Lackwaren stehen für uns unerreicht da. Hauptfarben sind Eisenrot, violett, gelb, milchweiß, kobaltblau und gold.

Echt volkstümlich sind die massenhaft und dabei aufs sorgfältigste hergestellten Farbendrucke. Mit der Ausbildung der japanischen Schriftzeichen ging ein feines Komponieren, eine Flächenornamentik Hand in Hand. Diese Drucke zeigen eine köstliche Farbengebung und ein tiefes Naturgefühl. Am häufigsten finden sich neben der Landschaft, Tier- und Blumenstücken anmutige Darstellungen aus dem japanischen Familienleben.

Diese Vorzüge, verbunden mit einem nur auf das Wesentliche gehenden Stilgefühl und starker Vereinfachung der Linien haben gegen den Schluß des 19. Jahrh. n. Chr. in sehr günstiger Weise auf die Landschaftsmalerei in Europa eingewirkt.

E. Die Kunst der amerikanischen Völker.

§ 14. Von den Ureinwohnern Amerikas haben nur die Bewohner Mittel- und Südamerikas bedeutendere Leistungen in der Architektur und Bildnerei aufzuweisen.

a) Mittelamerika. Hier lassen sich zwei Perioden der Baukunst unterscheiden, von denen die ältere weit hinter unsere Zeitrechnung zurückreicht. Die jüngere,

Interesse. Die Grundform der Baukunst ist auch hier die Pyramide, die am kenntlichsten in den sog. Teokallis (Gotteshäusern) hervortritt. Es sind dies Altäre, die, bis zu riesiger Größe aufgebaut, gleich den ägyptischen Pyramiden ihre vier Seiten genau nach den Weltgegenden richten. Die Spitze der Pyramide ist abgeschnitten und auf dem Stumpfe erheben sich oft noch andere Bauwerke. Um die Teokallis herum liegen die Wohnungen der Priester. Die Ornamente, welche die Bauwerke schmücken, sind nur geradlinig, daher wir dem Mäander- und Zickzackornament schon hier vielfach begegnen.

b) Die Baudenkmäler Südamerikas, die sich besonders häufig auf dem Boden Perus befinden, lassen durch die Einfachheit ihrer Formen auf eine minder lange Kunstübung schließen, als wir bei den Mexikanern annehmen müssen. Tempel- und Gräberbauten von imponierender Ausdehnung, Palastruinen und Stadtmauern, die mit Bewältigung ungeheurer Steinblöcke zusammengesetzt wurden: alles einfach viereckige Bauten von großen behauenen Steinen, mit riesigen Steinplatten bedeckt, und charakterisiert durch die pyramidal gehaltenen Tür- und Fensteröffnungen.

Die Straßenbauten der Peruaner wetteifern an Dauerhaftigkeit und Ausdehnung mit den größten Werken dieser Gattung anderer Völker.

Die Plastik der Peruaner kam nicht über unbeholfene Nachbildung menschlicher Formen hinaus; hingegen nahm diese Kunst bei den Azteken einen hohen Aufschwung. Man stellte die Gottheit in menschlicher Gestalt dar, wobei allerdings das Bestreben, den Götterbildern Majestät oder Schrecken zu verleihen, zu den wunderlichsten Ausschreitungen in der Darstellung vielköpfiger und vielarmiger, fragenhafter Ungeheuer führte.

Dritter Abschnitt.

Die bildende Kunst der Griechen.

§ 15. Während die Kunst des Morgenlandes trotz des vielfach Riesenmäßigen ihrer Leistungen immer in einer gewissen Beschränkung blieb, Jahrhunderte und teilweise Jahrtausende lang ohne wesentlichen Fortschritt in denselben Formen beharrte, stieg das hochbegabte Volk der Griechen zu höchster Vollendung empor. Auch bei den Griechen sind die ältesten Bauwerke Grabmäler oder Werke, die praktischen Zwecken dienen, Mauern, Tore, Fürstenschlösser. Wohl finden wir auch, daß sie in uralter Zeit manche Kunstformen, Zierglieder von den Völkern Vorderasiens entlehnten; aber seit dem 7. Jahrh. v. Chr. gingen sie, vor allem im Tempelbau, völlig eigene Wege, die wenigen entlehnten Formen in durchaus freier Weise umgestaltend. Während die Plastik des Morgenlandes die Gottheit fast ausschließlich in halbtierischer Gestalt darstellte, gibt der Grieche — unterstützt von einem wunderbar reichen Götterglauben und einem im ganzen Volke lebendigen Sinn für Schönheit — seiner Götterwelt die Form schönster Menschlichkeit und schreitet dann weiter zur mannigfaltigsten Darstellung des Menschen an sich. So sind die besten griechischen Bau- und Bildwerke an einfacher Würde

und feinstem Ebenmaß ohne gleichen. Auch die Malerei gewann laut den Berichten antiker Schriftsteller freies und volles Leben.

Die Anfänge der griechischen Kunst sind noch vielfach dunkel. Die Ausgrabungen der letzten Jahrzehnte in Mykenae, Kleinasien, Cypern, Kreta haben dargetan, daß in der ältesten Zeit besonders in der Plastik und den verwandten Arten des Kunsthandwerks die Kunstformen sowohl Ägyptens als vornehmlich Assyriens durch den Handelsbetrieb der Phönizier erst auf die westasiatischen Kolonien der Griechen, und von da auf die Inseln und das griechische Festland übertragen wurden. Uralte Sagen berichten von der Einwanderung ägyptischer, phönizischer, kleinasiatischer Fürsten (Kekrops, Danaos, Kadmos, Pelops) in den Osten und Süden des griechischen Festlandes.

Die griechische Kunst ist nicht nur auf dem Boden von Hellas heimisch; sie ward seit dem 7. Jahrhundert in gleicher Weise in Unteritalien, auf Sizilien, an der Westküste Kleasiens geübt, überall da, wo griechische Pflanzstädte entstanden. Sie wanderte, mehrfache Wandlungen durchmachend, weiter zu dem das ganze Mittelmeer umspannenden Römervolke.

Zeittafel.

- Etwa bis 2000 v. Chr. Urzeit. Insel-Kultur.
 Etwa 1500. Höhepunkt der mykenischen Kultur. Kyklopische Mauern. Sog. Schachhäuser.
 Etwa 1100. Die Dorier dringen in den Peloponnes ein. Dorische Baukunst.
 Etwa 800—700. Blütezeit des geometrischen (Dipylon)-Stils, in der Ornamentik.
 776. Anfang der Olympiadenrechnung.
 500. Anfang der Perserkriege. Marathon 490. Salamis 480. Plataä 479. Vorherrschaft von Athen.
 470. Beginn der Waktung des Kimon. Theseion. Zeustempel zu Olympia. Polygnotos.
 444. Beginn der ungeteilten Waktung des Perikles. Parthenon, Propyläen. Phidias, Polyklet. Eindringen der ionischen Bauweise.
 431. Peloponnesischer Krieg.
 429. Perikles' Tod.
 404. Ende des peloponnesischen Krieges. Tempel der Athene Nike. Eindringen der korinthischen Bauweise. Skopas, Praxiteles, Zeuxis, Parrhasios.
 338. Schlacht von Chäronea. Makedonien führender Staat in Griechenland.
 336. Alexander der Große. Lysippos, Apelles, Protogenes.
 323. Alexander der Große stirbt. Die Reiche der Diadochen. Die hellenistische Zeit. Kunstschulen in Rhodos, Pergamon, Tralles.
 146. Griechenland römische Provinz.

Die mykenische Kunst.

§ 16. Die erste große Blütezeit griechischer Kunst wird seit der Ausgrabung Mykenaes durch Schliemann mit dem Gesamtamen der Mykenischen Periode bezeichnet. Sie erstreckt sich, wie die neuesten Ausgrabungen lehren, über das ganze östliche Mittelmeergebiet wie auch bis zur Südküste Italiens. Die Insel Kreta scheint der Mittelpunkt dieser Kultur gewesen zu sein, die ähnlich wie in Ägypten und Mesopotamien sich um glänzende Fürstensitze gliederte und nur zur Beherrschung der zahlreichen Höfe bestimmt war. Funde in ägyptischen Gräbern der

18. Dynastie (1545—1350 v. Chr.) sowie Funde in mykenischen Schachtgräbern beweisen Handelsaustausch und ergeben die Möglichkeit, den Höhepunkt der mykenischen Kultur zeitlich einigermaßen festzustellen, während deren Grundlagen auf den Inseln des östlichen Mittelmeeres bis ins dritte Jahrtausend v. Chr., die Zeit der sogen. Insel-Kultur, zurückreichen. Politische Machtverschiebungen, die „dorische Wanderung“, veranlassen den Sturz der prunkliebenden, durch phantastie-

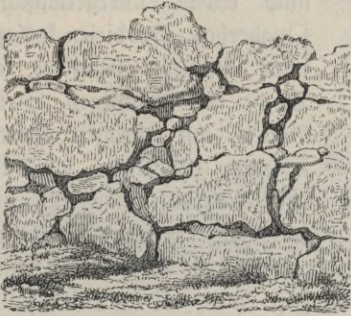


Fig. 27.

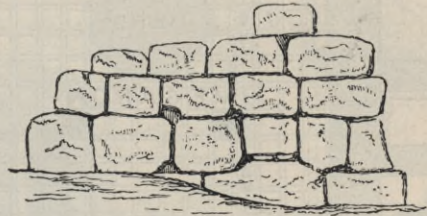


Fig. 28.

Kyklopische Mauern.

und lebensvolle Ornamentik ausgezeichneten mykenischen Kultur, deren Erinnerung in Homers Odyssee nachlebt.

Die griechische Baukunst der mykenischen Zeit wird dem Urstamme der sagenhaften Pelasger zugeschrieben. Ihre frühesten Denkmäler sind die Riesenmauern der Stadtburgen (Akropolen), von den Hellenen kyklopische genannt, aufeinander geschichtete gewaltige, kaum bearbeitete Steinblöcke, die Lücken mit

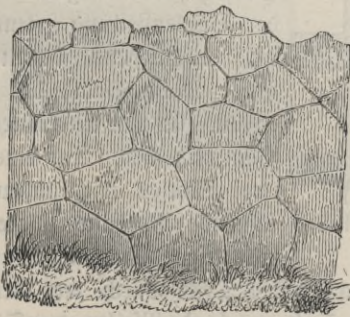


Fig. 29. Kyklop. Mauern, späteste Gestalt.



Fig. 30. Tiryns, Gang in der Burgmauer.

kleineren Steinen ausgefüllt, nicht mit Mörtel aneinandergesetzt, aber in Lehm-
bettung (Fig. 27). Schon in der mykenischen Zeit erkannte man, daß der Bau
aus annähernd rechtwinklig behauenen Steinen mit engem Fugenschluß dauerhafter
sei (Fig. 28), wie das u. a. am Löwentor (Fig. 33) und dem Eingang zum sog.
Schatzhaus des Atreus (Fig. 32) erscheint; daraus entwickelte sich der regelmäßige
Quaderbau. Erheblich später, 7.—3. Jahrhundert v. Chr., erscheint der Mauerbau

aus vieleckig zugehauenen Steinen, den man heutzutage mit Vorliebe kyklopisch nennt (Fig. 29), der in Mykenae nur als Ausbesserung des älteren erscheint. Für

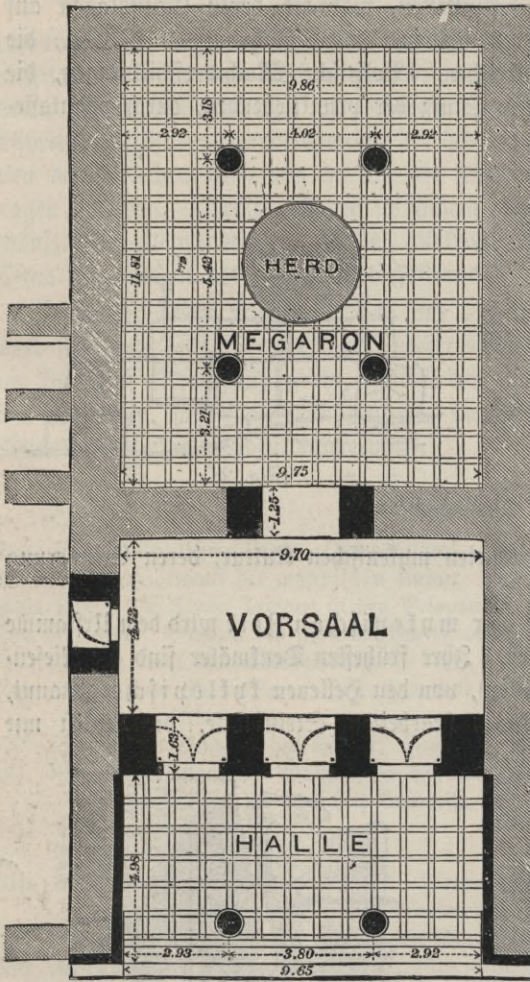


Fig. 31. Tiryns, Grundriß des Männeraales.

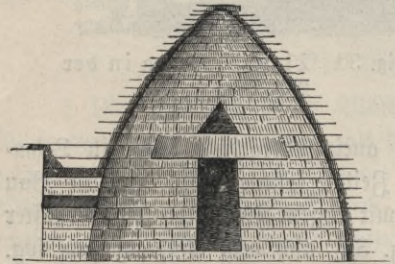


Fig. 32. Mykenae, sog. Schatzhaus des Atreus.

die monumentalen und besonderen Schutzes bedürftigen Teile des Baues wählte man stets den gediegenen, wenn auch etwas unregelmäßigen Quaderbau. In diesen kyklopischen Mauern befinden sich Tore aus mächtigen Steinblöcken, mit schrägen Seitenwänden (Mykenae), Gänge oder Vorratsräume aus giebelförmig gegeneinander abgeschrägten Steinen (Tiryns, Fig. 30). Der Mittelpunkt dieser Burgen waren die Herrnhäuser der Fürsten, deren glänzenden Metallschmuck uns Homer, Odyssee VII. 85 ff., schildert. Von dem Oberbau im Fachwerk blieb nichts erhalten, nur die Grundmauern aus Haustein verraten den Plan der Gebäude, unter denen ein Haupthof mit ringsumlaufender Säulenstellung erkenntlich ist, anschließend daran der große Männeraal, des Megaron. Es war ein rechteckiger Bau (Fig. 31). Auf eine mit zwei Säulen nach außen sich öffnende Vorhalle folgte ein rechteckiger Vorraum, dann der

Hauptsaal, dessen Decke durch vier den gemauerten Herd umgebende Pfeiler oder Säulen gestützt wurde. Die Frauenwohnung ist gesondert; Spuren von Wandmalereien und prächtiger Marmorplastiken mit phönizischem blauem Glasfluß sind vorhanden. Während die seither aufgedeckten Palastbauten auf dem griechischen Festlande sich durch besondere Größe nicht auszeichnen, können die Herrscheritze von Knossos und Phaistos auf Kreta

an Ausdehnung und Weiträumigkeit fast mit den üppigen altbabylonischen Bauten verglichen werden.

Andere Bauwerke sind die sogen. Schachhäuser, unterirdische Kammern, kreisrund, bienenkorbähnlich, nach oben spitzbogig geschlossen, jedoch nicht durch Wölbung, sondern durch Überfragung, d. i. durch allmähliches Vorspringen der ringweise sich verengernden wagerechten Steinschichten; innen mit ehernen Sternen, Rosetten usw. benagelt (Fig. 32). Tatsächlich sind es Grabstätten, Kuppelgräber. Die uralte Sage, wie manche Bauformen weisen auf Werkleute aus Kleinasien.

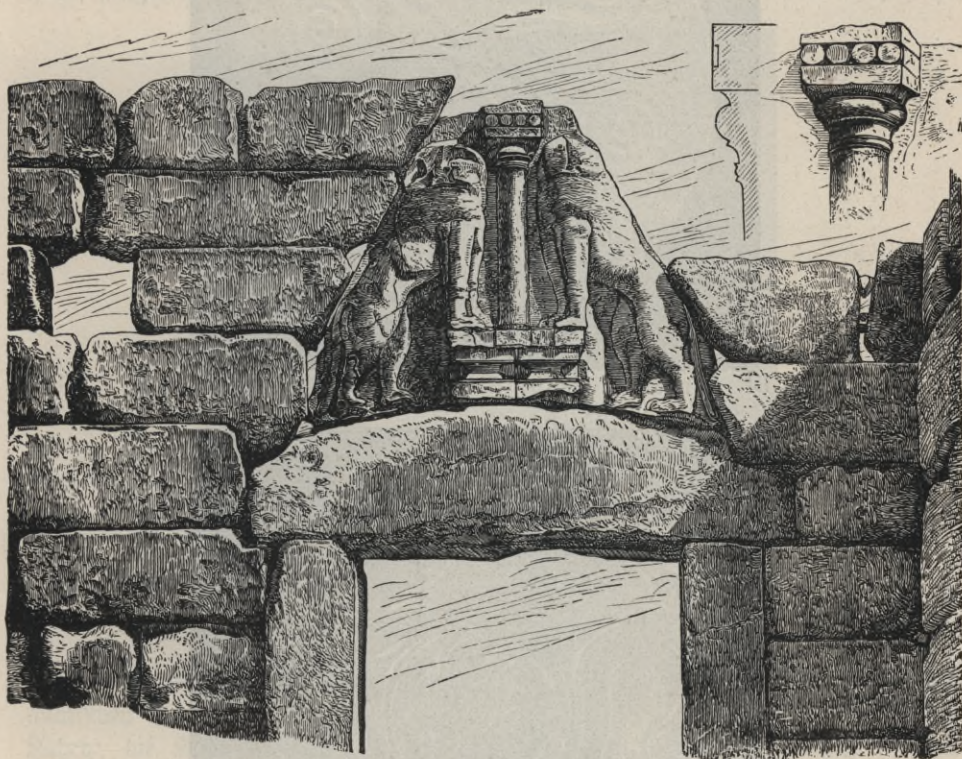


Fig. 33. Mykenae: Löwentor.

Die in den Fels gehauene niedrige Grabkammer schließt sich seitwärts an den Hauptraum an.

Hauptreste kyklopischer Bauart finden sich zu Argos, Mykenae, Tiryns, Larissa. Unter den Toren ist vornehmlich das Löwentor von Mykenae (Fig. 33) zu nennen mit zwei mächtigen aufrecht stehenden Steinlöwen. Unter den Schachhäusern dasjenige in der Unterstadt von Mykenae, Schachhaus des Atreus genannt. Außer diesem noch mehrere in Trümmern oder uneröffnet; besonders interessante Funde kamen zu Tage, als Schliemann innerhalb der Burg von Mykenae auf einer künstlich hergerichteten, von einem Steinplattenring umgebenen Terrasse sechs in den Fels getriebene Schachtgräber aufdeckte. Er glaubte die

Gräber des Agamemnon und der Seinen geöffnet zu haben. Tatsächlich entstiegen dem Boden nicht nur Gebeine, sondern eine überaus reiche Fülle von Geräten,



Fig. 34. Mykenae: Goldplättchen aus den Schatzgräbern.



Fig. 35. Mykenae: Goldplättchen aus den Schatzgräbern.

Schmuck und Waffen, wodurch bewiesen wurde, daß diese Urbevölkerung in Gold- und Silberschmiedearbeit, in der Herstellung von Gefäßen, Diademen und anderem Schmuck, goldenen Totenmasken, eingelegten Dolchlingen usw. ganz außerordent-

liches leistete. Die Ornamente, sowohl der Pflanzen- wie der Tierwelt (Tintenfisch, Schmetterling) entnommen, zeigen eine freie Stilisierung von großer Schönheit (Fig. 34—36). Die mit verschiedenfarbigem Metall eingelegte Dolchklinge (Fig. 37) läßt bezüglich der Technik an Homers Schilderung des Schildes des Achill denken. Die Darstellung, welche fünf Männer im Kampf mit drei Löwen zeigt, ist höchst lebendig und wechselvoll. — Auch auf dem Gebiet der Malerei nahm die mykenische Kultur bereits eine hohe Stelle ein. Das beweist der figürliche Wand-schmuck in dem weit- und vielräumigen Palast des Minos, der zu Knossos auf Kreta aufgedeckt wurde. Die bildnerischen Zieraten der Architektur, wie zahlreiche



Fig. 36. Mykenae, Goldplättchen aus den Schatzgräbern.

Erzeugnisse des Kunsthandwerks, zeigen Verwandtschaft mit ägyptischen und westasiatischen Formen. Man setzt die mykenischen Schachtgräber ins 15. bis 13. Jahrh., die Kuppelgräber ins 11. Jahrh. vor Chr. Uralte Kunstsagen knüpfen sich an den Namen des Dädalos, des Erbauers des kretischen Labyrinth und des Befreiers der Plastik von der früheren Starrheit. (Vergl. auch § 29.)

§ 17. Durch eine Reihe gewaltiger Umwälzungen und von Norden nach Süden vorschreitender Völkerverwanderungen, hauptsächlich durch die um das Jahr 1100 stattfindende Einwanderung der Dorier in den Peloponnes, wurden die pelasgischen Ureinwohner zur Auswanderung getrieben oder dem stammverwandten Hellenenvolke untertan gemacht. Letzteres erscheint fortan in vier Stämme geteilt, die der Dorier, Jonier, Achäer und Aolier. Es hebt damit für Griechenland die geschichtliche Zeit an. Der dorische Stamm gewinnt für Jahrhunderte die Vorherrschaft in einem beträchtlichen Teile von Hellas. Mit der dorischen Wanderung beginnt eine starke künstlerische Gegenströmung gegen den naturalistisch belebten mykenischen Stil, der geometrische Stil, ein Zurückgehen auf primitive

Kunstformen. Menschen- und Tierdarstellungen auf den Gefäßen (Funde vom Dipylon in Athen) zeigen starre Silifizierung und gleichmäßige Raumsfüllung. Ist künstlerisch gegen die Vorzeit ein starker Rückschritt nicht zu leugnen, so ist doch damit die Grundlage gegeben für das weise Maßhalten und Stilgefühl wie auch für die Wohlabgewogenheit der Formengebung in der späteren hohen Kunst.

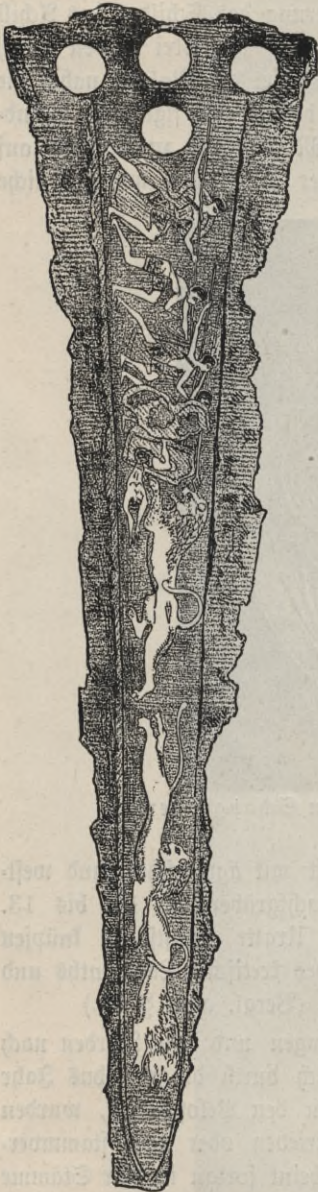


Fig. 37. Mykenae: Dolchflinge.

Wie an die Stelle der alten Königsherrschaft Abels- oder später Volksherrschaft tritt, so wird fortan statt der Burg und des Herrenhauses der Tempel, der auch als Schatzhaus zu praktischen Zwecken zu dienen hatte, Hauptgegenstand der künstlerischen Tätigkeit. Anfangs- und Entwicklungsstufen dieser Tempelbaukunst der Griechen sind noch sehr dunkel. Es scheint, als ob die Dorier die nach ihnen benannte Bauweise nicht erst mitbrachten, sondern bereits in der mykenischen Zeit vorgebildete Baugedanken in selbständiger Weise weiter entwickelten. Als ältestes Musterwerk dorischen Stils im Peloponnes gilt der Heratempel zu Argos, anscheinend bald nach der dorischen Wanderung errichtet. Er wie auch die weiteren durch schriftliche Überlieferung genannten ältesten Tempel wurden im Verlauf der Zeit durch Neubauten an derselben Stelle ersetzt.

Die Baukunst der Griechen.

§ 18. Der dorische Tempel unterscheidet sich von dem ägyptischen durch strengste Gliederung, die wohl eine Steigerung der Verhältnisse, reichere Entwicklung der Zierglieder gestattet, aber jeder willkürlichen Aneinanderfügung widerstrebt. Er erhebt sich auf einem Unterbau von mehreren, bisweilen unbequem hohen Stufen in ungerader Zahl; erforderlichenfalls sind vor dem Eingang Zwischenstufen von halber Höhe eingelegt. Die oberste Lage des Stufenbaues wird Stylobat, d. i. Säulenstand, genannt, weil sich darauf der rings umlaufende Säulenfranz erhebt. Die Grundform ist allezeit ein Rechteck, meist etwa doppelt so lang als breit. Die vordere Schmalseite mit dem Eingang ist stets nach Osten gerichtet. Der Tempel besteht in seiner einfachsten Gestalt nur aus dem Tempelhaus, *naos*, cella, an dessen hinterem Ende das Götterbild stand. Bald wird ein zweiter Hauptteil, die säulengetragene Vorhalle, *prónaos*, beigelegt. Dazu gesellte

sich bei reicherer Ausgestaltung eine Säulenhalle auf der Rückseite. Ein einfacher oder doppelter Säulenumgang, *pterón*, umfing meist das eigentliche Tempelhaus. Die Zahl der Säulen auf der Schmalseite ist, abgesehen von ganz seltenen Ausnahmen eine gerade, auf der Längseite 1—2 mehr als die doppelte; die Ecksäulen werden doppelt gerechnet. Alte sizilische Tempel haben 6 : 17, 6 : 18 Säulen, sind also lang gestreckt. Das Tempelgemach wird allgemein nur durch die geöffnete Türe beleuchtet. Die Ansicht, daß man auch den Tempelhäusern durch eine Öffnung in der Decke (*Hypäthra*tempel) Licht zugeführt habe, scheint nach den neuesten Forschungen unhaltbar; nur bei ganz vereinzelt Tempeln der Römerzeit findet sich eine derartige Anlage. Größere Tempel erhielten wohl auch noch im Innern des Gemaches eine leichtere zweistöckige Säulenstellung zum Tragen eines Umganges und der Decke, sowie eine Hinterzelle, *opisthodomus*, zur Aufnahme des Tempel- oder Staatschazes. Der Tempel ist nicht entfernt so geräumig wie ein ansehnliches christliches Gotteshaus, er diente nur als Wohnung der Gottheit, die gottesdienstlichen Handlungen fanden auf dem freien Plage vor dem Eingange statt. Nicht selten war der Tempel umgeben von einem besonderen Tempelhofe mit ringsumlaufenden Hallen, einem heiligen Hain, Priesterwohnungen. Mysterientempel (*Cleusis*) mußten zur Aufnahme zahlreicher Scharen von Andächtigen eingerichtet sein und große Räume haben. Spätere, dem *Asklepios* geweihte Heiligtümer waren mit Heilquellen, Badeanlagen und Orakeln verbunden.



Fig. 38. Palmette und Mäander am dorischen Tempel.

Der dorische Tempel hat das Gepräge der Gediegenheit und Gesetzmäßigkeit, einfacher Klarheit, schlichten Ebenmaßes, ernster Würde. Wenn auch einige Zierglieder die Entstehung aus dem uralten Holzbau verraten, so baut der Grieche in geschichtlicher Zeit durchweg aus Stein; in Sizilien, Unteritalien, dem Peloponnes, in früherer Zeit sogar in Attika, aus Kalkstein und Travertin. Dachplatten, Dachgesims und Traufrinne wurden aus Platten von gebranntem Ton gebildet, welche die vielbeliebten Zierglieder der Palmette, des Mäanders, des Bandgeflechtes (Fig. 38) im Wechsel schwarzer, roter und gelber Farbe zeigten. Die späteren Prachtbauten von Attika erstanden aus weißem Marmor. Reiche Bemalung der Zierglieder und Metallschmuck hoben die Wirkung.

Durch weitere Entwicklung des Grundrisses entstehen folgende Hauptformen des Tempels: (Fig. 39—45.) 1. Einfachstes Tempelhaus, *naós*. 2. Tempel vorn oder auf Border- und Rückseite mit Stirn- oder Eckwandpfeilern, Anten, dazwischen Säulen: der sog. Antentempel. 3. *próstýlos* mit Säulenvorhalle. 4. *amphipróstýlos*, mit Säulenvorhallen auf beiden Schmalseiten. 5. *peripteros*, die häufigste Form mit vollständigem Säulenumgang, der sich sowohl um einen Antentempel wie um einen Amphiprostylos legen kann. 6. *pseudoperipteros* mit Halbsäulen in der Cellawand, bei den Griechen selten (*Altrágas*), bei den Römern besonders beliebt (vgl. § 43). 7. *dipteros*, mit doppeltem Säulenumgang, seltene Prachtform. 8. *pseudodipteros*, ein Säulenumgang in doppeltem Abstand von der Cellawand

(Selinus). — Eine logische Entwicklung dieser Bauformen ist jedoch nicht nachzuweisen; das alte Heiligtum der Hera zu Olympia, etwa zwischen 700 und 600 v. Chr. erbaut, zeigte bereits den fertigen Grundriß des Peripteros.



Fig. 39. Naos.

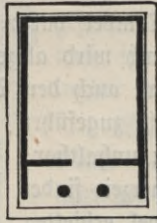


Fig. 40 u. 41. Antentempel.

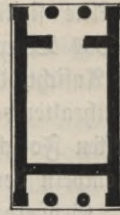
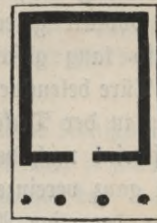


Fig. 42. Próstýlos.



Eine andere, eigentlich erst in der römischen Baukunst ausgebildete Kunstform ist der Rundtempel. Seine Hauptformen sind: 1. *monóptēros*, säulen-



Fig. 43. Amphipróstýlos.



Fig. 44. Peripteros.

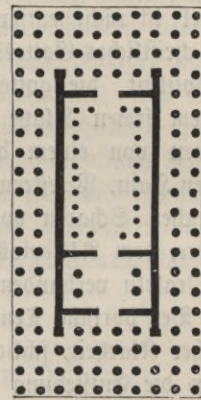


Fig. 45. Dipteros.

getragener Rundbau ohne Cella, mit Kuppeldach zum Schutz eines Standbildes. 2. *periptēros*, geschlossener Rundbau mit Säulenumgang (Vestatempel zu Tivoli.

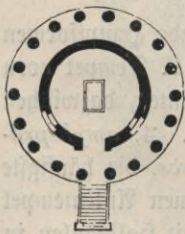


Fig. 46. Tivoli, Vestatempel: Grundriß.

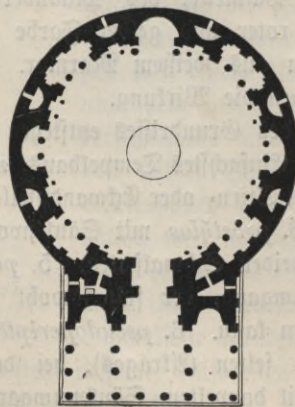


Fig. 47. Rom, Pantheon: Grundriß.

Fig. 46.) 3. *pseudoperiptēros* mit Halbsäulen, Denkmal des Lyfkrates, § 27. 4. Rundtempel mit Vorhalle (Pantheon zu Rom, Fig. 47).

§ 19. Die dorische Säule (Fig. 48 und 49) hat keinen Fuß, Basis, sondern sitzt unvermittelt, fest und stämmig auf dem Boden auf. Der Schaft besteht aus mehreren, inwendig durch eingelassene Eisen- oder Holzpflocke verbundenen Steintrommeln, ist kanneliert, d. h.

von meist 20 (selten 16, 18, 24) senkrechten flachen Hohlkehlen mit scharfer Kante umschlossen. Er schwillt im ersten Drittel leicht an und verzüngt sich dann nach oben, um die Wirkung des Elastischen hervorzubringen. Der Säulentnauf, Säulenhaupt, Kapitäl, besteht aus dem vom Schafte durch einen ringsumlaufenden Einschnitt getrennten Säulenhals, dem weit auspringenden Wulst, echinus, um den unten einige feine Ringe herumlaufen, und der viereckigen Deckplatte, abäcus. Die Gesamthöhe beträgt 4 bis 6 untere Durchmesser, der Abstand 1 bis 1½. Die ältere Zeit liebt die stämmigere enggestellte, die spätere die schlankere weitgestellte Form.

§ 20. Das auf den Säulen ruhende Gebälk hat das gleiche Gepräge des Gebiegenen und Schweren; in manchen Gliedern kann man noch die Entstehung aus dem ursprünglichen Holzbau wahrnehmen. Das Gebälk besteht aus drei Hauptteilen. Zunächst der Hauptbalken, *Architrav*, nach oben durch ein vorspringendes schmales Band abgeschlossen, an dem über den Säulen und in der Mitte der Säulenzwischenräume je 6 „Tropfen“, Nagelköpfe des einstigen Holzbaues, sitzen. Darauf der Fries, bei der dorischen Bauweise auch *triglyphon* genannt. Er besteht aus den etwas hervortretenden, je über den Tropfen befindlichen Dreischlitzen, Triglyphen, und den Metopen. Seitdem der Peripteros, der eine Erleuchtung des Tempelinnern durch die anscheinend ursprünglich als Lichtfenster dienenden Metopen nicht mehr gestattete, die herrschende Form geworden war, wurden die Metopen durch Marmorplatten verschlossen, die vielfach mit bildnerischem Schmuck bedeckt waren. Den Abschluß bildet der Kranzleisten, *geison*, ein zum Schutze gegen die Unbilden der Witterung weit vorspringendes schmales Band, unter dem in geringen Abständen die schrägliegenden Dielenköpfe, *mutuli*, mit drei Reihen von Tropfen herlaufen.

Das Dach, *aëtös* (Aldler), breitet sich über dem Geison auflagernd und sehr stumpfwinklig aufsteigend als Satteldach über das ganze Gebäude. An der Langseite zeigt es den über den Kranzleisten hinauspringenden Rinnleisten, *sima*. Auf den beiden Schmalseiten entsteht ein stumpf dreieckiges Giebefeld, *tympanon*, das

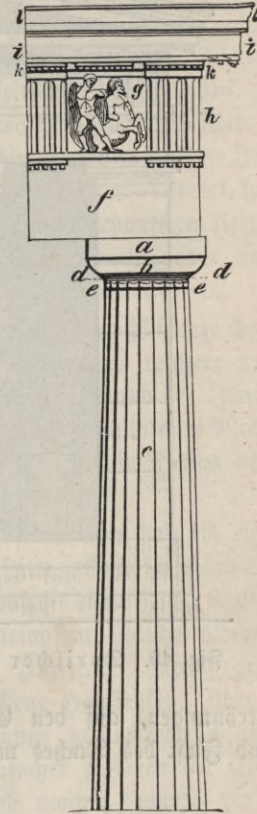


Fig. 48. Dorische Säule und Gebälk.

- | | | | |
|---|--------------------------|----------------------------|-----------|
| a | abäcus Deckplatte | } Kapitäl, | } Säule. |
| b | echinus Wulst | | |
| d | Ringe | } Säulentnauf | } Säule. |
| e | Säulenhals | | |
| c | Säulenschaft | } Gebälk. | } Gebälk. |
| f | Architrav | | |
| g | Metopen | } Triglyphen, Dreischlitze | } Gebälk. |
| h | Triglyphen, Dreischlitze | | |
| k | Dielenköpfe | } geison, Kranzleisten | } Gebälk. |
| i | geison, Kranzleisten | | |
| l | sima Rinnleisten | | |

nach obenhin ebenfalls von Kranz- und Kinnleisten umrahmt ist und in der späteren Entfaltung der dorischen Zeit mit hoherhabenen Skulpturen ausgefüllt ward. Das Dach wurde auf den beiden Giebeln mit als Blattfächer gebildeten Akroterien oder



Fig. 49. Dorischer Antentempel der Themis. Rhannus.

Giebelbetrönungen, auf den Ecken mit rechtwinklig umgeschlagenen Blattfächern, Rand und First des Daches mit gefällig geformten, aufrecht stehenden Stirn- und



Fig. 50. Akroterion.



Fig. 51. Eck-Akroterion.

Firstziegeln geziert (Fig. 50 u. 51). Decke und Dachgebälk waren aus Holzbalken (Zypresse, Zeder), das Dach mit Flach- oder Holzziegeln von Ton, Marmor oder

Erz gedeckt. Das in der unsichtbaren Rinne sich sammelnde Wasser floß durch marmorne Löwenköpfe ab. Im Innern und in der umlaufenden Halle zeigte der Bau eine zierliche farbige, mit goldenen Sternen geschmückte Feldebede.

Die Höhe des dorischen Gebälks, sowie die des Giebels betrug je etwa $\frac{1}{3}$ der Säulenhöhe.

Der dorische Tempel leuchtete in kräftigem Farbenschmucke (Polychromie) zu schärferer Hervorhebung der übrigens auch polychromen Bildwerke. Besonders die Kapitäle der Stirnpfeiler und Säulen wurden durch aufgemalte Mäander und Blattwellen, dorisches und ionisches kymation, in feinsten Weise gehoben. Säulenschäfte und Wandflächen erhielten einen dünnen, durchsichtigen, gelblichen Farbenüberzug, am gleichfalls nur leise getönten Architrav schimmerten vergoldete Inschriften oder metallene Schilde. Eine Verbindung der Werkstücke durch Mörtel kannte die griechische Baukunst nicht, sie erzielte ihre Festigkeit durch genauesten Fugenschluß, senkrechte Zeder- oder Eisenzapfen zwischen den Säulentrommeln, oder verborgene Eisenklammern.

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

Der Grundriß des Tempelgebäudes bleibt derselbe, nur daß im eigentlichen Jonien die Prachtform des Dipteros mehrfach auftritt. Die ionische Säule unterscheidet sich von der dorischen sofort dadurch, daß sie einen Fuß, Basis, besitzt. Wir unterscheiden zwei Hauptformen. Die in Kleinasien übliche ältere ionische Form (Fig. 52) zeigt eine quadratische Fußplatte, plinthus, darauf zwei durch feine reifenartige Glieder getrennte und abgeschlossene Hohlkehlen, über welchen ein wieder durch eine Reihe von wagerechten Rinnen gegliederter Pfühl, torus liegt. In Attika, wo sich in der Bewahrung einfacher Formen der Einfluß der gleichzeitig angewandten dorischen Baukunst geltend machte, wurde die ruhigere attische Basis bevorzugt (Fig. 53), die ohne Fußplatte, aus einem kräftig vorspringenden und einem etwas zurückweichenden Pfühl besteht, zwischen welchen eine Hohlkehle entspringt. Alle drei Teile sind durch feine Leisten getrennt und abgeschlossen.

Der Schaft der ionischen Säule steigt schlanker auf als der der dorischen; er zeigt 24 tiefe Rinnen, die durch breite Stege getrennt, oben und unten halb kreisförmig abgeschlossen sind.

Der Knäuf der altionischen Säule setzt sich aus drei, der der attischen Säule aus vier Teilen zusammen, indem die attische noch einen als breites Ornamentband gebildeten Säulenhals besitzt. Bei beiden Formen ist der Wulst nach unten durch einen Perlenstab abgeschlossen und mit einer Blattwelle, dem ionischen kymation, verziert. Er tritt aber völlig zurück hinter dem darüber liegenden, zu beiden Seiten in Schneckenwindungen (Voluten) abwärts gekrümmten Polster, das in

seiner ursprünglichen, uns durch die cyprischen Ausgrabungen wieder bekannt gewordenen Gestalt (Fig. 54) eigentlich zwei seitlich auspringende geringelte Blätter vorstellte. Darauf ruht eine niedrige, stark zurückspringende, mit einer ionischen

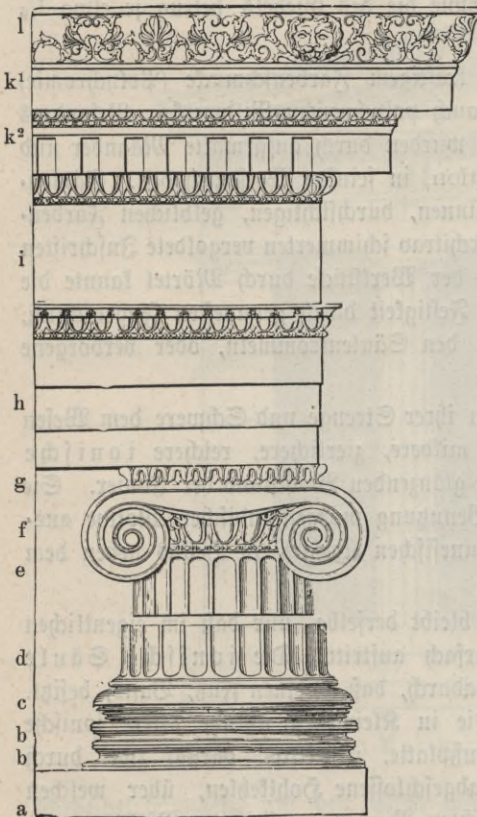


Fig. 52. Ionische Säule und Gebälk.

- l Kinnleisten Dach.
- k¹ Kranzleisten
- k² Zahnschnitte } Gebälk.
- i zóphóros Fries
- h Architrav
- g Deckplatte mit lesb. Blw. } Säulenhaupt.
- f Voluten, Schnecken
- e Wulst mit ion. Blw.
- d Säulenschaft
- c torus Pfuhl
- bb trochilus Hohlkehlen } Basis, Säulensfuß.
- a plinthus Fußplatte

oder lesbischen Blattwelle belebte vier-eckige Deckplatte. Das ionische Kapital ist nur auf Vorder-, nicht Seitenansicht berechnet. An den Ecksäulen der Peripteraltempel half man sich durch unregelmäßige Bildung des Eckkapitals

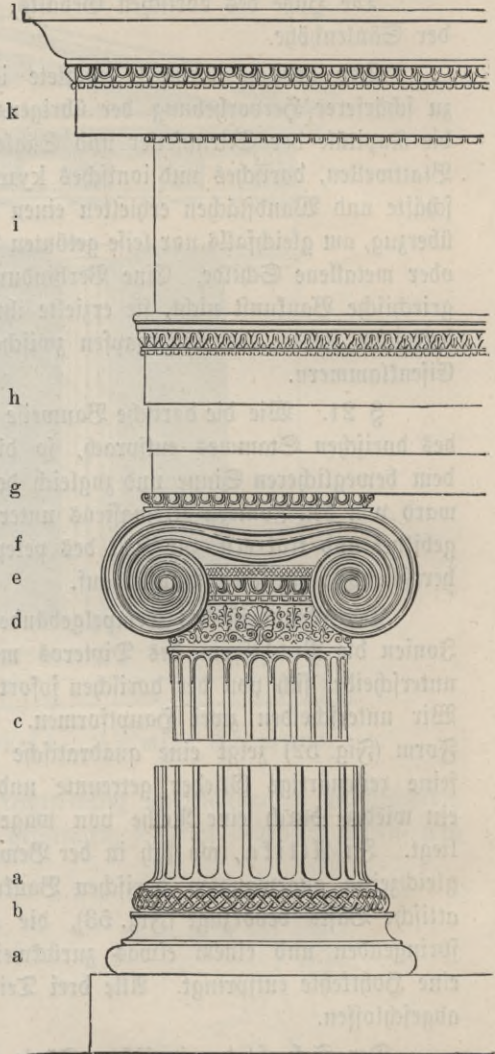


Fig. 53. Attische Säule und Gebälk.

- l Kinnleisten Dach
- k Kranzleisten
- i zóphóros, Fries } Gebälk.
- h Architrav
- g Deckplatte mit ion. Blw. } Säulenhaupt.
- f Voluten
- e Wulst
- d Säulenhals
- c Säulenschaft.
- b Hohlkehle } Basis.
- aa Pfuhl

(Fig. 55 u. 56). Die Gesamthöhe der ionischen Säule beträgt $8\frac{1}{2}$ — $9\frac{1}{2}$, der Abstand etwa 2 untere Durchmesser.

Nicht weniger unterscheidet sich das ionische Gebälk vom dorischen. Der

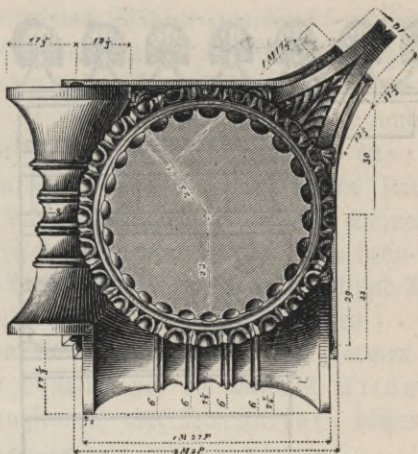
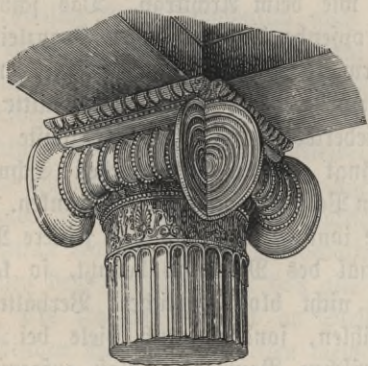


Fig. 55 u. 56. Attisch-ionisches Eckkapitäl.
Innere Ansicht. Durchschnit.

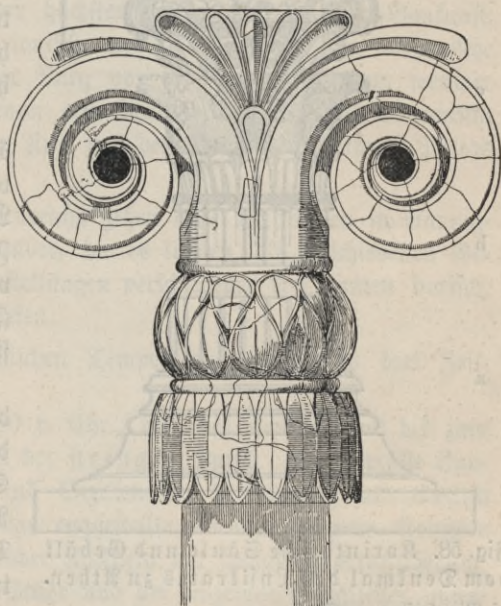


Fig. 54. Urform der ionischen Säule. Cypriische Grabstele.

Fig. 57. Aolisches Kapitell, Neandria in Troas, VII. Jahrh.

ionische Architrav stellt sich nicht als ein einziger ungeteilter Steinbalken dar, sondern ist derart gegliedert, als ob er aus drei schmalen, leise übereinander vortretenden Steinbalken bestehe, nach oben abgeschlossen durch ein aus Perlenstab und Blatt-

welle gebildetes Band. Der Fries, *zôphôros* genannt, zu deutsch etwa Gebild-träger, besitzt nicht die schöne Gliederung von Metopen und Dreischlißen; er erscheint glatt oder wird seiner ganzen Ausdehnung nach mit halberhabenem Bildwerke bedeckt. Der Abschluß nach oben ist wie beim Architrav. Das schmale Tropfenband unter dem Kranzleisten verwandelt sich in ein kräftiges, weit vorspringendes, durch Zahnschnitte gegliedertes Band. Die Ringleiste empfängt reichen bildnerischen Schmuck von Palmetten und Pflanzenranken. Da die ionische Baukunst das feinere Material des Marmors benutzt, so kann sie nicht bloß zierlichere Verhältnisse wählen, sondern auch viele bei den dorischen Bauwerken bloß aufgemalte Zierglieder im Stein ausmeißeln. Die Bemalung der Ornamente bleibt. Wie der ionische Bau überhaupt leichter und anmutiger ist als der dorische, so beträgt die ionische Gebälk- und Giebelhöhe je etwa ein Viertel der Säulenhöhe.

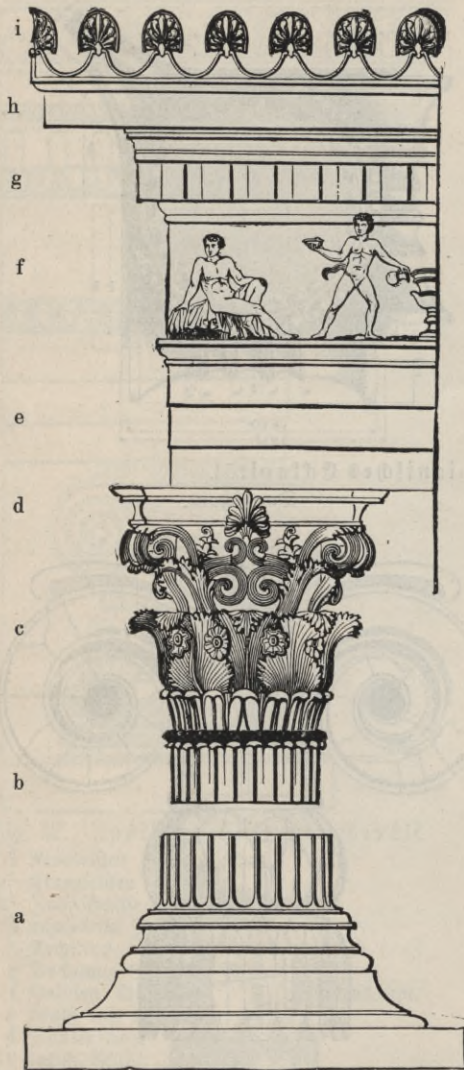


Fig. 58. Korinthische Säule und Gebälk vom Denkmal des Nysikrates zu Athen.

i	Rinnleisten	Dach	
h	Kranzleisten		
g	Zahnschnitt	} Gebälk.	
f	Fries		
e	Architrav		
d	Deckplatte	} Säulenhaupt.	
c	caläthus, Korb		
b	Schaft	} Säule.	
a	Fuß, aus Pfählen u. Hohlkehle bestehend		

Auf den Inseln des nördlichen ägeischen Meeres saß seit etwa 980 v. Chr. das eingewanderte Volk der Aoler. Bei ihm entwickelte sich in der Frühzeit eine dem ionischen Kapital verwandte Form, das äolische Kapital (Fig. 57), das zweifellos zum Vorbild späterer persischer Formen wurde.

§ 22. Die dritte Bauweise ist die korinthische. Sie ist nicht, wie die früheren, Ausdruck eines besonderen Stammescharakters, sondern Abbild des Reichtums der glänzenden Handelsstadt. Diese um 440 v. Chr. zuerst auftretende Prachtform wurde angeblich von dem Bildhauer Kallimachos, einem jüngeren Zeitgenossen des Phidias erfunden. Sie wird zunächst nur an Profanbauten und kleineren Bauwerken, dann etwa seit Ende des peloponnesischen Krieges neben den anderen Stil-

arten auch an Tempeln in vollem Glanze angewandt. (Bauten der Diadochenzeit und des kaiserlichen Rom.)

Die Basis der korinthischen Säule (Fig. 58) setzt sich gleich der attischen Basis aus zwei durch eine Hohlkehle getrennten Pfählen zusammen, zu welchen die römische Kunst gewöhnlich noch eine Fußplatte fügt. Der Schaft gleicht dem der ionischen Säule. Das Kapitäl dagegen zeigt eine völlig eigentümliche Gestaltung. Es ist höher, hat Kelchform, ist mit mehreren Reihen von aufrecht stehenden, oben umgebogenen Blättern, besonders dem kräftig gezackten Blatt des Akanthus oder Bärenklau umkleidet. In Erinnerung an das ionische Kapitäl treten wohl unter den stark vorspringenden Ecken der viereckigen Deckplatte Schneckenwinde heraus. Dazwischen Blattfächer (Palmetten) oder Blumen, wie denn das korinthische Kapitäl eine sehr mannigfaltige Ausgestaltung zuläßt. Gebälk und Dach gleichen dem ionischen, nur daß alle Zierglieder noch glänzender auftreten.

Als tragende Glieder an Stelle von Säulen wenden alle drei Formen der griechischen Baukunst bisweilen menschliche Gestalten an, die männlich Atlanten oder Telamonen, weiblich Koren (Jungfrauen) oder Karyatiden heißen.

§ 23. Diese drei Baustile folgen sich nicht dergestalt, daß einer den anderen verdrängt, sondern sie treten nebeneinander auf. In Hellas, Unteritalien und Sizilien ist die dorische, auf dem Boden von Kleinasien die ionische Bauweise die herrschende. Doch finden zur Zeit der höchsten Blüte der dorischen Baukunst, um 430 v. Chr., auch in Hellas die ionische und etwas später die korinthische Bauweise Aufnahme. Die Gebäude der Burg von Athen, im Zeitraum weniger Jahrzehnte gebaut, zeigen, der Parthenon rein dorische, die Propyläen gemischt dorisch-ionische, der Tempel der Athena Nike und der Tempel der Athena Polias (Erechtheion) attisch-ionische Bauweise.

Nach dem Untergange des Griechenreichs gehen diese Stilformen in mannigfach veränderter Gestalt an die Römer über, die es liebten, die verschiedenen Geschosse von Prachtgebäuden mit Säulenstellungen verschiedener Art, unten dorisch, dann ionisch, oben korinthisch, zu schmücken.

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

Der erste Zeitraum, 580—460 v. Chr., von der Zeit Solons bis zum Ende der Perserkriege, ist der Zeitraum der strengen Kunst. Der dorische Baustil ist in Griechenland, Unteritalien und Sizilien der herrschende; altertümlich streng, selbst schwerfällig; kurze stämmige enggestellte Säulen, schwere Kapitäle und Architrave, das Material meist grober Kalkstein mit bemaltem Stucküberzug. In dem Verhältnis zwischen Last und Stütze und der einzelnen Bauglieder untereinander herrscht eine wunderbar harmonische Abgewogenheit. Gleichzeitig entstehen in Kleinasien mächtige Prachtgebäude ionischer Bauart.

Der Poseidontempel zu Paestum, südlich von Salerno, ist ein sechs säuliger Peripteros, um 550 entstanden, mit doppelter innerer Säulenstellung, ein herrliches Muster altdorischer Bauweise, eines der ergreifendsten Denkmäler des Altertums, in erhabener Einsamkeit, unweit des Meeres gelegen. Jünger ist daselbst

der Demetertempel und die sogenannte Basilika, eines der seltenen Beispiele eines Tempels mit einer inneren Säulenreihe, d. h. zweischiffig eingeteilt. Alle sind aus Travertin.

Auf Sizilien finden sich die Trümmer von mehr als 20 dorischen Tempeln, die wichtigsten zu Akragas (Girgenti) und Selinus, dann zu Segesta und Syrakus.

In Griechenland war der älteste bekannte Tempel, das Heiligtum der Hera zu Olympia, ein Peripteros, der aus Lehmziegeln mit Holzsäulen bestand. Sodann der Apollontempel zu Delphi, sowie der ältere Parthenon zu Athen, letzterer schon

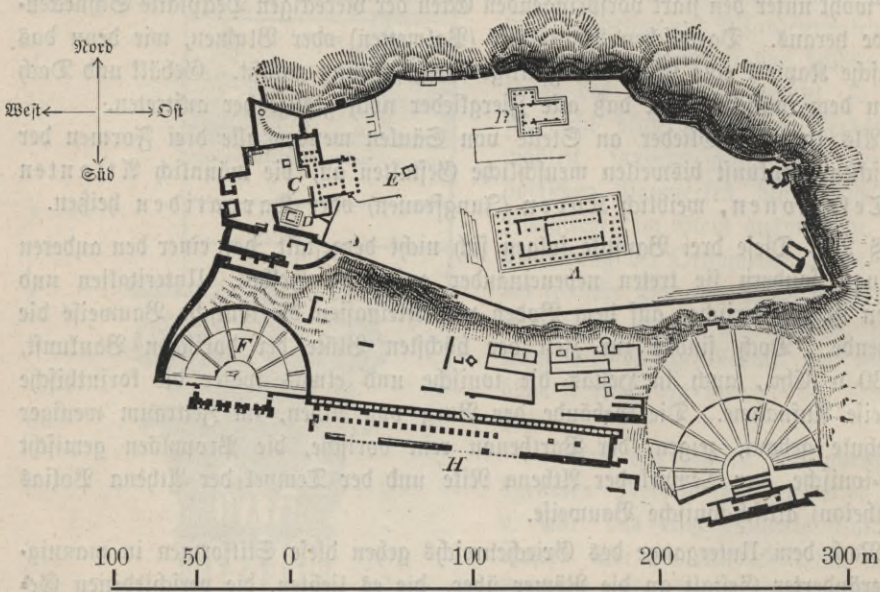


Fig. 59. Grundriß der Akropolis zu Athen.

A Parthenon (Tempel der „jungfräulichen“ Göttin Athene). B Tempel der „städtebeschützenden“ Athena (Polias) und des Erechtheus, des Urheros von Attika. C Propyläen (= Vorhof). D Tempel der „siegreichen“ Athena (Nike). E Erststandbild der „Vorkämpferin“ Athena (Promachos). F Theater des Herodes Attikus. G Theater des Dionysos. H Stoa des Königs Eumenes II. von Pergamon.

aus der Zeit der Perserkriege. Erhalten ist der Tempel der Aphäa, einer als Beschützerin der Frauen der Göttin Artemis nahestehenden Gottheit, zu Ägina, wahrscheinlich gleich nach den Perserkriegen, um 470 aus Kalkstein erbaut. Die altertümlich strengen Bildwerke sind gleich dem Dach aus Marmor.

In Jonien sind die Prachtgebäude altionischer Kunst, die Tempel der Artemis zu Ephesos und der Hera in Samos, längst zerstört.

§ 25. Der zweite Zeitraum, 460–336 v. Chr., von Perikles bis auf Alexander den Großen, der Zeitraum der schönen Kunst, bedeutet die Periode höchster Machtentwicklung, der geistigen und künstlerischen Blüte Griechenlands, die Vorherrschaft des hochgebildeten und reichen Athen. Die Perserkriege sind siegreich beendet, das kunstfreundige Athen hat die politische Nebenbuhlerschaft des kunstarmen Sparta überwunden und benutzt unter der glanzvollen Wahrung des

Perikles die Kriegssteuern der Bundesgenossen zu prachtvoller Herstellung der von den Persern verwüsteten Stadtburg (Fig. 59 u. 60). Der 27 jährige peloponnesische Krieg zerrüttet die athenische Vorherrschaft; schon gegen sein Ende (404) tritt ein Sinken des gediegenen nationalen Sinnes, ein Haschen nach Genuß und Gemütsaufregung hervor, wodurch auch die Kunst der früheren strengen Würde nach und nach verlustig geht, und nach übertriebenem Glanz und Reichthum strebt.

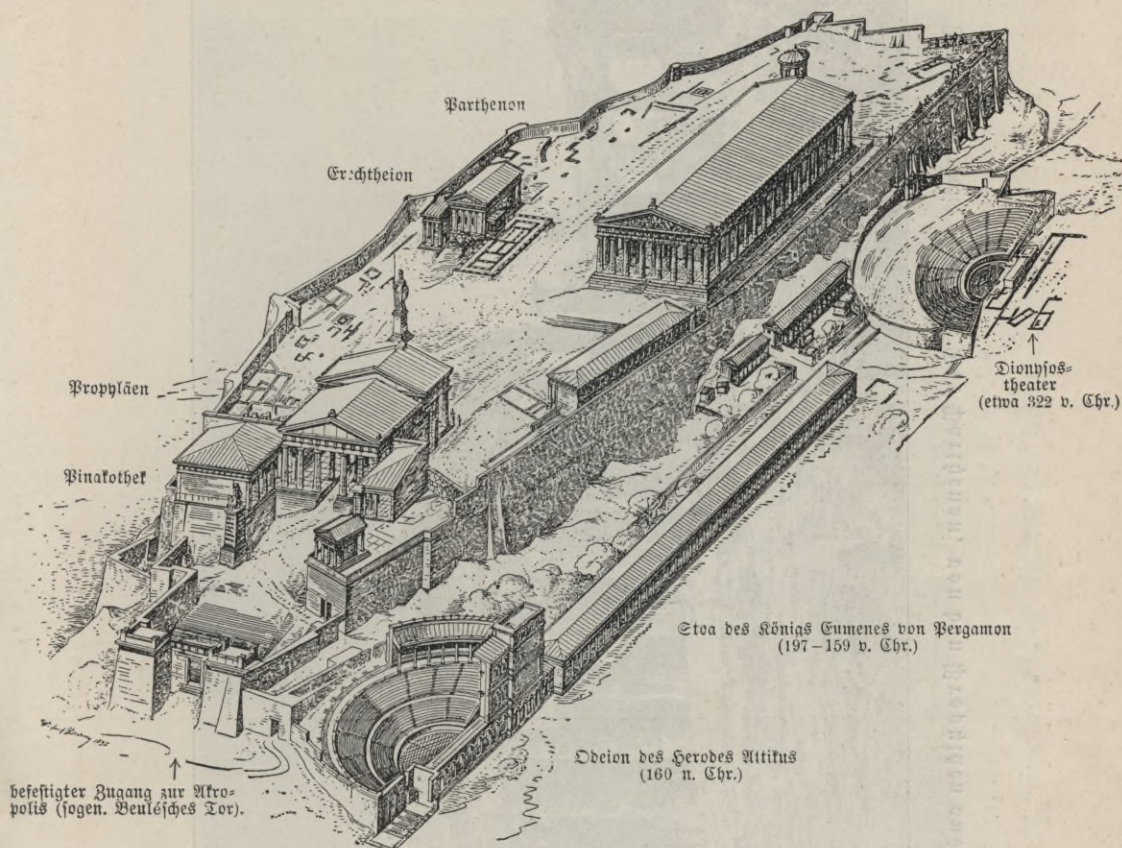


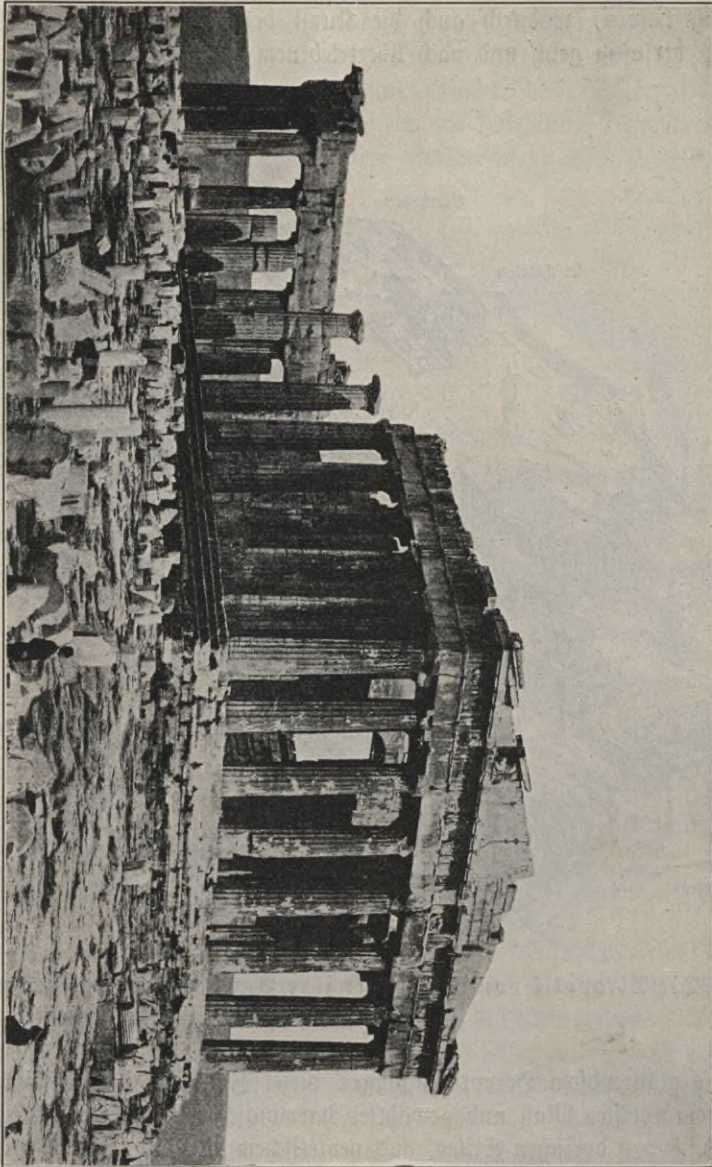
Fig. 60. Die Akropolis von Athen und ihre Bauten, von der Vogelperspektive aus und rekonstruiert gesehen.

Die glänzendsten Hervorbringungen dieser Zeit sind die athenischen Bauten, Werke vom edelsten Maß und gewählter harmonischer Schönheit. Meist in reicher Entwicklung des dorischen Stiles, aus pentelischem Marmor erbaut, zeigen sie eine Fülle von bildnerischem Schmuck.

Als natürliches Zentrum der Stadtanlage von Athen erhebt sich der Burgberg (Akropolis, d. i. Ober- oder Hochstadt), seine Umgebung um 50 Meter überragend, mit jäh abstürzenden Felswänden, die einen Zugang nur von Westen gestatten. Auf dem flachen, 300 Meter langen und halb so breiten Plateau hatten

Schon die Könige der mykenischen Zeit gehaust; hier befanden sich von alters her die nationalen Heiligtümer. Pisistratus hatte der Stadtgöttin einen für seine Zeit stattlichen Tempel, den älteren Parthenon, errichtet. Dieser wie alle übrigen Ge-

Fig. 61. Akropolis von Athen: Der Parthenon, von den Propyläen aus gesehen.



bäude auf der Burg waren der Zerstörungswut der Perser zum Opfer gefallen. Den Neubau begann schon Kimon; eine glänzende Erweiterung fand sein Plan aber durch Perikles. Durch die Kostbarkeit und unübertroffene Schönheit seiner öffentlichen Bauten sollte Athen beweisen, daß es nicht nur durch seine äußere

Macht, sondern auch durch seine Kulturhöhe zur Führerrolle in Griechenland berufen war.

Durch ein unteres enges Festungstor (Fig. 59 u. 60) stieg man von Westen her auf einer mächtigen Rampe empor zu den Propyläen (d. i. Vorhof), der marmornen Brunnhalle, die den Zugang zum Burgplateau öffnete (Fig. 60). Nach beiden Seiten den Anblick einer Tempelfront mit sechs dorischen Säulen gewährend,



Fig. 62. Akropolis von Athen: Nordostecke des Parthenon.

zerfielen die Propyläen in eine westliche und eine etwas höher gelegene östliche Halle, von denen die erstere durch ionische Säulen in 3 Schiffe geteilt war. Beide Räume waren durch eine Mauer mit fünf Toröffnungen getrennt. Seitlich schlossen sich Nebengebäude, darunter die sog. Pinakothek an. Wenn man die Propyläen durchschritten hatte und hinaustrat auf die Hochfläche, fiel der Blick auf die eberne Statue der Stadtgöttin Athene Promachos, die Phidias geschaffen hatte, und deren Helm und ragende Lanze weithin sichtbar waren. An ihr vorbei führt der Weg

zum Parthenon, dem Tempel der jungfräulichen Göttin Athene. (Fig. 61 u. 62). Es ist ein dorischer Peripteros mit 8 Säulen in der Front und 17 an den Längsseiten; er zeigt den dorischen Stil in seiner edelsten und reinsten Aus-

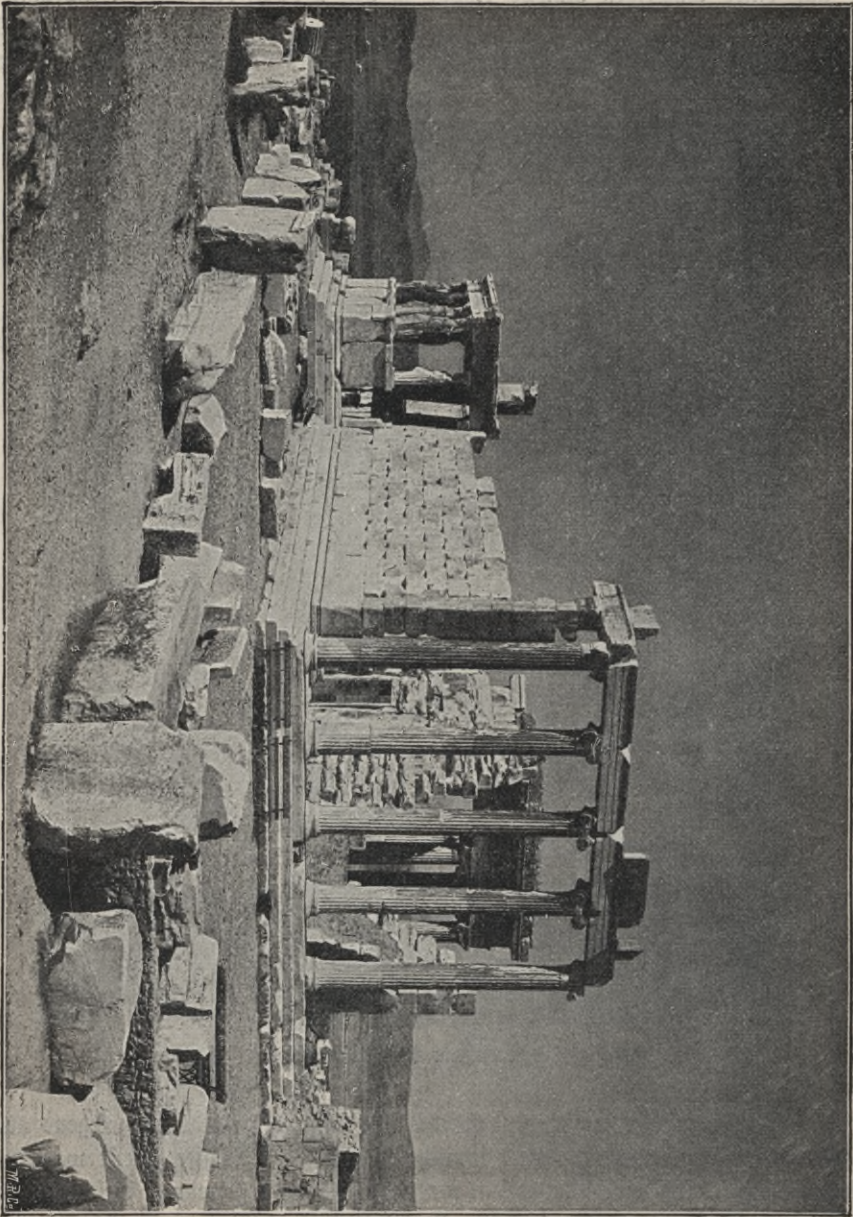


Fig. 63. Akropolis von Athen: Das Erechtheion, von Südosten aus gesehen.

bildung. Der Pronaos schaut nach Osten; man mußte also den Tempel umwandern, um den Eingang zu gewinnen. Der Innenraum, die eigentliche Cella, war in zwei ungleich große Teile zerlegt. In dem kleineren westlichen Raum,

dessen Decke vier Säulen trugen, wurden der Tempelschatz und die heiligen Geräte aufbewahrt. Der größere westliche, durch innere Säulenreihen in drei Schiffe zerlegte Teil war die eigentliche Wohnung der Göttin. An der Rückwand stand

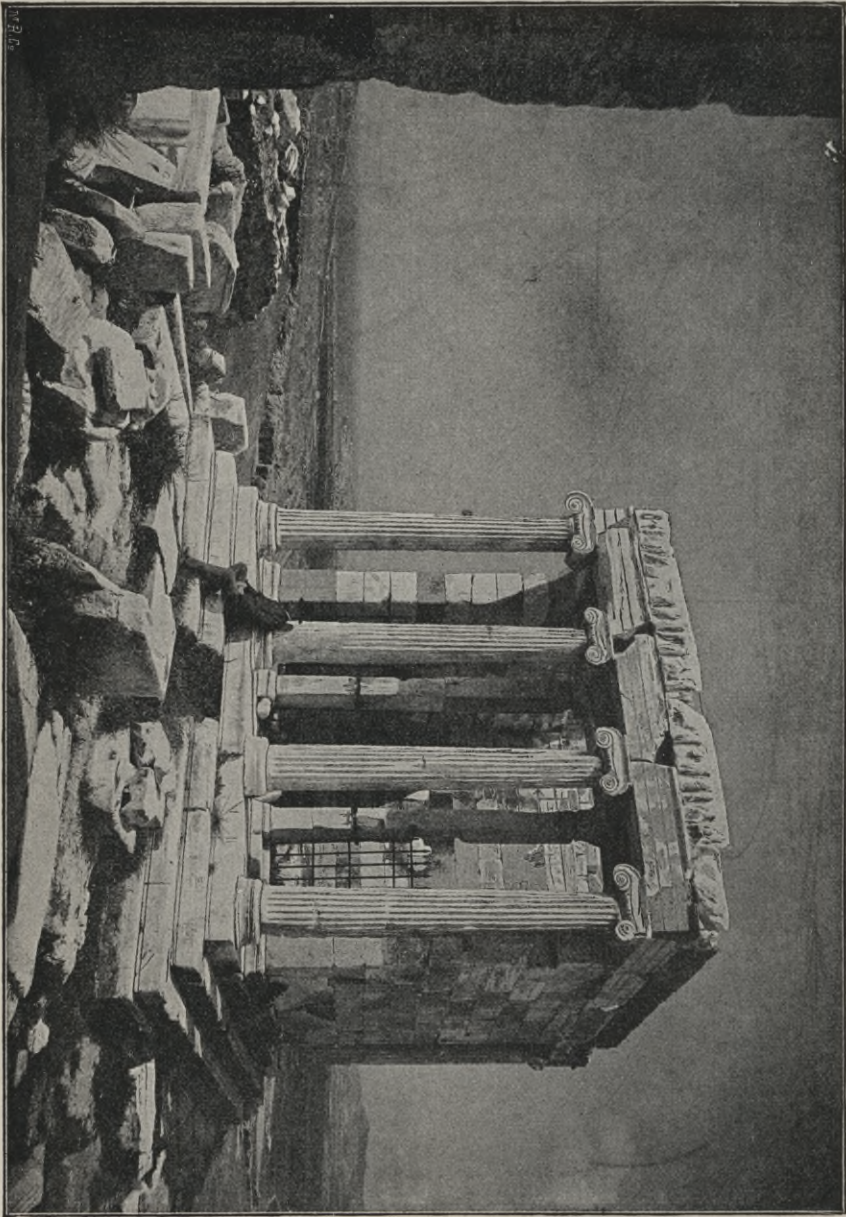


Fig. 64. Die Karytiden- oder Korenhalle am Erechtheion, vom Parthenon aus gesehen.

hier das majestätische Goldbleibenbild der Athene, das Meisterwerk des Phidias. Reicher plastischer Schmuck in den Giebelfeldern, an der Außenseite der Cella und an den Metopen, zierte den Tempel. Nach dem Verfall der alten Welt diente

der Parthenon als christliche Kirche; nach der Eroberung des Landes durch die Türken als Moschee. Bei der Belagerung Athens durch die Venetianer im Jahre 1687 brachte eine einfallende Bombe das Pulvermagazin, welches die Türken in

Fig. 65. Akropolis von Athen: Tempel der Athena Nike (Dorf front), rechts vom Aufgang zu den Propyläen.



dem alten Tempel angelegt hatten, zur Explosion, und der ganze mittlere Teil dieses Wunderwerks griechischer Kunst flog in die Luft. Der Rest der erhaltenen Skulpturen wurde bis auf wenige Stücke um die Wende des 18. u. 19. Jahrh.

durch Lord Elgin nach England gebracht. Sie bilden als „Elgin Marbles“ den Hauptschatz des britischen Museums. — Nördlich vom Parthenon liegt das nach dem sagenhaften autochthonen König Erechtheus benannte Erechtheion (Fig. 63), das der Athene und dem Poseidon, die einst um die Schutzherrschaft der Stadt gerungen hatten, gemeinschaftlich geweiht war. Der Grundriß ist im Gegensatz zu fast allen übrigen griechischen Tempelbauten ziemlich verwickelt. Das eigentliche Tempelhaus, das seiner Bestimmung gemäß innen in zwei Teile zerfiel, zeigte an der Ostseite eine Vorhalle mit sechs ionischen Säulen. Der Haupteingang befand sich aber innerhalb einer der Nordseite vorgelegten Halle mit vier Frontsäulen und je 2 Seitensäulen (auf unserer Abbildung Fig. 63 durch die Säulen der Ostseite hindurch sichtbar). Eine originelle und vielbewunderte architektonische Schöpfung ist die an die entgegengesetzte Langseite angelehnte Karyatiden- oder Korenhalle (Fig. 64), wo auf einer hohen Brüstung statt der Säulen kräftige, in voller Schönheit gebildete Mädchengestalten das Gebälk tragen. — Rechts von der großen Treppenanlage, auf der man zu den Propyläen hinaufsteigt, springt eine steile Bastion vor; auf ihr erhob sich das kleine ionische Tempelchen der Athena Nike (Fig. 65), das, seiner Zeit ganz zerstört, im 19. Jahrh. aus den Fundstücken wieder hergestellt ist. — Als Baumeister des Parthenon gelten Iktinos und Kallikrates; der Tempel wurde 438 geweiht. Die Propyläen sind in den folgenden Jahren von Mnesikles erbaut worden. Das Erechtheion ward erst im Jahre 408 vollendet.

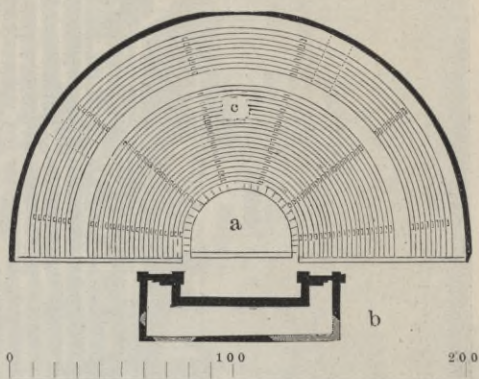


Fig. 66. Segesta, Theater.

a Orchestra (Platz für das Reigentanz des Chors mit einem Altar in der Mitte); b Bühnengebäude (Stene); c Zuschauerraum.

Nördlich vom Burgfelsen liegt in der Ebene, vortrefflich erhalten, das sogen. Theseion, ein um 450 unter Kimons Verwaltung errichteter dorischer Tempel mit 6 Frontsäulen von großer Schönheit; wahrscheinlich Athene und Hephästos geweiht. Andere Tempelüberreste Attikas sind der Démetertempel zu Eleusis, der Nemesis-tempel zu Rhamnus (Fig. 49) und der Pallastempel auf Kap Sunion (Südspitze von Attika).

Im Peloponnes sind der Zeustempel zu Olympia, etwa 470—456 und der Tempel der Athene zu Tegea, von Skopas, außen dorisch, innen in zwei Geschossen ionisch und korinthisch, nach 396 gebaut, bis auf geringe Reste zerstört. Einigermaßen erhalten ist der Tempel des Apollon bei Phigalia, von Iktinos um 424 gebaut, außen dorische, innen ionische Säulenstellung.

Im Peloponnes sind der Zeustempel zu Olympia, etwa 470—456 und der Tempel der Athene zu Tegea, von Skopas, außen dorisch, innen in zwei Geschossen ionisch und korinthisch, nach 396 gebaut, bis auf geringe Reste zerstört. Einigermaßen erhalten ist der Tempel des Apollon bei Phigalia, von Iktinos um 424 gebaut, außen dorische, innen ionische Säulenstellung.

Im Peloponnes sind der Zeustempel zu Olympia, etwa 470—456 und der Tempel der Athene zu Tegea, von Skopas, außen dorisch, innen in zwei Geschossen ionisch und korinthisch, nach 396 gebaut, bis auf geringe Reste zerstört. Einigermaßen erhalten ist der Tempel des Apollon bei Phigalia, von Iktinos um 424 gebaut, außen dorische, innen ionische Säulenstellung.

§ 26. Neben den Tempel treten nun auch die Bauten für weltliche öffentliche Zwecke. Bei den Theatern (Fig. 66) wählte man gern eine Berglehne, wo die Sitze aus den Felsen gehauen werden konnten. Der Mittelpunkt des Theaters war die ursprünglich freisrunde Orchestra, der Reigentanzplatz für

den Chor mit dem Altar des Gottes Dionysos in der Mitte. Der Platz für die Schauspieler lag in der Zeit der Aeschylos und Sophokles zu ebener Erde neben

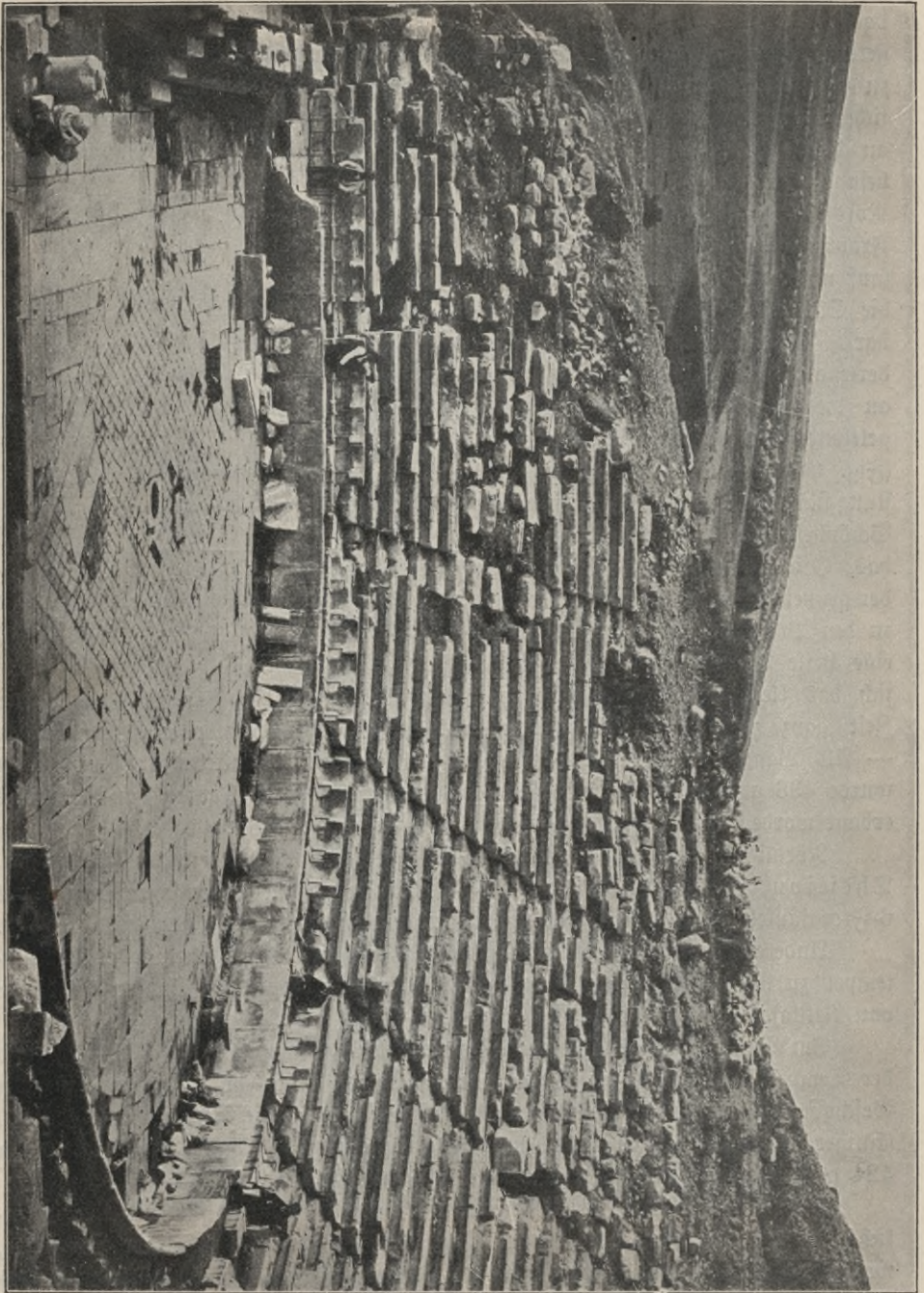


Fig. 67 a. Athen: Dionysostheater am Südfuß der Akropolis: Zuschauertische und Orchester.

der Orchestra; gegenüber stiegen die Sitze der Zuschauer in sich erweiternden Kreisen empor. Diese Gestalt zeigte zunächst auch das Dionysostheater am Südfuß des Burgfelsens von Athen (Fig. 67 a), welches vielfach bestimmend für ähnliche Anlagen wirkte. Es ist die Stätte, an welcher die Stücke der großen attischen Dichter Aeschylos, Sophokles, Euripides und Aristophanes zuerst das Entzücken der Athener und der zu ihnen geeilten übrigen Griechenvölker erregten. Von den oberen Sitzreihen aus erblickten die Zuschauer vor sich hinten am Horizont die blaue Fläche des ägäischen Meeres. Erst gegen Ende des 4. Jahrh. entstand ein besonderes erhöhtes Bühnengebäude, dessen Unterbau mit reich verzierter Brüstung

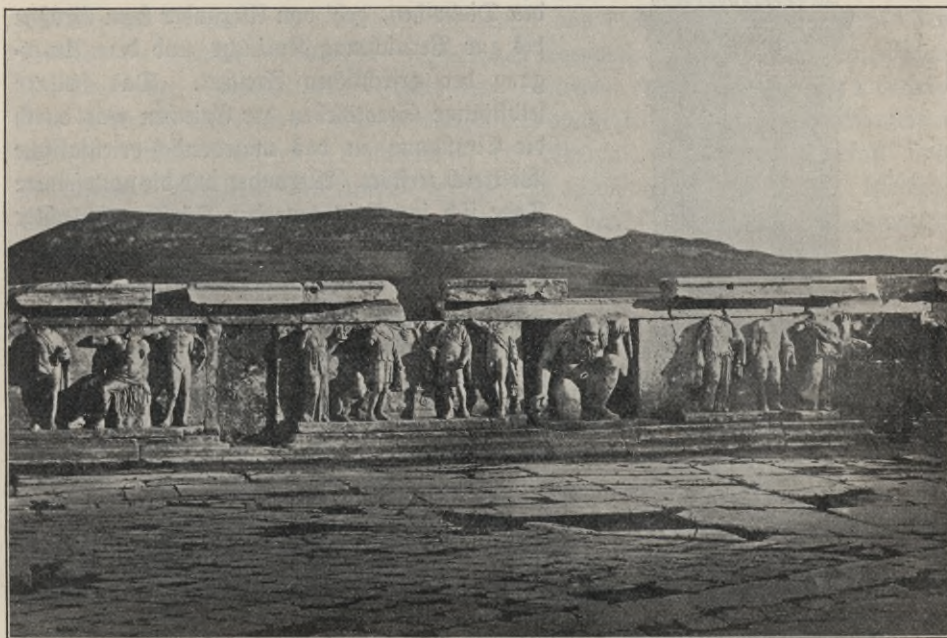


Fig. 67 b. Athen: Dionysostheater, Balustrade der Bühne und Orchestra.

noch heute erhalten ist (Fig. 67 b); gleichzeitig wurde der Zuschauerraum mit Marmorsitzen ausgestattet. Radienförmig stiegen zwischen den Sitzen schmale Treppen auf. — Dem Perikles wird auch die Errichtung eines Odeions für musikalische Aufführungen zugeschrieben; es ist heute verschwunden. Das spätere, ziemlich gut erhaltene Odeion des Herodes Attikus (vgl. Fig. 60) westlich vom Dionysostheater stammt erst aus spätrömischer Zeit (2. Jahrh. v. Chr.). — Das besterhaltene Theater befindet sich zu Epidauros; andere zu Delphi, Syrakus, Segesta, Taormina.

Auch mit Wandgemälden geschmückte Hallen, Stöen, kommen vor; die bekannteste darunter ist die *stoa poikile*, die bunte Halle, zu Athen. Ferner für Wettlauf und Wettrennen lang gestreckte Stadien und Hippodrome mit aufsteigenden Sitzreihen, nur in Trümmern erhalten. Ein sehr zierliches Werk am

Ende dieses Zeitraumes, 335 errichtet, ist das choregische Denkmal des Lysikrates (Fig. 68) zu Athen, mit trefflichen Halbsäulen korinthischer Ordnung.

Wann die Anfänge des Wölbens aus keilförmig geschnittenen Steinen liegen, im Gegensatz zu der früher üblichen ringförmigen Verengerung wagerechter Steinschichten (§ 16), ist nicht sicher zu ermitteln. Die Wölbung ward wohl nur bei Kanälen und Brücken, aber nicht als Kunstform angewandt, weil die griechische Baukunst nur senk- und wagerechte Bauglieder besitzt.

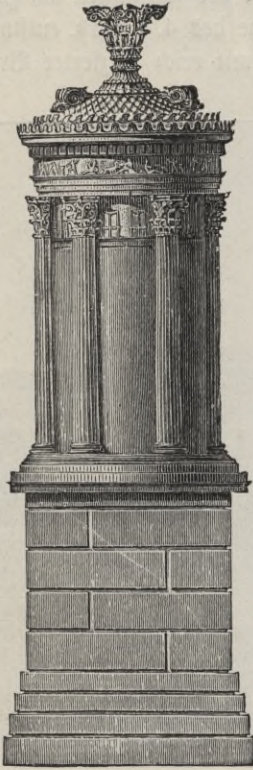


Fig. 68. Choregisches Denkmal des Lysikrates, 335/334 v. Chr. von einem gewissen Lysikrates, der in den dionysischen Wettkämpfen den Sieg davongetragen hatte, gestiftet. Auf der Knaufblume befand sich einst ein bronzenes Dreifuß, der Siegespreis.

§ 27. Der dritte Zeitraum, 336 bis 146 v. Chr., die hellenistische Zeit unter den Diadochen, geht von Alexander dem Großen bis zur Vernichtung Korinths und dem Untergang der griechischen Freiheit. Das frühere selbsttätige Staatsleben der Griechen war durch die Einfügung in das mazedonisch-orientalische Weltreich zerstört. Alexander und die nach seinem Tode sich ins Reich teilenden Fürstengeschlechter der Selenkiden, Ptolemäer, der pergamenischen und anderer Könige gaben der Kunst neue glänzende Aufgaben, aber es war eine Hofkunst, nicht eine Kunst des Volkes, ihr Ziel nicht die reine maßvolle Gehaltenheit der Proportionen, sondern Pracht, Großartigkeit und Befriedigung fürstlicher Laune. Die Kunst bewahrt sich die vollständige Beherrschung ihrer Mittel, büßt aber an Einfachheit ein, die sie durch eine in die Augen fallende prunkvolle Wirkung zu ersetzen sucht.

Zu überaus reichen Bauten geben die Städtegründungen jenes Zeitalters Anlaß. So war Deinokrates der Erbauer von Alexandria, wo Sostratos unter Ptolemäos I. den Pharos (Leuchtturm) baute. Eine ähnliche Prachtstadt war Antiocheia. Schöpfer des Glanzes von Pergamon sind die § 34 erwähnten Könige Attalos und Eumenes. Von der Tempelbaukunst, die mit Vorliebe die korinthische Ordnung anwandte und besonders auf dem Boden Asiens und Ägyptens Großartiges hervorbrachte, ist wenig erhalten. Unter den Grabmälern ist dasjenige des Königs Mausollos von Karien († 353) zu Halikarnassos zu nennen, ein riesiger viereckiger Unterbau mit der Grabkammer, darauf eine ionische Säulenhalle, schließlich eine Stufen-Pyramide mit einem mächtigen Biergespann als Krönung. Der Bau hat auf die Prunkgräber bis in die späte Römerzeit vorbildlich gewirkt.

Die Bildnerei der Griechen.

§ 28. Die griechische Bildnerei erhebt sich zu einer nachmals nicht wieder erreichten Höhe der Vollendung. Verschiedene Umstände wirkten zusammen, die Kunst von dem Banne, unter dem sie bei den Völkern des Morgenlandes lag, zu befreien. Wie alle Bildnerei, geht die der Griechen vom Kultus aus, und die durch Homer in der herrlichsten Vermenschlichung dargestellte Götterwelt bot dazu den reichsten Stoff. Das Morgenland weiß die Gottheit nur in Verbindung mit der Baukunst, in phantastischer Seltsamkeit oder halbtierischer Gestalt darzustellen. Der Grieche steht zwar in seiner Plastik eine Zeit lang unter der Einwirkung des Orients, aber er löst sich rasch von dieser Unfreiheit und gibt der Gottheit die Gestalt vollendetsten menschlichen Ebenmaßes. Auch bei halbtierischen Bildungen der Naturgottheiten (Kentauren, Tritonen) erscheint Kopf und Oberleib stets in menschlicher Form. Die natürliche Ebenmäßigkeit des griechischen Menschen-schlages, durch fortgesetzte Leibesübung im Gymnasion zu höchster Kraft und Gelenkigkeit entwickelt, die einfache großfaltige Gewandung, die nur in Kleinigkeiten durch die wandelbare Tagesgöttin Mode beeinflusst ward, diese gesamten Umstände veranlaßten eine glänzende Blüte der Plastik zunächst in der Darstellung der vielgestaltigen Götterwelt.

Das Kultbild erscheint freistehend als Rundstatue, wenn auch anfänglich noch künstlerisch sehr unbeholfen: später werden auch die Wände des Tempelhauses, Giebelfelder, Metopen, Fries mit reichen Darstellungen aus dem Sagenkreise des darin verehrten Gottes oder Heros geschmückt. Man nennt die Arbeit Hochrelief, wenn das Kunstwerk, obwohl nur von vorn beschaubar und an die Rückfläche gebunden, sich völlig oder fast ganz von ihr abhebt; Flachrelief, wenn es nur mäßig aus der Rückfläche hervortritt. In gleicher Weise stellen sich auch die Reliefs der Grabdenkmale dar. Dazu tritt später das Standbild zu Ehren von Menschen. Die griechische Kunst bevorzugt dabei den Idealtypus. Der Grieche schafft das Bild eines Helden, Kämpfers, preisgekrönten Siegers als die Verkörperung kräftigster Männlichkeit. Die freien Plätze, heiligen Haine, die Tempelumgebungen von Hellas, die Stätten der Nationalspiele waren mit solchen Statuen erfüllt. Erst später entwickelt sich das Porträtstandbild und der Bildnis-kopf mit dem Streben nach wirklicher Ähnlichkeit. Auch die Grabsäulen zeigen lebenswahre Bilder rastender oder kämpfender Krieger, später tiefempfundene Abschiedsszenen. Ebenso mußte der Grieche die Tierformen lebendig und mit künstlerischer Veredlung zu erfassen.

Es ergibt sich hieraus eine unendliche Fülle künstlerischer Hervorbringungen, die nicht nur zu immer höherer Freiheit und Größe, sondern zugleich zu einer staunenswürdigen, auch nach dem Abwelken der schönsten Kunstblüte dauernden Meisterschaft im Handwerklichen führte. Die Aufstellungsweise dieser Kunstwerke war sehr mannigfaltig. Das Relief diente zum künstlerischen Schmucke des Tempels, des Prachtgrabes, des Prachtaltars, der Grabsäule. Das Rundbild des Gottes erscheint im Tempel, das Rundbild des Menschen, des Kämpfers, Dichters, Staats-

mannes, Medners, einzeln oder in Gruppen, auf Straßen und Plätzen, in Festhainen und Prachthallen. Die zu dekorativen Zwecken dienenden oder als Weihen- geschenke an Heiligtümer gestifteten größeren Gruppendarstellungen, wie die Niobe- gruppe, die Kämpfergruppen von Pergamon, oder solche auf felsigem Unterbau, wie der farnesische Stier finden ihren Standort in Lustgehölsen. Bildnishermen zierten öffentliche Gärten und Wandelhallen. Von diesen Kunstwerken ist viel des Wichtigsten längst vernichtet, nur ganz wenig wirklich erhalten, und auch dieses vielfach derart beschädigt, daß die Ergänzung öfters zweifelhaft ist. Das allermeiste besitzen wir nur in Nachbildungen aus römischer Zeit.

Die ältesten Götterbilder waren steif und puppenhaft geschnitzte, grell be- malte Holzstatuen. Naturgemäß ist von ihnen nichts mehr vorhanden. Mit der Wende vom 7. zum 6. Jahrhundert v. Chr. tritt an die Stelle des Holzes ein grober, weicher, leicht zu bearbeitender Kalkstein (Poros). Im 6. Jahrhundert findet das Erz häufige Anwendung. Durch Einlegen oder Anfügen von Zier- raten aus Edelmetall schufen die Künstler auf dem Gebiete der Bronzetechnik große Mannigfaltigkeit. Sodann kam der herrliche griechische Marmor, von der ägäischen Insel Paros oder vom Pentelikon bei Athen, in Aufnahme. Diese Marmorstatuen wurden durch angefügte Zierarten von vergoldetem Erz, sowie durch Bemalung des Haares, des Fleisches und der Gewänder mit getöntem Wachs bedeutend in ihrer Wirkung gehoben und fügten sich in ihrer polychromen Behandlung den buntgestimmten Tempeln harmonisch ein. Kunstwerke von be- sonders hohem Materialwert waren die Chryselephantinen oder Goldelfenbeinbilder. Über einem Holz kern war der Körper aus gebogenen dünnen Elfenbeinplatten, das Gewand und auch wohl Bart und Haar aus emailliertem Gold gebildet.

§ 29. Die bildende Kunst der Frühzeit hat bereits in der sogen. mykenischen Periode (§ 16) ganz Vorzügliches hervorgebracht. Sie übte sich in allerlei Holzgeräten mit eingelegtem Gold, Silber, Elfenbein und Elektron, einer Mischung von Silber und Gold, (Lade des Rypselos um 640); in der Herstellung von ehernen Kesseln, Dreifüßen, Waffen (Achilleschild). Das Metall ward dabei mit dem Hammer getrieben, die aus Metallblech zugeschnittenen Zierarten auf- genietet (Toreutik). In Geräten aus edlem Metall erscheinen bei Homer die handeltreibenden Sidonier als Meister. Als Götterbilder genügten zuerst rohe Steine, Steinpfeiler, Holzbalken, dann fügte man Köpfe und Armstümpfe bei (Hermen) oder schnitzte puppenartige, steife, grellbemalte oder vergoldete Holzbilder, nach der Pallas Palladien genannt. Das Lösen der Gliedmaßen und Öffnen der Augen ward dem sagenhaften Dädalos von Kreta zugeschrieben. Die neuerlichen Funde in Kleinasien, auf Kreta und Cypern zeigen uns in höchst altertümlichen, an assyrische und ägyptische Werke erinnernden Skulpturen, Ton- und Erzarbeiten, Vasen- und Sarkophagen, daß hier morgenländische und griechische Kultur zu- sammentrafen und die unfreien Kunstformen des Ostens weiter wanderten auf den Boden von Hellas, wo sie ihre Befreiung fanden.

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

Erster Zeitraum, 580—460 v. Chr.

Strenger oder Archaischer Stil. Von ihm haben erst die Ausgrabungen in den letzten Jahrzehnten mehr Kunde gegeben; die reichste Sammlung von Denkmälern dieser Zeit befindet sich in Athen. Zu den früheren Techniken tritt die des Erzgusses hinzu. Nach 500 v. Chr. erhebt sich die Plastik in verschiedenen Gegenden Griechenlands mit ungemeiner Kraft, vornehmlich auf Agina, zu



Fig. 69. Grabrelief von Sparta.

Argos und Siphon. Auch das Marmorwerk tritt vereinzelt auf, kräftig bemalt; die Waffen und das Pferdegeschirr werden dabei von Erz gebildet. In einzelnen Fällen ist trotz des verwendeten Steins doch noch die alte Holztechnik deutlich erkennbar. So in dem Grabrelief von Sparta (Fig. 69), wo zwei heroisierten Verstorbenen Opfergaben, ein Hahn, Ei, Granatapfel und Blume, dargebracht werden. Auf einer weit höheren Kunststufe stehen die zahlreichen Skulpturreste, die auf dem Burgfels von Athen in dem Schutt der alten, von den Persern zerstörten Tempel gefunden wurden. Das bedeutendste Denkmal der archaischen Zeit

sind aber die Bildwerke von den Giebelfeldern des Tempels der Aphäa einer der Artemis nahestehende Gottheit, zu Ägina (§ 24). (Fig. 70a und 70b).

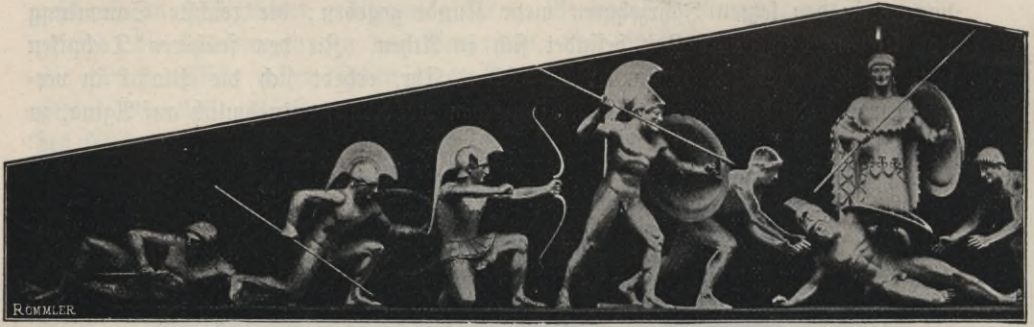


Fig. 70a. Ägina: Westgiebel des Tempels der Aphäa.

In beiden Giebeln wurde der Sieg über die Perser in idealisierenden Darstellungen von Kampfzügen aus der Heroensage verherrlicht. Die Göttin steht,



Fig. 71. Myron, Diskuswerfer. Marmorkopie nach dem verloren gegangenen Erzstandbild. Rom.

ruhig zuschauend, die Geschehnisse abwägend, in der Mitte der Gruppe. Zu ihren Füßen liegt die Leiche eines Gefallenen. Im Westgiebel ist es Patroklos. Um ihn

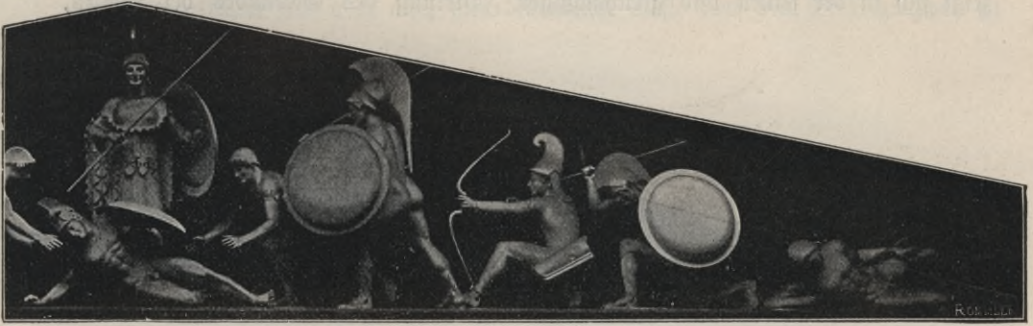


Fig. 70b. Agina: Westgiebel des Tempels der Aphaea.

wird gekämpft. Die Raumsfüllung ist mit viel Geschick vollzogen; in rhythmischer Bewegtheit sind die stehenden, sich beugenden, knieenden Gestalten in das flache



Fig. 72. Dornauszieher. Bronzestatue. Rom.

Dreieck eingeordnet; in den Ecken liegen zwei Verwundete. Erstaunlich ist die Durchbildung des nackten menschlichen Körpers. Das Altertümliche des Stils zeigt sich in der feinen und gleichmäßigen Fältelung des Gewandes der Göttin,

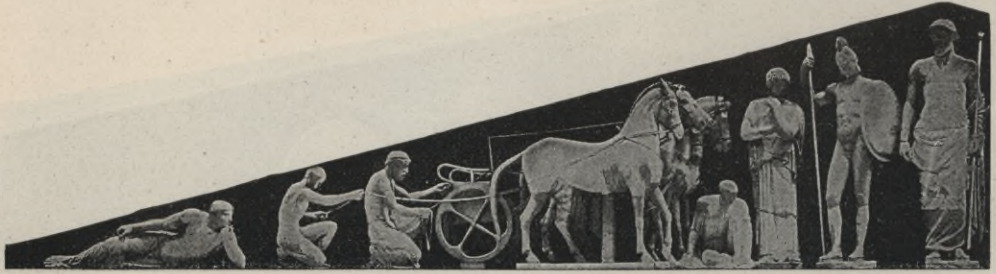


Fig. 73a. Olympia: Ostgiebel des Zeustempels (linke Seite).

in der gezierten Haltung und Fußstellung, in den drahtartig gekräuselten Haaren, vor allem in dem maskenartigen Lächeln des Gesichtes. Von Thorwaldsen restauriert, bilden die Agineten heute einen Hauptschatz der Münchener Glyptothek. Entstanden sind sie wohl um 470 v. Chr.

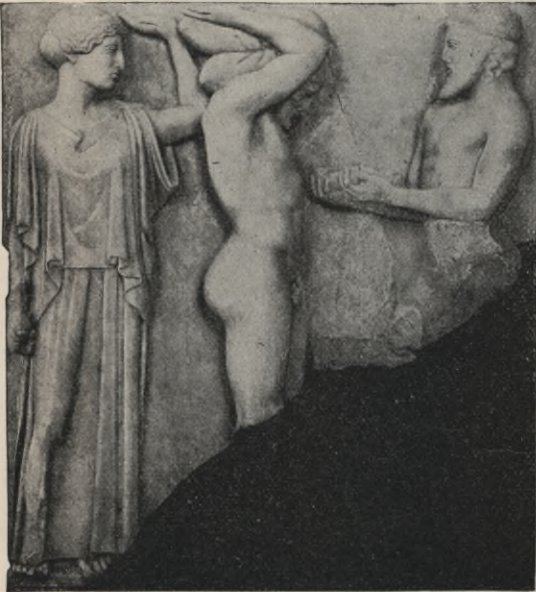


Fig. 74. Olympia: Metope vom Zeustempel. Atlas bringt Herakles in Gegenwart einer Nymphe die Hesperidenäpfel.

Allmählich wurde die Körperhaltung freier und ungezwungener; auch der lächelnde Ausdruck verschwand. Als größten Meister der Vorblüte, als lebenswahren Schilderer kraftvoll männlicher Gestalten pries man den Attiker Myron. In seinem Diskuswerfer (Fig. 71), der in mehrfachen Wiederholungen erhalten ist, wußte er meisterhaft den Übergang von einer Bewegung in die entgegengesetzte zur plastischen Darstellung zu bringen. Ein herrliches Original dieser Frühzeit ist der bronzene Wagenlenker zu Delphi, und auch das untergegangene Urbild des in zahlreichen Kopieen erhaltenen Dornausziehers (Fig. 72) gehört jener archaischen Periode an.

Ein vermittelnde Stellung zwischen dem streng altertümlichen und dem hohen Stil nehmen die Skulpturen des Zeustempels zu Olympia (erbaut um 460) ein. Der Tempel selbst nebst allen übrigen Gebäuden, welche diesen be-

rühmtesten der nationalen Festplätze Griechenlands zierten, wurde durch Erdbeben bis auf die Fundamente und einige stehengebliebene Säulenstümpfe zerstört. Aus dem Tempelschutt sind aber auch hier bedeutende Reste von den Giebelgruppen zu



Fig. 73b. Olympia: Ostgiebel des Zeustempels (rechte Seite).

Tage gekommen, die in höchst lebendiger, naturalistischer Auffassung im Westgiebel den Kampf der Lapithen mit den Kentaurern und im Ostgiebel die Vorbereitung zu der Wettfahrt zwischen Pelops und Dinomaos darstellten (Fig. 73a und 73b). Wer den Dinomaos besiegte, sollte seine einzige Tochter Hippodameia heimführen, wer besiegt würde, den Tod erleiden. Schon waren mehrere Freier auf diese Weise ums Leben gekommen, als Pelops, des Tantalos Sohn, sich einstellte und dadurch den Sieg errang, daß er den Myrtilos, den Wagenlenker des Dinomaos, bestach. Zeus steht in der Mitte, unter der Giebelspitze, größer als die übrigen, die „Sterblichen“. Zu seiner Rechten stehen Pelops und Hippodameia, zu seiner Linken Dinomaos und dessen Gattin Sterope. Dann folgen links und rechts, der Mitte zugewandt, die beiden Viergespanne, deren Wagenlenker am Boden kauern. Die übrigen Gestalten sind Nebenfiguren; die in den beiden äußersten Giebelecken wahrscheinlich die Flußgötter von Olympia, der Apheios und der Kladeos. Im Westgiebel wird der Kampf der Kentaurern und Lapithen auf der Hochzeit des Peirithoos und der Deodameia geschildert; auch hier bildet ein Gott, Apollon, den Mittelpunkt der Handlung, wie im Ostgiebel und bei den „Agineten“. Die zwölf Metopen des Zeustempels stellten die Haupttaten des Herakles dar. Die zehnte stellt Atlas dar, der dem Herakles die Apfel der Hesperiden bringt (Fig. 74); sie ist die am besten erhaltene.

§ 31. Zweiter Zeitraum, 460—336 v. Chr.

Hoher Stil. Der unvergleichliche Aufschwung, den das geistige und staatliche Leben von Hellas durch die siegreiche Beendigung der Perserkriege gewann, sprach sich auch in der Bildnerei aus, zumal da ihr die gleichzeitige glänzende Blüte der Baukunst eine Reihe großartiger Aufträge darbot. Athen tritt an die Spitze der griechischen Staaten, große Staatsmänner, wie Kimon und vor allen



Fig. 75. Phidias, Athena Parthenos, Goldelfenbeinstandbild im Parthenon auf der Akropolis (Kopie in Marmor).

Perikles, erheben es zu einer wunderbaren Kunststätte, und die Gebäude der Burg erhalten durch Phidias und seine Schüler reichsten bildnerischen Schmuck. An Phidias und an die Werke eines Polyklet, Alkamenes und Paionios knüpft sich in Athen wie im übrigen Hellas ein unerhörter Aufschwung der Kunst. Die Härte und Steifheit der früheren Werke aufgebend, vereinigt die hellenische Kunst von nun an eine vollendete Formenschönheit mit Ernst und Würde der Bewegung, Großzügigkeit der Gewandbehandlung. Mit dem Umschwung, der seit dem peloponnesischen Kriege (431—404) für das gesamte griechische Staatsleben eintritt, setzt sich auch die Plastik neue Ziele, und namentlich die Technik erreicht eine hohe Vollendung.

§ 32. Einer der herrlichsten Meister aller Zeiten war Phidias (Pheidias), Charmides' Sohn, von Athen, geb. gegen 500 v. Chr. Er blühte als Maler, Erzgießer und Bildhauer. Er war ein Freund des Perikles. Trotzdem mit Undank belohnt, des Unterschleifs und der Gotteslästerung angeklagt, starb er wahrscheinlich im Kerker. Seine Werke bezeichnen die Höhe griechischer Kunst, in ihnen vereinigt sich eine feine und gemessene Wiedergabe der Natur mit einer idealen Höhe der Auffassung. Der Schwerpunkt seines Schaffens lag in der Wiedergabe des Göttlichen in seiner Erhabenheit über das Irdische. An der Spitze einer zahl-

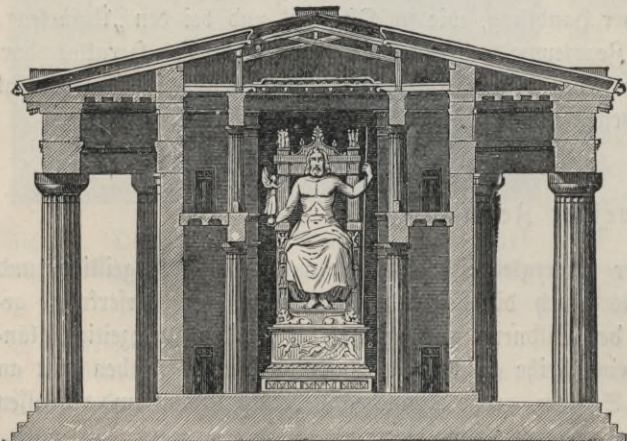


Fig. 76. Olympia: Durchschnitt des Zeus-tempels.

reichen Schar von Gehilfen und Schülern, Bildhauern und Erzgießern, Steinmetzen und Goldschmieden schuf er für die Burg von Athen und das Nationalheiligtum von Olympia jene herrlichen Kunstwerke, deren Reste die hohe Bewunderung der Nachwelt hervorrufen. Alle eigenhändigen Hauptwerke sind untergegangen. So

das eiserne Kolossalbild der Athena Promachos (Vorkämpferin) auf der Akropolis, etwa 10—12 Meter hoch und weithin sichtbar, aus Phidias' Frühzeit.

Desgleichen das goldelfenbeinerne Standbild der Pallas Athena Parthenos (Jungfrau) im Parthenon, stehend, mit Helm und Aegis, die Linke auf den Schild gestützt, auf der erhobenen, durch eine Säule unterstützten Rechten die Nike, das ganze Werk 26 Ellen = 12 m hoch, mit reichstem Schmuck. Das abnehm-

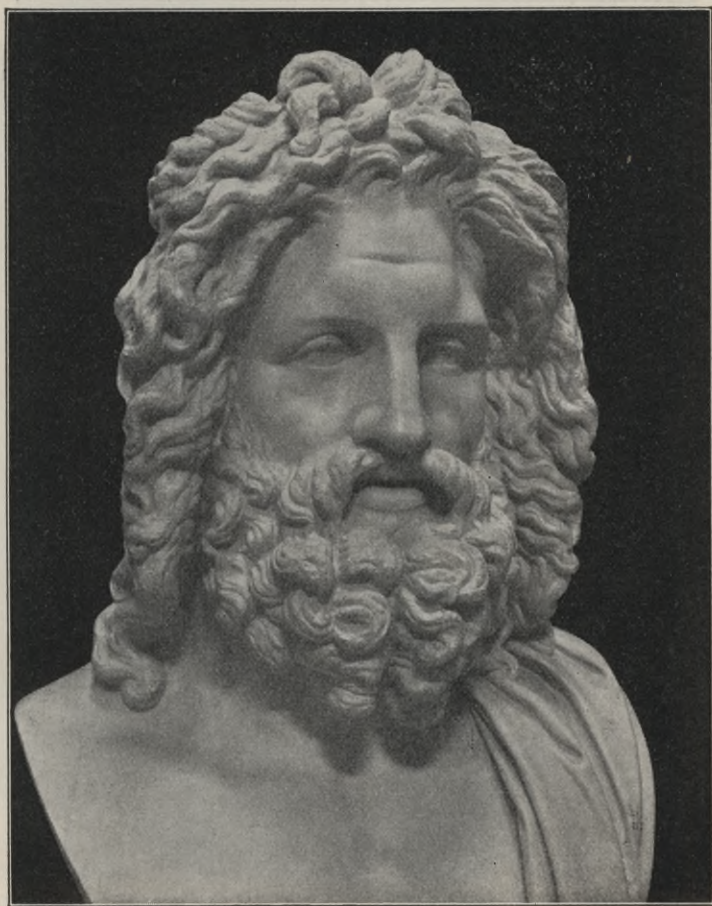


Fig. 77. Büste des Zeus von Otricoli. Vatikan. Rom.

bare Gewand wog 44 Goldtalente oder 1152 kg, unseres Geldes mehr als $2\frac{1}{4}$ Mill. Mark an Wert. Das Werk wurde etwa 438 vollendet und ist in einer verkleinerten handwerksmäßigen Nachbildung in Athen erhalten (Fig. 75).

Berühmter noch war die gleichfalls aus Gold und Elfenbein gebildete Zeusstatue zu Olympia. Der reich eingelegte Thron bestand aus Zedernholz; Gesicht, Oberleib, Arme des sitzend dargestellten Gottes waren aus Elfenbein; Haar, Bart und Gewand aus Gold. Auf der Rechten hielt Zeus die Nike (die Göttin des Sieges), in der

Linken das Zepter (Fig. 76). Übermächtig, aber huldvoll gewährend, schaute der Gott herab, eines der Weltwunder des Altertums. Der gewaltige Eindruck des des Werkes auf den Beschauer spiegelt sich in den Worten des Dio Chryostomos: „Wer von den Menschen ganz mühselig und beladen ist, und er kennt nicht mehr den süßen Schlaf, der soll vor dieses Bild hier treten, und siehe, er wird alles vergessen, was es Bitteres und Furchtbares gibt, denn es ist ein Anblick, lindernd

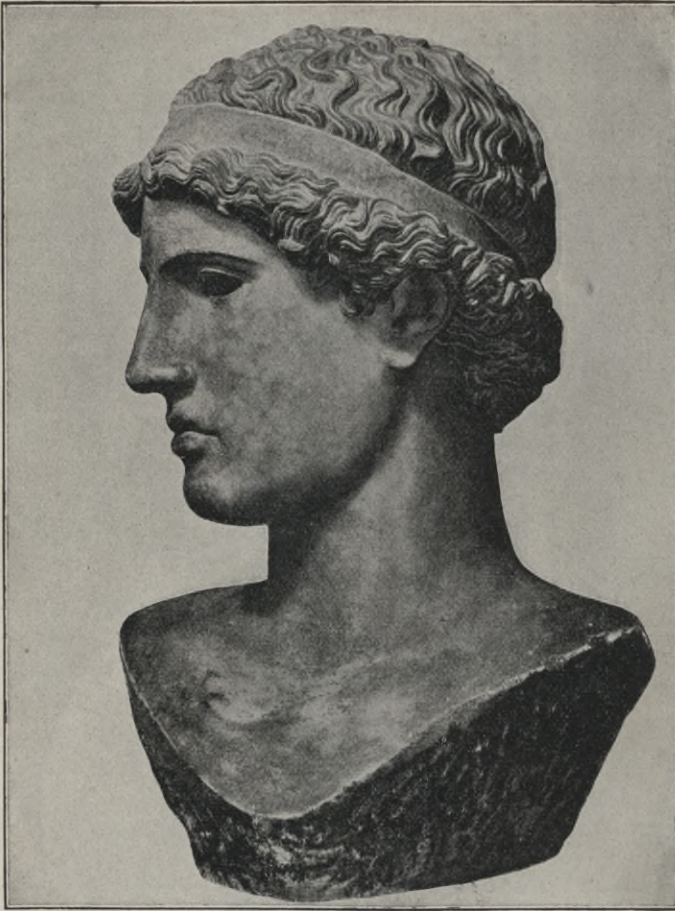


Fig. 78. Phidias, Kopf des Standbildes der Athena Lemnia. Marmorkopie in Bologna.

Kummer und Jorn, von allen Übeln erlösend.“ Auf Münzen von Elis ist ein schwaches Abbild des Werkes erhalten. Die Büste des Jupiter von Otricoli (im Vatikan) galt früher als ein Nachklang von des Phidias mächtigster Schöpfung. Wenn sie auch weit späteren Ursprungs ist, so besitzen wir darin dennoch einen der erhabensten Göttertypen des Altertums (Fig. 77).

Aus des Phidias mittlerer Zeit stammt die sog. Athena Lemnia, welche er für die attischen Kolonisten auf der Insel Lemnos schuf. Sie war aus Erz,

wenig mehr als lebensgroß, stützte sich mit der Linken auf ihre Lanze, während sie in der hochgehobenen Rechten den Helm hielt. Diesem ist der jungfräulich herbe, ungewöhnlich schöne und ausdrucksvolle Kopf zugewendet, von dem in Bologna eine Marmorkopie erhalten ist (Fig. 78), während das Museum in Dresden eine Nachbildung der Statue (mit nicht zugehörigem Kopf) enthält. — Im Wettstreit mit Kresilas und Polyklet schuf Phidias für die Stadt Ephesus eine Amazone, die, wie wir aus einer Darstellung auf einer Gemme wissen, ihre Lanze als



Fig. 79. Phidias, sog. Matteische Amazone. Marmorne Nachbildung. Vatikan. Rom.



Fig. 80. Kresilas, Verwundete Amazone. Marmor-Nachbildung im Kapitolinischen Museum. Rom.

Springstange benutzte, um sich auf ihr Pferd zu schwingen. Die sog. Matteische Amazone im Vatikan (Fig. 79) dürfte als eine Wiederholung dieser Statue gelten. Die erhobene, über den Kopf gelegte Rechte faßte den Schaft an seiner oberen Seite, während die linke ihn in den Boden einsetzte. Polyklet und Kresilas stellten die rüstige Kämpferin verwundet dar. Von dem Werke des letzteren gibt vielleicht die schöne Statue des Kapitolinischen Museums eine Anschauung (Fig. 80).

Von Phidias wohl entworfen, aber von seinen Schülern ausgeführt ist der Marmorschmuck des Parthenon. Von den beiden Siebelgruppen stellte die im Osten Athenes Geburt, die im Westen den Wettkampf der Göttin mit Poseidon

um die Herrschaft über Athen und Attika dar. Nur noch wenige Figuren sind erhalten. Sie befinden sich in London als bedeutendster Schatz des britischen

Fig. 81. Frauen vom Ostgiebel des Parthenon. Britisches Museum. London.



Museums. Die enggeschlossene Gruppe zweier Frauen aus dem Ostgiebel (Fig. 81) bietet eine Probe von der Größe und Schönheit der Körperbildung,

von der Freiheit und technischen Vollendung in der Behandlung der wundervoll fließenden Gewänder. Bei völliger Naturwahrheit erheben sich diese Gestalten durch ihre ruhige Würde doch über alle Wirklichkeit. Von den 92 Metopen ist mehr als die Hälfte erhalten. Die hochhabenen Reliefs bestehen meist aus 2 Figuren und stellen Centauren-, Giganten- und Amazonenkämpfe dar. Der um die Cella mauer oben unter der Säulenhalle umlaufende Fries gibt in flachem Relief eine Schilderung des alle 4 Jahre stattfindenden Festzuges der großen Panathenäen, des Geburtsfestes der Göttin. Wir schauen die Vorbereitungen zur feierlichen Prozession, die schlanken athenischen Mädchen, welche Rannen und Opfergerät tragen, den Zug der Opfertiere, die trappelnden Reitergeschwader der rüstigen athenischen Jugend (Fig. 82). An der Ostseite erwarten der Oberpriester und ältere, würdige Männer den Zug, und mitten unter den Zuschauern sitzen, den Iridischen unsichtbar, die seligen Götter selbst (Fig. 83) in freundlich mensch-

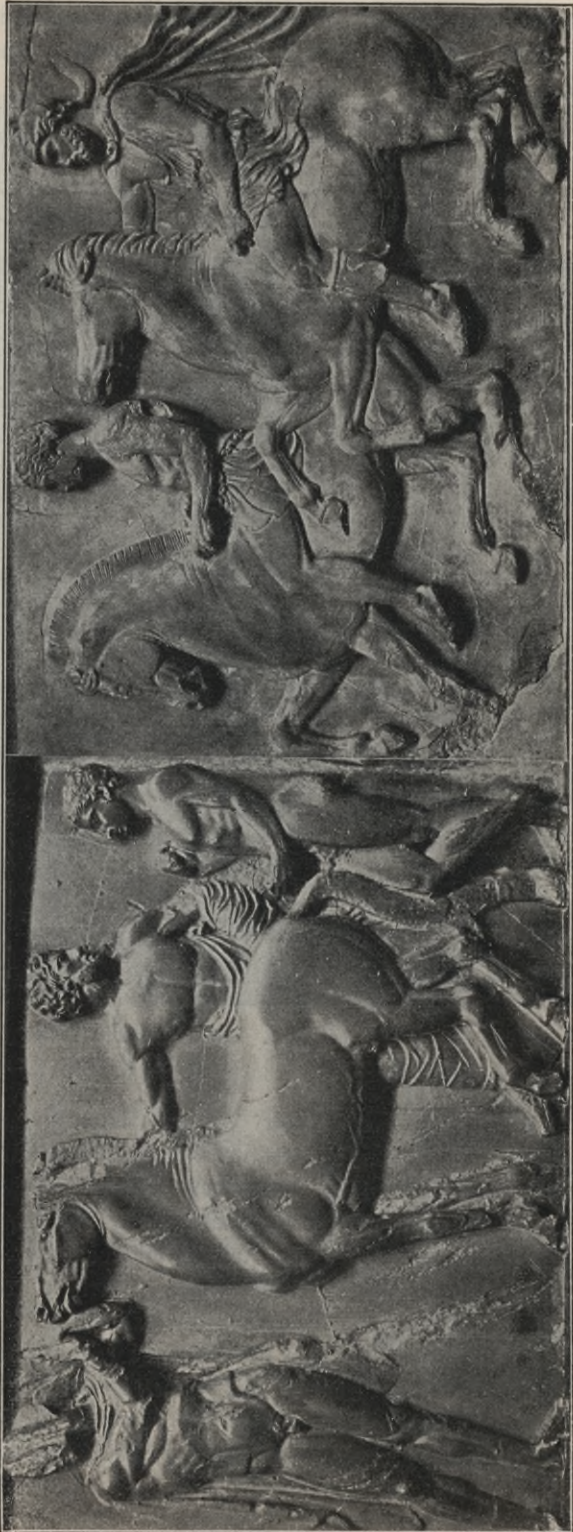


Fig. 82. Aus dem Westfries des Parthenon (Vorbereitung zum Panathenäenzug). Athen.

licher, fast lässiger Haltung. Heitere Schönheit und hoher Reichtum der Gestaltung zeichnen diese erhabenste Leistung attischer Reliefkunst aus, die von einem idealen, weihervollen Geist durchdrungen ist.

§ 33. Auch im Peloponnes erblühte gleichzeitig die Bildnerei zu hoher Meisterschaft. Als heroorragendster Künstler ist Polyklet zu nennen, der hauptsächlich zu Argos lebte und wirkte. Als Hauptzug wird dieser peloponnesischen Kunst ein durch lebendige Auffassung veredelter Naturalismus zugeprochen.



Fig. 83. Fries vom Parthenon. Aus dem Mittelstück des Panathenäenzuges: die Götter Poseidon, Apollon und Artemis. Athen.

Polyklet ist der Schöpfer eherner Athletenstatuen, deren gedrungene Proportionen und muskelstarke Kraft für eine gewisse künstlerische Richtung vorbildlich wurden. Seine Gestalten, kaum von geistigem Leben durchglüht, zeigen den Palästra-Jüngling in ruhigen, unkomplizierten Stellungen. Polyklet war tätig etwa von 460 bis 410. Sein sitzendes Goldelfenbeinbild der Hera zu Argos, das Angesicht von ernster Schönheit und feierlicher Würde, entstand etwa 416. Früher hielt man die Juno Ludovisi zu Rom (Fig. 84) für eine Nachbildung der Hera des Polyklet; neuerdings ist man geneigt, dies von der ernstesten altertümlichen Hera von Neapel anzunehmen. In der letzten Zeit hat man auch, auf Grund argivischer Münzen, einen Marmorkopf des britischen Museums (Fig. 85) als Nachklang des Urbilds herangezogen. Hera erscheint hier wenig göttlich, mit runden

Formen, gelösten Locken und breiter Stirnbinde. Sein Doryphoros (Speerträger) galt als Musterbild, Kanon, schöner männlicher Körperverhältnisse. Fast ebenso

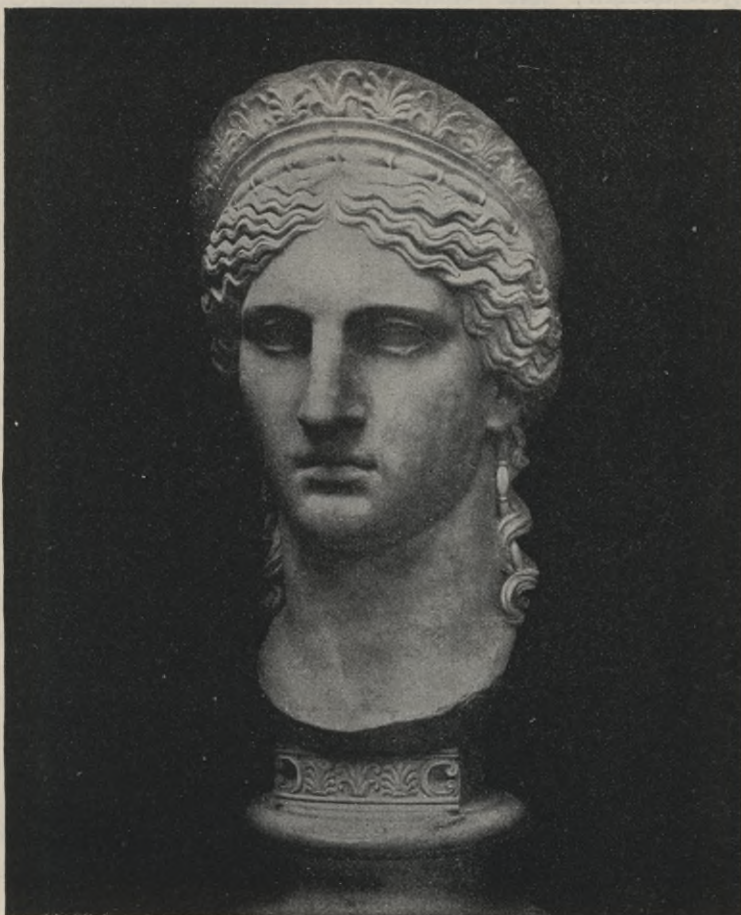


Fig. 84. Juno Ludovisi. Rom.

berühmt war sein Diadumenos, ein Jüngling, der sich mit erhobenen Armen die Siegerbinde um die Stirn legt. Durch die Unterscheidung von Stand- und Spielbein kam Abwechslung und Leben in die Gestalten. — Auch Alkamenes von Athen und Paonios waren im Peloponnes tätig. Von letzterem stammt die herrliche Nike in Olympia (Fig. 86) etwa 420, die von hoher dreiseitiger Basis wie aus den Höhen des Olymps auf die Sieger in den Kampfspielen herabzuschweben schien.

§ 34. Schöner Stil. Die im peloponnesischen Kriege sich vorbereitende innere Zerrüt-



Fig. 85. Polykleitos, Herakopf. London.

tung Griechenlands wirkte auch auf die Kunst über. Der naive alte Götterglaube war dahin, mit ihm die Fähigkeit zur Darstellung der Gottheit in ihrer idealen Formschönheit, ihrer ernstesten und heiligen Würde. An Stelle der Ruhe und Gehaltenheit finden wir die Darstellung des Reizvollen, Leidenschaftlichen, Begeisterten, Erschütternden. Alle Empfindungen sind aufs Höchste gespannt.



Fig. 86. Päonios von Mende, Schwebende Nike (Siegessägöttin). Olympia.

Es setzt eine neue Kunstrichtung ein, die Plastik sucht von jetzt an andere Fragen zu lösen. Neben der gesammelten religiösen Gemeinstimmung kommt die menschlich bewegte Stimmung des Einzelnen zu Wort.

Das ernste Kultusbild bleibt zurück, reizvolle jugendliche Gottheiten, Apollon Dionysus, Aphrodite, Eros werden bevorzugt. Die Goldelfenbeinkunst fällt fast in Vergessenheit. Statt des dunkeln ernsten Erzes kommt der feinere milde Marmor, der durch Tränken mit gefärbtem Wachs einen leichten Ton erhielt, vor allem in Aufnahme. An Stelle der monumentalen Aufträge der Staaten treten die Aufträge

reicher Privatleute und damit das Vorwalten persönlichen Beliebens. Wir rechnen diese Periode von 400—326 v. Chr.; ihre zweite Hälfte ist bereits eine Zeit allmählichen Absteigens von der vormaligen absoluten Höhe.

Eine eigene Gruppe besonders interessanter Kunstwerke stellen die attischen Grabdenkmäler dar, welche dieser Zeit entstammen. In ihrem Ausdruck stiller Trauer und gedämpften Abschiedswehs gehören sie zu den rührendsten Schöpfungen aller Zeiten. Es sind Bil-

der des Lebens, nicht des Todes, in denen der Grieche das Andenken an seine heimgegangenen Lieben festhält. Auf dem Grabstein der Hegeso (Fig. 87), der nebst vielen andern noch an seiner ursprünglichen Stelle auf dem ausgegrabenen Begräbnisplatz am Dipylon zu Athen steht, läßt sich die jugendlich schöne Frau von einer Dienerin ein Schmuckkästchen reichen; gedankenvoll wehmütig betrachtet sie das demselben entnommene Geschmeide; ein Zug stiller ahnungsvoller Trauer liegt über der ganzen, wundervoll komponierten Gruppe. Vielleicht gehört zu den Grabdenkmälern auch das berühmte, in mehreren Wiederholungen erhaltene Drophusrelief (Fig. 88). Die tote, schmerzlich beklagte Gattin darf dem Säng



Fig. 87. Griechische Grabstele. Athen.

er wieder ins Leben folgen unter der Bedingung, daß dieser sich nicht nach ihr umblickt. An der Schwelle zur Oberwelt kann er seine Sehnsucht nicht bezwingen. Er wendet sich, leicht neigen sich die Häupter der Liebenden, mit tiefem Blick schauen sie sich ins Auge. Aber schon naht Hermes als Bote der Unsterblichen. Mit still ernster Gebärde legt er seine Hand auf den Arm Eurhydikes, um sie für immer zurückzuleiten in das Reich der Schatten. Trotz ihrer nur handwerklichen Ausführung klingt die hohe Kunst des Phidias, namentlich der Geist des Parthenonfrieses in diesen Werken noch deutlich nach.

§ 35. Den Übergang von der älteren zur jüngeren Zeit dieser Epoche bildet Kephisodotos von Athen, der Vater des Praxiteles, der Schöpfer der Eirene mit dem Pluto'skinde, des Friedens mit dem Reichtum (Fig. 89), einer in ihrer innigen Schönheit fast an die christlichen Madonnen erinnernde Gruppe, von der sich eine antike Kopie in München befindet.

Die jüngere athenische Kunstschule schlug zuerst die der damaligen Stimmung



Fig. 88. Orpheus und Eurydike, von Hermes zur Unterwelt zurückgeführt.
Relief. Neapel.

der Gemüther zusagende Richtung ein, aufgeregtere oder weichere Empfindungen darzustellen. Sie ist besonders vertreten durch Skopas und Praxiteles, denen sich zahlreiche treffliche Künstler anschlossen. Beide Hauptmeister arbeiteten mit Vorliebe in Marmor: Knaben- und Jünglingsgestalten von weicher Schönheit, Göttinnen in irdischer Auffassung, holdseliger Anmut und Sinnlichkeit; im Gegensatz dazu Werke von tragischem Inhalt und erschütternder Macht.

Ob die berühmte Niobidengruppe (Florenz) dem Skopas oder dem Praxiteles zuzuschreiben sei, wußten schon die Römer nicht mehr; doch sprechen Gründe des Stils für die Urheberchaft des Skopas. Es ist eine ergreifende Zusammenstellung zahlreicher erregter, fliehender, verwundeter und im Tode zusammensinkender Jünglings- und Mädchengestalten. Den Mittelpunkt bildet Niobe selbst, in deren



Fig. 89. Kephisodotos, Eirene (der „Friede“) mit dem Plutosknaben auf dem Arm (als Mutter des Reichtums). Marmorkopie. München.



Fig. 90. Skopas, Niobe und ihre jüngste Tochter. Florenz.

Schoß sich die jüngste Tochter in ihrer Todesangst flüchtet (Fig. 90). Der schmerzvolle Blick, mit dem die Mutter zu den ihr wohlbekannten Urhebern des entsetzlichen Verderbens emporschaut, ist von erschütternder Tragik. Auf Skopas geht auch mutmaßlich die Statue des sitzenden Ares aus der Villa Ludovisi (Fig. 91) zurück. Das Schwert lässig in der Linken haltend, blickt er träumerisch in die Ferne; der kleine Liebesgott zu seinen Füßen deutet die weichen Gefühle an, die augenblicklich den sonst so ungestümen Kriegsgott beherrschen.

Praxiteles von Athen war namentlich als Marmorbildner berühmt und bis in die Zeit Alexanders des Großen tätig. Er stellte den Dionysos und sein Gefolge, vielfache Kopieen eines an einem Baumstamm lehrenden Satyrs, den Gros, den jugendlichen Apollon als Sauroktonos (d. i. Eidechsentöter), wie er eine am Stamm eines Baumes dahinhuschende Eidechse erlegt, und vornehmlich die Göttin der Schönheit dar. Die Aphrodite, welche er für die Bewohner von

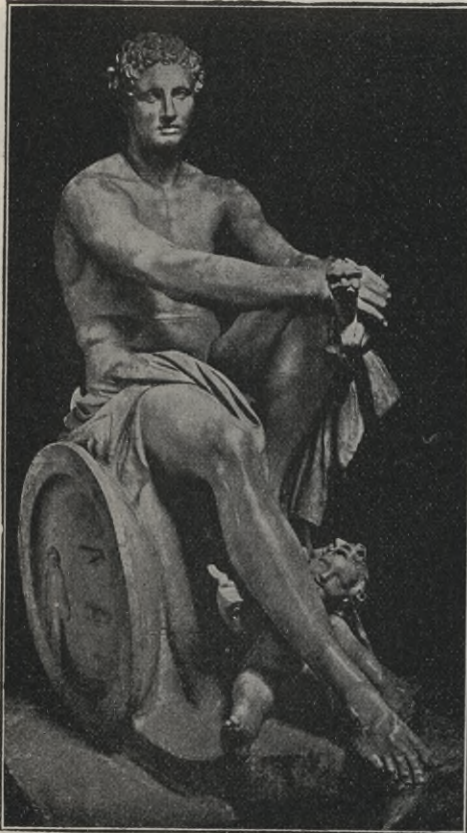


Fig. 91. Skopas, Ares „Ludovisi“, Rom.

Knidos schuf, gehörte zu den weltberühmten Kunstwerken. Sie war im Begriff ins Bad zu steigen und ließ das letzte Gewandstück auf eine neben ihr stehende Base sinken. Ein leises Lächeln und ein holdseliger Zauber weiblicher Reinheit umschwebt ihre Züge. Kopieen finden sich im Vatikan und in München. Am nächsten dem Original kommt ein Kopf in Berlin, in dem das Schwimmende des Blicks der etwas tief liegenden Augen und das unbewußt Sehnjuchtsvolle der leicht geöffneten Lippen wundervoll zum Ausdruck gelangt. Praxiteles ist der einzige der ganz großen Meister, von dem wir ein unstreitiges Originalwerk besitzen. Es ist der Hermes mit dem mutterlosen Dionysoskinde, das er zu den hilfreichen Nymphen trägt. Die Gruppe sah im 2. Jahrhundert n. Chr. der Kunstfreund Pausanias im Heratempel zu Olympia, und an derselben Stelle wurde sie, wenn auch stark beschädigt, bei den deutschen Ausgrabungen 1877 gefunden. Auf seiner Fahrt hat der Gott eine kurze Rast gemacht. Lässig lehnt er sich an einen Baumstamm; auf seinem linken Arm sitzt das muntere

Kind, dem er mit der Rechten eine Traube vorhält. Wir erkennen den Meister im stimmungsvollen Ausdrucke des individuellen Gemütslebens. Von wunderbarer Lebendigkeit ist die Behandlung des Marmors; einzelne Teile waren sicher durch Farben in ihrer Wirkung gehoben (Fig. 92, die den edelsten Teil der Statue, den Kopf zeigt).

Ein Zeitgenosse des Praxiteles war der Athener Leochares, der einen Ganymed schuf, wie er vom Adler des Zeus zum Olymp getragen wurde (Kopie im Vatikan). In den Kunstkreis des Leochares hat die neuere Forschung das Original des einst den Bogen haltenden, die Feinde von seinem Heiligtum abwehrenden Apollon vom Belvedere (Vatikan) verlegt (Fig. 93). Leicht schwebenden Ganges wendet



Fig. 93. Leochares, Appollon vom „Belvedere“. Rom.

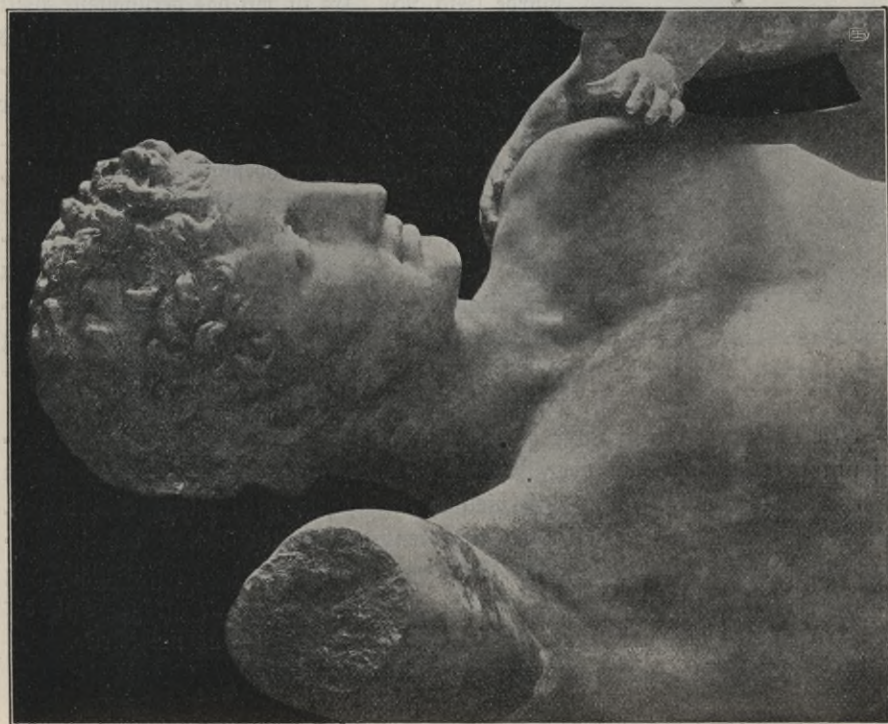


Fig. 92. Praxiteles, Kopf der Statue des Hermes mit dem Dionysoskaphen im Heratempel. Olympia.

er sich mit stolz erhobenem Haupte und hoheitsvollem Blick dem unsichtbaren Gegner zu; um die Lippen zuckt ein leichter Zug der Verachtung.

Die peloponnesische Schule des Polyklet, deren Augenmerk immer mehr auf die Darstellung harmonischer Kraft gerichtet gewesen war, wird durch Lysippos fortgesetzt. Er war Hofkünstler Alexanders des Großen, ausschließlich Erzbildner. Den gedrungenen Formen des Polyklet stellte er bei weitem schlankere Körperverhältnisse und eine feinere Geistigkeit entgegen. Die Gestalt eines Athleten, der sich mit einem Schabeisen den Staub der Palästra abkratzt, der sog. Apoxyomenos, ist in einer trefflichen Marmorkopie im Vatikan erhalten. Sie zeigt die Verbindung von Realismus mit hohem Schönheitsgefühl in der elastischen Geschmeidigkeit der schlanken, hohen Gestalt. Lysippische Proportionen zeigen auch der betende Knabe in Berlin und die kämpfenden Ringer in Florenz. Auch die Gewandstatue des Sophokles, Lateran (Fig. 94), eines der glänzendsten Werke griechischer Porträtbildnerei, gehört vielleicht in diesen Kreis.



Fig. 94. Sophokles. Rom.

Als ein Werk der Blüteperiode, wenn schon die Entstehungszeit nicht feststeht, wird auch die Venus von Milo (im Louvre) angesehen werden müssen, die 1820 auf der Insel Milo gefunden wurde (Fig. 95). Es ist mit das berühmteste Werk der ganzen antiken Kunst, in dem sich Menschliches und Göttliches zu wunderbarer Schönheit und Höhe verbindet. Die beiden Arme fehlen, und über die richtige Ergänzung besteht eine ganze Literatur. Mutmaßlich hielt die erhobene Linke einen Apfel, die Rechte saßte vielleicht nach dem Gewand. Andere denken sich die Göttin, wie sie einen großen spiegelnden Schild mit beiden Armen hält, um darin ihre sieghafte Schönheit zu betrachten. Die Behandlung des Marmors ist trotz der Verwitterung eine technisch so vollendete, daß man die lebenswarme Weichheit des Fleisches zu spüren glaubt.

Bemerkenswert wegen ihrer großen Anmut sind die kleinen bemalten Terrakottafigürchen mythologischen oder häufiger noch genreartigen Inhalts, die in den Gräbern von Tanagra, aber auch vielfach in Athen, Kleinasien, Unteritalien, Sizilien gefunden worden sind. Sie gehören dem letzten Drittel des 4. Jahrhunderts und dem 3. Jahrhundert v. Chr. an. Indem sie einen leisen Nachklang der Kunst des Praxiteles merkbar machen, zeigen sie, wie der große Stil der griechischen Plastik auch im bescheidenen Kunsthandwerk fruchtbar nachwirkte.

§ 36. Dritter Zeitraum.

(336—146 v. Chr.)

Leidenschaftlicher sog. Hellenistischer Stil. Das staatliche und religiöse Leben der Griechen ist zerbrochen. Die Kunst, obwohl mit vollster Beherrschung der handwerklichen Mittel weiter geführt — nur der Erzguß wird immer weniger geübt, — wandert an die Fürstenthöfe und in die reichen Handelsstädte des griechischen Kleinasien. Auch die süße Anmut eines Praxiteles wirkt nicht mehr. Die bildende Kunst strebt bald nach der Wirkung des Riesenmäßigen, Prächtigen, Malerischen, bald nach der des Leidenschaftlichen, Schmerzlichen, Furchtbaren, und wählt mit Vorliebe Stoffe aus der Heroen- oder Zeitgeschichte. Zugleich erscheint das Streben nach scharf ausgeprägter Naturwahrheit. Die hellenistische Zeit ist ungeheuer reich an künstlerischen Hervorbringungen. Gerade aus dieser Periode, deren Kunstwerke die ganze im tiefsten aufgewählte Zeitstimmung verraten, besitzen wir die meisten Beispiele.

Aus der großen Menge von kleineren Kunstzentren ragen die beiden Schulen von Pergamon und Rhodos durch die Bedeutung ihrer Werke besonders hervor. In ihnen erreichte die hellenistische Plastik die Höhe ihrer Entwicklung.

Zahlreiche Künstler wurden von den Königen Attalos I. (241—137) und Eumenes II. (197—159) herangezogen, um ihre glänzende Hauptstadt Pergamon mit Meisterwerken zu schmücken. Die Siege über die in Kleinasien einbrechenden

Gallier gaben Veranlassung zu monumentalen Weihgeschenken, ausgedehnten Gruppen von Kämpfern, Verwundeten und Sterbenden. Sowohl der sterbende Gallier (sog. sterbende Fechter) des Kapitols wie die erschütternde Gruppe des sein Weib und sich tötenden Galaters (Fig. 96) im Thermenmuseum zu Rom entstammen, wenigstens im Original, dieser Schule. Berlin besitzt aber seit 1879 die großartigen Reste des Zeusaltars, der sich auf der Burg von Pergamon befand, und dessen 120 Meter lange, 2 Meter hohe Fries in höchstem Relief wohl auch zur Feier

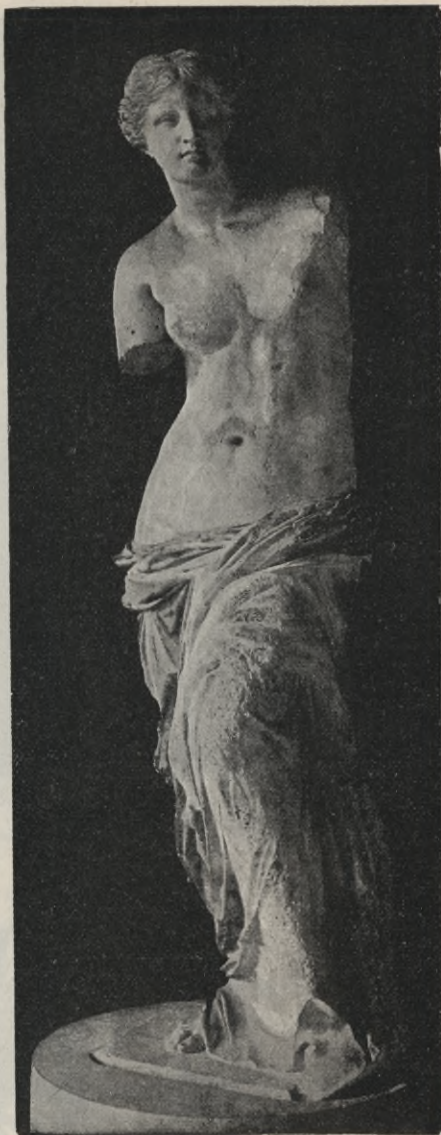


Fig. 95. Aphrodite von Melos.
Louvre.



Fig. 96. Galater und sein Weib. Villa Ludovisi. Rom.

der Kelteniege des Cumeses geschaffen wurde. Tatsächlich stellt der Fries den Kampf der Götter gegen die Giganten dar, ein gewaltig kraftvolles Werk voll höchster Leidenschaft, von kühnster, vollendeter Technik und einem überwältigendem Reichtum an Phantasie. Die stark beschädigte, aber trotzdem unerhört wirksame Zeusgruppe (Fig. 97) zeigt den König des Himmels im Kampfe mit 3 Feinden von denen zwei völlig menschlich, der dritte mit Schlangenbeinen gebildet ist. Der Gigant links bricht in sich zusammen; der Blitzstrahl des Gottes hat ihm den Schenkel durchbohrt. Auch der jugendliche Gegner in der Mitte ist überwunden; schmerzvoll faßt er nach der zerschmetterten rechten Schulter. Zeus aber, die mit der Aegis umwickelte Linke als Schild vorhaltend, holt mit mächtiger Bewegung aus, um das tödliche Geschloß gegen den letzten, verzweifelt



Fig. 97. Relief von der Burg von Pergamon: Zeusgruppe. Berlin.

sich aufbäumenden, in seiner Rückenansicht in kraftvoller Schönheit gebildeten Riesen zu schleudern. Aus der erhobenen Linken des Feindes werden Teile von dem Adler des Zeus sichtbar, der sich auch an dem Kampfe beteiligt.

Nicht minder großartig ist die Scene, in der Zeus' Tochter, die ägisgeschmückte Athene (Fig. 98) in wildem Siegeschritt einen überwundenen Gegner bei den Haaren hinter sich herschleifend, ungeachtet des Flehens der aus dem Boden auf-



Fig. 98. Relief von der Burg von Pergamon: Athene im Gigantenkampfe. Berlin.

tauchenden Erdgöttin Gaea, die mit einem Niobeblick der Göttin Knize umfaßt. Von rechts aber eilt die geflügelte Nike herbei, um das Haupt der himmlischen Siegerin zu bekränzen.

Auch in der blühenden Handelsstadt Rhodos entwickelte sich ein umfassender Kunstbetrieb. Chares von Lindos, ein Schüler des Lysipp, schuf den berühmten Koloß von Rhodos, das 32 Meter hohe, als Kunnsturm aufgestellte Erzbild des Sonnengottes, eines der sieben Wunderwerke der Welt, das später durch ein Erdbeben gestürzt wurde. Das berühmteste Werk rhodischer Meister, des Hagesandros, Polydoros und Athanodoros, berühmt auch durch die Abhandlungen Lessings und Grothes, ist die 1506 aufgefundenen, im Vatikan befindliche Laokoongruppe (Fig. 99). Während des Opfers ist der Priester mit seinen Söhnen von den Schlangen überfallen. Mit Anspannung aller Kräfte sucht der Vater sich aus den Umschlingungen der Ungeheuer, die ihn auf dem Altar halb niedergedrückt haben, zu befreien. Soeben trifft ihn ein Biß in die linke Seite, und, wie von einem elektrischen Schlage getroffen, zuckt der Oberkörper nach rechts, während den leicht geöffneten

Lippen des schmerzvoll nach hinten sinkenden Hauptes ein dumpfes Stöhnen entweicht. Der größere Sohn, zu des Vaters Rechten, hat fast schon ausgelitten; er berührt kaum noch den Boden; sobald sich die Windungen der Schlangenleiber lösen, wird er tot zusammensinken. Hingegen hat der ältere Sohn noch Aussicht, sich zu retten. Er streift soeben eine Windung von seinem linken Fuß; wie sein Blick verrät, ist sein Empfinden nicht mit seinem eigenen Leid, sondern mit dem

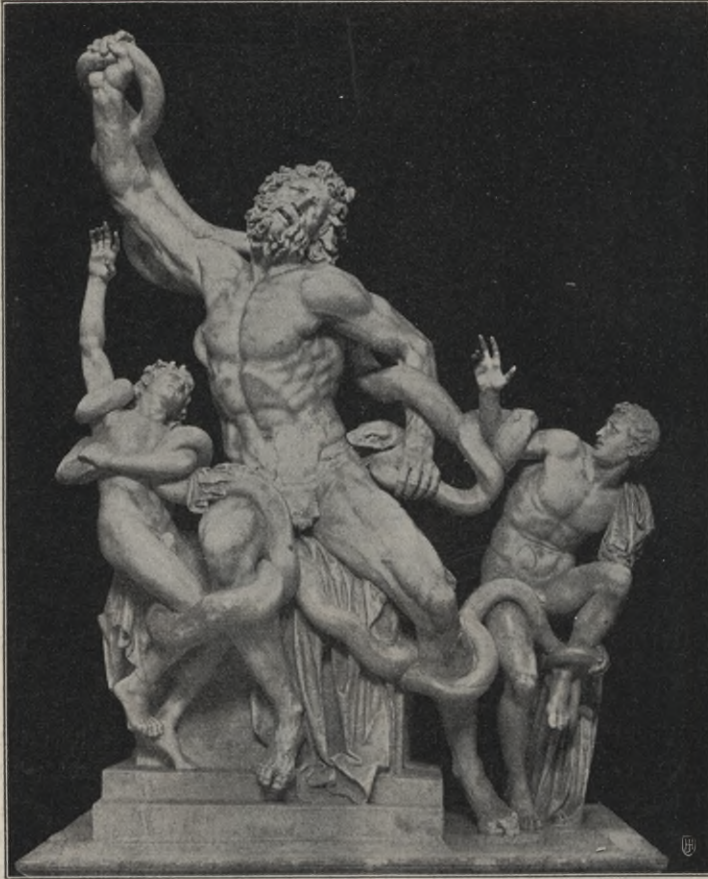


Fig. 99. Hagelandroß, Polydoroß, Athanodoroß, Laokoön-Gruppe. Museo Vaticano. Rom.

des Vaters beschäftigt. Während die starke Betonung physischen Schmerzes fast über das Maß hinausgeht, bringt dieser Zug der Kindesliebe etwas Versöhnliches in die ganze Komposition. Der rechte Arm des Vaters und des jüngeren Sohnes sind übrigens falsch ergänzt; der des Vaters war gebeugt, und die Hand lag am Hinterkopfe an. — Ein dem Laokoön verwandtes Motiv, wohl dem Stoffgebiete der Tragödie entlehnt, ist die kolossale Marmorgruppe des Farnesischen Stiers in Neapel.

Dem Anschauungsbereich der hellenistischen Kunst entstammen wahrscheinlich auch die schöne Idealbüste Homers, der man an der leichten Hebung des charakteristischen Greisenhauptes die Blindheit des göttlichen Sängers anzusehen glaubt (Fig. 100), und das seltsame ergreifende Hochrelief einer schlafenden Erinys, das wohl auch als Medusenhaupt gedeutet wird (Fig. 101).

§ 37. Nahe berühren sich mit der Plastik die Stein- und Stempelschneidekunst, obwohl sie, zunächst dem Bedürfnisse dienend, sich erst spät zu künstlerischer Vollendung emporhebt. Der Steinschneider fertigte die unentbehrlichen, auch bei Babyloniern, Phöniziern und Ägyptern üblichen Siegelsteine aus Halbedelstein, den Edelquarzen, Bergkristall, Amethyst, Carneol. Anfänglich alttümlich roh, werden sie nach und nach immer freier und künstlerischer.

Der nach Alexander dem Großen aus dem Morgenlande eingeführte Brauch, Becher und andere Geräte aus Edelmetall mit geschnittenen Steinen verschiedenster Farben-

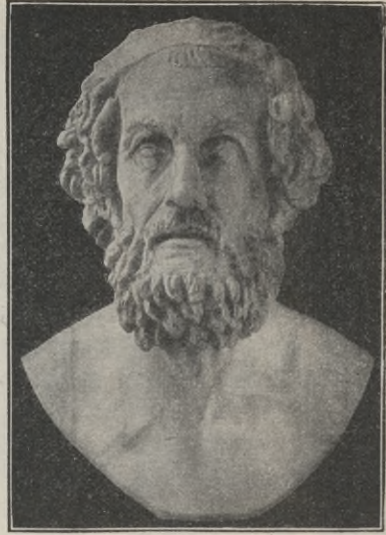


Fig. 100. Homer. Marmorbüste. Neapel.



Fig. 101. Schlafende Erinys (Medusa Ludovisi). Rom.

schichten zu schmücken, fügt den vertieft geschnittenen Gemmen oder Intaglios die erhaben geschnittenen Cameen bei. Sie sind z. T. von bedeutender Größe und



Fig. 102. Doppelbildnis Ptolemäos II. und der Arsinoë in Sardonyx. „Cameo Gonzaga.“ Petersburg. (Natürliche Größe.)

Vollendung und wurden meist aus 2–3farbig geschichtetem orientalischem Achat gefertigt, Onyx genannt, wenn er rauchfarben und weiß war, Sardonyx, wenn

eine dritte rote Schicht hinzutrat (Fig. 102). Auch ganze Gefäße wurden aus Halbedelstein geschnitten.

Die Malerei der Griechen.

§ 38. Hand in Hand mit der Bildnerei entwickelt sich bei den Griechen die Malerei zu hoher Vollendung. Bei der ausgesprochenen Wertschätzung, die der griechische Künstler auf die Gesamtwirkung legte, stimmte er in seine farbigen Tempel die farbigen Statuen hinein. Gerade die hervorragendsten Bildhauer ließen sich die Bemalung ihrer Werke sehr angelegen sein. So findet eine starke Wechselwirkung zwischen Plastik und Malerei statt. Leider hat sich bei der vergänglichen Natur dieser Kunst weder von den Wand- noch den Tafelgemälden der Griechen etwas erhalten. Einen Begriff von der Behandlungsweise geben uns nur einerseits die in Italien gefundenen griechischen bemalten Gefäße, dann die weit späteren Wandgemälde und Mosaiken von Pompeji. Selbst Werke aus einer Zeit der sinkenden Kunst legen Zeugnis ab von großem Reichtum der Erfindung, vortrefflicher Zeichnung und Komposition. Die Darstellungen waren überwiegend der Götter- und Heldensage, sowie der nationalen Geschichte entnommen. Spät erst tritt das Sittenbild, Stilleben und Bildnis hinzu; die Landschaft bei den Griechen, soweit wir Kenntnis davon haben, diente hauptsächlich als Hintergrund geschichtlicher Vorgänge.

§ 39. Der erste Maler von großem Ruhm war Polygnotos zu Athen, Kimons Freund, edler und ernster Heroen- und Geschichtsmaler, Hauptmeister der attischen Schule. Das zweite Zeitalter der vollkommenen Malerei beginnt mit Zeuxis und seinem Nebenbuhler Parrhasios von Ephesos, um 400, Hauptmeister der ionischen Schule, die vor allem durch reichere und feinere Ausbildung der Farbe Lebenswahrheit und Reiz erstrebte. Die Vorzüge der bestehenden Schulen vereinigte Apelles von Kolophon, Zeitgenosse und Lieblingsmaler Alexanders des Großen.

Die Gefäßmalerei bedeutet einen wichtigen Kunstzweig in dem künstlerischen Leben der Griechen. Prachtige Formen vereinigen sich mit der feinsten Anordnung von Figuren und Ornamenten, die uns diese Gefäße heute noch als unübertroffen in ihrer Art erscheinen lassen. Man unterscheidet mehrere Stufen der griechischen Gefäßmalerei, die in die Zeit vom 6. bis zum 2. Jahrh. v. Chr. fällt. Die ältesten Vasen (vergl. § 17) haben einfache Gestalt, blaß-rote Farbe, darauf in altertümlicher Zeichnung und schwarzer Farbe die noch an die Zeit geometrischen Stils erinnernden Figuren; daher die Bezeichnung schwarzfiguriger Stil. Die Darstellung bewegt sich anfänglich stets im Kreise der Götter- und Heldengeschichte. Beliebte sind vor allem, gerade wie in der gleichzeitigen archaischen Bildnerei, Kampfdarstellungen und Wettkämpfe. Seit etwa 500 beginnt der rotfigurige Stil. Die Vasen dieser Art sind glänzend schwarz, darauf Figuren und Zieraten in der roten Farbe des Tones, in meist ganz trefflicher Zeichnung. Hauptfundstätten sind die Gräber von Unteritalien und Etrurien, wohin dieselben von Athen, Korinth usw. massenhaft ausgeführt wurden. Seit

dem 4. Jahrhundert werden die Farben der Bemalung bereichert, auch wird gern Gold zur Hebung der Zeichnung verwendet. Die Prachtgefäße der Spätzeit (Fig. 103) wurden hauptsächlich im griechischen Unteritalien hergestellt.

§ 40. Infolge dieser riesigen Kunsttätigkeit vieler Jahrhunderte kann man sich den Reichtum Griechenlands an Kunstwerken, Tempeln und anderen öffentlichen Gebäuden, Götter- und Standbildern, Weihgeschenken, Gemälden usw. nicht



Fig. 103. Prachtamphora.

groß genug denken. Athen, Korinth, Olympia und Delphi waren damit überfüllt, aber in ähnlicher Weise jeder kleine Ort, die entlegenen Pflanzstädte Joniens, Siziliens und Unteritaliens. Schon in den Perserkriegen begann der Kunstraub. In den späteren inneren Kämpfen wurden zahlreiche Heiligtümer verheert und geplündert. Die Nachfolger Alexanders brachten reiche Sammlungen von älteren Kunstwerken jeder Art zusammen. Die römischen Feldherrn betrieben den Kunstraub planmäßig, zum Schmuck der Triumphzüge. Nach den Siegen über die macedonischen Könige, die Griechen, über Syrien, Mithridates und Kleopatra wurden jedesmal die Kunstwerke zu Hunderten nach Rom verschleppt. Seit der Zerstörung von Korinth 146 wurden die Römer Kunstliebhaber und Sammler; Feldherrn und Statthalter raubten für sich und scheuten sich nicht, sogar die Tempel auszulündern. Die Kaiser, besonders Augustus, Caligula und Nero,

vollendeten das Werk, indem sie zahllose Statuen zum Schmuck ihrer Paläste, Theater, Bäder und Rennbahnen nach Rom holten; Nero allein entnahm von Delphi 500 Statuen. Und doch zählt ein Zeitgenosse Vespasians noch 3000 Statuen zu Rhodos. Seit der Erhebung von Byzanz zur Reichshauptstadt setzte von neuem dies Unwesen zugunsten von Konstantinopel ein. Mit der völligen Herrschaft des Christentums unter Theodosius begann eine massenhafte Zerstörung der heidnischen Götterbilder; Marichs Goten vernichteten viele Kunstwerke auf griechischem Boden; ebenso ging in Italien zur Zeit der Goten- und Vandalenkämpfe zahlloses zugrunde. Das junge Christentum des ost- und weströmischen Reiches entkleidete vielfach die alten Prachtbauten ihrer Säulen und führte sie dadurch dem Untergange entgegen. Während der Kreuzzüge schleppten die Venetianer zahlreiche Schiffslasten griechischer Säulen und plastischer Werke nach der Inselstadt. Das christliche Morgen- und Abendland benutzte die Werkstücke

von Tempeln und Mausoleen zu Festungsbauten. Die Türkenherrschaft in Kleinasien, Griechenland, Nordafrika vollendete die Vernichtung; die Werkstücke wurden verbaut, die Marmor Kunstwerke wanderten in den Kalkofen, die Erzwerke wurden geschmolzen; anderes verwüsteten Erdbeben, Krieg und Regen. Schließlich führten noch im 19. Jahrh. die Engländer die edelsten Reste der griechischen Kunst hinweg, anderes kam nach Paris, München, Berlin, Wien. So sind uns auf hellenischem Boden meist nur traurige Trümmer der alten Herrlichkeit übrig geblieben. Fast alles irgend Bedeutsame ist in die großen Kunstsammlungen des übrigen Europa gewandert, was freilich ihrer Erhaltung und ihrem Studium förderlich ist. Zahlreiche Ausgrabungen in Troja, Mykenae, Olympia, Pergamon, Delphi, auf Cypern, Kreta, der Burg von Athen usw., haben neuerdings viel Merkwürdiges und Hochwichtiges zutage gebracht.

Vierter Abschnitt.

Die bildende Kunst der italischen Völker.

A. Die bildende Kunst der Etrusker.

§ 41. Die Anfänge italischer Kunst liegen in tiefem Dunkel. Die Verwandtschaft der italischen Urbewohner mit der pelasgischen Urbevölkerung von Hellas zeigt sich in der Gleichartigkeit der ältesten Bauwerke, der im Sabinerland häufigen kyklopischen Stadtmauern aus sorgfältig behauenen vielseitigen oder Quadersteinen, der ringförmig sich verengernden Schatzkammern und Grabgebäude. Weit wichtiger für die Kunstentwicklung sind die von Norden her eingewanderten, vom Po bis zur Tiber ansässigen Etrusker, die frühzeitig hellenische Bildung und Kunst annahmen, ein Volk von kühnem, großartigem Unternehmungsgeiste. Zeugnis dafür sind auch hier gewaltige kyklopische Stadtmauern, ferner Kanäle, Abzugstollen, bei denen im Gegensatz zu den Griechen mit Vorliebe die echte Wölbung angewandt wurde. Der etruskische Tempel hatte die Richtung von Nord nach Süd, Eingang von Süd; die Nordhälfte war die annähernd quadratische Cella, die Südhälfte die tiefe und geräumige säulengetragene Vorhalle. Die Säulen sind den dorischen ähnlich, aber sie haben Basen, keine Kannelierung, sind schlanker, stehen weiter auseinander. Das Giebedach ist steiler, das Innere des Tempelhauses durch Wände oder Säulenreihen in drei Zellen geschieden, deren mittlere breiter ist. Für ihre Grabmäler waren sie sehr bemüht; es sind unterirdische Kammern, häufig mit gemauerten Hügeln oder kegelförmigen, turmartigen Bauten darüber; im Gebirg Felsenkammern. Die etruskische Kunst ist sehr bedeutsam, weil sie die Lehrmeisterin der altrömischen wurde und in dem Gewölbe ein neues, für die gesamte Weiterentwicklung höchwichtiges Element in die Kunst einführte.

§ 42. Auch die bildende Kunst pflegten die Etrusker in mannigfacher Weise. Sie fertigten in Nachahmung der Griechen bemalte Tongefäße, zierten die Tempel mit Bildwerken und Statuen aus gebranntem Ton und Erz, sammelten die Asche der Toten in großen, meist kräftig bemalten Steinsärgen oder sargartigen,

kleinen Steinkisten mit dem Bilde des Verstorbenen und roh ausgeführten mythologischen Darstellungen. In feiner Goldschmiedearbeit, der Herstellung von Geräten und Waffen aus getriebenem Silber und Erz, runden ehernen Spiegeln mit auf der Rückseite eingegrabenen Umrisszeichnungen mythologischen Inhalts, reich mit Bildwerken gezierten Schmuckkästchen, waren sie sehr gewandt. Besonders war bei ihnen der Erzguß — Götterbilder und Porträtstatuen — ausgebildet.

Von der Malerei der Etrusker ist eine große Anzahl von Gemälden in den Grabkammern erhalten. Meist das Schicksal der Seligen und Verdammten darstellend, sind sie geschickt in der Anordnung, von altertümlicher Geziertheit in Zeichnung und Farbe. Eine durch Handelsbeziehungen vermittelte Bekanntschaft mit der altgriechischen Kunst, sowie mit derjenigen der westasiatischen Völker ist unverkennbar.

B. Die bildende Kunst der Römer.

§ 43. Die Griechen waren das Volk der Kunst, die Römer das Volk des Staates. Es fehlte ihnen die freudige künstlerische Schöpferlust, wie der dichterisch verkürte Götterglaube der Griechen; die Kunst diente, wenn auch meist in glänzendster Durchführung, dem allgemeinen Bedürfnis oder dem Luxus der Großen. Durch die ganze Geschichte der Römer geht als herrschender geistiger Zug Tatkraft, Lebensklugheit, praktischer Sinn, verständige, auf das Zweckmäßige gerichtete Überlegung. Dies zeigt sich auch in der bildenden Kunst, in welcher sie erst die Schüler der Etrusker, dann der Griechen waren. Hauptsächlich in der Architektur, in der die Römer durch geschmackvolle Vereinigung der griechischen Grundform des Säulen- und Horizontalbaues und des etruskischen Gewölbebaues höchst Mannigfaches, Großartiges und dabei durchaus Neues geschaffen haben. Die römischen Bauten zeichnen sich durch eine wahrhaft unverwüßliche Gediegenheit aus. Beim Tempelbau bewahrten sie die tiefe Vorhalle der Etrusker, fügten bisweilen an der Rückseite eine aus der Wand springende Nische für das Götterbild bei. Die in Rom aus den eroberten Ländern zusammenströmenden Schätze, der ungeheure Reichtum der herrschenden Adelsfamilien und ihr Bemühen, durch gemeinnützige Anlagen oder bloße Prachtbauten sich beim Volke beliebt zu machen, veranlaßten in der Zeit der Republik und der Kaiserzeit die Herstellung riesiger und dabei reich geschmückter Architekturen. Auch das Privathaus fand bei den Römern eine weit prunkvollere Entwicklung als bei den Griechen.

In der Bildhauerei ist das Verdienst der Römer bedeutend schwächer und beschränkt sich im wesentlichen auf die Heranziehung griechischer Künstler. Es erwächst daraus eine glänzende Nachblüte der griechischen Skulptur ohne die ernste Hoheit der älteren Schöpfungen und mit der bereits in der späteren griechischen Plastik ausgesprochenen Richtung auf die Darstellung des Geistreichen, Leidenschaftlichen, Erschütternden, Reizvollen. Ältere Kunstwerke werden in Menge und mit glänzender Technik wiederholt oder frei nachgebildet. Die altrömische Sitte der wächsernen Ahnenbilder war einem Aufblühen des Stand- und Brustbildes mit eifrigem Bemühen nach Auffassung des Charakteristischen und treuer Ähnlichkeit sehr vorteilhaft.

In der Malerei war das Streben des Römers einerseits auf das Sammeln älterer griechischer Kunstwerke, andererseits auf die mit großem handwerklichen Geschick geübte Auszierung der Wohnräume gerichtet. Jedenfalls hat das römische Volk das hohe Verdienst, zu einer Zeit, als in Griechenland die Kunst abwelkte, sie nach Italien übergeführt, in neuer mannigfacher Weise umgebildet, jahrhundertlang wach erhalten, ihre Bauformen und ihre hoch gesteigerte bildnerische Technik über das ganze weite Gebiet des weltbeherrschenden Reiches ausgebreitet zu haben.

Zeittafel.

- 753—509 v. Chr. Zeit des römischen Königtums. Herrschaft der etruskischen Bauweise. Kapitol, Stadtmauern, Cloaca maxima.
 509. Die Republik Rom. Neubauten.
 Um 200. Eindringen griechischer Kunst und Bildung.
 146. Griechenland römische Provinz. Kunstraub. Griechische Künstler in Rom.
 31. Schlacht bei Actium. Beginn des Kaiserreichs.
 31 v. Chr. bis 96 n. Chr. Die Julier und Flavier. Glänzende Bautätigkeit. Pantheon, Colosseum, Titusbogen. 79 n. Chr. Zerstörung von Pompeji.
 96—260. Mittlere Kaiserzeit. Glänzende, nach und nach sinkende Bautätigkeit, besonders unter Trajan und Hadrian. Ehrensäulen, Triumphbogen, Tempel, Thermen. Prachtblüte der Baukunst im Morgenland.
 260—476. Das sinkende Kaiserreich. Eindringen des Ungeschmacks bei ungebrochener Stetlichkeit.

1. Die Baukunst der Römer.

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

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

Die ersten 350 Jahre der Republik sind durch Herrichtung gewaltiger Wasserabfuhrungstollen, Wasserleitungen, Brücken- und Heerstraßen bezeichnet. Auch Tempel wurden zahlreich gebaut, zuerst noch in tuskanischer Weise. Schon sehr früh, in der ersten Hälfte des 5. Jahrh. v. Chr., werden griechische Maler und Tonbildner als Helfer erwähnt, später mehrfach griechische Bildhauer und Baumeister. Nach den Kriegen mit Mazedonien und den Atolern schmückten die siegreichen Feldherrn die von ihnen geweihten Tempel mit erbeuteten griechischen Kunstwerken. Erster Marmortempel 149 v. Chr. Aus dieser früheren Zeit ist nur Weniges und Unscheinbares erhalten.

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

Seit der völligen Besiegung und Einverleibung von Mazedonien und Griechenland zieht der griechische Kunstgeschmack ein. Kunstwerke werden massenhaft nach Rom verschleppt, die Tempel nach griechischer Weise, teilweise aus geraubtem

Material erbaut. Es beginnt eine bald echte, bald erheuchelte Kunstliebhaberei, begünstigt durch den außerordentlichen Reichtum des römischen Adels und das Zuströmen griechischer Künstler. Die Großen suchen durch verschwenderisch prachtvolle Bauten zum allgemeinen Nutzen oder Vergnügen das Volk zu gewinnen. So entstehen die als Versammlungsorte beliebten Curien und Basiliken, mit Säulenhallen umgebene Märkte (fora), Theater (das erste von Stein ist das des Pompejus, 57 v. Chr.), Amphitheater. Auch der Privatbau von Stadt- und Landhäusern, Grabmälern usw. wird mannigfaltig und reich.

Weniges ist erhalten, so aus Sullas Zeit der anmutige Rundtempel, der irrtümlich nach der Besta benannt wird, ferner der ionische Tempel der Fortuna virilis (Fig. 104), sodann an der Via Appia das mächtige Grabmal der Cäcilia Metella, der Gemahlin eines Crassus, der Rundtempel zu Tivoli, in korinthischem Stil.

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

Die Zeit der ersten Kaiser ist eine Zeit glänzender Entwicklung der Baukunst. Augustus rühmte sich, das vormalig backsteinerne Rom als ein marmornes zurückgelassen zu haben. Kluge Fürsten wissen dem römischen Volke durch großartige Bauunternehmungen, die auch dem gemeinen Mann außerordentliche Bequemlichkeiten und Genüsse verschaffen, alles politische Leben in Vergessenheit zu bringen; halb wahnsinnige Nachfolger geben durch die riesenhaften Pläne ihres Übermuts den Künstlern reiche Beschäftigung. Obwohl von der Wahrheit und Einsicht der besten Zeiten Griechenlands entfernt, zeigt die Baukunst Geist und

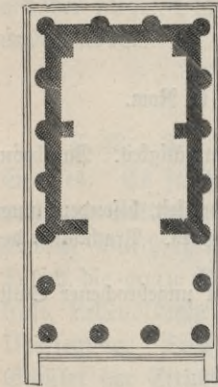


Fig. 104. Tempel der Fortuna virilis, Rom. Grundriß.

Schwung; sie benutzt die griechischen Formen, wenn auch nicht mit ganzem Verständnis, doch mit Geschmack und schöner Wirkung. Die dorische und ionische Säule wird wegen ihrer Einfachheit seltener gebraucht als die prunkende korinthische, die bisweilen zu überzierter Ausbildung gelangt. Die Wölbung erscheint bei den Römern durchgängig in Gestalt des Halbkreisbogens und gewährt die Möglichkeit, mächtige mehrstöckige Gebäude zu errichten. Nicht selten unterscheiden die drei Säulenarten in geschichtlicher Reihenfolge vom Schweren zum Leichten die Geschosse, so daß unten die dorische, im ersten Oberstoß die ionische, im zweiten die korinthische Stilform auftritt. Wir finden häufig den Säulenbau mit dem Gewölbebau verbunden, wobei allerdings die Säule vielfach nur als zierende Halbsäule oder als Träger eines Standbildes erscheint. Die in der griechischen Baukunst typisch feststehenden Einzelformen von Säulen und Gebälk werden in freier, willkürlicher Weise umgewandelt. So erhält die dorische Säule die ionische Basis, auch wird die strenge Einteilung von Triglyphen und Metopen aufgegeben, und die Architrave werden gern mit naturalistisch behandelten Guirlanden und Stierschädeln geschmückt. Die Form des ionischen und korinthischen Kapitäls wird zu einer neuen üppigen Schöpfung, dem Komposit-Kapitäl umgestaltet. Zu den auch jetzt mit Eisen errichteten Tempeln, Heerstraßen, Brücken und Wasserleitungen,

Theatern und Amphitheatern, Rennbahnen, Markt- und Gerichtshallen, Prachtgräbern, gesellen sich herrliche Kaiserpaläste, Triumphbogen, riesige Thermenanlagen, Bibliotheken, überwölbte Wasserbehälter, die in größerer Zahl erhalten sind und trotz der Verwüstungen der Zeit Beweis ablegen für die Gediegenheit, Großartigkeit und Schönheit der römischen Baukunst. Auch in bezug auf das Material tritt die dem Römer eigene Liebe zum Machtvollen glänzend hervor. Theater, Amphitheater, Tore werden aus Werkstücken von Travertin erbaut; bei Tempeln und Palästen genügt nicht mehr der weiße Marmor von Luna (Carrara), sondern die Säulen (oft Monolithen) werden aus dem edelsten, härtesten bunten Gestein, Granit, Porphyr und farbigem Marmor geschaffen. Sie sind poliert und meist ohne Rannelierung. Die Wände wurden gleichfalls mit Marmorplatten verkleidet. Für den Kern der Bauten diente zumeist ein allezeit trefflich ausgeführter Backsteinbau, der in der Provinz fast ausschließlich üblich war. In der Herstellung der gebrannten Ziegel sowie des Mörtels waren die Römer Meister, auch war ihnen die Verwendung des Gußwerks, Beton, selbst bei gewaltigen Gewölbspannungen durchaus geläufig.

Zur Zeit des Augustus und Tiberius lebte Vitruvius, der Zusammensteller eines Werkes über die Baukunst.

Hauptformen des Gewölbes. Das Tonnengewölbe (Fig. 105) ist die

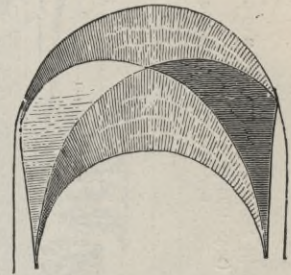
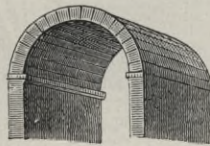


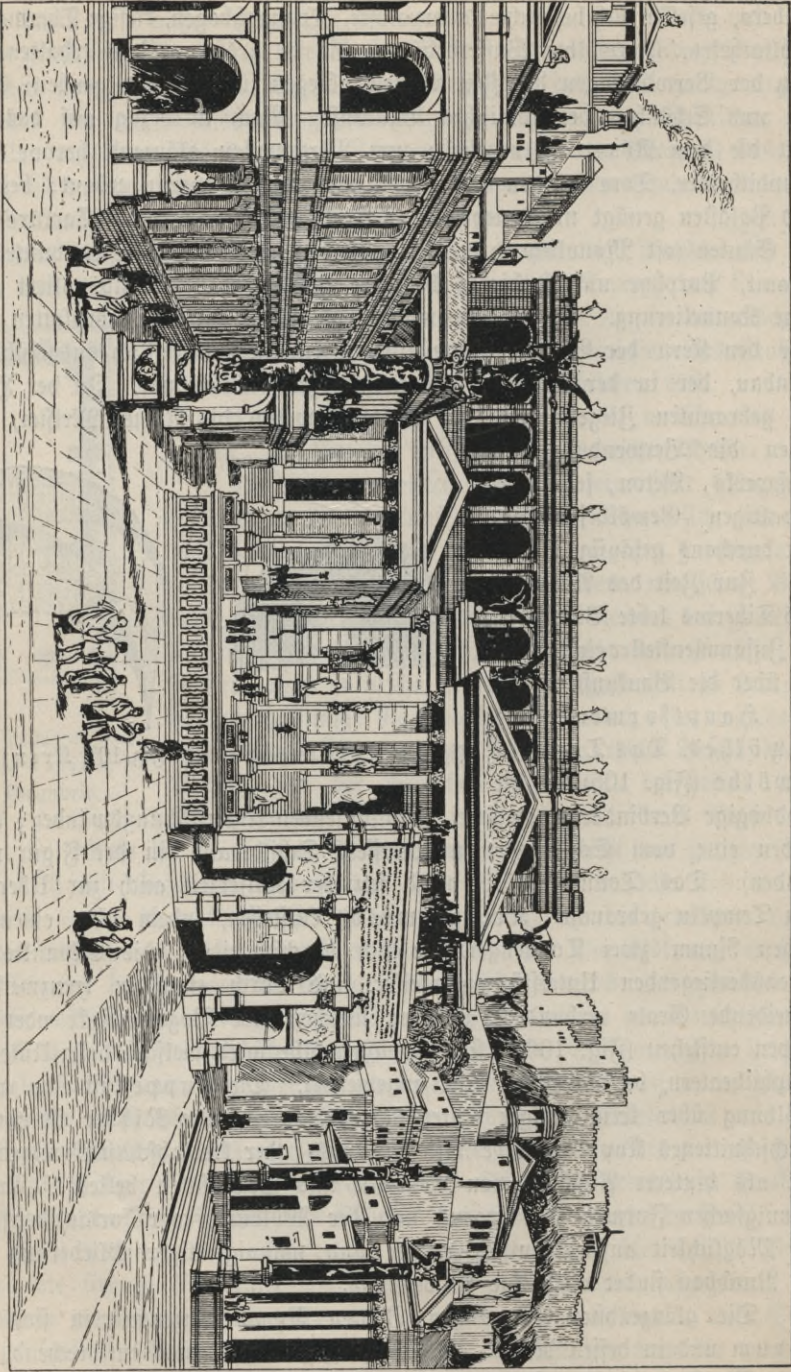
Fig. 105. Tonnengewölbe. Fig. 106. Kreuzgewölbe.
rundbogige Verbindung von zwei gleichlaufenden Unterstützungswänden; an beiden Enden eine vom Schildbogen umschlossene Schildwand (in der Figur nicht vorhanden). Das Tonnengewölbe wird seit der Kaiserzeit auch zur Überspannung von Tempeln gebraucht. Kreuzgewölbe entstehen, indem über einem quadratischen Raum zwei Tonnengewölbe sich durchschneiden; die Eckpunkte der vier gegenüberliegenden Unterstützungspfeiler sind durch einander kreuzweise durchschneidende Grate verbunden, zwischen welchen vier Bogendreiecke oder Gewölbkappen entstehen (Fig. 106). Das Kreuzgewölbe wird vielfach beim Unterbau von Amphitheatern, bei Badefälen usw. angewendet. Die Kuppel ist eine rundbogige Wölbung über kreisförmiger Unterstützungsmauer. Die Nische ist ein senkrecht durchschnittenen Kuppelgewölbe mit halbkreis- oder kreisabschnittförmigem Grundriß, als hinterer Abschluß von Tempeln und Prachtfälen beliebt. Durch diese mannigfachen Formen des Bogens und der Wölbung war fortan der Baukunst die Möglichkeit außerordentlich reicher und mannigfaltiger Gliederung geboten; der Rundbau findet vielseitige Anwendung.

Die glänzendsten öffentlichen Bauten Roms konzentrierten sich auf dem Forum und in dessen Nähe. Ursprünglich, seinem Namen entsprechend, ein wirklicher Marktplatz in der Talniederung zwischen den Höhen des Palatins und des Quirinals, wurde das Forum später zum Zentrum des öffentlichen Verkehrs, des politi-

Tempel des Jupiter Capitolinus

Tabularium

Stütz (arx) mit dem Tempel der Juno Moneta



Basilica Julia

Centurientempel

Tempel des Neptun

Rosstra
(die alte Neptunstraße)

Concordiantempel

Bogen des Septimius Severus

Curia

Fig. 107. Rom: Forum Romanum. (Nach einer Rekonstruktion von Professor G. Hülsen in Rom.)

schen und religiösen Lebens. Die Ausgrabungen der neuesten Zeit haben hier zu überraschenden Entdeckungen geführt. Auf dem kapitolinischen Hügel, der das Tal im Westen fast schloß, erhoben sich die Burg und der Tempel des Jupiter. Auf den geringen Fundamenten des letzteren steht heute das deutsche Botschaftsgebäude. Unsere Abbildung (Fig. 107) zeigt das Forum Romanum nach einer Rekonstruktion des Professors Hülsen vom Deutschen Archäologischen Institut in Rom. Eine moderne Straße, die wesentlich höher als das antike Pflaster liegt, überquert heute den Platz. Drei korinthische Säulen sind die kümmerlichen Reste des prächtigen Vespasianstempels,



Fig. 108. Triumphbogen Kaiser Konstantins d. Großen. Rom.

während in acht kannelierten ionischen Säulen fast die ganze Vorhalle des Saturntempels noch erhalten ist. Ihm gegenüber erhebt sich der massige Triumphbogen des Septimius Severus, der drei Durchgänge enthält und einst von einem bronzenen Sechsgespänn mit der Statue des Kaisers gekrönt wurde. Nicht weit davon befinden sich die Überbleibsel der reichgeschmückten Hoftra, der Rednerbühne, von der die öffentlichen Ansprachen an das Volk gehalten wurden. Zahlreiche Säulenstümpfe hinter dem Saturntempel deuten heute die Stelle der von Cäsar erbauten prächtigen Basilika Julia an, einer über 100 Meter langen, mehrstöckigen Versammlungshalle, die durch Säulenstellungen in mehrere Schiffe zerlegt war. Weiterhin ragen, auf unserem Bilde nicht mehr sichtbar, einsam die letzten drei Säulen des Castor-

und Pollux-Tempels, ein besonders beliebtes und bekanntes Wahrzeichen des Forums. Auch von dem Tempel des Julius Cäsar selbst sind noch Reste vorhanden; er stand auf der Stelle, wo sich einst sein Scheiterhaufen erhob und wo Antonius dem großen Toten die erschütternde Leichenrede hielt. Historisch interessant ist die Wohnung der Vestalinnen am Abhang des Palatin. Ihnen gegenüber am Nordrande stehen die imposanten Überbleibsel der Basilika des Konstantin mit ihren staunenerregenden Bogenspannungen. Im Hintergrunde, gewissermaßen als Abschluß des mit unzähligen Denkmälern und Statuen übersäten Forums, erhebt sich der edle Triumphbogen des Titus, der zum Andenken an die Zerstörung



Fig. 109. Rom. Kolosseum. Außenansicht.

Jerusalems errichtet wurde und in seiner einzigen Bogenöffnung noch Reliefs zeigt, die sich auf dieses Ereignis beziehen. Der in der Nähe befindliche dreitorige Bogen Kaiser Konstantins (Fig. 108) beweist trotz aller Pracht schon den beginnenden Verfall; er ist zum Teil aus Fragmenten anderer Bauwerke zusammengesetzt.

Östlich vom Forum, jenseits des Titusbogens ragen hoch die gewaltigen Mauern des Kolosseums empor, des von Vespasian erbauten Flavischen Amphitheaters, eines der großartigsten Bauwerke der Welt (Fig. 109 u. 110). Über einem elliptischen Grundriß von 185 Meter Länge erhob es sich fast 50 Meter hoch in vier Geschossen, von denen die drei unteren die sog. römische Ordnung

(Bogen von Halbhäulen eingefast, die ein durchgehendes Gebälk tragen) in dem oben erwähnten Wechsel der Stilformen zeigen, während im 4. Geschoß die Mauer nur durch kleine Öffnungen durchbrochen und durch korinthische Pilaster gegliedert ist. Die Konsolen am oberen Rande dienten wohl zur Aufnahme von Masten, die das große gegen die Sonne Schutz gebende Velum (= Segel- oder Zelttuch) trugen. Die ringförmig aufsteigenden Sitzreihen des Innern faßten angeblich 80000 Zuschauer. Das Kolosseum war der Schauplatz der wilden und blutigen Gladiatoren- und Tierkämpfe. Trotzdem es während des Mittelalters als Steinbruch für zahlreiche Neubauten benutzt wurde, überragt es an Größe noch immer bei weitem alle antiken Bauwerke.

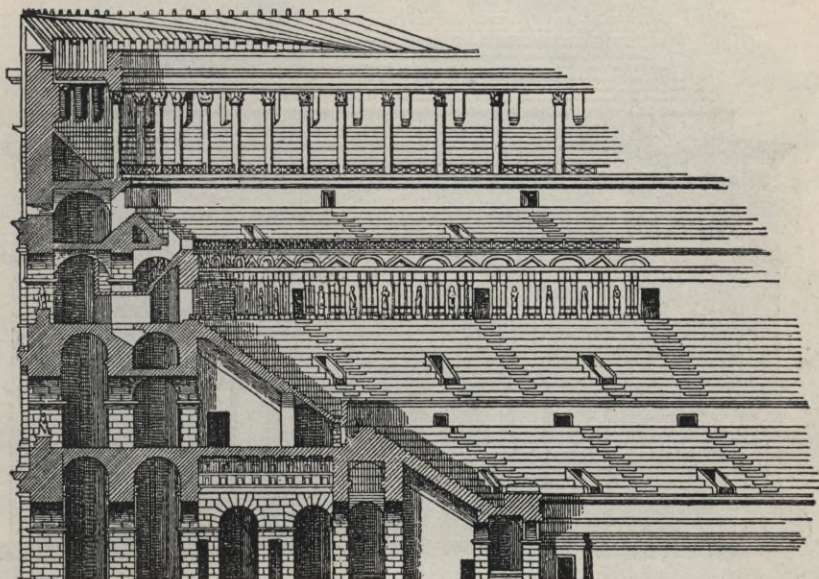


Fig. 110. Rom. Kolosseum. Längsdurchschnitt.

Südlich vom Forum erhebt sich der Palatin, dessen Hochfläche mit den massigen Überresten der alten Kaiserpaläste bedeckt ist.

Die Arkaden des Kolosseums sowohl wie die Fassaden der Triumphbogen beweisen, daß die römische Baukunst den Sinn für die streng organische Bedeutung der Bauglieder bereits verloren hatte. Säulen und Gebälk stehen nicht mehr im Verhältnis des Tragenden zum Getragenen; der Architekt verfolgt mit ihnen oft nur dekorative Zwecke und bildet sie in mannigfaltigen Kombinationen zu einer der eigentlichen Konstruktion bloß vorgelegten Scheinarchitektur aus. Dennoch wird der Charakter des Monumentalen und Prächtigen fast immer bewahrt. Nur selten sind bei der Verwendung der Kunstformen die Fälle von Stillosigkeit. So steht auf dem teilweise aufgedeckten Forum des Trajan die noch

fast ganz erhaltene Trajanssäule, deren Schaft mit einem spiralig sich windenden Relieffstreifen bedeckt ist, welcher die dacischen Kriege des Kaisers darstellt. Ein Seitenstück dazu ist die Säule des Mark Aurel auf der heutigen Piazza Colonna. Die Form des gewundenen Relieffbandes steht sowohl zu dem jähen Aufstieg der Säule wie zu dem Zweck der bildnerischen Darstellung in kräftigem Gegensatz, da nur die Reliefs der untersten Bindungen von unten zu erkennen sind.

Auf dem Boden des alten Marsfeldes steht wohl erhalten das unter Augustus

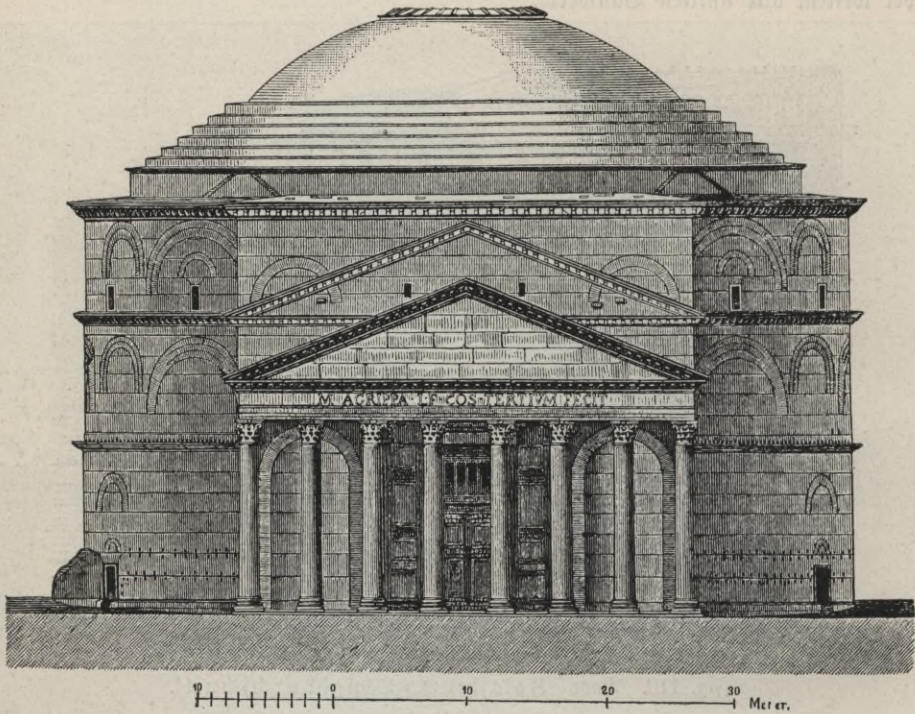


Fig. 111. Pantheon (Vorderansicht). Rom.

errichtete, unter Hadrian erneute Pantheon, ein Rundtempel mit einer säulengestützten, giebelgeschmückten Vorhalle (Fig. 111 u. Fig. 112). Über einen zweigeschossigen zylindrischen Unterbau, der innen durch viereckige und halbrunde Nischen mit Säulen gegliedert, 40 Meter hoch ist und 80 Meter im Durchmesser hat, legt sich eine ebenso hohe Kuppel, mit mächtigen, nach oben perspektivisch verjüngten Kassetten geziert. Eine große zentrale Öffnung im Scheitelpunkt der Kuppel läßt das Licht in wundervoll gleichmäßiger Weise hineinfluten. Durch seine herrlichen Verhältnisse ist das Innere des Pantheons vielleicht der eindruckvollste Überrest römischer Architektur. Heute dient es seit Jahrhunderten als Kirche

Santa Maria Rotonda dem christlichen Kultus und ist die Grabstätte Raffaels sowie der Könige des neu geeinigten Italiens geworden.

Die hart am rechten Liberufer gelegene Engelsburg (nach der auf den Binnen stehenden Statue des Erzengels Michael so genannt) ist der Kern des monumentalen Grabmals des Kaisers Hadrian. Der zylindrische Unterbau war von einer Säulenstellung umgeben; darüber erhob sich ein zweiter engerer Zylinder, der von

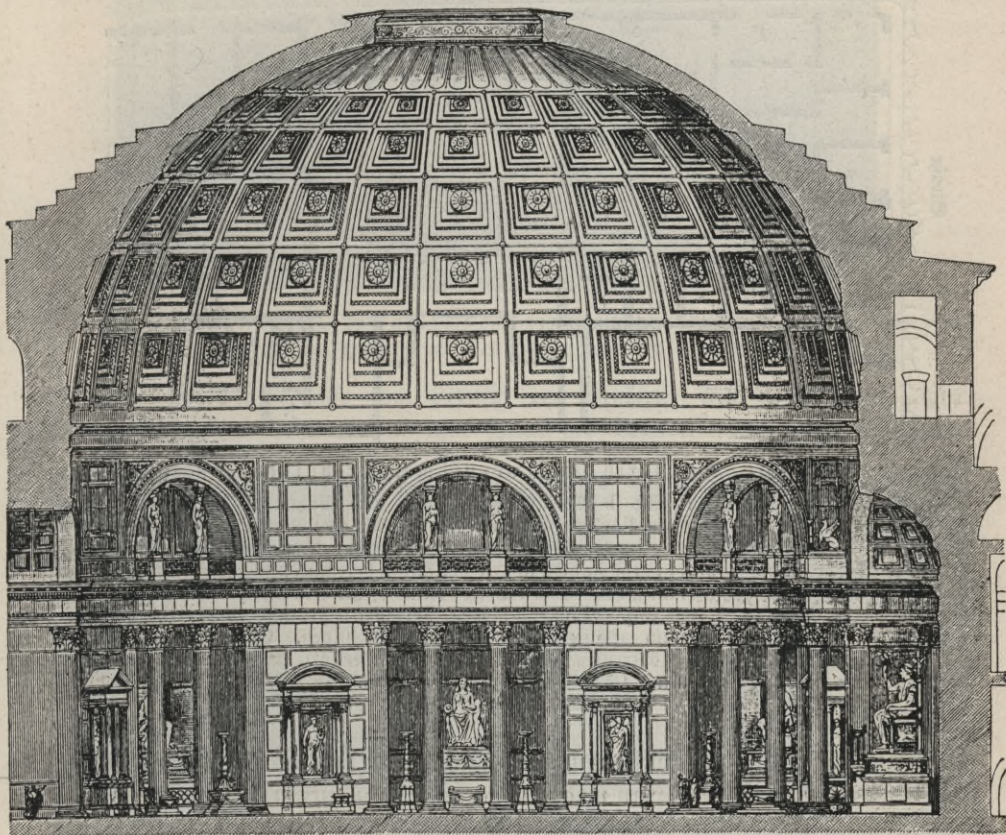


Fig. 112. Pantheon (Durchschnitt). Rom.

einem kegelförmigen Dach gekrönt wurde. Der ganze Bau war reich mit Statuen geschmückt.

§ 47. Den öffentlichen wie den Privatbau einer italienischen Landstadt unter Titus zeigen die ausgegrabenen Überreste des 79 n. Chr. durch einen Ausbruch des Vesuv verschütteten, von 1748 an bis heute wieder ausgegrabenen Pompeji (Fig. 113 bis 116). Die Häuser waren nach außen sehr unansehnlich, fast ohne Fenster; im Erdgeschoß an der Straße befanden sich vielfach vom Wohnhaus völlig geschiedene Räume für Läden oder Schenken. Vor dem Eingang in das eigentliche Wohnhaus lag mitunter der meist kleine Vorflur (vestibulum), dann der eigentliche Eingang (ostium).

Daran schließt sich als Hauptgemach des italienischen Hauses das atrium, ein viereckiger Saal mit breitem, vierseitigem, nach innen sich neigendem, auf Querbalken oder Säulen ruhendem Dache, unter dessen mittlerer Öffnung ein viereckiges

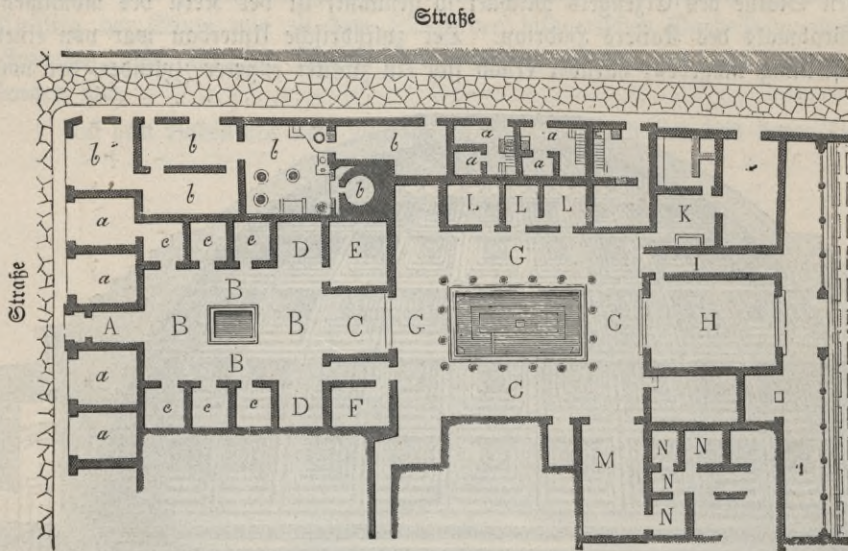


Fig. 113. Pompeji. Grundriß eines vornehmen Privathauses (des Pansa).

A. Vestibulum (Vorstur). a und b Verkaufsläden, von der Wohnung des Besitzers durch eine Quermauer völlig getrennt; in Pansas Haus war an der Ecke eine Bäckerei mit Mühle etabliert. B. Atrium (Vorfaal mit breitem rings umlaufendem Dache, unter dem unbedeckten Raume ein viereckiges Becken (impluvium, d. h. ein Raum, in den der Regen hereinströmen kann) zum Auffangen des Regenwassers; auf das atrium gehen an den Seiten kleine offene Gemächer, cellae e e e, welche Licht von der Öffnung über dem impluvium empfangen, darunter rechts und links DD ganz offene (alae), so daß sie mit dem atrium gewissermaßen einen Raum bilden. C. Tablinum (Arbeits- oder Gesellschaftszimmer des Hausherrn). G. Peristylum (Säulenhof), um den die mehr intimen Familienräume und das Triclinium (Speiseaal) gruppiert waren. In der Mitte des Peristyliums das viridarium (Gärtchen).

Becken (impluvium) zum Auffangen des Regenwassers stand. Das Atrium ist auf den Seiten von kleinen Gemächern umgeben, darunter ganz offenen, so daß sie mit ihnen gewissermaßen einen Raum bilden (alae = Flügel). Alle diese Räume sind nur von

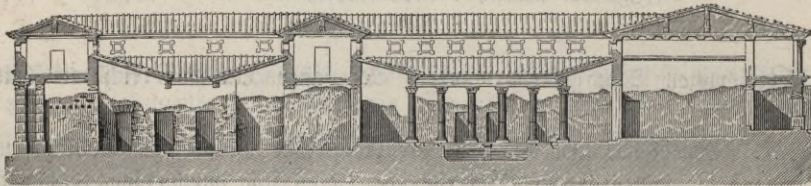


Fig. 114. Pompeji. Durchschnitt des vornehmen Privathauses (des Pansa).

der Öffnung über dem Impluvium her belichtet. Dahinter das Arbeits- oder Geschäftszimmer des Hausherrn (tablinum), nach vorn und hinten offen, jedoch durch Schiebwände oder Vorhänge abschließbar. Aus diesem mehr öffentlichen Vorderhause

gelangt man durch einen Seitengang (fauces) in die Familienräume, welche um einen zweiten geschmückteren, auch mit Wasserbecken versehenen Säulenhof (peri-

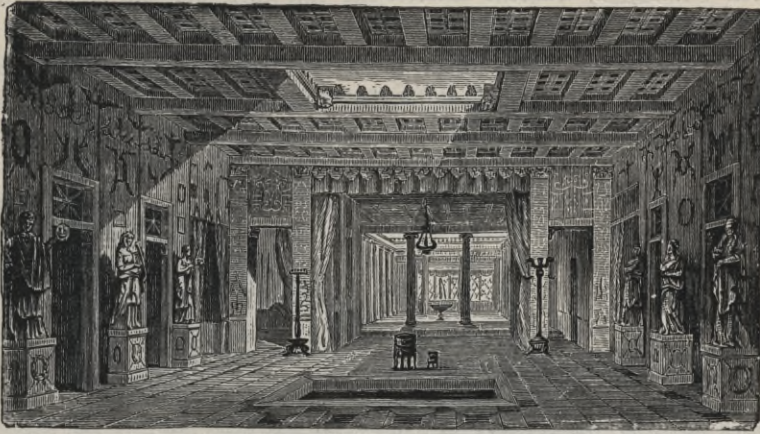


Fig. 115. Pompeji. Innerer Durchblick eines Herrenhauses. Vorne das Impluvium, im Hintergrund das Peristylum mit Viridarium.

stylium) gelegen sind, alle vom Peristyl her belichtet. Alle Wohnräume zeigen reichen malerischen Schmuck auf dem Stück der Wände. Dazu gab es Küche,

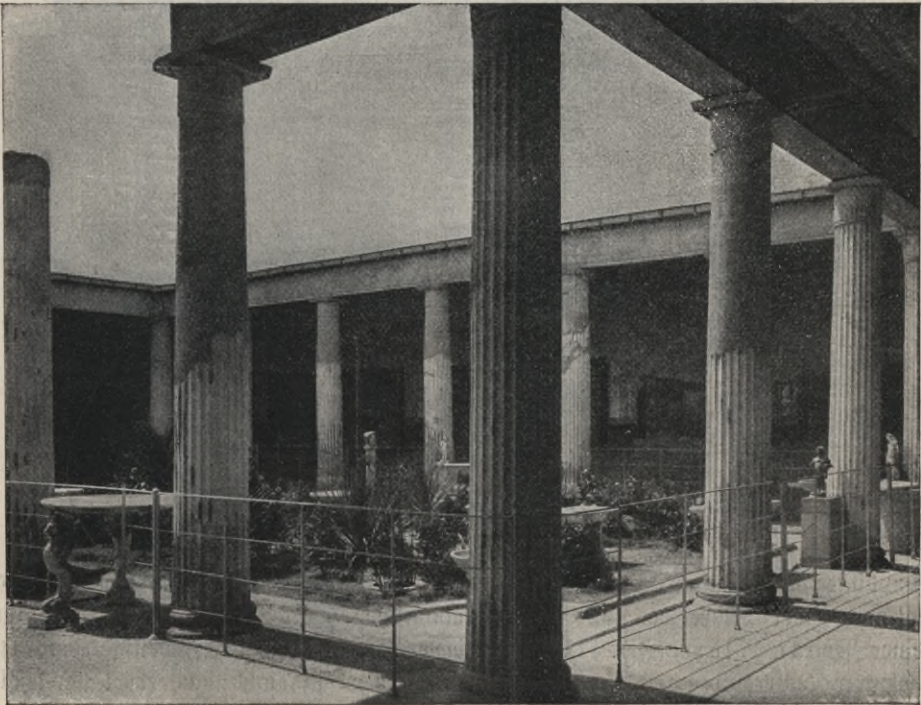


Fig. 116. Pompeji: Blick in das Peristylum mit Viridarium (Gärtchen) eines vornehmen Privathauses (der Vetrier-Familie).

Bade- und Schlafräume. Im Obergeschoß lagen die Wohnungen der Dienerschaft. Selbstverständlich begnügten sich kleinere Haushalte mit dem Atrium und einigen umliegenden Gemächern, während andererseits eine Weltstadt wie Rom vielstöckige Miethäuser (*insulae*) besaß.

§ 48. Auch in den Provinzen finden sich überall, wo die Römer längere Zeit geherrscht, Reste von Monumentalbauten. Unter den Tempeln ist der schönste die sog. *Maison carrée* zu Nîmes in Südfrankreich. Von den zahlreichen

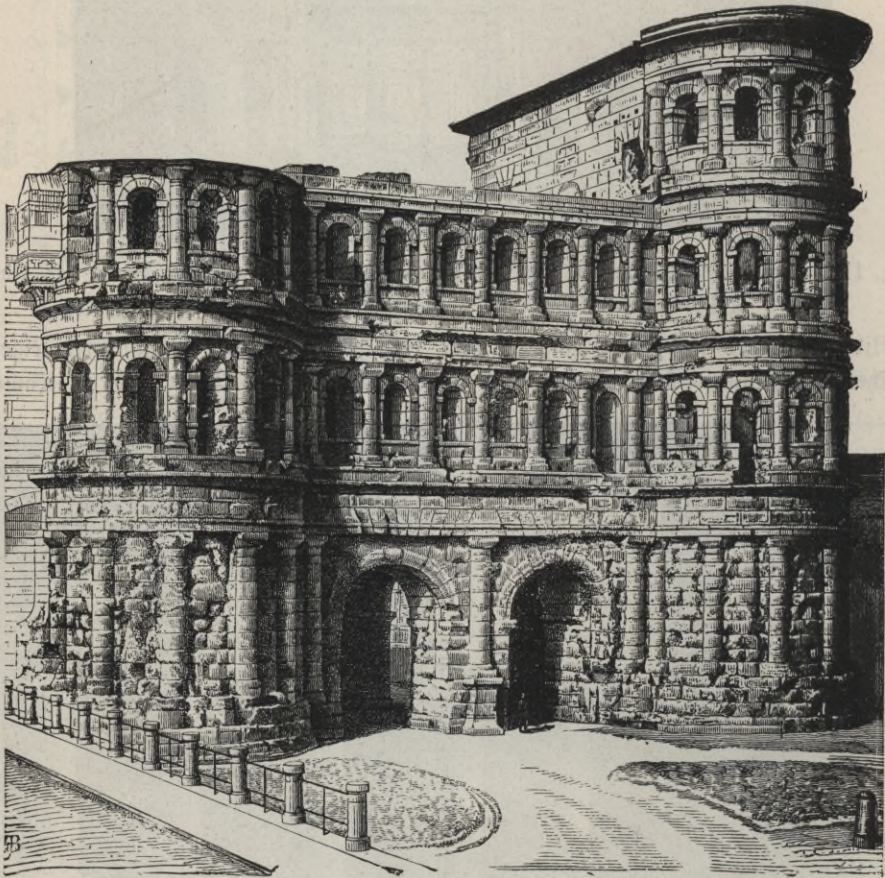


Fig. 117. Trier: sogen. Porta Nigra (schwarzes Tor).

Amphitheatern zeichnet sich das zu Verona durch die verhältnismäßig gute Erhaltung seiner Sitzreihen aus. Den mächtigsten Torbau aber besitzt Trier in seiner Porta Nigra (Fig. 117). In dieser Stadt, welche die zeitweilige Residenz mehrerer Imperatoren aus der Spätzeit war, finden sich auch noch erhebliche Reste eines umfangreichen Kaiserpalastes sowie eine interessante Thermenanlage.

2. Die Bildnerei der Römer.

§ 49. Die bildende Kunst ward bei den Römern in der frühesten Zeit nur von den etruskischen Meistern an Bildwerken für den Tempel gepflegt; doch finden sich auch schon sehr früh Ehrenbildsäulen. Nach der Eroberung von Griechenland wurden nicht nur griechische Kunstwerke in Menge nach Rom gebracht, sondern die zunehmende Kunstliebhaberei führte auch etwa seit 150 v. Chr. eine große Zahl griechischer Künstler nach der Hauptstadt. Das Erz ist als Material minder beliebt als der milde helle Marmor, der wie früher farbig getönt ward; ältere Vorbilder, besonders der praxitelischen und lysippischen Zeit, werden zahlreich nach- und umgebildet. So sah besonders die Zeit der ersterbenden Republik und der ersten Kaiser eine erneute Blüte der Kunst, eine neuattische Schule auf italischem Boden entstehen. Seit Hadrian tritt ein Verfall der Plastik ein, an Stelle eigenartiger Schöpfungen die Ausübung eines immer schwächer werdenden Kunsthandwerks. Die Fülle und Mannigfaltigkeit des Hervorgebrachten ist übergroß, darunter Arbeiten von bezaubernder Anmut, feiner geistreicher Auffassung, bewunderungswürdiger technischer Vollendung. Hin und wieder wurden auch, um den Geschmack altertümlicher Kunstfreunde zu befriedigen, Werke in archaisierender Weise geschaffen, indem man auf die ältesten Kunstformen zurückgriff. Bei idealer Richtung ist diesen Werken der Mangel eigener Erfindungskraft gemeinsam. Der größte Teil unseres antiken Denkmälerschatzes gehört der römischen Zeit an.

Neben den Darstellungen aus der Götter- und Heroenwelt wird, dem praktischen Sinne des Römers entsprechend, das Standbild gepflegt. Zahlreiche Kaiserstatuen, in bürgerlicher oder Kriegstracht, porträtähnlich, oder in Nachahmung griechischer Götter- und Heldentypen (Jupiter, Sol, Herkules, Achill) treten auf, ebenso herrliche Gewandstatuen kaiserlicher Frauen und ähnliche Porträtfiguren bis in die bürgerlichen Kreise der Landstädte hinab. Die Büsten der Kaiser und ihrer Verwandten sind größtenteils von höchst charakteristischer Lebenswahrheit. Auch das Reiterstandbild findet reiche Pflege. Der Römer liebt die Anwendung verschiedenfarbigen Marmors; gelbe, rötliche, grüne Gewänder, gegen die sich die weißen Köpfe wirkungsvoll absetzen. Die Bildwerke der späteren Kaiserzeit offenbaren eine zunehmende Verderbnis des Geschmacks. Die Gesichter werden flach und unbedeutend, auch die Behandlung des Marmors wird meist peinlich oder sorglos. Zu den Meisterwerken römischer Porträtkunst gehört die Statue des Kaisers Augustus (Fig. 118) im Vatikan. Der Kaiser erscheint in einem reich mit Relieffschmuck versehenen, ursprünglich farbigem Panzer; lebendig bewegt, hebt er die Rechte zu einer Anrede an das Heer. Neben ihm Amor auf einem Delfin als Hinweis auf die Abstammung des Julischen Geschlechtes von der Göttin der Liebe selbst. — Von den Reiterstatuen ist die berühmteste die des Kaisers Mark Aurel, in vergoldeter Bronze, auf dem Platze vor dem Kapitol zu Rom. Sie blieb erhalten, weil man sie im Mittelalter für ein Bild Konstantins, des ersten christlichen Kaisers, hielt.

Das Relief findet vorzügliche Ausführung an den Ehrenbogen u. a. geschichtlichen Denkmalen; schwächer sind die Bildwerke der Kaiser Säulen. Das römische Relief unterscheidet sich durch eine Überfülle der Gestalten wesentlich von dem außerordentlich klaren und durchsichtigen Reliefstil der Griechen.



Fig. 118. Marmorstatue des Kaisers Augustus. Rom.

Zu den gefeierten griechischen Werken aus römischer Zeit gehören die beiden kolossalen Rossbändiger vom Monte Cavallo in Rom, die der Art des Lysippos nahe stehen. Aus der Zeit Hadrians stammen die zahlreichen Idealporträts des schönen Antinous mit seinen schwermütig ernsten Zügen. Auch herrliche Frauengestalten, teils stehend, teils in anmutig lässiger Weise sitzend, werden gebildet; so das vornehm schöne Bildnis der Agrippina im Kapitol. Auch in der hoheitsvollen Büste der Juno Ludovisi (Fig. 84) vermuten einige das Idealbildnis einer fürstlichen Frau, vielleicht der Drusilla, der Schwester des Caligula.

Einem Werk des 4. Jahrhunderts v. Chr. nachgebildet ist die Medusa Rondanini (Fig. 119), jetzt in München. In der späteren Kaiserzeit ließen sich die hohen Frauen öfter als Venus darstellen, auch mit abnehmbarem oder aus schwarzem Marmor gebildetem Haarpuß. Beliebte war in der römischen Kaiserzeit, besonders seit Trajan, die Benutzung überharter oder bunter Gesteine, des Granits, Basalts, roten Porphyrs oder schwarzen Marmors, zur Darstellung von



Fig. 119. Medusa Rondanini. München.

Kentauren, Satyren, fremden Gottheiten und Menschen; Köpfe und Glieder waren aus weißem, die Gewänder aus buntfarbigem Marmor, man bezeichnete den Augenfirn und setzte Augen in natürlicher Farbe ein. Wertvolle Werke der späteren Kaiserzeit sind die bereits in der hellenistischen Zeit auftretenden marmornen Prachtsärge mit Reliefs aus der Heroensage von teilweise ganz vorzüglicher Schönheit.

Auch das Kunsthandwerk brachte in Prachtgefäßen, aus Halbedelstein oder farbigem Glas geschnitten oder aus Silber getrieben, Vorzügliches hervor. Zu den wertvollsten Funden gehört der Hildesheimer Silberschatz (Fig. 120), der 1867 ausgegraben wurde (jetzt in Berlin). Er knüpfte mit den Formen seiner figürlichen

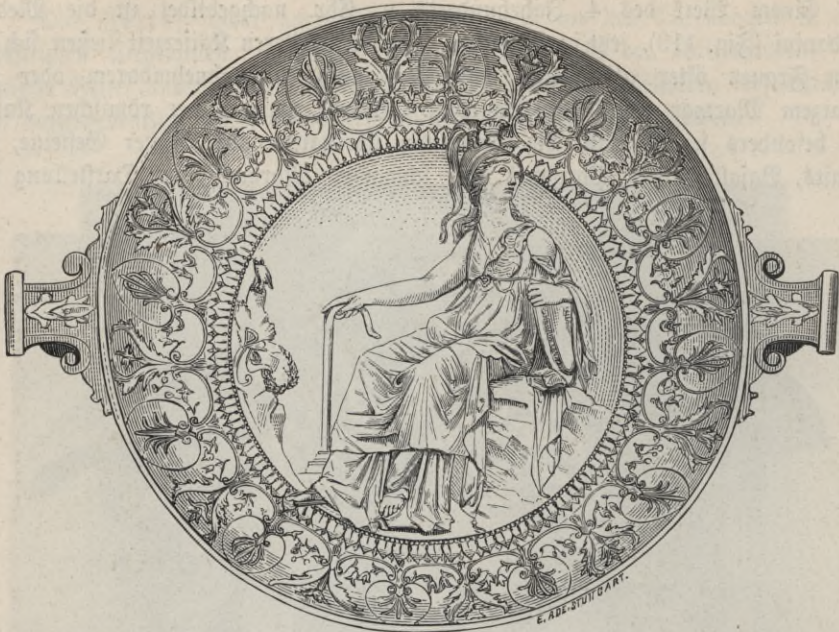


Fig. 120. Schale aus dem Hildesheimer Silberchatz. Berlin.

und ornamentalen Verzierung direkt an griechische Vorbilder an. Die römischen Bronzearbeiten, Kandelaber, DreifüÙe, Sessel u. a., wie sie namentlich zahlreich in Pompeji aufgefunden wurden (Fig. 121), sind groÙenteils zierlich und geschmackvoll.

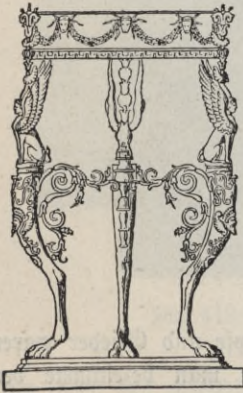


Fig. 121. Pompeji.
BronzedreifüÙ.

3. Die Malerei der Römer.

§ 50. Griechische Maler erscheinen frühzeitig in Rom. In der Kaiserzeit besaÙ man noch die Kenntnis der Technik, aber die Erfindungskraft war erstorben; ältere Kunstwerke wurden massenhaft kopiert, wie es auch in der Plastik geschah. Besonders ward die Wandmalerei gepflegt, für deren Kenntnis die zahlreichen Wandgemälde von Pompeji von höchstem Werte sind. Es handelt sich um höhere Handwerksarbeit, meist dürftig in Farbe und Lichtwirkung, aber teilweise vollendet in Zeichnung und Anordnung. Die Stoffe bilden Darstellungen aus der Götter- und Heroengeschichte, schwebende

Tänzerinnen, Groten u. a. So läÙt eine Darstellung der Opferung Iphigeniens (Fig. 122) an das berühmte, uns nur aus Beschreibungen bekannte Bild des Timanthes denken. Auch Stilleben, Frucht- und Blumenstücke, zierliches Blatt- und Blütenwerk, kommen vor. Als Gliederung der Wände treffen wir bald leichtes Stab- und Rankenwerk, bald erscheinen ganze gemalte Architekturen (Fig. 123).



Fig. 122. Pompeji. Opferung der Iphigenia in Aulis (rechts der Oberpriester Kalchas, links Agamemnon, sein Haupt verhüllend, oben in den Wolken Artemis, eine Nymphe mit einem Hirse zur Überführung Iphigenias nach Laurus herbeiwinkend).

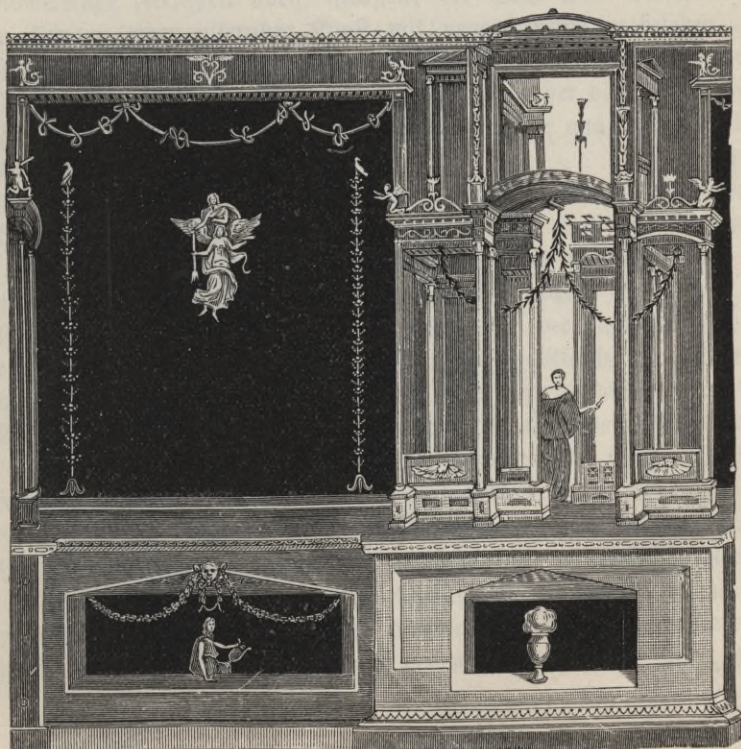


Fig. 123. Pompeji. Wanddecoration.

Ohne Zweifel haben wir hier vielfach Nachbildungen gefeierter, älterer griechischer Tafel- und Kabinetsbilder aus der Zeit nach Alexander vor Augen. Daß auch die Landschaft in der römischen Kunst nicht ohne Feingefühl und Größe dargestellt wurde, zeigen uns die auf dem Esquilin zu Rom 1848 ausgegrabenen odysseischen Landschaften; auch sie wirken mehr durch die Zeichnung und Komposition der landschaftlichen Formen, als durch das Spiel von Luft, Licht und Wolkenbildung und den zauberischen Reiz der Stimmung, wie die moderne Landschaft. Mumienbildnisse, im ägyptischen Wüstenlande gefunden, geben uns durch ihre erstaunlich lebendige Auffassung eine hohe Vorstellung von der hellenistischen Bildnismalerei etwa des beginnenden 2. Jahrhunderts n. Chr. In den Gemälden der christlichen Katakomben zeigt sich die Malerei durchaus unbedeutend.

Eine Lieblingskunstübung der Kaiserzeit zur Verzierung der Decken, Wände und besonders der Fußböden war das Mosaik, durch das Material schon eine vollständig andere Technik voraussetzend. Hier kommt es weniger auf die Herausschärfung der Einzelheiten, als auf die große Linie und eine dekorative Wirkung an. Durch sein Material ist es der Zerstörung minder ausgesetzt. Neben hervorragend künstlerischen Leistungen findet sich viel Rohes in Gegenstand und Technik.

Ein gefeiertes Wandgemälde aus dem Beginn der römischen Kaiserzeit, wohl auch nach einem griechischen Vorbild, ist die Aldobrandinische Hochzeit (Vatikan). Das berühmteste erhaltene Mosaikwerk ist die Alexanderschlacht aus Pompeji zu Neapel, die mutmaßlich aber auch die Nachbildung eines griechischen Gemäldes ist.

Zweiter Hauptteil.

Die bildende Kunst des Mittelalters.

Erster Abschnitt.

Die altchristliche Kunst.

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

Das griechische und römische Heidentum fand in einem fröhlichen Genuß der Welt, in regem Wirken für sie sein höchstes Ziel und gab diesem Drange auch in der Kunst Ausdruck, die ein heiteres freudiges Gepräge trägt und das Formenschöne darzustellen sucht. Das Christentum trachtet am ersten nach dem Reiche Gottes, mißachtet die Dinge dieser Welt, die vergänglichen Freuden des irdischen Lebens; es ist, wenigstens im Anfang, der Glaube der Dürstigen, der Mühseligen und Beladenen, der Kunstarmen, und wird in dieser bisweilen krankhaften Abkehr vom irdischen Dasein durch wiederholte schwere Verfolgungen nur bestärkt. Es bildet mit seinem Ernst, seiner Gemütsiefe, seinem Trachten nach dem Überfinnlichen und Ewigen, seiner dem bittersten Tode trogenden Hoffnung auf ein ewiges Leben, seiner bildlosen Gottesverehrung den herbsten Gegensatz zu dem weltfreudigen Heidentum, neben dem es unmerklich zu immer größerer Macht, endlich zu staatlicher Duldung und Anerkennung heranwächst. Damit war dem Christentum auch die Möglichkeit freierer künstlerischer Entfaltung geboten, welche sich zunächst der überkommenen Formen bedienen mußte, die aber später eine völlige

Neubelebung erfahren sollten. Eine Weiterbildung der antiken Plastik, die die Gottheit in vollendeter Menschengestalt darstellt, sich an der Kraft und Schönheit des menschlichen Leibes innig freut, findet nicht statt. Der sinnlichen Welt tritt eine übersinnliche entgegen. Die christliche Kunst erwächst wie jede neue Kunstblüte, aus dem Boden des Kultus, aus der Herstellung und Auszierung der Räume, welche der Bestattung oder Gottesverehrung gewidmet sind.

Die ältesten, wenn auch dürftigen Zeugnisse christlicher Kunst finden wir in den Katakomben, den ausgedehnten unterirdischen Grabstätten bei Rom, Neapel und an zahlreichen weiteren Orten des Morgen- und Abendlandes. Es sind stundenlange schmale niedrige Gänge in verschiedenen Stockwerken, in den Wänden die engen durch vorgesezte Platten verschlossenen Grabkammerchen; bisweilen etwas höhere und geräumigere Kammern, kapellenartige Räume zur Bestattung besonders angesehenen Personen oder zu religiöser Gedächtnisfeier. Alles kunstlos, doch erscheinen in den kleinen Wandmalereien, Bildern des guten Hirten (etwa in der Gestalt des antiken Hermes), Darstellungen biblischer Vorgänge; einerseits dürftige Überreste der sterbenden antiken, andererseits die ärmlichen Anfänge einer neuen, der christlichen Kunst.

Zeittafel.

- Um 300. Letzte schwere Christenverfolgung durch Diocletian.
 313. Konstantin der Große gewährt den Christen im Abendland Duldung ihres Glaubens.
 324. Konstantin Alleinherrscher, erklärt sich offen für das Christentum. Konstantinopel Reichshauptstadt.
 375. Hunnen-Einbruch. Beginn der Völkerwanderung.
 379—395. Theodosius der Große. Verfolgung des Heidentumes. Verwüstung der heidnischen Kunstwerke.
 395. Scheidung des west- und oströmischen Reiches. Honorius in Rom. S. Paul vor den Mauern.
 476. Zerstörung des weströmischen Reiches durch Odoaker.
 493. Die Ostgoten unter Theodorich dem Großen erobern Italien. Altchristliche Prachtbauten in Ravenna.
 496. Chlodwig wird Christ. Beginn der Vorherrschaft der Franken.
 527—565. Justinian Kaiser von Ostrom. Zerstörung des Gotenreiches. Sophienkirche.
 632. Muhameds Tod. Ausbreitung des Islams über das Morgenland.
 711. Eindringen der Araber in Spanien.
 720—755. Bonifatius verbreitet das Christentum in Deutschland.
 768—814. Karl der Große. Münster zu Aachen.
 786—1300. Blüte der maurischen Baukunst in Spanien.
 1453. Konstantinopel (Stambul), Hauptstadt des Osmanenreiches.

§ 52. Über die kirchlichen Bauwerke der ersten drei Jahrhunderte haben wir spärliche Berichte; sie waren unter dem Druck der wiederholten Christenverfolgungen sicherlich recht unscheinbar. Erhalten sind nur die geräumigeren, aber immer noch sehr beschränkten, zu Bestattungsfeiern dienenden Versammlungsräume der Katakomben. Mit der staatlichen Anerkennung des Christentumes durch Konstantin i. J. 313 ergab sich auch das Bedürfnis, für den Kultus würdige und ausgedehnte Räume herzustellen. Man wählte dazu antike Tempel, Badesäle und andere Anlagen, sofern sie genügenden Raum boten, was indes, da der christliche

Gottesdienst die Teilnahme einer zahlreichen Gemeinde im Gotteshaus selbst fordert, nur ausnahmsweise der Fall war. So galt es, eine neue Form für die gottes-

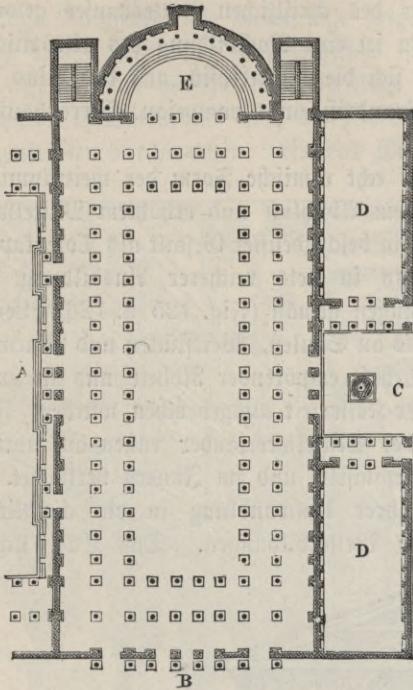


Fig. 124. Rom. Grundriß der Basilika Ulpia.

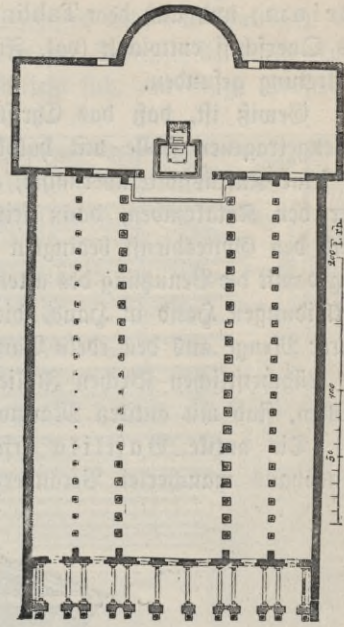


Fig. 125. Rom. Grundriß der Kirche S. Paul vor den Mauern (fuori le mura.)

dienstlichen Gebäude zu suchen. Die frühere Ansicht ging dahin, das altchristliche Gotteshaus habe sich aus der römischen Markt- und Gerichtshalle, der Basilika, entwickelt, einem Langhause von rechteckigem Grundriß, das im Innern durch einen einfachen oder doppelten Säulengang gegliedert, nach außen durch eine Wand abgeschlossen war (Fig. 124). Über der den Mittelraum einschließenden Säulenreihe erhob sich eine von Fenstern durchbrochene Wand, die das nach vier Seiten abfallende Walmdach und die Felderdecke trug. Bisweilen, obwohl nicht notwendigerweise, war dem Gebäude eine halbkreisförmige Nische, apsis, als Gerichtsstätte angefügt. Das Erdgeschoß diente dem Marktverkehr, die Umgänge zum Wandeln und Schauen. Der Name basilica (= königlich) war aber zugleich die Bezeichnung für die ähnlich eingerichteten Prunksäle der römischen Paläste, Privatbasiliken, die auch gleichlaufende Säulenreihen an den beiden Langseiten und eine große Nische an der einen

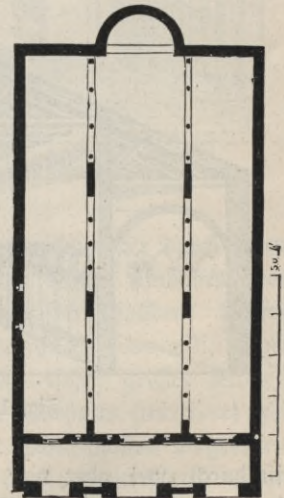


Fig. 126. Rom. Grundriß der Kirche „S. Maria in Cosmedin“.

Schmalseite zeigten. Man ist neuerdings mehr zu der Annahme geneigt, daß diese Brunnensäle, die schon in der Zeit vor Konstantin vielfach zum Gottesdienst der Christen benutzt wurden, die Vorbilder des christlichen Gotteshauses gewesen seien. Auch hat die Annahme, die Basilika sei eine Nachbildung des altrömischen Atrium, und aus dem Tablinum habe sich die Altar-Apsis, aus den Alae sich das Querschiff entwickelt (vgl. Fig. 113 Grundriß eines pompejan. Herrenhauses), Vertretung gefunden.

Gewiß ist, daß das Christentum die echt römische Form der weiträumigen säulengestützten Halle mit halbkreisförmigem Abschluß und erhöhtem Mittelschiff für seine Kultusstätte übernahm, anfänglich in bescheidenster Gestalt als Totenkapelle über den Katafomben, dann seit Konstantin in stets reicherer Ausbildung den durch den Gottesdienst bedingten Anforderungen gemäß (Fig. 125 u. 126). Leider ging damit die Benutzung des alten Materials an Säulen, Werkstücken und Marmorverkleidungen Hand in Hand, die mit wahrhaft empörender Roheit und in ungeheurer Menge aus den edeln Bauwerken der Kaiserzeit ausgebrochen wurden. Fast alle frühchristlichen Kirchen Italiens und der Mittelmeerländer ruhen auf antiken Säulen, sind mit antiken Marmorplatten gepflastert und im Innern verkleidet.

Die antike Basilika erfährt bei ihrer Umwandlung in ein christliches Gotteshaus mancherlei Veränderungen und Weiterbildungen. Das Langhaus

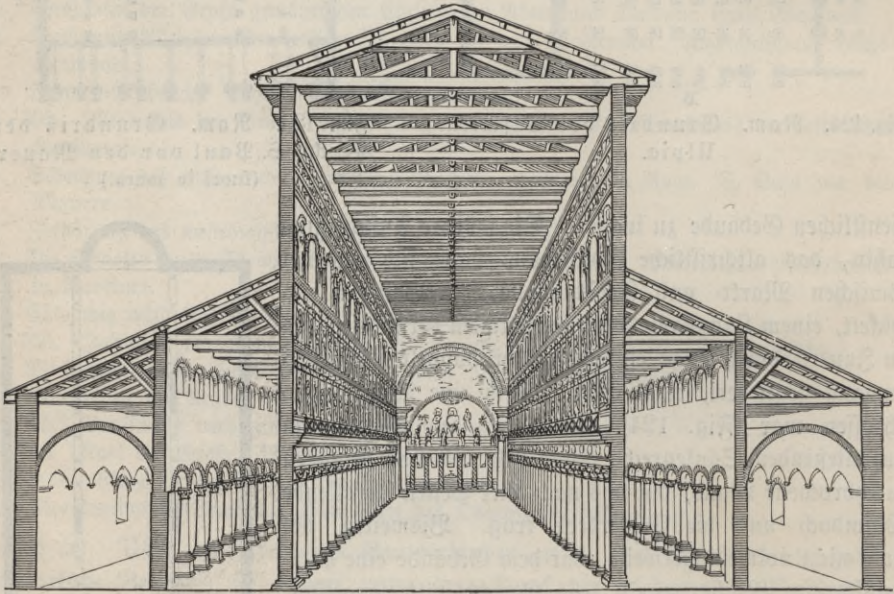


Fig. 127. Rom. Die ältere Peterskirche.

ist durch zwei oder vier, nicht mehr umsondern längslaufende Säulenreihen in drei oder fünf Langschiffe geteilt, von welchen das Mittelschiff die doppelte Höhe und Breite der Seitenschiffe hat (Fig. 127). Die Säulen des Mittelschiffes werden in der Längsrichtung durch einen wagerechten Architrav, später eine Bogenstellung

(Archivolte) verbunden; darüber erhebt sich die hohe, von rundbogig abgeschlossenen Fenstern durchbrochene Mauer des Mittelschiffes, darauf der flachgeneigte sattelförmige Dachstuhl, die Balkenlage zeigend oder durch eine Felderdecke geschlossen (Fig. 128). Über den Seitenschiffen ist bisweilen eine Empore angeordnet, über der offenen oder verschalteten Balkenlage des Mittelschiffes ruht das Pultdach. Bei größeren Basiliken sind auch die Umfassungsmauern der Seitenschiffe durch Rundbogenfenster durchbrochen. An das Mittelschiff schließt sich, um einige Stufen er-

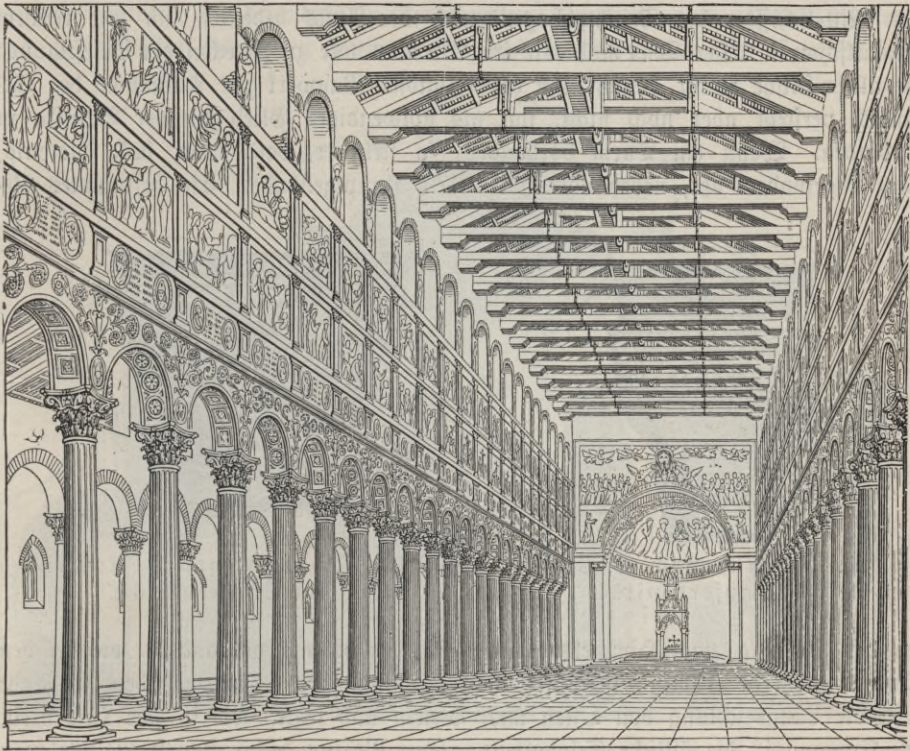


Fig. 128. Rom. Innenansicht der Kirche St. Paul (San Paulo fuori le mura.)

höht, eine halbrunde Nische, Apsis, concha, in oder vor welcher der durch einen auf vier Säulen ruhenden Schirnbau gedeckte Altar, die beiden Ambönen oder Lesepulte, sowie die Sitze der Geistlichkeit und der Sänger sich befanden. Dieser dem Volke nicht zugängliche Raum war meist durch Schranken, cancelli, abgeschlossen. Jedes Schiff hat einen Türeingang, das Mittelschiff großer Kirchen deren drei. Vor der Stirnseite ist eine säulengetragene Vorhalle (narthex) mit Pultdach angebracht, die häufig in einen viereckigen, von Säulenhallen umgebenen Hof (atrium) umgebildet ward. In der Mitte dieses Hofes stand ein Weihbrunnen (cantharus), eine Erinnerung an das antike Atrium oder den Vorhof des salomonischen Tempels. Das Atrium war vielfach mit Bäumen bepflanzt, führte etwa seit dem 6. Jahrh. auch den Namen paradus und diente als Begräbnisstätte.

Von außen erscheint die christliche Basilika fast schmucklos, während der antike Tempel vor allem nach außen wirkt.

So einfach der Grundplan der Basilika erscheint, so sehr ist er der Ausgestaltung fähig. Man schob zwischen Apsis und Langhaus ein erhöhtes Querschiff ein, das vom Mittelschiffe durch einen auf zwei mächtigen Säulen ruhenden Bogen, den Triumphbogen, abgeschlossen ward, ließ das Querschiff beiderseitig über das Langschiff hinausgreifen und erhielt so für den Gesamtgrundriß die Kreuzform wie bei der Kirche S. Paul vor den Mauern in Rom (Fig. 125). Die Wände des Mittelschiffes, des Triumphbogens und der Apsis bedeckten sich mit reichem Mosaikschmuck. Der Turm diente im Altertum nur zu Zwecken der Befestigung; die altchristliche Kunst benutzte ihn als religiöses Bauwerk zur Aufnahme des Gerätes, versteht aber noch nicht, ihn als notwendiges Glied mit der Basilika zu verbinden. Wenn ein Turm vorhanden, so steht er, bald rund, bald viereckig, ganz abgesondert vor, neben oder hinter dem Hauptgebäude. Ein bestimmtes Ge-

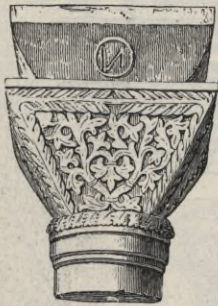


Fig. 129. Ravenna. S. Vitale, Kämpferkapitäl.



Fig. 130. Konstantinopel. Kapitäl von der Sophienkirche.

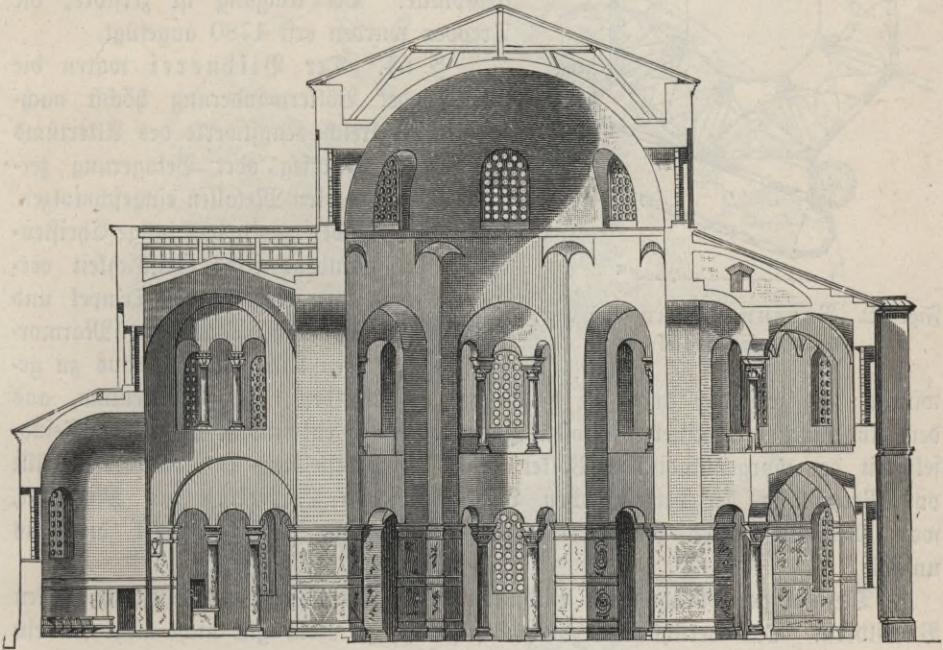
setz der Stellung nach Himmelsgegenden ist ebensowenig vorhanden, wie bei den Tempelbauten der römischen Kunst; doch gab man, wo es anging, dem Gebäude gern die Längsrichtung von Osten nach Westen und legte, wie in der Heidenzeit, den Eingang in die östliche Schmalseite. Seit Beginn des 5. Jahrh. wandte man die Apsis dem Sonnenaufgang zu. Wo man ausnahmsweise keine antiken Säulen verwendete, werden die Kapitäle in einer an die Antike anklingenden oder auch ganz freien Weise gebildet (Fig. 129 u. 130). Die Form des nach unten abge- schrägten Würfels zeichnet sich durch Eigenart und Zweckmäßigkeit aus, indem der Übergang von der runden Säule zum Architrav sehr glücklich gefunden wird. In Ravenna setzt man dem Kapitäl eine hohe, schmucklose, viereckige, nach unten abge- schrägte Steinplatte, den sog. Kämpfer auf.

Unter den erhaltenen Basiliken war an Alter, Großartigkeit und Pracht die bedeutendste St. Paul vor den Mauern bei Rom (Fig. 125 u. 128), seit 386 unter Theodosius und Honorius erbaut, fünfschiffig, auf 80 antiken Säulen; durch Brand 1823 verwüstet, im alten Stil, aber allzu glänzend erneuert. Die anderen großen Basiliken Roms, S. Giovanni in Laterano und S. Maria Maggiore, sind durch Umbau arg entstellt, die alte Petersbasilika auf dem

Batikanus (Fig. 127) beim Neubau völlig zerstört. An kleineren Basiliken sind S. Clemente, um 1100 erneuert, und S. Maria in Cosmedin (Fig. 126) merkwürdig, dabei im ganzen gut erhalten.

Außer Rom zeichnet sich Ravenna durch einige wohlerhaltene Basiliken aus, wie S. Apollinäre in classe und S. Apollinäre nuovo, von Theodorich begonnen, unter Justinian vollendet.

§ 53. Neben dem kirchlichen Langhaus, der Basilika, finden wir bereits seit Konstantin den Rundbau, d. h. Bauwerke mit rundem oder gleichseitig vieleckigem Grundriß, die besonders zu Grabkapellen, Taufkirchen oder Baptisterien, auch zu fürstlichen Hofkirchen bestimmt sind, und in denen man eine Weiterbildung



Apsis

Fig. 131. Ravenna. Längsschnitt der Kirche S. Vitale.

der runden oder vieleckigen gewölbten Badesäle der Kaiserthermen erblicken muß. Über einem achteckigen Mittelraum, um den ein niedrigeres Seitenschiff im Ring herumläuft, erhebt sich die von rundbogigen Fenstern durchbrochene Hauptwand, über ihr eine Kuppel (Fig. 131). Das Baptisterium tritt von nun an durch das ganze Mittelalter als Ergänzung und Nachbar der geräumigeren, für die Gemeinde bestimmten Langkirche auf, bisweilen mit außerordentlich glänzender baulicher Ausgestaltung. Rom und besonders Ravenna, das etwa seit 400 mehrere Jahrhunderte lang der Sitz erst der römischen Kaiserfamilie, dann Theodorichs und der Ostgotenkönige, endlich der byzantinischen Stadthalter war, sind die Hauptstätten dieser ebenfalls mit verschwenderischem Mosaikschmuck gezierten Bauform.

Das älteste Beispiel stellt S. Costanza bei Rom, die Grabkapelle der Tochter Konstantins († 354) dar. Das glänzendste Werk altchristlichen Rundbaues, ein

Bau von schönster Gliederung und herrlichen Verhältnissen, doch mit wunderlich angefügter Vorhalle, ist die achteckige Kuppelkirche von San Vitale (Fig. 131 und 132) in Ravenna, von Theodorich begonnen, 547 geweiht; sie läßt bereits byzantinische Einwirkung erkennen. Gegenüber der Vorhalle ist der Umgang durch

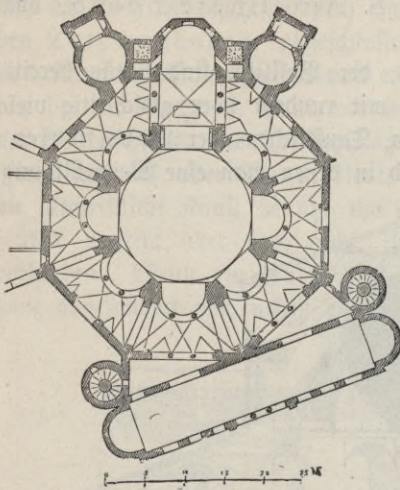


Fig. 132. Ravenna. Grundriß der Kirche S. Vitale.

eine langgestreckte hochgewölbte Apsis durchbrochen. Eine späte, aber gewaltige Nachbildung römischer Kaisermausoleen ist das Grabmal Theodorichs des Großen († 526), ein Zehneck mit kolossaler kuppelförmiger, etwa 8000 Zentner schwerer Decksteinplatte. Der Umgang ist zerstört; die Treppen wurden erst 1780 angefügt.

§ 54. Der Bildnerci waren die Stürme der Völkerwanderung höchst nachteilig. Zahlreiche Kunstwerke des Altertums wurden durch Krieg oder Belagerung zerstört, die aus edlen Metallen eingeschmolzen. Noch verwüstender wirkte das junge Christentum. Die glaubenseifrige Geistlichkeit vernichtete nicht nur eine Unzahl Tempel und Paläste, um Säulen, Werkstücke, Marmortäfelung für den Kirchenbau daraus zu gewinnen;

es zerschlug auch die heidnischen Götterbilder. Das Christentum, aus dem Judentum mit seiner bildlosen Gottesverehrung entstanden, Erbe der Feindseligkeit der morgenländischen Völker gegen die Darstellung des Nackten, erfüllt von Verachtung der vergänglichen Leiblichkeit und Körperkraft des Menschen, war überhaupt einer Neubelebung der erstorbenen Plastik vorerst durchaus unfähig.

Die wenigen vorhandenen Bildwerke dieser Zeit folgen ausschließlich antiken Vorbildern. Das berühmte Erzbild St. Peters zu Rom gilt nicht mehr für ein Werk des 5., sondern der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Die römischen Prachtsärge wurden trotz ihres heidnischen Reliefschmuckes auch in christlicher Zeit zur Bestattung verwendet. Im 4. Jahrhundert tritt nach und nach an Stelle der Darstellung heidnischer Mythen diejenige sinnbildlicher Vorgänge aus dem alten und neuen Testament, bald mit guter Nachwirkung antiker Vorbilder, bald auch mit allen Schwächen einer entarteten Kunst; bisweilen stehen Heidnisches und Christliches harmlos nebeneinander. Die Steinsärge von Ravenna sind plump gearbeitet, der bildnerische Schmuck roh und dürftig. In der Kleinkunst sind die Diptychen zu nennen, geschnitzte Schreibtäfelchen von Elfenbein mit halberhabener Arbeit.

§ 55. Die Malerei ward in der altchristlichen Kunst hauptsächlich als Wandmalerei gepflegt und in einfachster Weise zur Verzierung der Katakomben verwendet. Sinnbildliche Darstellungen, der gute Hirte, Christus als Orpheus (Fig. 133), Kreuz, Palme, Lamm, Weinstock, Taube, Hirsch, spielen dabei eine Rolle.

Später erscheinen auch Vorgänge aus dem Leben Christi, die Anbetung der Könige, das Wunder zu Kana, die wunderbare Speisung, die Auferweckung des Lazarus, die Auferstehung, oder Vorbildliches aus dem Alten Testament, wie der Sündenfall, Noah, Moses, Daniel, Jonas, Elias, in ungeschickter Anlehnung an die Vorbilder des Heidentumes und mit geistiger Hindeutung auf die Auferstehung. Das Stoffgebiet des Sargreliefs ist das gleiche, wie in der Malerei. Im Gotteshause traten an Stelle der Malerei die Mosaiken, die durch ihre Dauerhaftigkeit, die große Linienführung und die damit verbundene Fernwirkung sich vorzüglich zu diesem



Fig. 133. Rom. Deckengemälde aus den Katakomben.

Zwecke eigneten. In den ältesten Werken kommen noch einfachere symbolische Darstellungen in der Art der Katakombenmalereien zum Ausdruck; später erscheinen Reihenfolgen großartiger einzeln stehender Gestalten, schmucklos und feierlich in erhabener Einfachheit, Christus als Weltregierer, die Apostel und Heiligen, Maria, die Ältesten der Apokalypse auf blauem Grunde oder auf Wolken schwebend. Seit Justinians Zeit, unter dem Einfluß des prachtliebenden byzantinischen Kirchenbaues, tritt an Stelle des blauen Grundes der Goldgrund mit einer Erweiterung des Stoffgebiets zu weltlichen Darstellungen. Diese Mosaiken, meist von byzantinischen Künstlern in wundervollster Farbenharmonie und rhythmischer Linienführung ausgeführt, wie nur eine ganz hohe Kultur sie hervorbringen kann, zierten in gewaltiger Größe die Apsis, den Triumphbogen, die Langwände der Basiliken, die

Kuppeln, die Vorhallen der altchristlichen Gotteshäuser zu Rom, Ravenna, Konstantinopel. Eine pompöse Ruhe und Gehaltenheit der Gestalten zeichnet alle diese Werke aus. Überall verrät sich in ihnen der Einfluß der Antike und stempelt sie zu Kunstwerken ersten Ranges.

§ 56. Die byzantinische Kunst ist ein wichtiger Zweig altchristlicher Kunst. Seit 324 ist Konstantinopel (das altgriechische Byzánton) die Hauptstadt des Römerreiches. Während die westliche römische Welt, besonders Italien, durch die Stürme der Völkerwanderung in künstlerischen Verfall zurücksinkt, erhalten sich im Osten die antiken Errungenschaften nicht nur in rein technischer, sondern auch in künstlerischer Beziehung. Die Regierungszeit Kaiser Justinians (vergl. die Zeittafel auf S. 104) bedeutet den Höhepunkt der byzantinischen Kunst wie der politischen Macht, die das verlorene Westreich wieder anzugliedern versuchte. Die Sicherung der Donaugrenze, Kämpfe in Kleinasien, innere dynastische Verwicklungen und theologische Streitigkeiten nahmen jedoch schließlich die Kraft Ostroms zu sehr in Anspruch, als daß es die Ansprüche auf das Gesamterbe des Alten Römerreiches hätte energisch vertreten

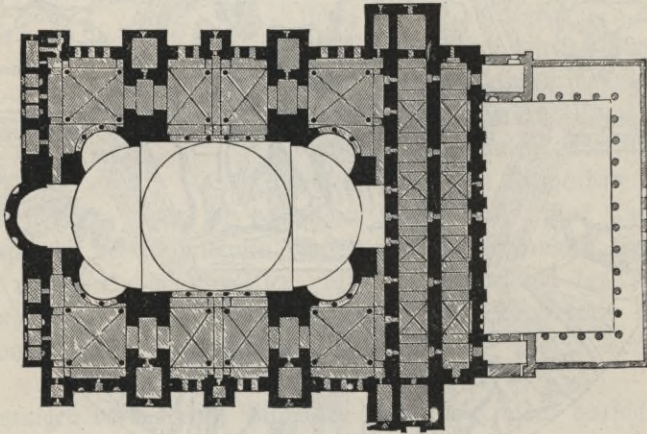
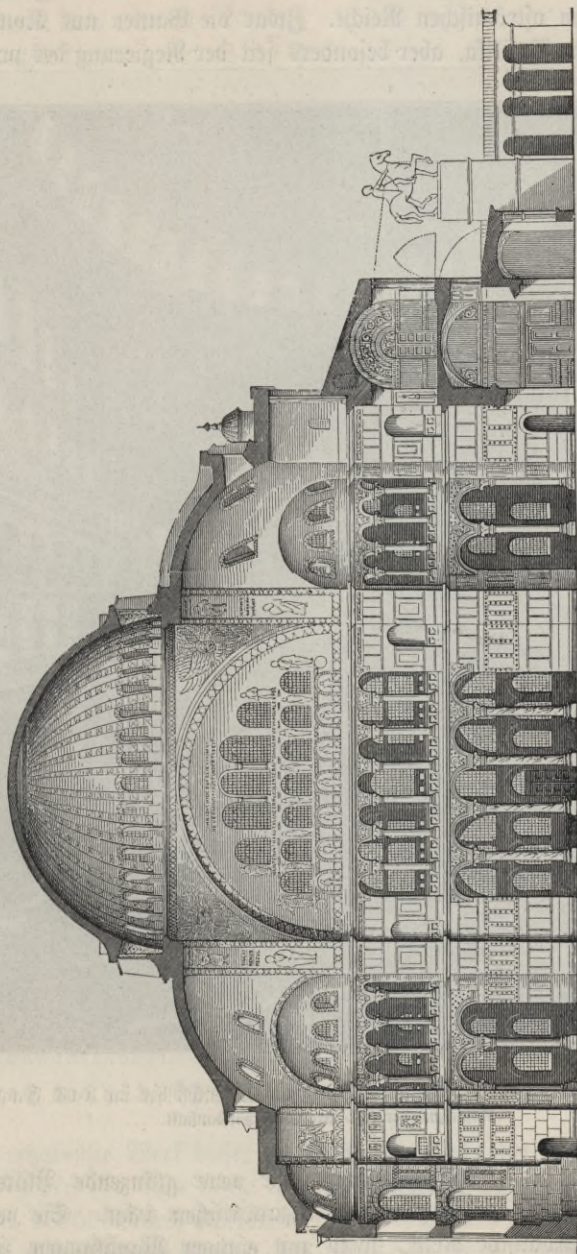


Fig. 134. Konstantinopel, S. Sofia, Grundriß.

können. Erst 1453 stürzte mit der Einnahme Konstantinopels die bis dahin durch eine feste Beamtenorganisation zusammengehaltene Macht Ostroms zusammen.

In diesem langen Zeitraum entsteht eine Kunst von ausgeprägter Eigenart. Byzanz, die Erbschaft der Antike antretend, zeigt in den ersten Jahrhunderten n. Chr. große Verwandtschaft mit der altchristlich-römischen Kunst. Die nur zur Verherrlichung des Kaiser- und des damit eng verbundenen Kirchentums dienende Kunst entbehrt eines tieferen Gehalts und verliert sich in äußeres Gepränge. Indessen ist sie großartig in der Entwicklung des Kuppelbaues, bedeutend im Verständnis für prachtvolle Ausschmückung der Bauten durch feierlich würdige Mosaiken. Hochentwickelt ist die Goldschmiedekunst, die sich vielfach des bunten Schmelzes (Email) bedient, und die Elfenbeinschnitzerei. Dagegen tritt die Bildnerei (§ 54) ganz zurück. Wenn auch in umgewandelter Formensprache, lebt in der byzantinischen Kunst doch so viel von antiker Anschauung nach, daß sie, trotz eines

Stillstands seit dem 7. Jahrhundert n. Chr., eine Fülle von Anregung auf die italienische und die germanische Kunst bis in das 12. Jahrhundert n. Chr. aus-



αψίς
Fig. 135. Konstantinopel. Sophienkirche (Hagia Sophia, oder neugriechisch „Aja Sófia“),
Längsschnitt.

zuüben vermochte. Jahrhunderte lang bezog man Maler und Mosaikarbeiter aus Byzanz, als einem Rom weit überlegenem Kunstzentrum; daher die starke Verbreitung des schließlich zur Erstarrung führenden, in unerfreuliche Manier ver-

sinkenden Stils, an dem heute noch in der griechisch-katholischen Welt mit Zähigkeit festgehalten wird.

§ 57. Überaus prächtig und in anderer Weise als in Italien gestaltet sich die Baukunst im oströmischen Reiche. Zwar die Bauten aus Konstantins Zeit zeigen die Form der Basilika, aber besonders seit der Regierung des prunkliebenden



Fig. 136. Konstantinopel. Hagia Sophia. Durchblick in das Hauptschiff.
Aufnahme der Kgl. Preuss. Meßbildanstalt.

haufrohen Justinian (527—565) erwächst eine neue glänzende Blüte der Baukunst, die vorzugsweise den Namen der byzantinischen trägt. Sie verbreitet sich über das ganze oströmische Reich, wird mit einigen Wandlungen in das von Byzanz aus zum Christentum bekehrte Rußland weitergetragen und findet in dem durch den Seehandel eng mit dem Orient verbundenen Venedig eine späte aber glanzvolle Nachbildung. Die byzantinische Baukunst schließt sich zunächst

an die großartigen, um einen mächtigen gewölbten Mittelsaal geordneten Badeanlagen des kaiserlichen Rom an. Sie nimmt den auch vom Abendlande in den Baptisterien angewandten Rund- und Kuppelbau auf, aber in weit größeren Verhältnissen.



Fig. 137. Konstantinopel. Außenansicht der (jetzigen Moschee) Hagia Sophia.

Aufnahme der Kgl. Preuß. Meßbildanstalt.

Das erhabenste Werk dieser Kunst ist die Kirche der göttlichen Weisheit, die Hagia Sophia (die Aja Söfia der Neugriechen), zu Konstantinopel (Fig. 134 bis 137), die um 535 durch Anthemios von Tralles und Isidoros von Milet erbaut wurde. Die weitgespannte Kuppel, die schon 558 einer Erneuerung bedurfte, ruht auf vier mächtigen Pfeilern; vorn und hinten schließen sich zwei gewaltige, durch eingefügte Nischen und die Apsis nochmals erweiterte Halbkuppeln an. So entsteht, obwohl wir es mit einem Zentralbau zu tun haben, der Eindruck eines mäch-

tigen Langhauses. Die niedrigen Seitenschiffe sind mit Emporen versehen. Das Innere ist mit prächtigen Mosaikbildern geziert, die aber seit der Umwandlung in eine Moschee gold übermalt sind. Zwei langgestreckte Vorhallen und ein Vorhof sind dem quadratischen Hauptbau vorgelegt. Ein Turm ist nicht hinzugefügt.

Später konstruiert man solche Zentralbauten über dem Grundriß des griechischen (gleicharmigen) Kreuzes, wobei dann über der Vierung die Hauptkuppel, über den Armen vier kleinere Nebenkuppeln sich erheben. Die Zahl dieser Bauten in Konstantinopel, Griechenland, Syrien usw. ist beträchtlich. In den Hauptkirchen findet sich fast immer verschwenderischer Mosaikenschmuck.

Auch die Markuskirche in Venedig (Fig. 138—139) schließt sich an den byzantinischen Stil eng an. In dem Umbau des 11. Jahrhunderts zeigt sie eine

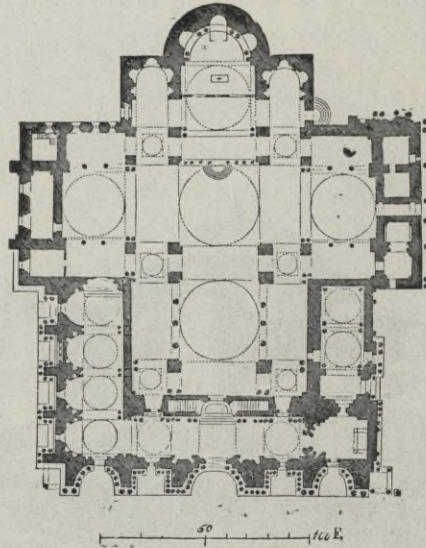


Fig. 138. Venedig. Grundriß der Kirche von S. Marco.

zentrale Anlage über dem griechischen Kreuz mit fünf Kuppeln von vollendeter rhythmischer Wirkung. Die einzelnen Kreuzarme sind dreischiffig; um den westlichen Arm legt sich eine Vorhalle, welche die durch fünf große Nischen gegliederte Fassade trägt. Letztere ist im 15. Jahrhundert im spätgotischen Sinne ausgestaltet worden. Die prunkvolle, dabei sehr ernste Dekoration des Innern mit farbigem Marmor und goldglänzenden Mosaiken gewährt einen märchenhaft phantastischen Eindruck.

§ 58. Die deutschen Stämme, die im Verlaufe der Völkerwanderung sich einzelner Teile des Römerreiches bemächtigten, besaßen keine monumentale Baukunst, da bei ihnen nur der Holzbau üblich war. Der Holzbau überwog im Frankenreich unter den Merovingern. Anders bei den Ostgoten. Indem sie unter Theodorich dem Großen eine Italien beherrschende, einheitliche Macht begründeten, behielten sie bei ihren Kirchenbauten die Formen der sinkenden römischen und der altchristlichen Kunst bei, wie die bereits erwähnten Bauwerke von Ravenna beweisen. In gleicher Weise bauten die deutschen Völker jenseits der Alpen seit dem

Regierungsantritt Karls des Großen bisweilen mit Benutzung antiken Materials, wenn auch in der Anlage dürftiger und einfacher als in Italien. Das Hauptwerk ist die dem Vorbilde von S. Vitale zu Ravenna folgende, jedoch schlichter und strenger gehaltene Palastkapelle Karls des Großen zu Aachen, gebaut um 800, ein achteckiger, von einer Kuppel überwölbter Mittelraum, um den



Fig. 139. Venedig: San Marco. Fassade.

sich ein 16seitiger Umgang mit Emporen zieht; ein einfacher und würdiger Bau (Fig. 140—142).

Die Aachener Münster- oder Domkirche stellt eine Musterkarte der verschiedensten Stilformen dar (Fig. 142). In der Mitte ragt der durch Meister Odo ausgeführte Kuppelbau mit seinen 8 Giebeln aus dem 13. Jahrhundert und dem phantastischen Dach aus dem 17. Jahrhundert empor. Ihn umgeben (links)

die westliche Eingangshalle, über der ein neuer gotischer Glockenturm mit spitzem Schieferdach, und mehrere im 14. und 15. Jahrhundert erbaute Kapellen. Östlich

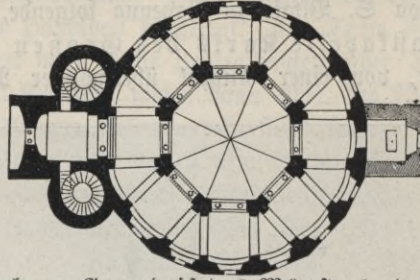


Fig. 140. Aachen. Grundriß des Münsters oder Domkirche.



Fig. 141. Aachen. Münster- oder Domkirche. Inneres des achteckigen Kuppelbaus (Oktogons).

schließt an den Kuppelbau ein hoher gotischer Chor, begonnen in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts.

Von den großartigen Pfalzen Kaiser Karls zu Aachen, Ingelheim usw. ist

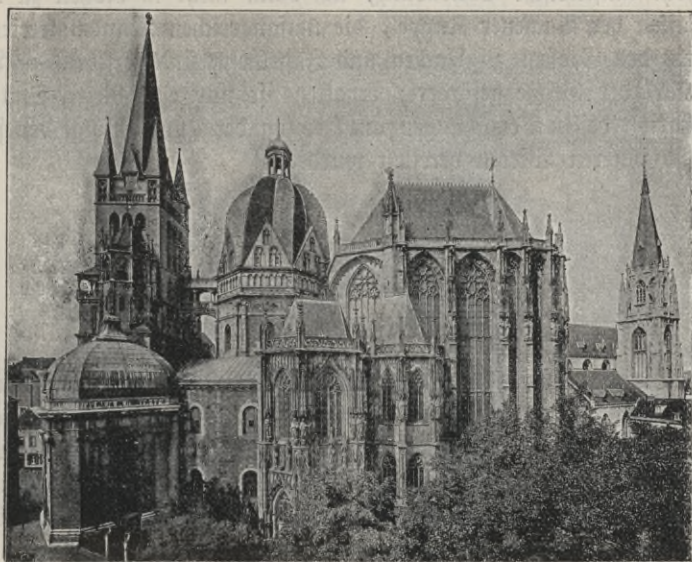


Fig. 142. Aachen, Münster- oder Domkirche. Ansicht von Süden.

nichts mehr vorhanden. Als Oberaufseher der kaiserlichen Bauten wird der auch als Geschichtsschreiber bedeutsame Einhard († 840) genannt. Der noch erhaltene Bauriß der St. Galler Klosterkirche um 820 zeigt deutliche Basilikenformen mit Ost- und Westchor; für Kloster- und Gemeindefkirchen war allezeit die Basilika maßgebend. Von einer festgewurzelten Kunstübung kann bei den Bauten dieser Zeit nicht gesprochen werden. Es handelt sich um eine von Karl dem Großen begünstigte, überdies durch den christlichen Gottesdienst bedingte Anlehnung an fremde Bauideale und deren Übertragung ins Reich der Franken. Erst unter den Herrschern des Sächsischen Hauses (918 bis 1024) bildet sich der „romanische Stil“ mit ganz eigenem germanischen Gepräge aus.

Die Hofkunst Karls des Großen drängte die altnordische Zierkunst, die mit phantastisch verflochtenem Riemen- und Tierwerk die Erzeugnisse der Kleinkunst seit den Zeiten der Merovinger überzogen hatte, zurück, zugunsten der gesetzmäßigen antiken Mäander- und Akanthus-Ornamente. Kenntnis der altnordischen Zierkunst vermitteln die erhaltenen irischen Miniaturen in ihrer überreichen, überkünstlich



Fig. 143. Irisches Miniaturbild.

verschlungenen Formengebung, der sich auch der Mensch (Fig. 143) unterzuordnen hat. Die Miniaturen karolingischer Zeit lehnen sich an antike und byzantinische Vorbilder an und erreichen unter Karl dem Kahlen, einem eifrigen Handschriften-Sammler, hohe künstlerische Vollendung, um dann mehr in Noheit zu versinken. — Die Mosaiken der Aachener Kuppel, die umfangreichen Wandmalereien in den Palästen Karls des Großen zu Aachen und Ingelheim sind zerstört. — Auch den Erzguß hat Karl der Große gefördert; erhalten ist nur eine Reiter-Statuette des Herrschers (Paris), dessen Bemühungen um Hebung der Kunst infolge der schwachen Nachfolger und inneren Wirren vereitelt wurden.

Zweiter Abschnitt.

Die Kunst des Islam.

§ 59. Die Araber, bisher ein einfaches, Viehzucht und Ackerbau treibendes Volk, ohne heimische Kunstübung, lernten die alte Kunst des Morgenlandes, der Griechen, Römer und Byzantiner kennen, als sie etwa seit 650 Vorderasien, Nordafrika und Südeuropa mit Waffengewalt in Besitz nahmen. Gleich den übrigen Anhängern der monotheistischen Religionen ausgedehnter Kultusstätten bedürftig, benutzten sie als solche christliche Kirchen, bisweilen sogar gemeinsam mit den Christen. Oder sie schlossen sich in ihren Neubauten, auf dem Gebiet des vormaligen Römerreiches massenhaft antike Säulen benutzend, der Bauart der eroberten Länder an. Die byzantinische Bauweise entsprach vornehmlich der phantastischen Geistesrichtung des arabischen Volkes, doch wurden die Bauglieder mannigfach umgebildet, überreich und geschmackvoll, aber willkürlich mit Ornamenten geschmückt. Einen feststehenden Grundriß besitzt das Kultusgebäude des Islam, die Moschee, nicht. Die älteste noch unentwickelte Form ist eine Säulenhalle um einen viereckigen Hof, in dessen Mitte sich ein Brunnen zu den vorbereitenden Waschungen befindet. Daran schließt sich im Osten eine vielschiffige verhältnismäßig niedrige Gebethalle, im Hintergrund die nach Mekka zu gerichtete kapellenartige Gebetnische, Kiblah. Dann entwickelt sich der Zentralbau nach dem Vorbild der byzantinischen Kunst: viereckiger Grundriß, in der Mitte eine Hauptkuppel, außerdem mehrere kleinere Kuppeln. Auch der vieleckige Zentralbau mit Umgang und Kuppel in der Weise der altchristlichen Baptisterien kommt vor. Des schweren Glockenturmes bedarf der Islam nicht. Er ersetzt ihn durch 2 bis 4 Minarets, hohe, säulenartig schlanke Rundtürme für den Gebetruser, Muezzin. Die Palastbauten zeigen in der Anordnung dasselbe Gepräge der ausschließlichen Wirkung nach innen, Säulenhallen und kühle dunkle Zimmer rings um einen schattigen mit Brunnen und Grün geschmückten Hof.

Dem phantastischen Sinn des Morgenländers genügte nicht der einfache, straffe Halbkreisbogen der altchristlichen Baukunst. Die arabische Architektur suchte sich eigene Ausdrucksmittel oder übernahm aus der gleichzeitigen persischen Kunst eine Reihe anderer Formen, die teilweise gesetzmäßig entwickelt und dadurch fort-

bildungsfähig waren, teilweise nur ein sinnreiches, zierliches Spiel bedeuten. Solche Formen sind: a) der überhöhte Bogen, ein nicht unmittelbar auf der Unterstüchungsfläche ruhender, sondern noch eine Strecke weit senkrecht bis zu ihr herabgeführter Halbkreisbogen, der übrigens bereits früher in der spätrömischen Bau-

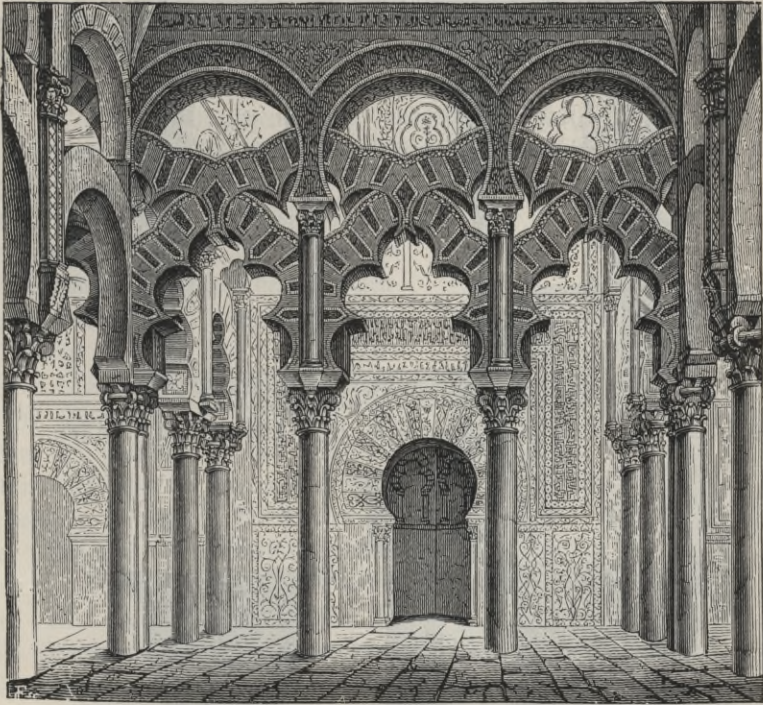


Fig. 144. Cordova. Moschee. Zacken- und Hufeisenbogen.

kunst, wie später in der Frühgotik erscheint; b) der Hufeisenbogen (vgl. Fig. 144); c) der Spitzbogen, bestehend aus zwei oben zusammentreffenden Kreisabschnitten. Je nach der Lage des Mittelpunktes der beiden Kreise entsteht der gleichseitige, stumpfe oder steile Spitzbogen; er kann auch wieder überhöht erscheinen. Ganz willkürlich sind d) der Kielbogen (Fig. 145), halbkreisförmig mit aufwärts geschweifter Spitze; e) der Zackenbogen, aus mehreren Kreisabschnitten zusammen gesetzt (Fig. 144: die unter den Hufeisenbogen befindliche Bogenreihe). Der Araber bildet diese Bogenformen gern aus Keilstücken verschiedenfarbigen Gesteins.



Fig. 145. Kielbogen.

Die tragenden Säulen sind meist schlank. Eine bestimmte Form des Kapitäls ist nicht vorhanden; in den maurischen Bauten Südeuropas wird es, wo man nicht römisch-korinthische Säulen benutzt, oft aus dem Würfel entwickelt (Fig. 147). Die Wände werden teppichartig gegliedert durch ein höchst mannigfaltiges und geistreiches Spiel von geometrischen und

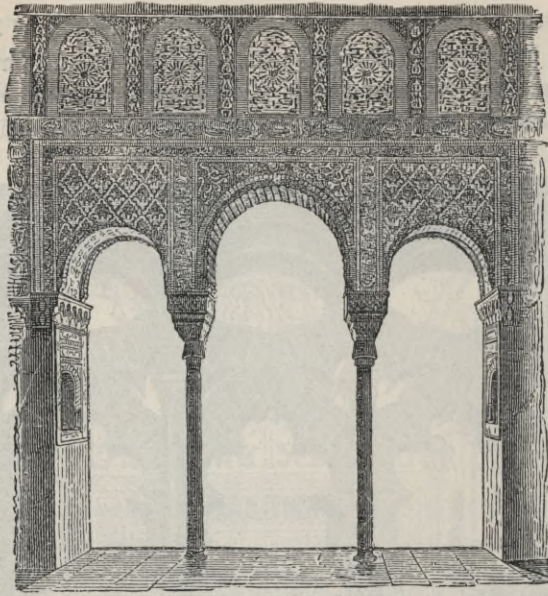


Fig. 146. Granada, Generalife. Überhöhter Zackenbogen.

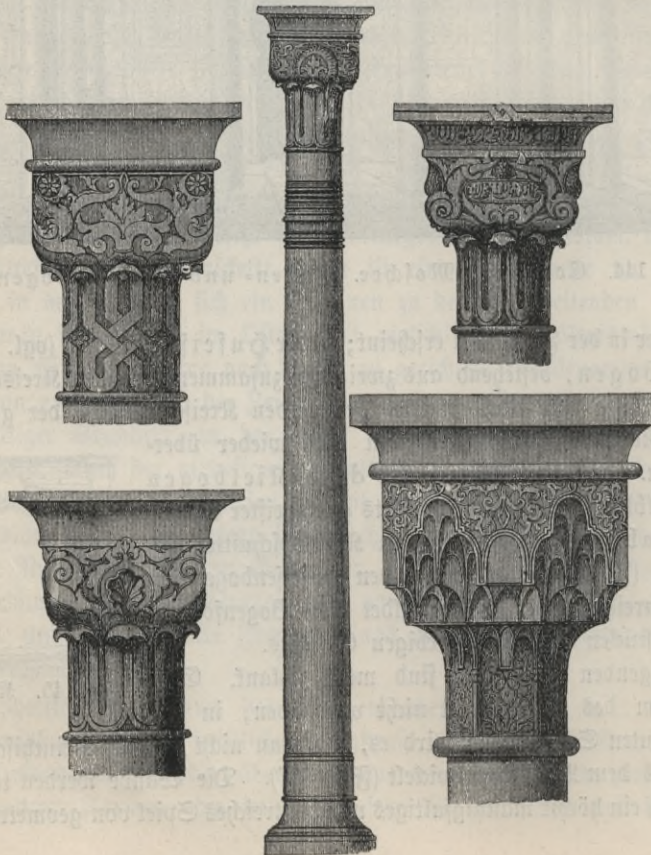


Fig. 147. Maurische Säule und Kapitäl.

Pflanzenornamenten (Arabesken) mit reichem Gold- und Farbenschmuck, mit Koransprüchen durchflochten, eine Erinnerung an den Teppichschmuck des ursprünglich arabischen Zeltes. Als Decke erscheint bei älteren einfacheren Bauwerken wagerechter Holzabluß, bei jüngeren reicheren häufig das sogenannte Tropfsteingewölbe (Fig. 148), zusammengesetzt aus einer Anzahl übereinander vorspringender und aufsteigender kleiner Nischen und Gewölbbeugen. In glänzender Farbenpracht wirken sie sehr malerisch, aber durchaus phantastisch, sind auch nicht tragfähig und, gleich dem Zierat der Wände, nur mit Stuck, Gips oder Marmor aufgelegt. Die Kuppel, auf dem Boden Europas in der byzantinischen Weise ausgeführt, erhält im Morgenlande nach außen eine stark überhöhte oder zwiebelartig ausgebauchte Form. So willkürlich alle diese Formen erscheinen, so vereinigen sie sich doch in den Moschee- und Palastbauten der Völker des Islam zu einer höchst farbigen, geistreichen, märchenhaften Gesamtwirkung. Nach außen allerdings wirken sie nach Art des Morgenlandes durchgängig trocken und schmucklos.

Da Bildnerei und Malerei allezeit von der Darstellung des Menschen ausgehen, diese aber der Koran dem Gläubigen verbot, so besitzen die Völker des Islam, abgesehen von phantastischen Tierbildungen, keine Werke dieser beiden Künste. Nur die schiitischen Perser, sowie die Mauren in Spanien bildeten durch ihre Berührung mit der Kunst des christlichen Südeuropa eine Ausnahme. Wir finden in der Alhambra als einziges Beispiel arabischer Malereien Jagd- und Liebeszenen, sowie ein Gemälde, eine Versammlung arabischer Fürsten darstellend, etwa aus 1350, den christlichen Leistungen jener Zeit annähernd gleichartig.

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

Ein besonders glänzendes Bauwerk der Frühzeit ist in Spanien die Moschee der 1000 (in Wirklichkeit 850) Säulen zu Cordova (Fig. 144), die 786 von Abdurrahman gegründet wurde. Zu den ursprünglich 11 Schiffen dieser riesigen Gebetshalle wurden später noch 8 weitere hinzugefügt. Die meist aus antiken Bauwerken herrührenden Säulen sind ohne Basis verwendet, vielfach durch aufgesetzte kleinere Säulen oder Pfeiler erhöht und durch Hufeisenbogen, in der Schlußkapelle durch seltsam einander durchschneidende Zackenbogen verbunden. In Sevilla entstammen dem 12. Jahrhundert der Palast Alkazar und die prächt-

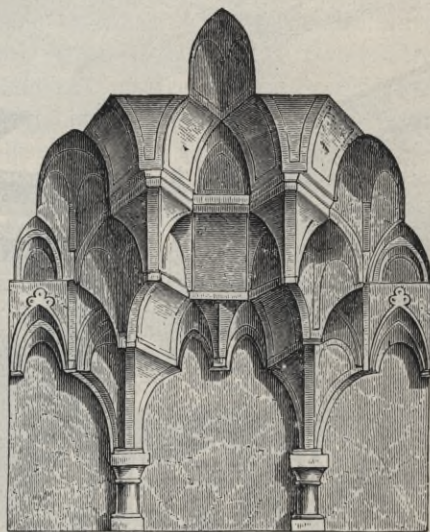


Fig. 148. Tropfsteingewölbe.

tige Giralda, das Minarett der alten Moschee von Sevilla, von der uns noch geringe Reste in der heutigen Kathedrale erhalten sind.

Die glänzendste Schöpfung dieses so dekorativen Stils ist das berühmte Schloß der maurischen Könige, die Alhambra zu Granada, die im 13. Jahrhundert erbaut wurde. Die aufs reichste dekorierten, in wunderbarer Farbenpracht erstrahlenden Hallen und Räume gruppieren sich um den Myrthenhof und den säulenumgebenen Löwenhof (Fig. 149), der seinen Namen von dem durch 12 Löwen

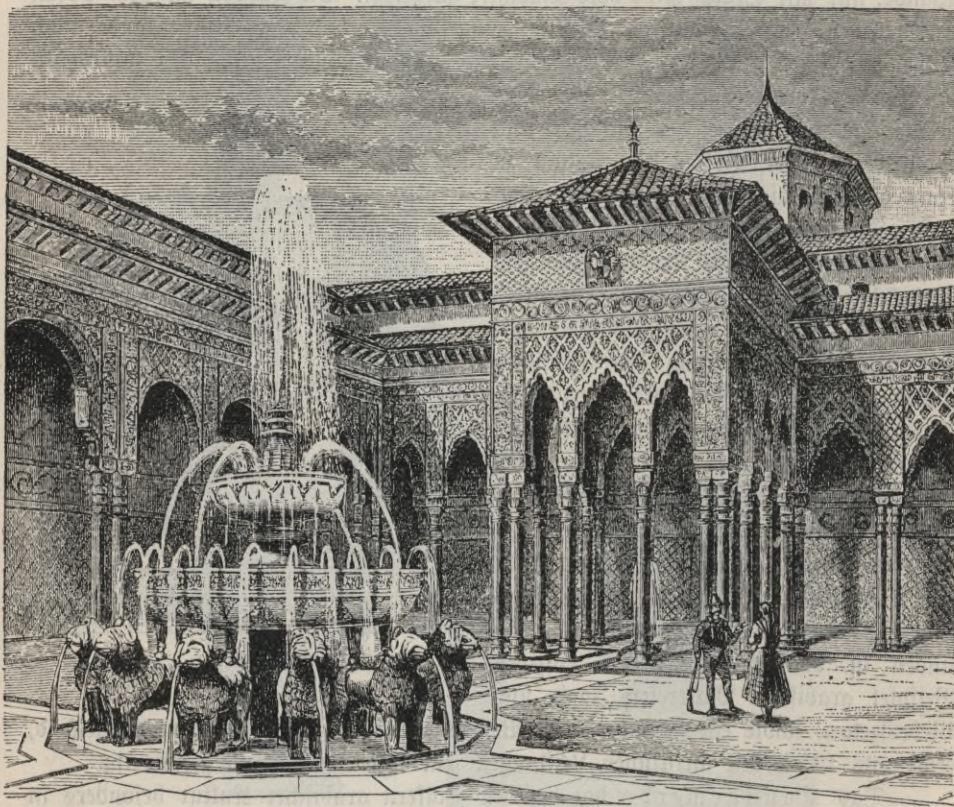


Fig. 149. Granada. Alhambra. Löwenhof.

getragenen Marmorbassin hat, das sich, Kühlung spendend, in seiner Mitte befindet. Der Saal der Gesandten und die Halle der zwei Schwestern erinnern an historische Ereignisse oft trauriger und blutiger Art, sowie an süß romantische Legenden aus der Blüte- und Verfallzeit der Maurenherrschaft. Es lebt in diesen Räumen noch etwas von der träumerischen Schönheit einer untergegangenen Kultur.

Auf Sizilien ist echt Arabisches nicht erhalten, dagegen bauten die Normannenkönige Wilhelm I. und II. gegen Ende des 12. Jahrhunderts ihre Schlösser Zisa und Kuba bei Palermo ganz in arabischer Weise. Prachtvolle Bauwerke finden sich in Kairo, Jerusalem, sowie vielfach in Kleinasien, Persien, Nordindien (Agra, Delhi, Lucknow), seit 1453 auch in der europäischen Türkei.

Dritter Abschnitt.

Die romanische Kunst.

§ 60. Waren die Bauwerke der Karolingerzeit noch als ein letzter Sprößling der altchristlichen Kunst zu betrachten, so entwickelt sich im zehnten Jahrhundert parallel mit der innigen Aneignung des Christentumes durch die germanischen Völker die romanische Kunst, wie aus der Weiterbildung der Volkssprache des Römerreiches und ihrer Vermischung mit deutschem Sprachstoff die romanischen Sprachen erwuchsen. Man kann geradezu die romanische Kunst als Ausdruck germanischen Geistes in römischer Überlieferung bezeichnen. Die romanische Kunst tritt um die Mitte des 10. Jahrhunderts auf, findet im 11. und 12. Jahrhundert ihre glänzendste Blüte und wandelt sich, wenigstens auf dem Boden Deutschlands, etwa in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts in allmählichem Übergang in die gotische Kunst um. Die romanische Bauweise findet ihre reichste Entfaltung zur Kaiserzeit unter den mächtigen Herrscherhäusern der Franken und der Hohenstaufen; sie ist gekennzeichnet durch den aus der altchristlichen Architektur empfangenen Rundbogen und stellt sich dar als Massenbau. Da größere Bauwerke häufig langer Zeit zur Vollendung bedurften, Teile von ihnen einen Neubau erfuhren, so finden wir nicht selten am gleichen Gebäude meist vom Chor nach dem Portal hin einen Wechsel der älteren und jüngeren Bauformen. Denn der Chor, als der den Altar umschließende, also wichtigste Raum, wurde stets zuerst erbaut. Die romanische Kunst, als diejenige des Frühmittelalters, dient, wie jede jung aufsprossende Kunst, so gut wie ausschließlich der Gottesverehrung. Die Kirche, zu jener Zeit eine allumfassende Macht und alleinige Trägerin der Bildung, drückt ihr den Stempel feierlichen Ernstes und großartiger Würde auf. Die Kirchenbauten entstehen zu meist im Anschluß an Klosteranlagen. Die Mönchsorden, die Benediktiner, Clunienser und Cisterzienser, zu denen sich im späteren Mittelalter die Franziskaner und Dominikaner gesellen, sind Förderer und Begünstiger der Baukunst. Mönche oder Laienbrüder sind anfänglich die Bauleute; erst in der Zeit der Gotik geht das Bauwesen in bürgerliche Hände über, entwickelt sich das Bauhüttenwesen und beginnt der Profanbau seine wichtige Rolle. So ist in der romanischen Stilperiode die Architektur die Herrscherin der Künste.

Zeittafel zur romanischen und gotischen Kunst.

918—1024. Das sächsische Kaiserhaus.

Um 960. Beginn der romanischen Bauweise.

Um 1000. Bernward von Hildesheim.

1025—1125. Das fränkische Kaiserhaus. Um 1040 Pfalz zu Goslar.

1096. Beginn der Kreuzzüge.

12. Jahrhundert. Höhe des romanischen Baustils. Dome zu Speyer, Worms, Mainz, Bamberg. — Wartburg. — Baptisterium und Glockenturm zu Pisa.

1138—1254. Das hohenstaufische Kaiserhaus.

1144. Kathedrale zu St. Denis. Beginn des gotischen Baues in Frankreich.

Um 1200. Eindringen des Übergangsstiles in Rheinland. Limburg a. L.

Seit 1227. Frühgotik. Liebfrauenkirche zu Trier, Elisabethkirche zu Marburg. Dom zu Halberstadt. Aufblühen des deutschen Städtewesens.

1248. Grundsteinlegung des Kölner Domes. Höchste Blüte der Gotik. Münster zu Straßburg, Freiburg, Regensburg.

1254—72. Zwischenreich (das Interregnum) in Deutschland.

1280. Nicolo Pisano, Giov. Cimabue. Dome zu Siena und Orvieto. 1337 Giotto †.

1400—1450. Spätblüte der Gotik. Dom zu Erfurt, Münster zu Prag, Ulm, S. Lorenz zu Nürnberg. Die Marienburg. Prachtige Rathäuser und Stadttore. Dome zu Mailand, Burgos.

1451. Meister Stephan †.

1455. Fra Angelico da Fiesole †.

Um 1480. Zeit Stoß und Adam Krafft.

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

Die Grundform der romanischen Kirche bleibt im wesentlichen dem der Basilika gleich; ein auch bei vollster Entwicklung nur dreischiffiges Langhaus, anfangs schwerfällig und schlicht, später zierlicher, reicher, aufstrebender (Fig. 150 bis 152). Das Mittelschiff ist meist von der doppelten Höhe und Breite der

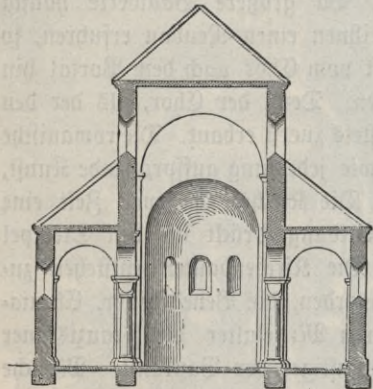


Fig. 150. Roman. Basilika,
Querschnitt.

Seitenschiffe, das Gebäude stets ostwestlich gestellt, der Chor als Heiligstes sinnvoll nach Morgen gewendet. Am Ende des Langhauses zur Herstellung der lateinischen Kreuzform findet sich ein kräftig vorspringendes Querschiff von der Höhe des Mittelschiffes, bisweilen gleich dem Chor halbrund abgeschlossen oder mit Apsiden im Osten versehen. Jenseits des Querschiffes setzt sich das Hauptschiff noch um ein Quadrat fort, schließt dann halbrund, später mehreckig ab, so daß sich die frühere Apsisnische zum langgestreckten Chor erweitert, häufig noch von einer Fortsetzung der Seitenschiffe (Chorumgang) umfaßt. Jedoch hatten

viele Klosterkirchen, besonders die der Cisterzienser, geradlinigen Chorabschluß. An der Durchschneidung von Lang- und Querschiff entsteht die Vierung, ein viereckiger von starken Pfeilern umgrenzter Raum, der in der deutschen Kunst dadurch wichtig ist, daß er als Raumeinheit die ganze Grundriß-Gestaltung beeinflusst. In der Vierung laufen für das Auge sowohl, wie rein konstruktiv, die Linien zusammen. Im Gegensatz zur altchristlichen Basilika gibt die Vierung der nordischen Architektur den Charakter des Gesekmäßigen. Die Vierung wird vielfach zum Chore gezogen und gleich ihm der Geistlichkeit vorbehalten; die einschließenden steinernen Schranken, besonders gegen das Langschiff hin, mit reichem architektonischen und bildnerischen Schmuck versehen, heißen Lettner (lectorium). Der ganze Chorraum wird gewöhnlich um mehrere Stufen erhöht. Unter ihm befindet sich eine gewölbte niedrige Gruftkirche, Krypta, entstanden in altchrist-

licher Zeit aus dem unter dem Hauptaltar befindlichen Märtyrervergrabe, als Grabstätte von Geistlichen oder Fürsten, mit einem Altar für die kirchliche Totenfeier. Der Vorhof fällt in der Regel ganz weg; die Vorhalle, wenn sie überhaupt bleibt, wird in das eigentliche Kirchenhaus verlegt. Dafür erscheint ein reich geschmücktes Portal, das zuweilen durch einen auf zwei Säulen ruhenden Vorbau (Paradies) umrahmt ist. An Stelle dieses Portals tritt bei größeren Kirchen mehrfach ein Westchor mit einem zweiten Querschiff und einer zweiten Vierung. Über jeder Vierung erhebt sich eine achteckige Kuppel mit Spitzdach oder ein Spitz-

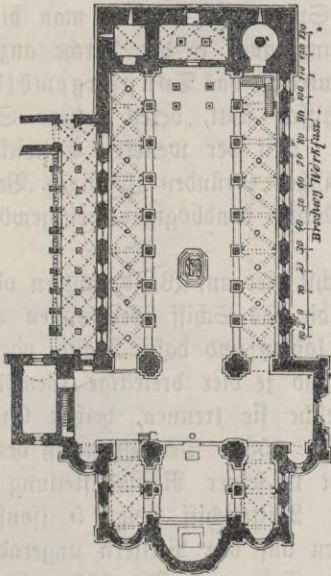


Fig. 151. Königsutter. Grundriß der romanischen Kirche.

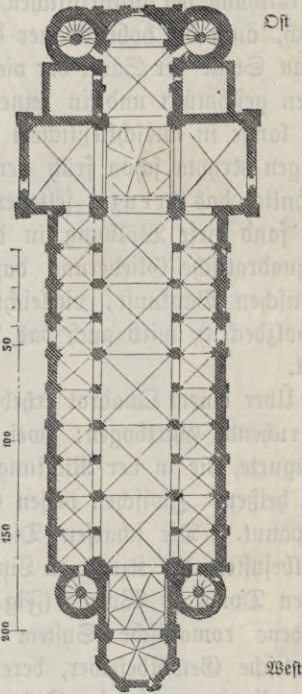


Fig. 152. Worms. Grundriß des romanischen Domes.

turm. Die altchristliche Baukunst besitzt nur einen Turm, den sie nicht organisch mit der Kirche zu verbinden weiß. Die romanische Kirche zeigt mehrere Türme, (Fig. 151 und 152; vgl. auch Kirche zu St. Jak. Fig. 159, Dom zu Worms Fig. 172, und St. Aposteln zu Köln, Fig. 174), die in großer Mannigfaltigkeit zu beiden Seiten des Westportals, des Ost- und des Westchores und über der Vierung erscheinen. Sie sind rund und viereckig, ins Achteck übergehend, mit Stein- oder Schieferdach in mannigfaltiger Form (Sattel-, Kreuz-, Helm-, Kegeldach). Ihre gesetzmäßige Anordnung verrät von außen das innere Wachstum des Bauwerks. Zur Verbindung der Kirche mit dem benachbarten, in der Regel an der südlichen Längseite gelegenen Kloster oder Kapitelhaus dient ein viereckiger säulengetragener, einen Klosterhof umschließender Kreuzgang.

In Taufkirchen oder Schloßkapellen führt die romanische Baukunst die alt-

christliche Form des runden oder viereckigen Baptisteriums weiter. Bei beschränktestem Raum, z. B. in Verbindung mit einem Fürstenschloß oder in Burgen, erscheint vereinzelt die eigentümliche Form der Doppelkapelle, d. h. zwei Kapellen übereinander. Durch eine mehr oder weniger große Öffnung im Fußboden der oberen verbunden, vermitteln sie für Herrschaft und Dienerschaft gleichzeitige Anteilnahme am Gottesdienst; die Herrschaft wohnte ihm in der Oberkirche bei.

§ 62. Auch im Innern zeigt der romanische Stil eine entschiedene Weiterbildung der altchristlichen Basilika. Da es im Norden an antiken Säulen gebrach, auch die hohe Mauer des Mittelschiffes eine kräftige Stütze forderte, so tritt an Stelle der Säule der viereckige Pfeiler, durch Ecksäulchen oder vorgelegte Säulen geschmückt und in seiner Erscheinung bereichert. Die flache Holzdecke bleibt lange in ausschließlichem Gebrauch. Später aber beginnt man die in der niedrigen Krypta schon früh gewagte Wölbung auch in der Kirche anzuwenden, gewöhnlich das Kreuz-, seltener (in Südfrankreich) das Tonnengewölbe. Zunächst fand diese Wölbung in den Seitenschiffen statt, deren engere Spannung und quadratische Gliederung dazu einluden. Mit der weiteren Entwicklung der romanischen Baukunst, vielleicht aus praktischen Gründen (häufiges Verbrennen der Holzdecken), wird auch das Mittelschiff durch rundbogige Kreuzgewölbe überspannt.

Über einem Quadrat erheben sich zunächst vier auf Wandpilastern oder Konsolen ruhende Gurtbogen: zwei Quergurte, die das Schiff überspannen und zwei Längsgurte, die in der Richtung der Wand laufen und daher Wand- oder Schildbogen heißen. Zwischen diesen Gurtbogen sind je vier dreieckige Gewölbefappen eingespannt. Die scharfen Diagonalen, welche sie trennen, heißen Grate (vgl. Gewölbesystem der Kirche zu Lippoldsberg Fig. 153). Der Grundriß des doppelchorigen Doms zu Worms (Fig. 152) macht in seiner Raumaufteilung das sog. gebundene romanische System klar. Das Mittelschiff zeigt 5 (sonst 3—6) quadratische Gewölbefelder, deren Wandbogen auf den Pfeilern ungerader Zahl ruhen, also immer je eine Stütze überspringen (siehe auch Fig. 153). Das Querschiff hat drei solcher Quadrate, der Chor je eines (an welches sich dann die halbrunde Apsis lehnt). Die Gewölbefelder der Seitenschiffe stellen Quadrate von halber Seitenlänge dar; es sind ihrer also doppelt so viele wie im Mittelschiff. Die Bierung, in der sich Längs- und Querschiff schneiden, ist gewöhnlich von einer achseitigen Kuppel überdeckt.

Wo mehr Raum gewonnen werden soll, ordnet man in den Seitenschiffen Emporen an, die sich rundbogig umrahmt auf das Mittelschiff öffnen und so die Wandfläche unterbrechen (vgl. das Innere der Stiftskirche von Gernrode Fig. 171). Die Emporen verkümmern zur Zeit der Gotik und verwandeln sich in das Triforium, einen schmalen Laufgang, unter den Fenstern des Mittelschiffs mit rings umlaufender Säulenstellung.

§ 63. Die romanische Säule (Fig. 154—158) ist sehr mannigfaltig. Der Fuß ist im wesentlichen der attischen Basis (§ 21) nachgebildet, wobei dem unteren Wulst vielfach zum Abschluß ein absteigendes oder zurückgebogenes Eck-

blatt beigefügt ward. Der Schaft zeigt im allgemeinen keine Kannelierung, dafür in der späteren Zeit eine etwas willkürliche Verzierung durch allerlei um-

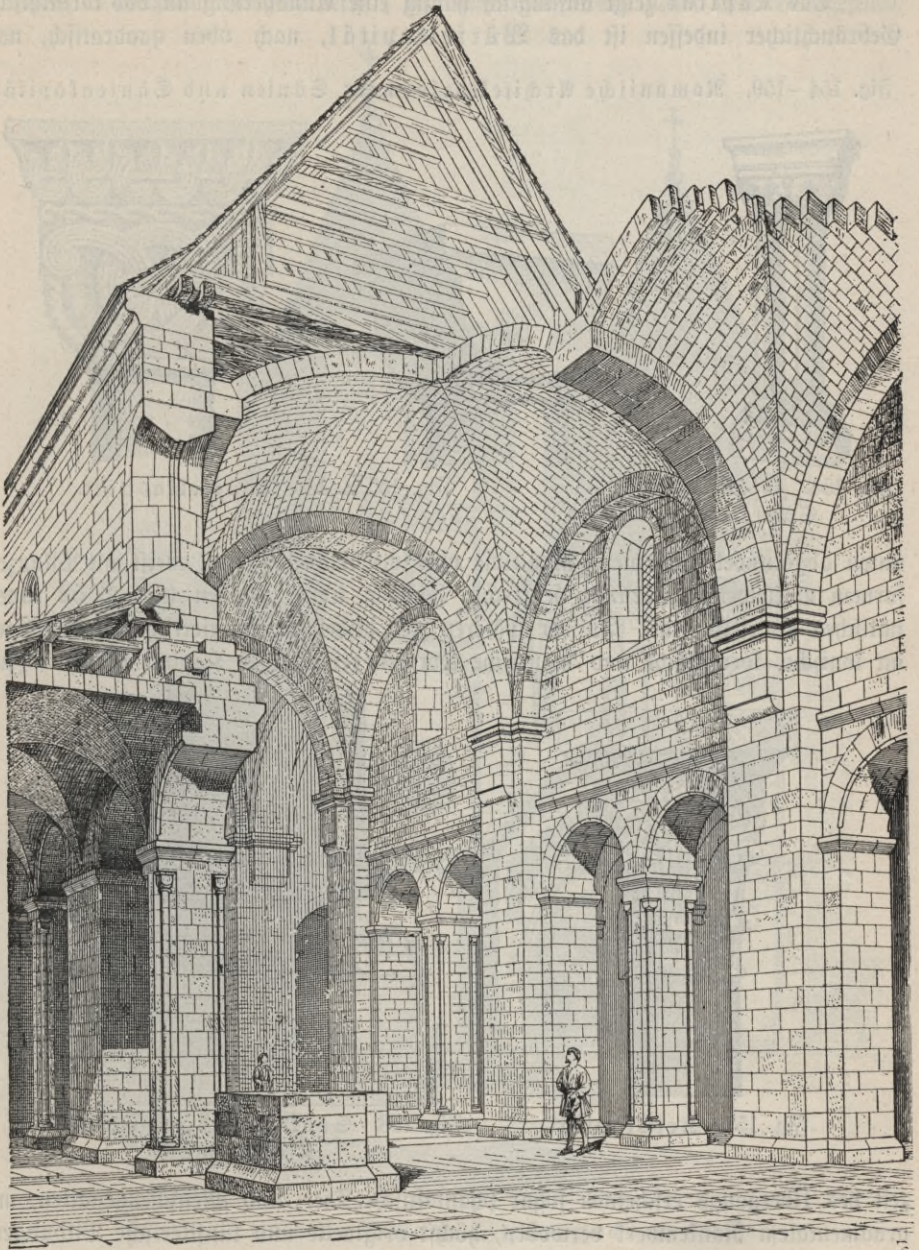


Fig. 153. Lippoldsberg: Gewölbesystem der romanischen Kirche.

kleidenden Schmuck, Flechtwerk, schräg umgewundene Bänder, oder bei unbedeutender Belastung durch spiralige Zueinanderverschlingung mehrerer Säulchen. Statt

einer stämmigen Säule erscheinen oft zwei, manchmal auch vier gekuppelte schlanke Säulchen. (Fig. 154).

Das Kapitäl zeigt anfänglich häufig eine Annäherung an das korinthische. Gebräuchlicher indessen ist das Würfelkapitäl, nach oben quadratisch, nach

Fig. 154–159. Romanische Architekturformen: Säulen und Säulenkapitäle.

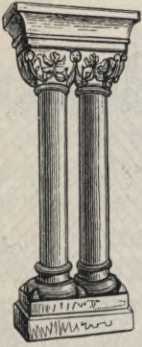


Fig. 154. Gekuppelte Säulen.

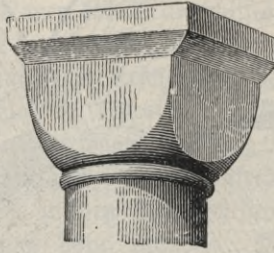
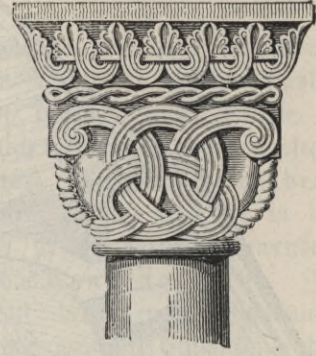


Fig. 155 u. 156. Würfelkapitäle.



unten abgerundet, daß vier schmucklose oder mit reichem Zierat, meist mit Pflanzenformen umkleidete, halbrunde, senkrechte Flächen übrig bleiben (vgl. § 52 ravenatisches Würfelkapital). In der späteren Zeit bildet sich ein zierliches, kelchartiges, an ionische, korinthische und maurische Formen erinnerndes Kapitäl heraus. Zur-

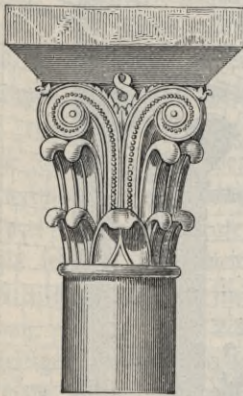


Fig. 157. Kelchkapitäl.

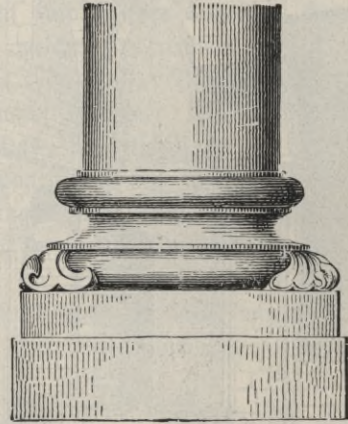


Fig. 158. Säulenbasis mit Eckblatt, Kloster Laach.

zeit des Übergangs erscheinen sogar phantastische Tier- und Menschengestalten, mit ornamentalem Rankenwerk verwoben, höchst originelle und künstlerische Bildungen, die, der Laune und dem Feingefühl ihrer Meister entspringend, dem Volksgeist be-
redten Ausdruck verleihen.

Wie alle volkstümliche Kunst, liebt auch die romanische den bunten Farbenschmuck.

§ 64. Die Außenmauer ist durch schmale, pilasterartige Streifen, die sog. Lisenen in vertikaler Richtung gegliedert (vergl. Fig. 159 Kirche von St. Jak. und Fig. 175 Dom zu Bamberg). Sie sind, besonders unter dem Dachgesims,

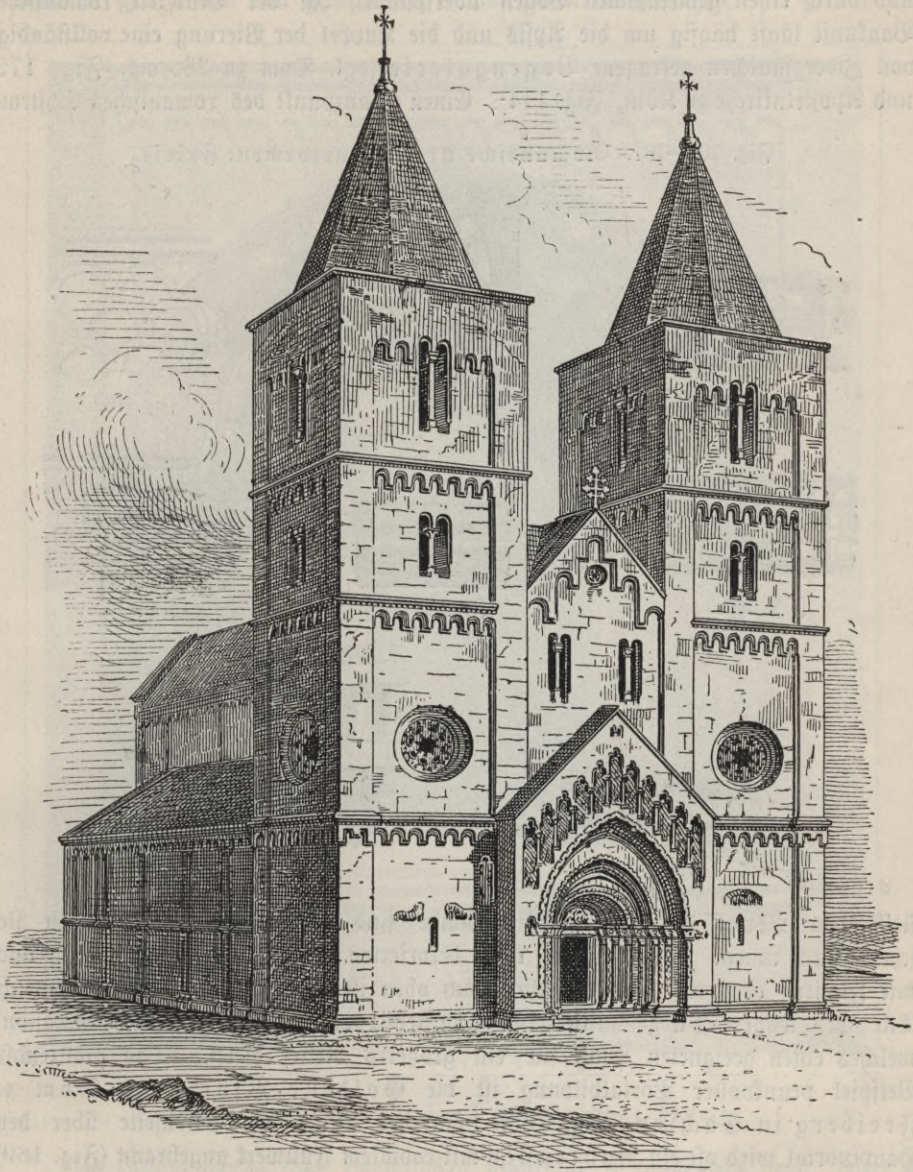


Fig. 159. St. Jak in Ungarn. Frühromanische Kirche.

verbunden durch den aus aneinandergesetzten kleinen Halbkreisbögen bestehenden Rundbogenfries (Fig. 159), ein charakteristisches Merkmal des romanischen Stils. Außer dem Bogenfries besitzt der geschmücktere romanische Bau an Gesimsen und

Portalen eine große Zahl anderer Friesformen, den Zacken-, Schachbrett-, Schuppenfries u. a. (Fig. 160—167). Die rundbogig abgeschlossenen Fenster sind klein; besonders an den Türmen erscheinen sie häufig zu zweien oder dreien gekuppelt und durch einen gemeinsamen Bogen überspannt. In der Blütezeit romanischer Baukunst läuft häufig um die Apsis und die Kuppel der Bierung eine vollständige von Zwergsäulchen getragene Bogengalerie (vgl. Dom zu Worms, Fig. 172, und Apostelnkirche zu Köln, Fig. 174). Einen Glanzpunkt des romanischen Systems

Fig. 160—167. Romanische Architekturformen: Frieze.



Fig. 160.

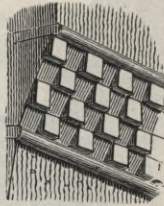


Fig. 161.

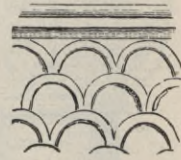


Fig. 162.



Fig. 163.



Fig. 164.

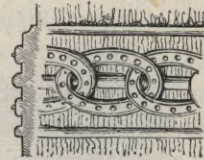


Fig. 165.



Fig. 166.

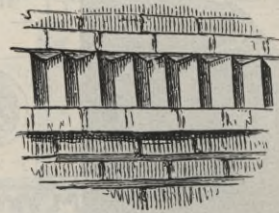


Fig. 167.

stellt das Portal dar. Die Seitenwände sind abgetreppt und verengen sich schräg nach innen. Sie sind mit reich dekorierten schlanken Säulen, häufig auch mit Figuren verziert. Der Abschluß nach oben ist rundbogig. Da die eigentliche Tür oben wagerecht abgeschnitten ist, so entsteht darüber ein Bogensfeld (Tympanon), welches einen geeigneten Platz für ein größeres Relief bietet. Das glänzendste Beispiel prunkvoller Portalbildung ist die Goldene Pforte am Dom zu Freiberg in Sachsen (Fig. 168). In der Mitte der Stirnseite über dem Hauptportal wird oft ein Radfenster mit radialem Füllwerk angebracht (Fig. 169). Ausnahmsweise, wohl durch die Kreuzzüge nach dem Norden gebracht, zeigen sich an Schloßbauten romanischer Art Anklänge an die Architektur des Morgenlandes im Gebrauch des Hufeisen- und Zackenbogens.

Eine besonders wichtige Rolle im romanischen Stil spielen die Türme. Sie werden organisch mit der Kirche verbunden, dienen teils als Treppentürme, teils

zur Aufnahme der Glocken; doch ist bezüglich ihrer Zahl (eins bis sechs) und Gestaltung der ästhetische Gesichtspunkte in erster Linie maßgebend. Der Form nach sind sie meist viereckig, seltener rund, durch Rundbogenfriese in mehrere Stockwerke geteilt und von gekuppelten Rundfenstern durchbrochen.



Fig. 168. Freiberg i. S. Dom: Goldene Pforte.

Das Gesamtgepräge der romanischen Baukunst ist ungemein ernst, feierlich und gediegen, was bei den späteren Werken eine große Mannigfaltigkeit der Gestaltung nicht ausschließt. Nach außen hin wirkt der romanische Kirchenbau fast festungsartig in seiner Geschlossenheit und malerischen Massengruppierung; die Türme tragen einen wehrhaften Charakter. Eine tief ernste religiöse Auffassung und eine dem Zwang kriegerischer Zeiten gehorchende Notwendigkeit finden hier gleicher-

maßen ihren Ausdruck. Die romanischen Gebäude zeigten im Innern nicht die stumpfe Farbe des Steines oder eine tote Kalktünche, sondern erstrahlten in buntem Farbenschmuck der aufsteigenden Glieder und der Gewölbe, und diese Farben-

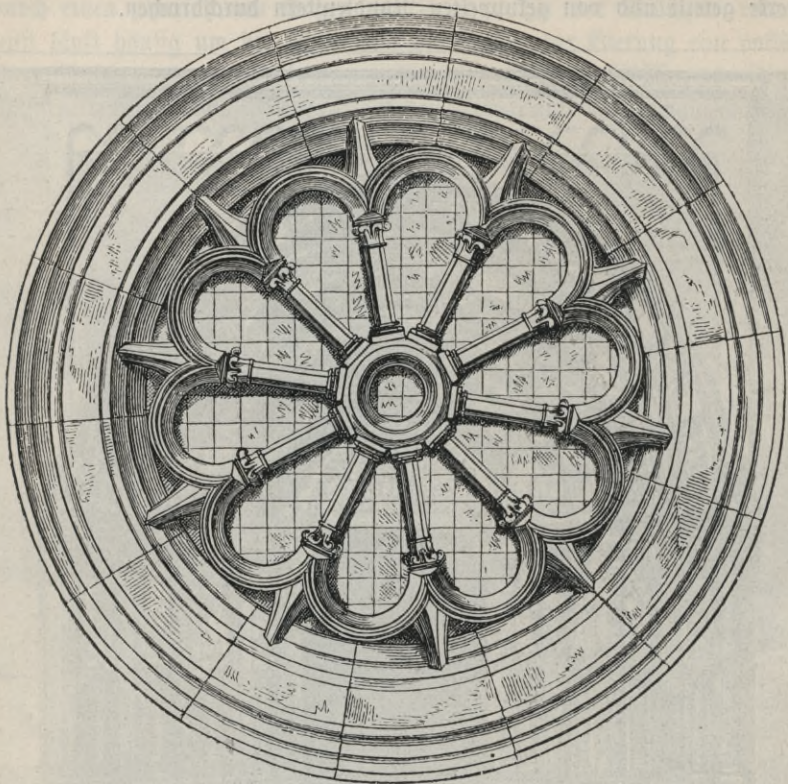


Fig. 169. Spätromanisches Radfenster der Kirche zu Trebitsch (Mähren).

freudigkeit bewahrte auch die folgende Kunstform, die Gotik, wenn auch in anderer Weise. Im übrigen haben nicht bloß die romanischen Bauwerke der verschiedenen Länder ihre ausgeprägte Eigentümlichkeit, sondern auch diejenigen desselben Landes zeigen eine große Mannigfaltigkeit im Grundriß wie in den Bauteilen untereinander.



Fig. 170. Fächerfenster.

§ 65. Mit fortschreitender Entwicklung fand die romanische Baukunst eine stets reichere Ausbildung. Es entsteht der sog. Übergangsstil, dessen Herrschaft in Deutschland ungefähr von 1200—1230 zu setzen ist. Der Spitzbogen wird unter den Rundbogen gemischt, besonders bei Arkaden und Gewölben, später erst bei Portalen und Fenstern. Häufig erscheint der Kleeblattbogen, eine schöne maßvolle Form des Zackenbogens. Die bandförmigen Gurten der Wölbungen erhalten durch in der Mitte und zu beiden Seiten vorgelegte Rundstäbe eine lebendige Gliederung, der eine gleichartige Gliederung der tragenden Pfeiler durch vorgelegte und Ecksäulen ent-

spricht. In dem Aussehen der Pfeiler mit Ecksäulen liegt bereits der Keim zu dem späteren, zur Zeit des gotischen Stils so reich sich entwickelnden Bündelpfeiler. Die Kanten der Gewölbe werden mit gemauerten kreuzweise sich durchschneidenden Rippen ausgestattet, wodurch das Gewölbe belebter und zugleich tragfähiger wird. Die Hinnneigung zu spitzbogigem Abschluß zeigt sich in der Zusammenkuppelung dreier Fenster, von denen das mittlere höher gebildet und alle drei gemeinsam rund- oder spitzbogig umrahmt werden; daneben treten allerlei willkürliche Fensterformen, Kleeblatt- oder Fächerfenster usw. (Fig. 170), auf. Die Portale werden nicht nur halbkreisförmig, sondern auch in Kleeblattform oder in Spitzbogen abgeschlossen; zur Zierde der Giebel erscheint häufig eine treppenartig aufsteigende Säulenstellung mit Rundbogenarkaden. Außerdem werden alle Zierglieder leichter und vielfältiger gebildet, die Säulenknäufe zeigen höchst willkürliche Formen aus dem Pflanzen- und Tierleben, selbst Menschengestalten. So weist der Übergangsstil mehr und mehr zur gotischen Bauweise hin. Manche Länder, wie Frankreich und England, gehen früh und zugleich rasch von der romanischen zur gotischen Bauweise über; später und langsamer Deutschland, voran das Rheinland.

§ 66. Der romanische Baustil erwächst ungefähr gleichzeitig auf zahlreichen Punkten aus der altchristlichen Kunst und entwickelt sich in den verschiedenen Ländern äußerst verschieden, so daß wir einen romanischen Stil der Franzosen, Engländer, Deutschen, Italiener usw. unterscheiden können, die wieder landschaftliche Unterabteilungen haben. Die romanischen Kirchen in Südfrankreich aus dem 11. Jahrhundert zeigen mehrfach das durch Gurtbogen gegliederte Tonnengewölbe über dem Mittelschiff, über den Seitenschiffen Emporen, von einem steigenden halben Tonnengewölbe überspannt. Hier findet sich bereits eine Vorbereitung auf die Strebebögen der gotischen Baukunst. Andere französische Kirchen romanischer Zeit gefallen sich seltsamerweise in einer Nachbildung byzantinischen Baues, indem sie die einzelnen Quadrate des Haupt- und Querschiffes mit Rundkuppeln überwölben; beide Bauarten gehen in das benachbarte Nordspanien über. In England tritt seit der Eroberung durch die Normannen (1066) an Stelle der angelsächsischen Bauweise, von der wenig erhalten ist, die sog. normannische, die nordfranzösische Form des romanischen Stils. Er zeigt an der Stirnseite zwei Türme, sowie über der Bierung einen massiven viereckigen Turm. Das Ganze ist von stattlich stolzer, etwas schwerer Wirkung. Die englischen Kathedralen des 11. Jahrhunderts haben langgestreckte, etwa in der Mitte der Längenausdehnung vom Querschiff durchbrochene Schiffe; das Mittelschiff mit flacher Holzdecke ruht auf massigen Rundpfeilern, die Seitenschiffe sind mit Emporen ausgefüllt und von Kreuzgewölben überdeckt. Der normannische Stil liebt überwiegend geometrische Ziermuster, das Zickzack- und Kautenornament.

§ 67. Die deutschen romanischen Bauwerke lassen sich nach mehreren Zeiträumen scheiden, wobei allerdings bei der Mannigfaltigkeit der Übergänge eine genaue oder überall gleichmäßig gültige zeitliche Abgrenzung nicht möglich ist.

a) Frühromanische Bauweise, 10. und 11. Jahrhundert: Flache Decke; Säulen- oder Pfeilerarkaden; wohl auch abwechselnd Pfeiler und Säulen, sog. Stützenwechsel; antike oder schmucklos würfelförmig gebildete Kapitäle (vgl.

Stiftskirche zu Gernrode Fig. 171). b) Schönromanische Bauweise, 12. Jahrhundert; Kreuzgewölbe, Säulen schlanker und zierlicher gebildet, Kelch- oder reiches Würfelkapital, geschmücktes Portal, Rundbogenarkaden um Chor und Kuppelturm, mehrere schlanke Türme (vgl. Dom zu Worms Fig. 172). c) Spätromanische Bauweise oder Übergangsstil, Anfang bis gegen die Mitte des 13. Jahrhunderts, vornehmlich durch größere Raumverhältnisse und die damit zusammen-



Fig. 171. Gernrode: Stiftskirche. Mittelschiff, Bierung und Chor.

hängende höhere Wölbung mittelst Spitzbogens, durch schlankere Verhältnisse und reicheren Schmuck aller Glieder bezeichnet (vgl. St. Apostelnkirche zu Köln Fig. 174).

Die Zahl der ganz oder teilweise erhaltenen romanischen Kirchen ist sehr bedeutend. An vielen ward sehr lange gebaut, so daß sich die Entwicklungsstufen an ihnen verfolgen lassen. Der Süddeutsche und Rheinländer nennt seine großen Kirchen aus dem Mittelalter gern Münster (von Monasterium d. i. Kloster, mit dem immer eine Kirche verbunden ist).

a) Die sächsischen Lande, die Geburtsstätte der deutschen romanischen Baukunst, besitzen sehr alte Kirchenbauten, wie z. B. die im Jahre 961 gegründete Stiftskirche zu Gernrode (Fig. 171) und die Schloßkirche zu Quedlinburg,

Bauten, in denen durch den Stützenwechsel im Mittelschiff eine interessante rhythmische Wirkung erzeugt wird. Es ist dies eine sächsische Eigenart, die den Bauten



Fig. 172. Worms: Dom. Südostansicht.
Aufnahme der Kgl. Preuß. Meßbildanstalt.

eine in sich geschlossene, klare Raumwirkung verleiht, und das sog. „gebundene System“ der frühromanischen Bauweise am deutlichsten vertritt. Weitere wichtige

Bauwerke sind: die thüringische Klosterruine Paulinzella, ehemals eine große Säulenbasilika, 1106 bis 1169; St. Michael (1001—1033, 1184 erneuert) und St. Godehard (1133 bis 1172) zu Hildesheim, beide mit Ost- und Westchor, die erstere auch mit zwei Querschiffen. Seit der Mitte des 12. Jahrhunderts finden sich gewölbte Kirchen, und zwar werden zuerst der Chor und die Seitenschiffe gewölbt.

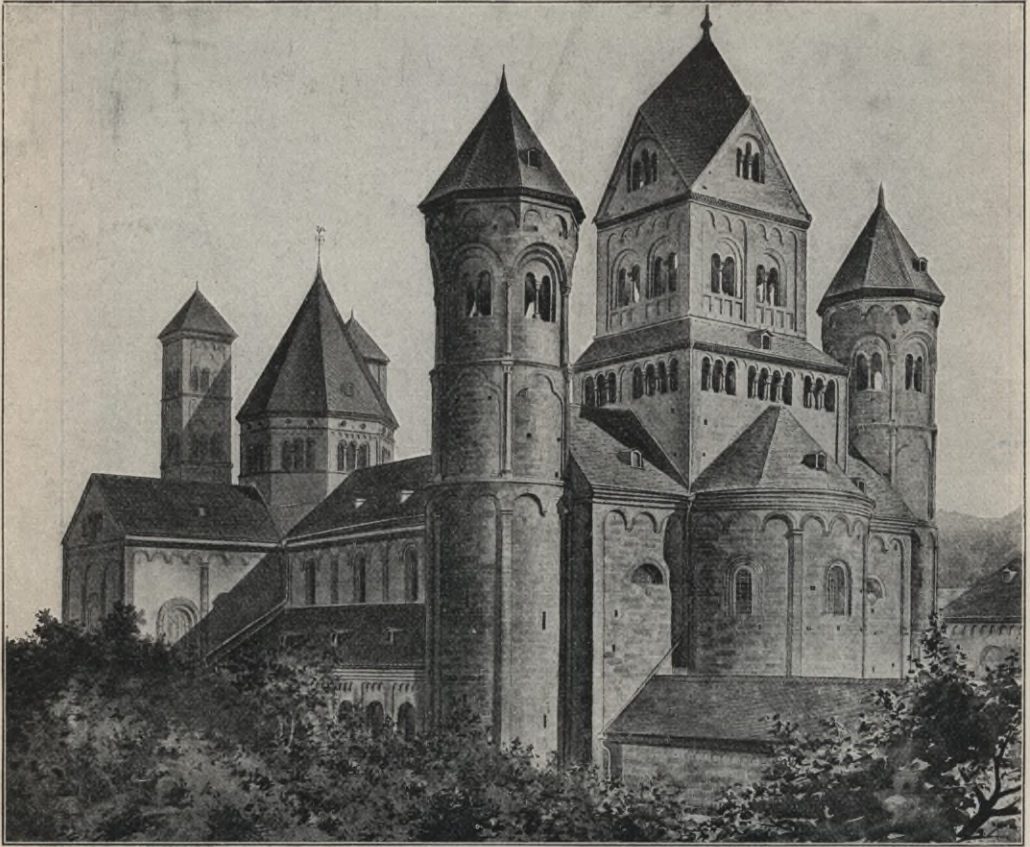


Fig. 173. Laach: Abteikirche.

Das wichtigste Beispiel des entwickelten Gewölbebaues in Sachsen ist der 1173 von Heinrich dem Löwen gegründete Dom zu Braunschweig. In Westfalen entwickelte sich früh die Hallenkirche, deren Seitenschiffe die gleiche Höhe und oft auch die gleiche Breite wie das Mittelschiff haben, so daß die Kirche im wesentlichen eine einheitliche, durch Pfeilerreihen getrennte Halle darstellt.

Östlich von der Elbe drang das Christentum erst spät ein. Hier ist seit dem 12. Jahrhundert der Backsteinbau herrschend, der eine einfache Gliederung und flache, aber oft sehr reizvolle Ornamente verlangt. Im Innern herrscht ausschließlich Pfeilerbau.

b) Im Rheinland entwickelt sich die romanische Baukunst zu glänzendster Blüte; die Bauwerke sind mehrfach sehr groß, turmreich, mit allem Schmuck des schönen



Fig. 174. Cöln: St. Apostelnkirche. Ostansicht.
Aufnahme der Kgl. Preuß. Meßbildanstalt.

und des Übergangsstils. Hauptwerke: Dom zu Trier, erste Hälfte des 11. Jahrhunderts, um einen römischen Kern, einfach. Sodann die drei gewaltigen Haupt-

werke rheinischen Kirchenbaues, der Dom zu Worms (Fig. 152 u. 172), um 1100 gegründet, geweiht 1181; der Dom zu Speyer, begonnen 1030, um das Ende



Fig. 175. Bamberg: Münster. Von Osten gesehen.

des 11. Jahrhunderts beendet, 1689 von den Franzosen schwer verwüstet, alle im wesentlichen streng romanisch; der Dom zu Mainz, 1036 geweiht, seit

dem Brand von 1081 nahezu umgebaut, 1239 vollendet; er zeigt bereits in der Bildung der Gewölbe und dem zweiten Seitenschiff den Übergang zur Gotik. Teils dem schön-, teils dem spätromanischen oder Übergangsstil gehören an die Kirchen des Mittel- und Niederrheins, die Abteikirche zu Laach (Fig. 173), 1093—1156, das Münster zu Bonn, Mitte und Ende des 12. Jahrhunderts, zahlreiche und sehr mannigfaltige Kirchen zu Köln (Maria im Kapitol, geweiht 1049, Anfang des 13. Jahrhunderts gewölbt, und St. Gereon, länglich zehneckiger Bau, 1212—27 im Übergangsstil an eine ältere romanische Basilika gefügt, beide auf römischen Grundmauern, Groß S. Martin, St. Aposteln (Fig. 174), S. Kunibert, letzte Hälfte des 12. Jahrhunderts), die Münster zu Limburg a. d. Lahn, 1213—42, ein Prachtwerk des Übergangsstils, S. Quirin zu Neuß, S. Kastor zu Coblenz, die Kirchen zu Andernach, die Ruine Heisterbach, sowie zahlreiche weitere Kirchen des Rheinlales und der Nebentäler.

c) In Süddeutschland finden wir die verschiedenen Stufen der romanischen Kunst bisweilen an demselben Gebäude vertreten, so in mehreren Kirchen zu Regensburg, den Domen von Konstanz, Würzburg und Augsburg, vornehmlich in dem Musterwerk reicher romanischer Kunst, dem 1111 zuerst, dann nach der Vollendung nochmals 1237 geweihten Münster zu Bamberg (Fig. 175). Sehr reich und prächtig Kloster Maulbronn, seit 1201 umgebaut, und Kloster Bebenhausen. Anderes in der Schweiz (Großmünster zu Zürich, Münster zu Basel), im Elsaß sowie in Österreich, woselbst vornehmlich der durch die Cisterzienser eingebürgerte Übergangsstil glänzende Bauten zeitigte.

Von Werken weltlicher Baukunst romanischen Stiles sind zu nennen die Kaiserpfalz zu Goslar, erste Hälfte des 11. Jahrhunderts, von Kaiser Heinrich II. gegründet, von Heinrich III. erweitert und ausgeschmückt, der älteste erhaltene nicht kirchliche Bau Deutschlands, mit Doppelkapelle, nun wieder hergestellt; sodann die übel zugerichtete Kaiserpfalz zu Gelnhausen, aus der Zeit Friedrichs des Rotbarts, um 1170 vollendet. Vornehmlich der glänzend wiederhergestellte Palas der Wartburg, Ende des 12. Jahrhunderts.

§ 68. Eine überaus mannigfaltige Ausgestaltung findet die romanische Baukunst in Italien. In der Po-Ebene, dem mit Deutschland engverbundenen Lombardenland, spricht sich in den strengen und schweren, verhältnismäßig schmucklosen Langkirchen der Zusammenhang mit den nordischen Nachbarn aus. Die bezeichneten Zierformen des Bogenfrieses und der Zwerggalerien sind sogar hier entstanden. Ein herrlicher Bau, eine Pfeilerbasilika mit offenem Dachstuhl ist San Zeno in Verona. Gewölbt sind die Dome zu Modena und Parma. Den Turm weiß der Baumeister hier so wenig wie im übrigen Italien mit der Kirche zu verbinden.

Besonders prächtig wird der altchristliche Basiliken- und Baptisterienbau weiter entwickelt in dem reichen, durch Bürgerkraft mächtigen Toskana. Hier tritt jedoch der germanische Einfluß zurück; Erinnerungen an die Antike leben auf. Es zeigt sich eine reiche Gliederung, besonders des Äußeren; Kapitäle und Gesimse werden den Formen des römischen Altertums nachgebildet. Das drei-

oder fünfschiffige Langhaus wird von einem kräftig vorspringenden Querschiff durchschnitten. Über der Vierung findet sich oft eine Kuppel; die Stirnseite mit dem emporsteigenden Mittelschiff, den Pultdächern der Seitenschiffe, lebhaft an die

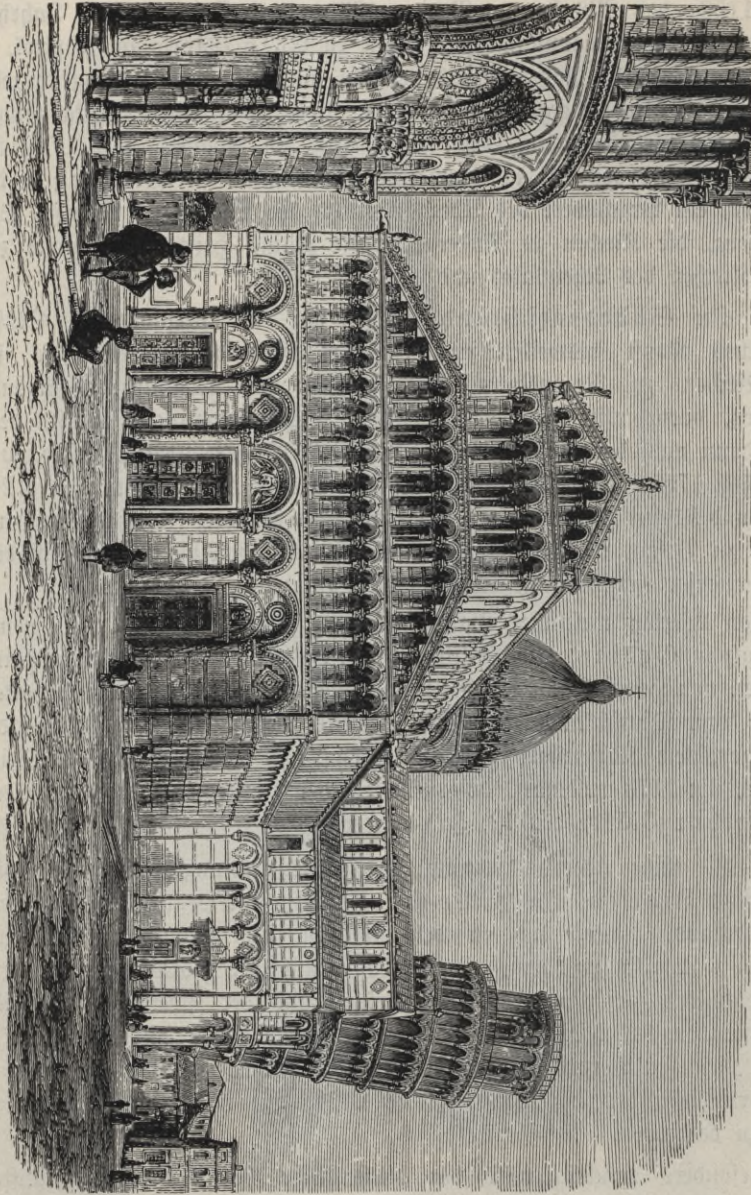


Fig. 176. Pisa: Dom mit einem Teil des Baptisteriums links.

alte Basilika erinnernd, ist aufs lebendigste durch rundbogig verbundene Wandfäulen oder freie Säulengalerien gegliedert, die vielfach um das ganze Gebäude herumlaufen. Die Dächer sind flach geneigt, da keine Schneelast zu fürchten ist.

Ganz eigentümlich ist der toskanischen Kunst die Vorliebe zur Benutzung verschiedenfarbiger Marmorbekleidung, die in wagerechten Schichten wechselt. Es äußert sich hierin eine Farbenfreude, die sich bis zur Verzierung mit geometrischen Figuren aus Mosaik steigert. Man wählt mit Vorliebe das korinthische Kapitäl.

Ein Musterwerk des toskanisch-romanischen Stils ist der aus wechselfarbigem Marmor erbaute Dom zu Pisa (seit 1063), mit fünfchiffigem Langhaus und dreischiffigem Querhaus (Fig. 176). Nur die Seitenschiffe sind gewölbt, während das Mittelschiff eine flache Decke trägt; über der Vierung befindet sich eine



Fig. 177. Monreale: Kreuzgang.

elliptische Kuppel. Das ganze Äußere ist reich mit Säulenarkaden dekoriert, die sich an der Fassade in fünf Geschossen übereinander hinziehen; bedeutsam hebt sich das Mittelschiff heraus. Dem Dom in seiner äußeren Wandgliederung verwandt ist das runde, von einer Kuppel gedeckte Baptisterium (seit 1153), im oberen Teile durch spätere gotische Zutaten entstellt. An der Chorseite des Domes erhebt sich der seit 1174 durch Bonanus und einen deutschen Meister, Wilhelm von Innsbruck, aufgeführte schiefe Glockenturm (Campanile), rund mit acht Geschossen, die von lustigen Rundbogenarkaden umschlossen werden. — In Florenz finden wir, in noch engerem Anschluß an die Antike, die wunderschöne dreischiffige Klosterkirche von S. Miniato, auf einer aussichtsreichen Höhe südlich der Stadt, deren Fassade in geometrischen Mustern mit weißem und dunkelgrünem Marmor getäfelte ist.

Außerdem das mit weißem und schwarzem Marmor bekleidete achteckige Baptisterium auf dem Domplatz.

Selbst Rom und sein Gebiet hält, unterstützt durch Benutzung antiken Materials, die altchristliche Basilikenform bis tief ins 13. Jahrhundert ungestört fest. In Unteritalien und Sizilien veranlaßt gleichzeitig die Normannenherrschaft und das Eindringen arabischer Baukunst eine wunderliche, aber höchst malerische Vermengung nordischer und orientalischer Bauformen. Prachtvolle Werke der phantastischen Baukunst Unteritaliens und Siziliens sind die Schloßkapelle in Palermo (1140) und die Kirche zu Monreale (1189). Neben letzterer befindet sich der viel bewunderte Kreuzgang, der größte und schönste des italienisch-romanischen Stils (Fig. 177). 216 Säulen tragen paarweise die reich verzierten Spitzbogen; die mit figürlichen Darstellungen geschmückten Kapitäle sind sämtlich verschieden, ebenso wie die reich ornamentierten Säulenschäfte. Die Dome zu Palermo, Salerno, Amalfi sind durch spätere Umbauten schlimm mißgestaltet.



Fig. 178. Raumburg i. S. Statuen zweier Stifter von der Schloßkirche.

§ 69. Die Bildnerei des romanischen Zeitraumes dient nur ganz selten weltlichen Zwecken; sie arbeitet fast ausschließlich im Dienste der Kirche. Als Künstler erscheinen vielfach Welt- oder Klostergeistliche. In frühester Zeit teilt sie mit der altchristlichen Kunst, aus der sie hervorgeht, dieselben Eigenschaften des Strengen, Harten und Charaktervollen, unbeholfene Zeichnung und phantastische Willkür. Etwa im 13. Jahrhundert erhebt sich die deutsche Steinkunst zur höchsten Vollendung und zeitigt Werke — z. B. die Stifterbildnisse im Dom zu Raumburg (Fig. 178) —, wie sie an Größe und Freiheit der Auffassung kaum je wieder erreicht worden sind. Gestalten, typisch für die schwärmerisch-ernste Zeit der Kreuzzüge, herbe,

großzügige Männer, „minniglich“ holde Frauen. Die Behandlung der Gewänder ist von vollendetem Linienfluß und weist wohl im Anschluß an Frankreich auf die Antike hin. Deutliche Spuren von Bemalung sind heute noch sichtbar.

Die Bildhauerei in Stein oder Stuck ziert die kirchlichen Räume, die Portale, Emporenschranken, Kanzel und Lettner mit Statuen und halberhabenen Arbeiten.

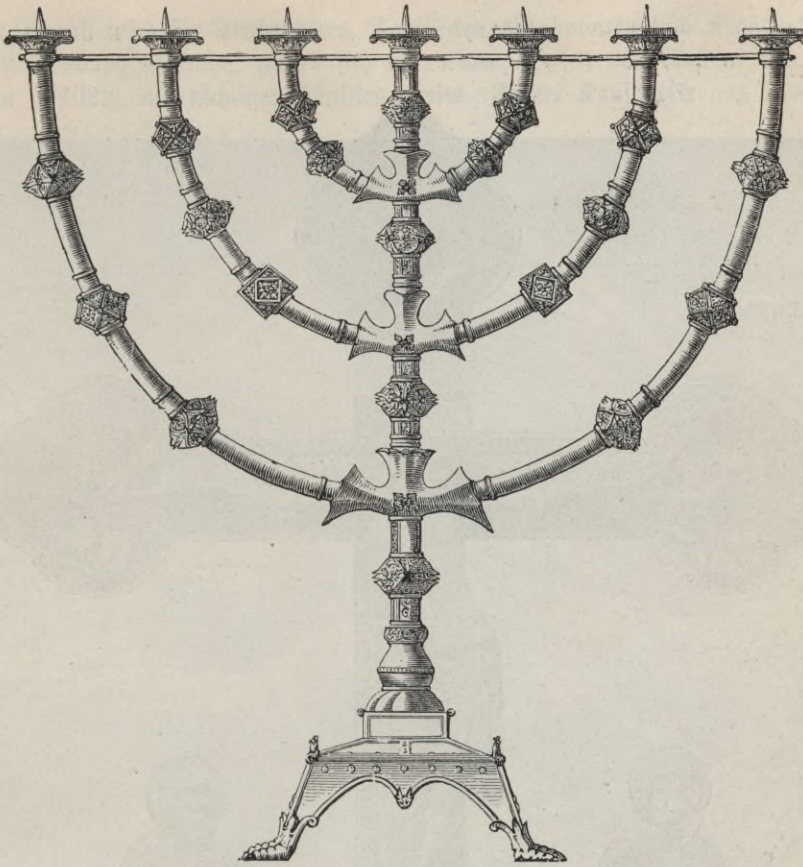


Fig. 179. Effen: Siebenarmiger Leuchter. Münsterkirche.

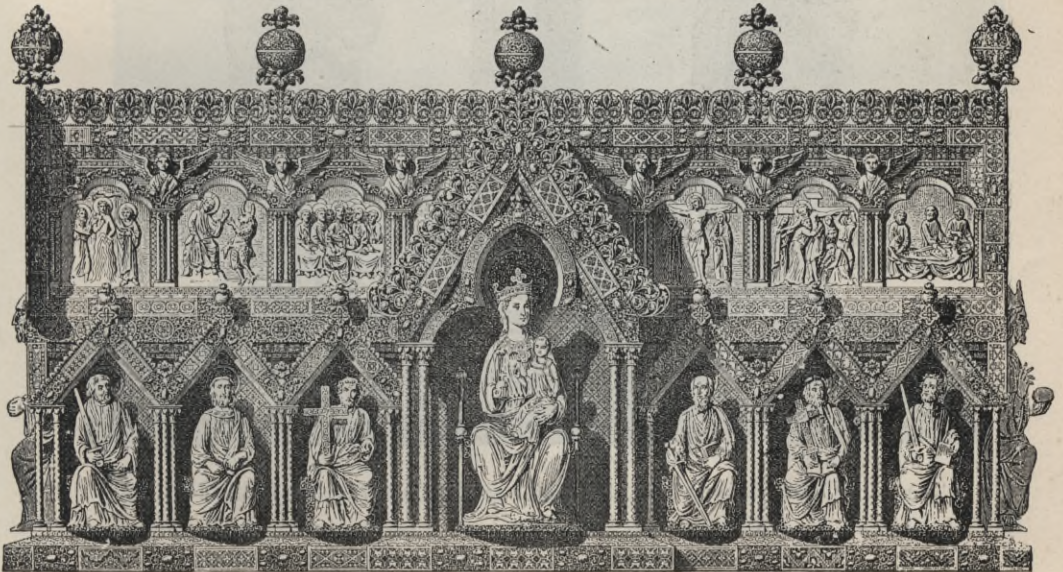


Fig. 180. Aachen: Reliquienschrein. Münsterkirche.

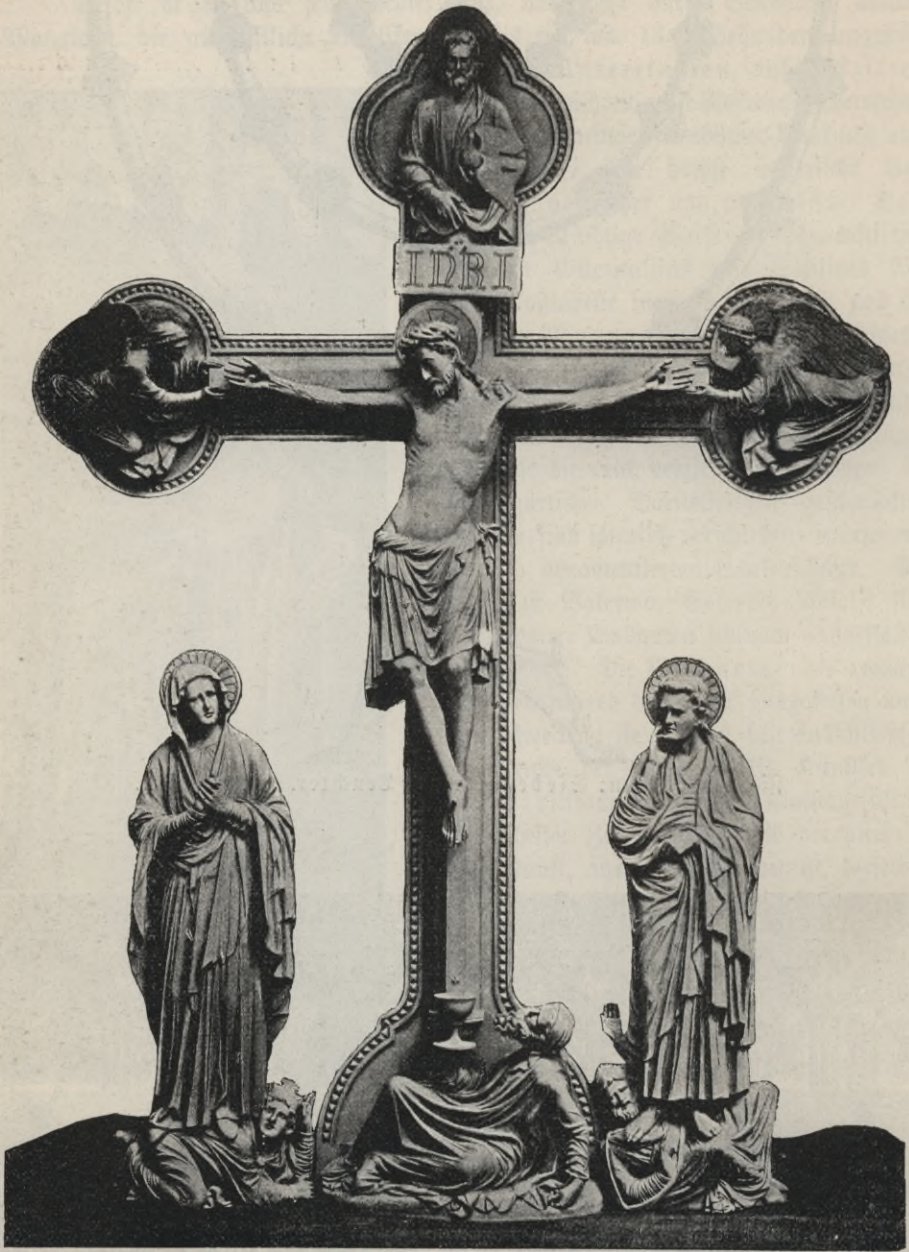


Fig. 181. Wechselburg: Kreuzesgruppe vom Altar der Schloßkirche.

Der Erzguß wird für Kirchentüren, Taufbecken, Grabplatten und Kronleuchter viel in Anwendung gebracht, wobei sich Bernward, seit 993 Bischof von Hildesheim († 1022), als tüchtiger Künstler erwies. Ferner Kunstwerke aus Metall, mit



Fig. 182. Wechselburg: Engel von der Kreuzgruppe des Altars in der Schloßkirche.

eingegrabenen oder hervortretenden Zeichnungen, mit Schmelzmalerei und Edelsteinen geschmückt, wie der siebenarmige Leuchter in der Münsterkirche zu Essen (Fig. 179). Auch zahlreiche Altäre, Reliquienschreine (vgl. Reliquienschrein im Aachener Münster, Fig. 180) Weihrauchgefäße, Bücherdeckel, Kreuze, Bischofsstäbe aus vergoldetem Kupfer oder Silber. An kirchlichen und weltlichen Prachtgeräten wird die Kleinkunst der Elfenbeinschnitzerei vielfach angewandt.

Von Werken Bernwards sind die 1015 vollendete Erztür des Hildesheimer Domes mit 16 Reliefs aus dem alten und neuen Testament und eine Erzsäule mit spiralgig aufsteigenden Darstellungen aus dem Leben Christi zu nennen. Der eiserne Löwe zu Braunschweig wurde aufgerichtet von Heinrich dem Löwen 1166. Unter den Steinbildwerken das große in den Felsen gehauene Relief der Externsteine



Fig. 183. Freiberg: Prophetengestalt an der goldenen Pforte des Doms.

im Teutoburger Wald, die Kreuzabnahme darstellend, etwa 1115. Steinbildwerke von Meistern, die in Frankreich geschult und dort die frühe Gotik kennen lernten, finden sich besonders schön in der Schloßkirche zu Wechselburg (Fig. 181 und 182). Dazu kommen die Plastiken der prächtigen goldenen Pforte am Dome zu Freiberg (Fig. 168 und 183) gegen die Mitte des 13. Jahrhunderts. Etwas später die Bildwerke der Dome zu Naumburg (Fig. 178), Magdeburg, Bamberg. Hochbedeutend ist das Grabmal Heinrichs des Löwen und seiner Gattin (etwa 1250 errichtet) zu Braunschweig. Inwieweit die deutsche Plastik des 13. Jahrhunderts unter dem Einfluß Frankreichs steht, ob sie aus eigener Kraft heraus ihre Ausdrucksmöglichkeiten fand, ist schwer zu bestimmen. Wahrscheinlich aber muß man französischen Einfluß annehmen, so kräftig, ernst und deutsch jene Werke sich auch darstellen.

In Italien finden wir zahlreiche ähnliche Werke der romanischen Bildnerei, eiserne Kirchthüren, teilweise byzantinische Arbeit, Reliefs an Portalen und Kanzeln; indessen sind diese Hervorbringungen der italienischen Plastik im 11. und 12. Jahrhundert meist äußerst roh. Gegen Ende des 12. Jahrhunderts macht sich ein Fortschritt bemerkbar, doch stehen die italienischen Werke hinter den gleichzeitigen in Frankreich und Deutschland zurück.

§ 70. Der Malerei gab die romanische Kirchenbaukunst Gelegenheit zu reicher Entfaltung an den großen Wandflächen, Holzdecken oder Gewölben. Feierlich ernste Gestalten und Vorgänge aus der heiligen Geschichte auf blauem

Grunde oder zwischen schön gezeichnetem buntem Blattwerk, meist teppichartig gedacht (Fig. 184). Farbenreiche trefflich erfundene, aber zumeist steif gezeichnete Miniaturen zieren die in Metallplatten oder geschnitzte Elfenbeintafeln gefaßten Evangelienbücher und anderen Handschriften. Als durchaus neue Kunstgattung tritt die

Glasmalerei hervor, die schon Ende des 9. Jahrhunderts, meist in Klöstern (Tegernsee), geübt wurde, indem man den Kirchenfenstern aus kleinen, ganz gefärbten, in Blei gefaßten Gläsern bildliche Darstellungen gab, auf denen die Gestalten von einem Teppichmuster sich abheben.



Fig. 184. Wandmalerei im Dome zu Gurk in Kärnten.

Die italienische Malerei folgt in dieser Zeit noch dem Vorbilde der altchristlichen oder byzantinischen Kunst in zahlreichen Wandgemälden und Mosaiken, die hauptsächlich in S. Marco zu Venedig, sowie in den Kirchen von Palermo zu glanzvollster Anwendung gelangen. Jedoch zeigen sich auch schon die Anfänge freieren Lebens.

Vierter Abschnitt.

Gotische Kunst.

§ 71. Bereits bei ihrem Ausblühen hatte die romanische Kunst des Übergangsstiles hinübergeleitet zu dem gotischen Stil. Das Wort gotisch ist ebenfowenig zutreffend wie der frühere Ausdruck byzantinisch für romanisch es war; nur spottweise nannten die Italiener der Renaissancezeit die spitzbogige Bauweise gotisch, worunter sie eine altertümlische, seltsame, barbarische Art verstanden. Mit dem weit älteren Spitzbogen der arabischen Kunst hat derjenige des Abendlandes keinen Zusammenhang. Die gotische Kunst entwickelt sich naturnotwendig aus weiter gebildeten Elementen der romanischen, und zwar in der Mitte des 12. Jahrhunderts auf dem Boden des damals in bezug auf geistige Bildung Deutschland überlegenen Nordfrankreich. Schon in romanischer Zeit hatte man in dem an antike Baugedanken anknüpfenden Südfrankreich das spitzbogige Tonnengewölbe angewendet, dessen Seitendruck aufzufangen die Seitenschiffe mit schrägsteigenden Halbtonnen (eine bereits beim Aachener Münster vorgebildete Konstruktion) versehen wurden. Damit war im Prinzip das Strebesystem der Gotik gegeben. Praktisch trat dies jedoch in Wirkung, als man das gleichmäßig auf den Seitenmauern auflagernde romanische Kreuzgewölbe in ein spitzbogiges Rippengewölbe umgestaltete (§ 73) und dadurch

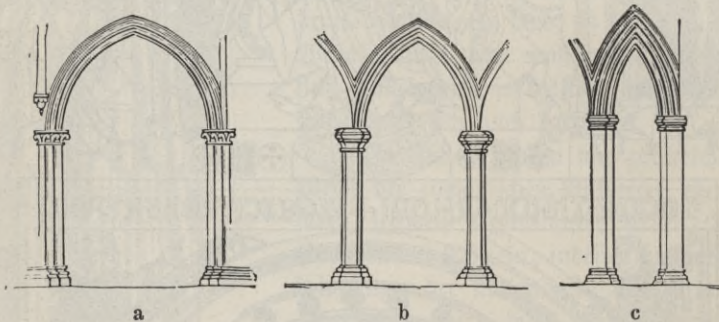


Fig. 185. Spitzbogenformen der Gotik.

a gedrückter Spitzbogen; b schöner Spitzbogen; c steiler Spitzbogen.

den Gewölbedruck auf einzelne Punkte zu konzentrieren vermochte. Dadurch verwandelte sich der romanische Massenbau in den gotischen Gliederbau, d. h. es findet im gotischen Stil eine logische Verknüpfung des Rippengewölbes mit einem organisch durchgeführten Strebesystem statt. Dieser neue Stil übernahm die in Burgund ausgebildete reiche Grundrißform der romanischen Kunst und damit ward eine ganz neue Kunstform geschaffen. Von Nordfrankreich geht der Spitzbogenbau, nach Norden und Osten weitergetragen durch französische Baumeister, durch hohe deutsche Geistliche, die in Paris studiert, durch deutsche Baukünstler, die in französischen Werkstätten gearbeitet hatten, alsbald nach England über. Etwa seit 1220 tritt er im deutschen Rheinland auf, zuerst mit dem Rundbogenbau sich vermengend,

dann ihn überwindend. Oft genug sind romanische Bauwerke durch gotische, die auf derselben Baustelle entstanden, vernichtet oder doch im Hochbau erheblich verändert worden. Nicht selten läßt sich in Grundriß und Hochbau die Nachahmung französischer Vorbilder nachweisen. Wie sich in den großartigen romanischen Bauten der würdige und strenge Geist der früheren Kaiserzeit, des Zeitalters der Kreuzzüge, der großen Sachsen, Franken und Hohenstaufen ausdrückt, so stellt der gotische Baustil in gleicher Weise ein Bild des mächtigen reichen Städtewesens in der zweiten Hälfte des Mittelalters dar. Dem festungsartigen romanischen Kirchenbau tritt der nach außen sich öffnende, festliche, helle, in die Höhe steigende gotische Kirchenbau gegenüber. An die Stelle der geistlichen Künstler treten die Laienmeister, die städtischen Bauführer, die bürgerlichen Steinmetzen. Von Deutschland geht der Spitzbogenbau, die Überlieferung der alten Basilika und der romanischen Kunst nie völlig überwindend, nach Italien weiter. Wir finden eine ganze Anzahl deutscher Baumeister an gotischen Münstern in Italien und Spanien.

Der Spitzbogen trägt schon dadurch weit größere bauliche Möglichkeiten in sich als der Rundbogen, weil er mit der gleichen Spannweite zu verschiedener Höhe und umgekehrt mit verschiedener Spannweite zu gleicher Höhe geführt werden kann, und so bei der Frühgotik in stumpfer und gedrückter, noch dem Halbkreis ähnlicher Gestalt (Fig. 185 a), bei der schönen Gotik als sphärische Darstellung des gleichseitigen Dreiecks erscheint (Fig. 185 b), während die ausartende Kunst des Spätmittelalters den steilen Spitzbogen liebt (Fig. 185 c). Die Spätgotik ersetzt häufig in der Bekrönung der Türen und Fenster den Spitzbogen durch den Kielbogen; andere späte Formen sind der Vorhangbogen der Tudorbogen usw.

§ 72. Der Grundriß der gotischen Kirche ist eine Weiterentwicklung des romanischen. Die romanische Baukunst kennt — in Deutschland wenigstens — nur dreischiffige Kirchen. Bei den größeren gotischen Gebäuden treten zur Seite

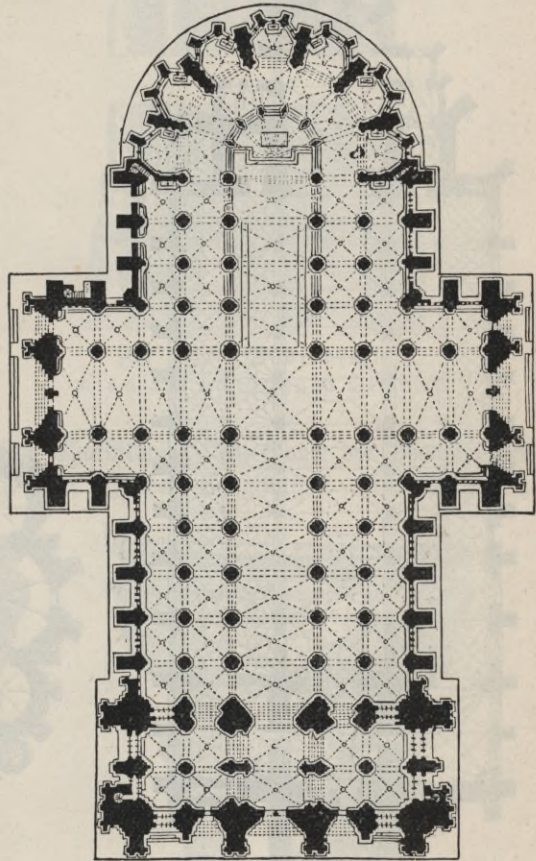


Fig. 186. Cöln: Grundriß des Doms.

des Mittelschiffs bald je ein, bald je zwei, bisweilen sogar durch späteren Zubau je drei Seitenschiffe. Das Querschiff, bei den ältesten Kirchen gotischer Bauart gar nicht oder kaum über das Langschiff übergreifend, wird oftmals dreischiffig gebildet und erhält auf beiden Stirnseiten reichen Schmuck. Indem sich das Langhaus noch jenseits der Vierung um mehrere Gewölbefelder weiter erstreckt, bildet sich der Chor, der, gegensätzlich zur romanischen Apsis, ein organischer Bau-

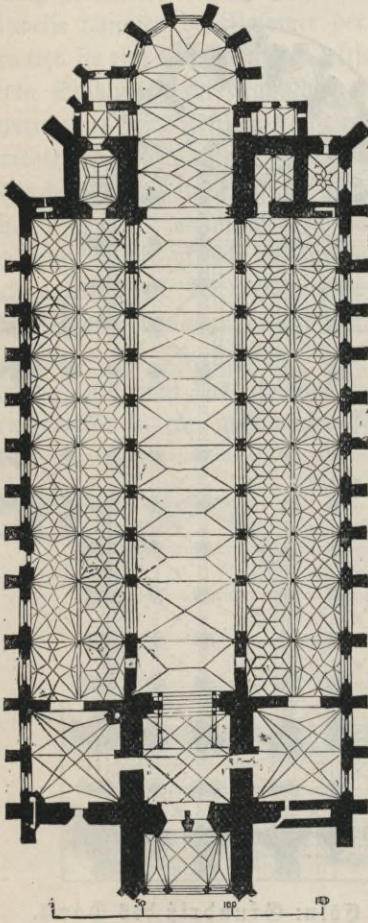


Fig. 187. Münster zu Ulm, Grundriß.

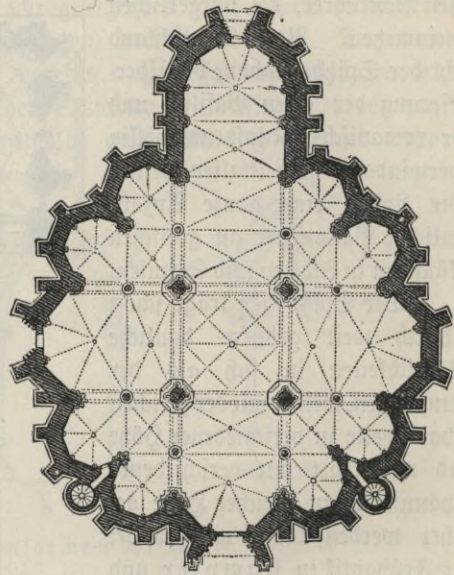


Fig. 188. Liebfrauenkirche zu Trier, Grundriß.

bestandteil der Kirche wird und entweder halbkreisförmigen oder geradlinigen Abschluß erhält. Die schwere Kuppel über der Vierung verschwindet und wird durch einen schlanken Turm, den Dachreiter ersetzt. An die Stelle der zahlreichen Türme des romanischen Baues treten meist zwei mächtige Türme an der Stirnseite, die besonders bei den französischen Kirchen drei weite und hohe, prächtig geschmückte Portale erhält. Sind mehrere Seitenschiffe vorhanden, so wandeln sich die äußersten bisweilen durch das Einspringen der Strebe Pfeiler in das Innere des Ge-

bäudes zu einer Kapellenreihe um, der bei reicheren Bauten ein um den Chorumgang umlaufender, vieleckig abgeschlossener Kapellenkranz entspricht. Doch findet sich bei einer ganzen Reihe auch großer Kirchen statt des französischen



Fig. 189 u. 190. Gotische Pfeiler, Durchschnitt.

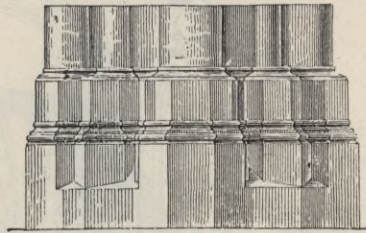
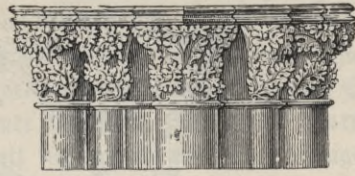


Fig. 191. Bündelpfeiler mit alten und jungen Diensten.

Kapellenkranzes die einfachere deutsche Chorbildung. Die Sohle des Chores erhebt sich nicht mehr oder nur unmerklich über die des Langschiffes. Die Grufkirche

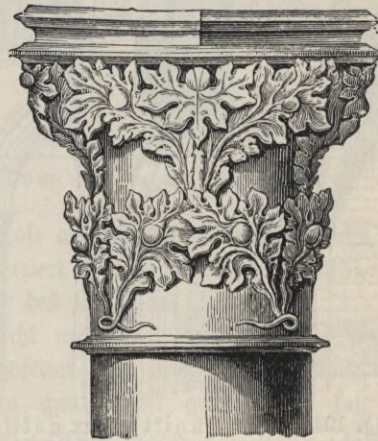


Fig. 192 u. 193. Gotische Kapitäle.

fällt weg; dafür erscheint bisweilen eine völlige niedere Unterkirche. Der Westchor tritt nur selten auf und dann als späterer Anbau.

Das vollendetste Prachtwerk gotischen Kirchenbaues, der Kölner Dom, zeigt ein fünfschiffiges Langhaus, dreischiffiges kräftig vortretendes Querhaus; der äußerste der beiden Chorumgänge ist aufgelöst in einen reichen Kapellenkranz

(Fig. 186); Als Muster einfacheren Grundrisses aus späterer Zeit das Münster zu Ulm, ohne Querschiff und Kapellenkranz, mit einem Hauptturm (Fig. 187).

Die Form des Baptisteriums ist in der gotischen Bauweise nur selten vertreten; das edelste Werk der Art, die Liebfrauentirche zu Trier, ver-

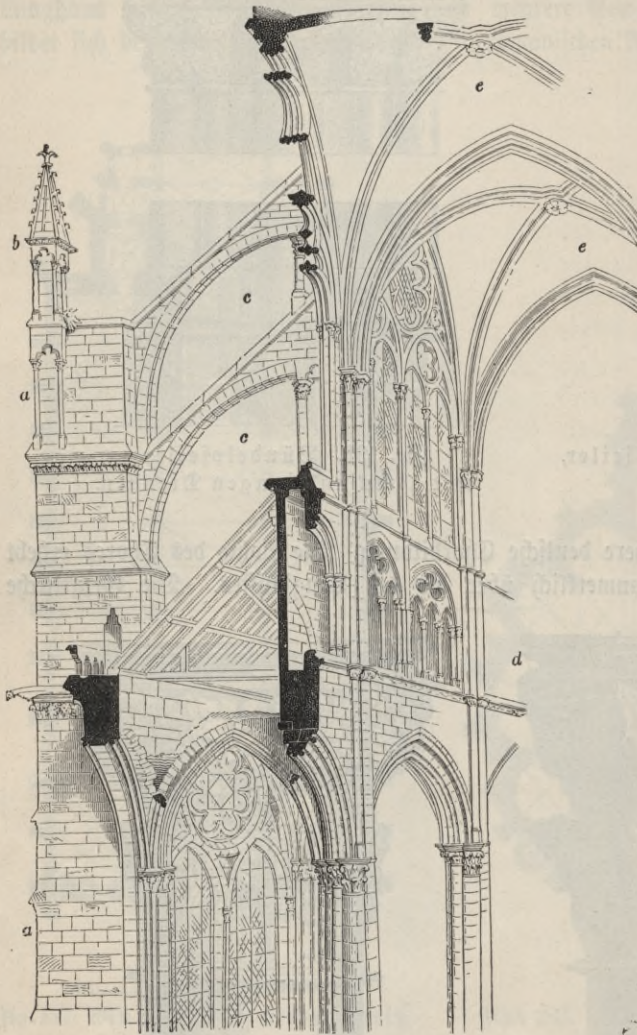


Fig. 194. Querschnitt einer gotischen Kirche.

aa Strebepfeiler; b Fiale; cc Strebebogen; d Triforium;
ee Kreuzgewölbe.

wandelt den vieleckigen Bau (Fig. 188) durch Gliederung in Lang- und Querschiff und Anschließung eines Chores in die Grundform eines griechischen Kreuzes, zwischen dessen Arme je zwei niedrigere Kapellen eingefügt sind.

§ 73. Bedeutfam ist die durch Einführung des Spitzbogens ermöglichte Änderung des gesamten Hochbaues, der fortan in gesteigertem Maße leicht emporstrebt. Der Rundbogen kann nur quadratische Grundflächen überwölben, der Spitzbogen dagegen führt auch Bögen verschiedener Spannweite zu der gleichen Scheitelhöhe hinauf. So fällt fortan im Mittelschiff der Kirchen der Unterschied von Haupt- und Nebenpfeilern weg und je vier Pfeiler eines rechteckigen Gewölbefeldes können durch Gurten und Rippen verbunden werden.

Charakteristisch ist die Ausgestaltung des reich gegliederten gotischen Pfeilers. An einen runden (selten vier- und achteckigen) Pfeilerkern legen sich zunächst vier schlanke Halbsäulen (die sog. „alten Dienste“), welche die über das Schiff führenden Quergurte und die einen Pfeiler mit dem andern verbindenden Längsbogen tragen. Dazwischen liegen vier noch schlanker emporstrebende Halbsäulen (die sog. „jungen Dienste“); sie tragen die diagonalen, aus Hau-

steinen in Keilschnitt gemauerten Rippen, an deren Kreuzung der Schlüsselstein des betreffenden Gewölbefeldes eingesetzt ist (Fig. 189—191 und Fig. 194). Diese schöngebildeten, tief ausgekehlten Kreuzrippen, welche die im romanischen Stil nicht besonders bezeichneten Gewölbegrate deutlich hervorheben, sind das eigentlich tragende Element der Decke. Zwischen dieses feste Gerüst von Gurten und Rippen werden dann ganz leichte Gewölbekappen eingespannt. Durch Vermehrung der Rippen entstehen sechs- und achtheilige Gewölbe; in der Spätzeit verwendet man die dekorativen Stern- und Netzgewölbe (siehe den Grundriß des Ulmer Münsters, Fig. 187). Durch die zahlreichen vorgelegten Halbsäulen verwandelt sich der Pfeiler in ein völliges Säulenbündel von glänzender Licht- und Schattenwirkung. Jeder Dienst hat sein eigenes

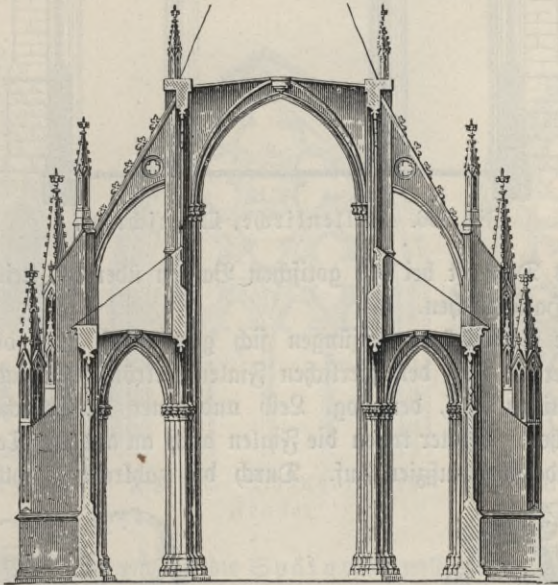


Fig. 195. Halberstadt, Dom. Querschnitt.

Kapital, das kelchförmig gestaltet und mit lose aufgelegtem Blattwerk (Eiche, Efeu, Rose, Distel, Ahorn, Weinlaub u. a.) verziert ist (Fig. 192 und 193). Ähnlichen Blattschmuck zeigen die Schlüsselsteine des Gewölbes.

Da der Druck des Gewölbes nun nicht mehr auf der ganzen Wandfläche ruht, sondern sich auf den tragenden Wandpfeiler mit seinen Diensten konzentriert, so kann die bisher schwere Seitenwand nun ganz leicht gebaut und fast völlig durch breite Fenster und die darunter herlaufende Bogengalerie, Triforium oder Laufgang, durchbrochen werden (Fig. 194). Dafür werden an der Außenseite der Nebenschiffe starke Strebepfeiler errichtet, welche über die niedrigen Nebenschiffe hinweg einen oder zwei schräg aufsteigende Strebepfeiler zur hohen Wand des Mittelschiffs hinübersenden. Der Seitenschub der Mittelschiffswölbung wird mit Hilfe dieser Bögen zu den Strebepfeilern hinübergeleitet (Fig. 195). So ist die Möglichkeit geboten, dem Mittelschiff eine mächtige Höhe zu geben und zugleich die Wandfläche fast ganz in Fenster aufzulösen.

In Westfalen und dem übrigen Norddeutschland, sodann besonders in Österreich, begegnen wir auch in der gotischen Zeit vielfach sogenannten Hallenkirchen, deren Schiffe von gleicher oder annähernd gleicher Höhe und Breite sind

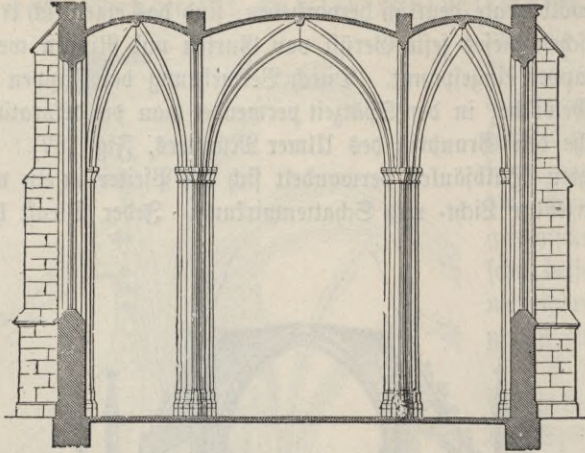


Fig. 196. Hallenkirche, Querschnitt.

(Fig. 196). Das Dach ist bei den gotischen Bauten überaus steil und hoch, besonders bei den Hallenkirchen.

§ 74. Die Strebebögen verjüngen sich gewöhnlich nach oben in mehreren Abzügen und werden von den zierlichen Fialen gekrönt, Miniaturtürmchen, die aus einem vierseitigen Teil, dem sog. Leib und einer durchbrochenen Pyramide, dem Riesen, bestehen. Später treten die Fialen auch an anderen Teilen des Außenbaues als krönende Abschlußzier auf. Durch die zahlreiche rhythmische Wieder-



Fig. 197 und 198. Wasserspeier von St. Denis.

kehr ihrer schlanken Silhouetten wird das gotische Grundprinzip des konsequenten Emporstrebens aller Teile in besonders starker und zugleich malerischer Weise betont. Längs der oberen Kante der Strebebögen laufen die Bogenrinnen, welche in Wasserspeiern enden; sie (Fig. 197—198) sind meist in Form phantastischer und fragenhafter Tier- und Menschenfiguren gebildet.

Die im Spitzbogen abgeschlossenen Fenster sind groß und hoch und bedürfen daher einer Gliederung durch steinere (sog. alte und junge) Pfosten, das

sog. Stabwerk. Die Pfosten sind oben wieder in wechselnder Weise durch Spitzbögen zusammengefaßt. Zwischen diese und den großen Fensterbogen ist das höchst mannigfaltig gestaltete Maßwerk eingespannt, eine der reizvollsten und originellsten Erfindungen des gotischen Stils. Die Frühgotik bildet die Pfosten ganz als Säulen mit Basis und Kapitäl; das Maßwerk ist einfach und ruhig, durch größere oder kleinere Kreise aus Rundstäben gebildet, in welche Drei- bis Sechspässe eingegliedert sind, d. h. durch vorspringende kleine Nasen wird ein Kreis in 3—6 rundbogig abgeschlossene Teile zerlegt (Fig. 199). Die Hochgotik verwandelt die Säulen der Pfosten in basenlose, ohne Vermittlung von Kapitälern unmittelbar in das Maßwerk übergehende Stäbe (Fig. 200). Statt der

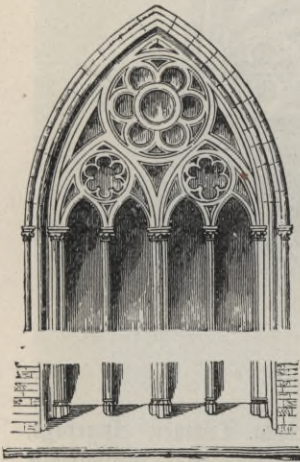


Fig. 199. Frühgotisches Fenster.

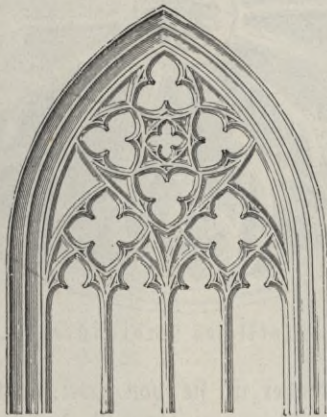


Fig. 200. Schöngotisches Fenster.

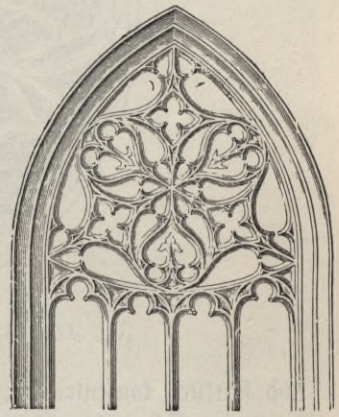


Fig. 201. Spätgotisches Fenster.

rein geometrischen Teilungen wählt die Spätgotik willkürliche, unruhig geschwungene Formen, mit Vorliebe das sog. Fischblasenmuster, den style flamboyant der Franzosen (Fig. 201). Bisweilen zeigt sich auch in der Gotik, aus dem romanischen Stil herübergenommen, über dem Hauptportal eine reich gebildete Fensterrose (Fig. 202). Im ausgebildeten gotischen Stil wird übrigens das Maßwerk nicht nur an den Fenstern, sondern auch an Galerien, Giebelfeldern, Triforien, an dem durchbrochenen Turmhelm angewendet, ja man überzieht bisweilen die ganze Hauptfassade mit einem zierlich durchsichtigen Steinstabwerk.

Über den Fenstern und auch über den Portalen erheben sich, wieder eine speziell gotische Erfindung, die sog. Wimperge (Fig. 203), eigentlich Windberge. Das sind mit Maßwerk gefüllte Scheinbedachungen, deren Schrägen mit Krabben besetzt sind, die oben eine Kreuzblume und unten an beiden Seiten eine Fiale tragen.

Die Krabben, mit denen alle schrägen Kanten besetzt sind, werden durch gezackte oder gelappte Blätter in verschiedenartigem Stadium der Entfaltung gebildet. Die Kreuzblume, welche alle Spitzen krönt, besteht aus vier halb entfaltenen Blättern, die sich um einen Stengel legen, und in deren Mitte sich eine geschlossene Knospe erhebt.

Die Vielzahl der Türme schwindet in der gotischen Zeit. An Stelle des dicken Vierungsturms tritt ein schlanker Dachreiter. An der Westfassade, der Schaufseite der Kirche, soll sich das Prinzip des Hochstrebenden am anschaulichsten

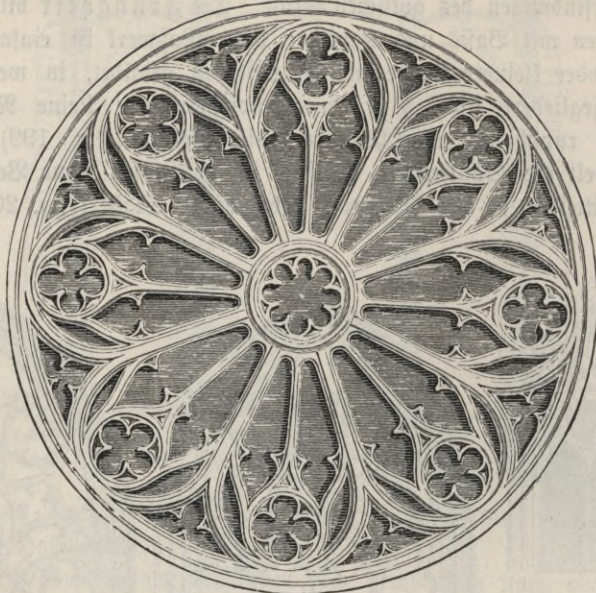


Fig. 202. Spätgotisches Radfenster, Fensterrose.

und stärksten konzentrieren; daher ist sie von zwei mächtigen Türmen eingefaßt, falls man sich nicht mit einem einzigen begnügt, der dann vor dem Mittelschiff steht oder in dieses eingebaut ist. Anfangs unterscheidet man noch deutlich die einzelnen Stockwerke, von denen die drei unteren, von Strebepfeilern eingefaßt, viereckig sind, während das vierte ins Achteck übergeht. In der Blütezeit verschwinden die horizontalen Abschnitte fast unter der unendlichen Fülle der vertikalen Zierglieder, der Pfeiler, Fialen, Wimperge und Kreuzblumen. Die pyramidale, meist achtseitige Turmspitze ist an den Glanzbauten der Zeit durchbrochen; die acht Rippen sind mit Krabben besetzt und mit Maßwerk ausgefüllt.



Fig. 203. Wimperg,
Krabbe und Kreuz-
blume.

Fassen wir zusammen: In streng logischer Folgerichtigkeit hat sich das gotische System entwickelt und ist konstruktiv derartig fest gefügt, daß sich nirgends ein Glied wegnehmen ließe, ohne das Ganze zu gefährden. Die romanische Horizontallinie verwandelt sich bei der Gotik in eine Vertikalrichtung. Auch die Zierglieder dienen dazu, das Gesetz des Emporstrebens aufs stärkste zu betonen. Krabbe, Kreuzblume, Fiale usw. verleihen diesem Aufstreben, das etwas Pflanzenähnliches hat,



Fig. 204. Der Cölnner Dom.

deutlichen Ausdruck, indem sie den Gipfelungen der konstruktiven Glieder vegetabilische Endigungen geben. Zugleich aber strömt auch die schwärmerisch-religiöse und erregbare Stimmung der Zeit in dieser Neigung zum nach oben, in die Höhe Gerichteten aus. So gewinnt die gotische Bauweise in ihrer Vollendung das Gepräge lebendigsten Emporbliühens, der höchsten Kühnheit und des



Fig. 205. Der Cölner Dom: Blick durch das Mittelschiff auf den Hochaltar.
Aufnahme der Kgl. Preuss. Meßbildanstalt.

vollkommenen Gleichgewichts widerstrebender Kräfte, höchster Gesetzmäßigkeit und zugleich eines überwältigenden Reichtums.

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

a) Die streng- oder frühgotische Bauweise, etwa 1220 bis 1250, berührt sich mit dem Übergangsstil. Sie ist bezeichnet durch den gedrückten oder leicht erhöhten Spitzbogen. Schwer sind die Strebebogengpfeiler; die Säulenbündel erscheinen einfach gegliedert. Das Fenstermaßwerk setzt sich aus schlichten Rundstäben, Kreislinien und Pfassen zusammen. Das Gepräge der Frühgotik ist Strenge in den Formen, ernstes Ebenmaß der Teile, Vermeidung von zuviel schmückendem Beiwerk.

b) Die schöne gotische Bauweise, etwa 1250—1350. Sie benutzt



Fig. 206. Wien: Dom zu St. Stephan. Hallenkirche.

den regelmäßigen Spitzbogen auf gestreckter senkrechter Unterstüzung; Säulenbündel, Strebepfeiler und Bögen sind reich gegliedert, die Gewölbe streng gesetzmäßig konstruiert, Gurten und Rippen birnförmig ausgekehlt, das Fenstermaßwerk mit Vorliebe aus dem Kreis, dem Bogendreieck oder Viereck zusammengesetzt und aus kantigen Stäben gebildet. Großer Reichtum an Ziergliedern bis zur höchsten Spitze. Am vollendetsten im Kölner Dom (Fig. 204 und 205).

c) Die spätgotische Bauweise, etwa 1350—1450, ist bezeichnet durch das Eintreten der Willkür. Die Hallenkirche mit gleich hohen und breiten Schiffen tritt häufig auf, wie sie die Stephanskirche zu Wien zeigt (Fig. 206). Die Pfeiler werden vielfach ohne Kapital gebildet; das streng gegliederte Kreuzgewölbe verwandelt sich in ein verwirrend reiches Netz- oder Sternengewölbe. Der Spitzbogen erscheint in sehr steiler Form, wechselt mit dem Kielbogen, sogar dem Rund- und Flachbogen. Im Fenstermaßwerk treten die Fischblase und andere willkürliche, d. h. geometrisch nicht darstellbare Formen auf; als Zierde der äußeren Wandflächen erscheint ein Gewirre von Laubzügen oder knorrigem Geäst. Die schräg aufsteigenden Bauglieder werden nicht gerade gebildet, sondern nach innen geschweift, die Bogen gleichsam mit einem Spitzenrand von Stein eingefasst. Statt der gesetzmäßig in strengen Linien aufsteigenden Turmhelme werden nun willkürlichere Formen angewendet.

d) In der Verfallzeit seit 1450 gehen die gotischen Formen mehr und mehr in Spielerei und Künstelei unter und vermischen sich seit etwa 1500 mit der Renaissance, der aus Italien eindringenden Weiterbildung der römischen Bauart; doch wird besonders im Profanbau noch bis ins 17. Jahrhundert hinein in gotischer Weise gebaut.

§ 76. Die gotische Bauweise in Frankreich macht die gleichen Wandlungen durch wie die deutsche. Sie geht ihr aber um ein halbes Jahrhundert voraus. Die frühgotischen französischen Kirchen zeigen in der schweren Bildung der Innenpfeiler, den breiten gedrückten Portalen, den mächtigen Radfenstern, den wagerecht durchlaufenden Säulengalerien der Stirnseite, der stark ausgesprochenen Horizontalinie noch ein etwas schwerfälliges, an den romanischen Bau erinnerndes Gepräge; die Türme endigen meist stumpf in gleicher Höhe. Im 13. Jahrhundert entwickelt sich die französische Gotik zu voller Schönheit. Seit Beginn des 15. Jahrhunderts entsteht der sog. Flamboyant, d. h. der flammende, blitzende Stil, bezeichnet durch sehr leicht aufstrebende Verhältnisse, reichsten Schmuck, häufigen Gebrauch des Kielbogens und der Fischblase; er erzielt äußerst glänzende Wirkung trotz eindringender Willkür. Auch in weltlichen Bauten erreicht er eine hohe künstlerische Entfaltung.

Frankreich besitzt eine große Anzahl mächtiger und prachtvoller Kathedralen. Die Kirche Notre Dame zu Paris (Fig. 207), zu der im Jahre 1163 der Grundstein gelegt wurde, während sich ihr Bau weit in das folgende Jahrhundert hineinzieht, gehört dem strengen Stil an; sie zeigt zum ersten Male die typische französische Fassadebildung mit durchgehender Teilung der Geschosse, glänzend ausgebildetem Rosenfenster und einer mit Statuen geschmückten Arkadenreihe im dritten Stockwerk. Die Kirche ist fünfschiffig, mit doppeltem Chorumgang; als Stützen zeigt sie dicke Rundpfeiler, über denen erst an der Wand die Dienste ansetzen. Die Türme sind unvollendet. Aus der Zeit der Vollendung des gotischen Systems im XIII. Jahrhundert stammen als Glanzstücke und Marksteine der Entwicklung die Kathedrale von Reims (Fig. 208) und die von Amiens. Bei beiden hat die Fassade durch eine Fülle von Skulpturen und von dekorativer Zier eine unerhört reiche Ausbildung erfahren. Die Türme sind auch hier nicht vollendet.

Die Kirche von Amiens gab in ihrer Anlage das Vorbild für den Kölner Dom ab. Unter den kleineren Bauten hat die gegenwärtig im Hof des Justizpalastes stehende Sainte Chapelle, die Palastkapelle des Königs Ludwig des Heiligen,



Fig. 207. Paris: Notre-Dame. Hauptfassade.

von je als eine Perle der französischen Gotik gegolten. Sie ist nur einschiffig, gewährt aber mit den herrlichen Glasgemälden, welche den ganzen Raum zwischen



Fig. 203. Reims: Kathedrale. Fassade.

den Pfeilern einnehmen, und der polychromen Behandlung der zierlichen Architekturteile einen märchenhaft schönen Anblick.

England erhält sehr früh von dem benachbarten Frankreich die gotische Bauweise; wir finden hier die gleiche starke Betonung der Horizontallinie und die Stumpftürme. Das verhältnismäßig niedrige Langhaus ist nur dreischiffig, der Chor von gleicher Länge mit ihm, dabei öfter geradlinig abgeschlossen. Über der Vierung ein gewaltiger Stumpfturm; bisweilen zwei Querschiffe, so daß diese langgestreckten schweren Gebäude in ihrer Herbigkeit durchaus nicht den kühnen aufstrebenden Eindruck der französischen und deutschen Kirchen erwecken. Ein Hauptwerk der englischen Frühgotik ist die Kathedrale von Canterbury, die noch romanische Elemente zeigt. Aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts stammt dann der herrliche Bau der Westminsterkathedrale in London. Der spezifisch englische Stil kommt aber erst in der Kathedrale von Salisbury mit reichgebildetem Vierungsturm und zwei kleinen Fassadentürmen zum Ausdruck, während dem decorated style, der das konstruktive Element gegenüber der reichen Zier zurücktreten läßt, u. a. die Kathedrale von York angehört (15. Jahrh.). Die englische Gotik des 15. Jahrhunderts ist bezeichnet durch den sog. Perpendikularstil, die Auflösung des weich geschwungenen Fenstermaßwerks in eine gitterartige Zusammenstellung senkrechter Linien. Die spätgotische Kunst der Engländer gefällt sich in einem Spiel mit höchst willkürlichen Formen, wovon die Kapelle Heinrichs VII. an der Westminsterabtei mit ihren merkwürdigen Fächergewölben und ihrer sonstigen phantastischen Pracht ein glänzendes Beispiel gibt (1512—1520). Um die Mitte des 15. Jahrhunderts kommt für Palastbauten der Tudorbogen auf, ein in eine sehr gedrückte Spitze auslaufender Flachbogen.

In den Niederlanden treffen französische und deutsche Einflüsse zusammen, so daß sich die großen kirchlichen Bauwerke nach der einen oder anderen Seite hin als verwandt zeigen. Eine reiche Handelstätigkeit, großer Geldumsatz und Freude an Lebensgenuß brachte gerade in den Niederlanden den gotischen Palastbau zu herrlicher Blüte. Rathäuser und Gildehäuser, meist mit großartigen Turmanlagen (Belfried, beffroi) verbunden, geben der Machtvollkommenheit eines selbstbewußten Bürgerstandes kraftvollen Ausdruck. Bei den öffentlichen Gebäuden sind die Hallen im Erdgeschoß bezeichnend. Der innere Organismus dieser Baulichkeiten drückt sich klar in den Fassaden aus. Die gotische Vertikalrichtung kommt auch bei den Profanbauten stark zur Geltung; die Gebäude werden, teils aus dem Zeitgeschmack heraus, teils auch aus Raummangel (umgrenzende Stadtmauern) oft zu mächtiger Höhe hinaufgeführt. Hauptwerke des niederländischen Kirchenbaues sind St. Gudula zu Brüssel, seit 1226, mit zwei Stumpftürmen, in Backstein; die sieben-schiffige (einziges Beispiel) Kathedrale von Antwerpen, seit 1352, mit hohem, 1518 vollendetem Spitzturm; zahlreiche Kirchen zu Gent, Brügge, Lüttich. Prachtwerke weltlicher Baukunst sind die meist spätgotischen Rathäuser und Kaufhallen von Ypern, 1304, Brügge, Brüssel, Löwen, Gent, Dudenaarde.

§ 77. Eine genaue Scheidung der gotischen Bauwerke in Deutschland nach dem Stil ist wegen der vielfach lange dauernden Bauzeit kaum möglich. Auch örtlich finden wir Mannigfaltigkeit. Der norddeutschen Hallenkirche ist bereits Erwähnung getan. Einige Dome Südwesdeutschlands zeigen nur einen Haupt-

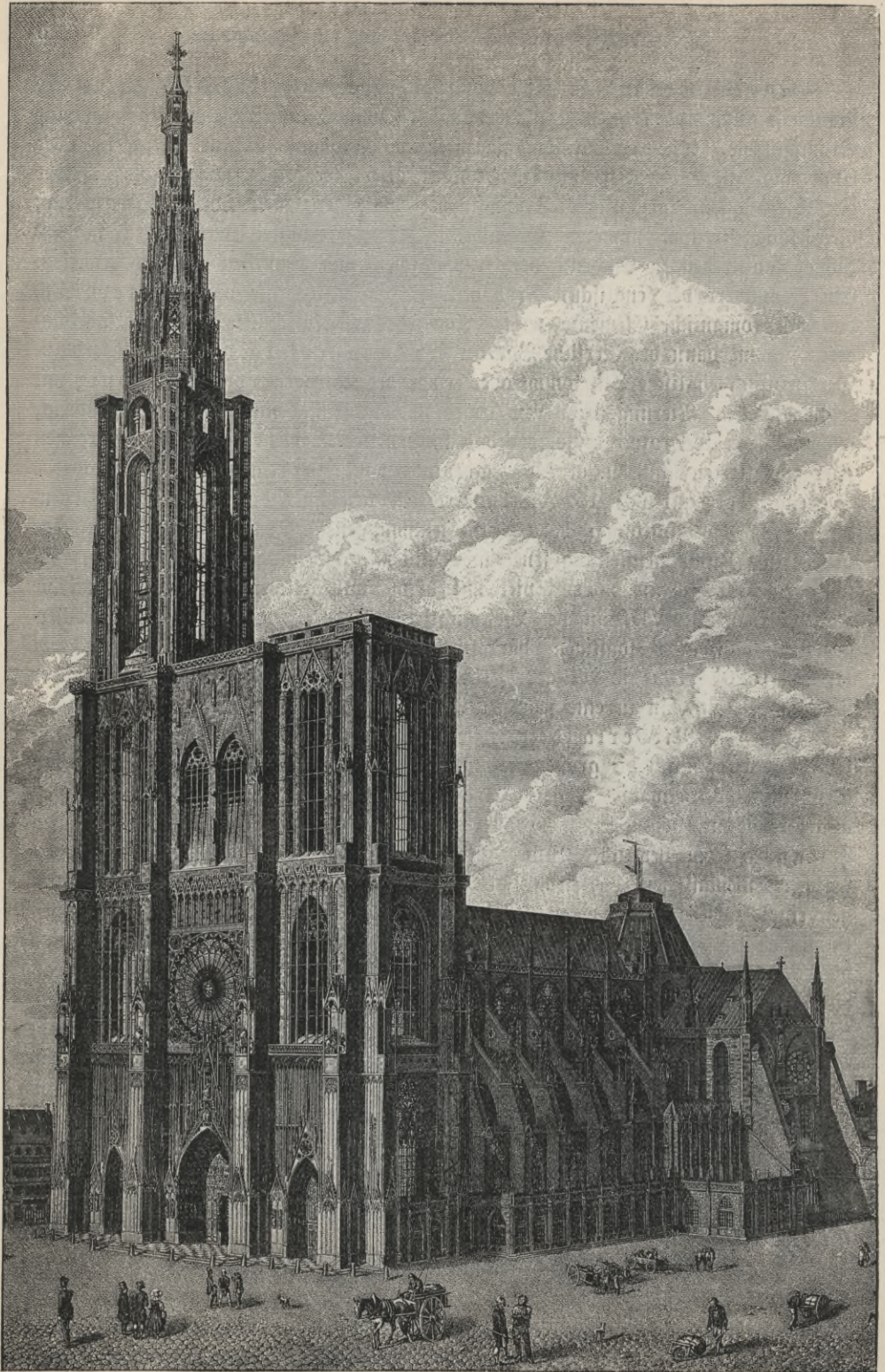


Fig. 209. Straßburg i. G.: Das Münster im Jahre 1870. Westfassade und Südfassade.
(Nach dem Stich von Oberthür.)

turm über dem Eingange im Westen; im Gegensatz zu den Franzosen und Engländern, welche gewöhnlich beide Türme zu gleicher Höhe führen und stumpf abschließen, liebt der Deutsche wenigstens einen auszubauen, wenn auch der andere unfertig bleibt. Auch das Material gibt dem Bau sein Gepräge. Während Oberdeutschland im Bruchsteinbau glänzende Mannigfaltigkeit zeigt, gewinnt in der steinarmen norddeutschen Ebene die Gotik durch den Backsteinbau ein trotz reichen Grundrisses der Kirchen (Kapellenkranz) eigentümlich strenges und schlichtes, aber kräftiges Gepräge, oft durch den Gebrauch verschiedenfarbiger Ziegel und glasierter Ornamente belebt. Eine tüchtige und gleichmäßige Übung der Kunst war begünstigt durch die vieljährige streng zunftmäßige Vereinigung der Künstler und Werkleute in den Bauhütten, die ihre wohlbewahrten Rechte und Gesetze, ihre eigene Gerichtsbarkeit hatten und als Haupthütten die von Straßburg, dann diejenigen von Köln, Wien und Bern, später Zürich, anerkannten. Die Bauhütten der großen, zu ihrer Vollendung langer Zeit bedürftenden Münster entwickeln dann eine gewisse Eigenart des Baustils, welche sich auch den benachbarten Bauten mitteilt. Während im 13. und 14. Jahrhundert uns wenige Namen von Baumeistern erhalten sind, finden wir im 15. zahlreiche berühmte Geschlechter.

a) Frühgotische Gebäude: Der Chor des Domes zu Magdeburg wurde 1208 begonnen und stellt den frühesten gotischen Bau in Deutschland dar. Durch den eigenartigen Grundriß über griechischem Kreuz mit Kapellen zwischen den Kreuzarmen erscheint die Liebfrauenkirche zu Trier (1243 vollendet) als gotischer Zentralbau. Die Elisabethkirche zu Marburg (1235—1283) hat eine edle, wenig geschmückte, aber streng vertikal gegliederte Fassade mit zwei Türmen; sie ist das Muster einer frühgotischen Hallenkirche.

b) Gebäude des schönen gotischen Stils: Die drei berühmtesten Schöpfungen aus der Zeit, da die Gotik sich unter französischem Einfluß zu ihrem ganzen bestreichenden Formenreichtum entwickelte, sind die drei großen rheinischen Dome zu Freiburg, Straßburg und Köln. Bei dem Münster zu Freiburg i. B. begann man zu Ende des 12. Jahrhunderts das Querschiff in spätromanischem Stil; das Längsschiff gehört dem 13., der Chor erst dem 14. Jahrhundert an. Der 121 Meter hohe Turm an der Stirnseite ist in Deutschland der erste und zugleich der schönste Turm mit durchbrochener Steinyramide. Auch am Münster zu Straßburg (Fig. 209) sind Chor und Querschiff noch romanisch. Mit dem Langhaus, das um 1250, ungefähr gleichzeitig mit dem Chor des Kölner Doms begonnen und 1290 vollendet wurde, ist der gotische Stil zur Herrschaft gelangt. Der Name des Meisters ist nicht bekannt. Sein Werk darf als die erste großartige Leistung des gotischen Stils auf deutschem Boden bezeichnet werden. 1277 ging man an die Fundamentierung der Westfassade. Hier tritt uns einer der berühmtesten Namen der deutschen Kunstgeschichte entgegen, der des Meisters Erwin. Von seiner Herkunft wissen wir nichts; der Name „von Steinbach“ beruht auf spät nachweisbarer Überlieferung. Erwin hat die Westfassade (Fig. 210) entworfen und begonnen. Sie zeigt ein herrliches Rosenfenster und ist mit Stab- und Maßwerk ganz überdeckt. Von den beiden Türmen ist nur der nördliche kühn, aber in willkürlichen Formen durch Joh. Hützl aus Köln 1439 vollendet (Fig. 211). Der Chor des

Cölnner Doms (Fig. 204—205) wurde 1248 durch Meister Gerhard von Rile begonnen, aber erst 1322 geweiht. Langschiff und Türme blieben unausgebaut,

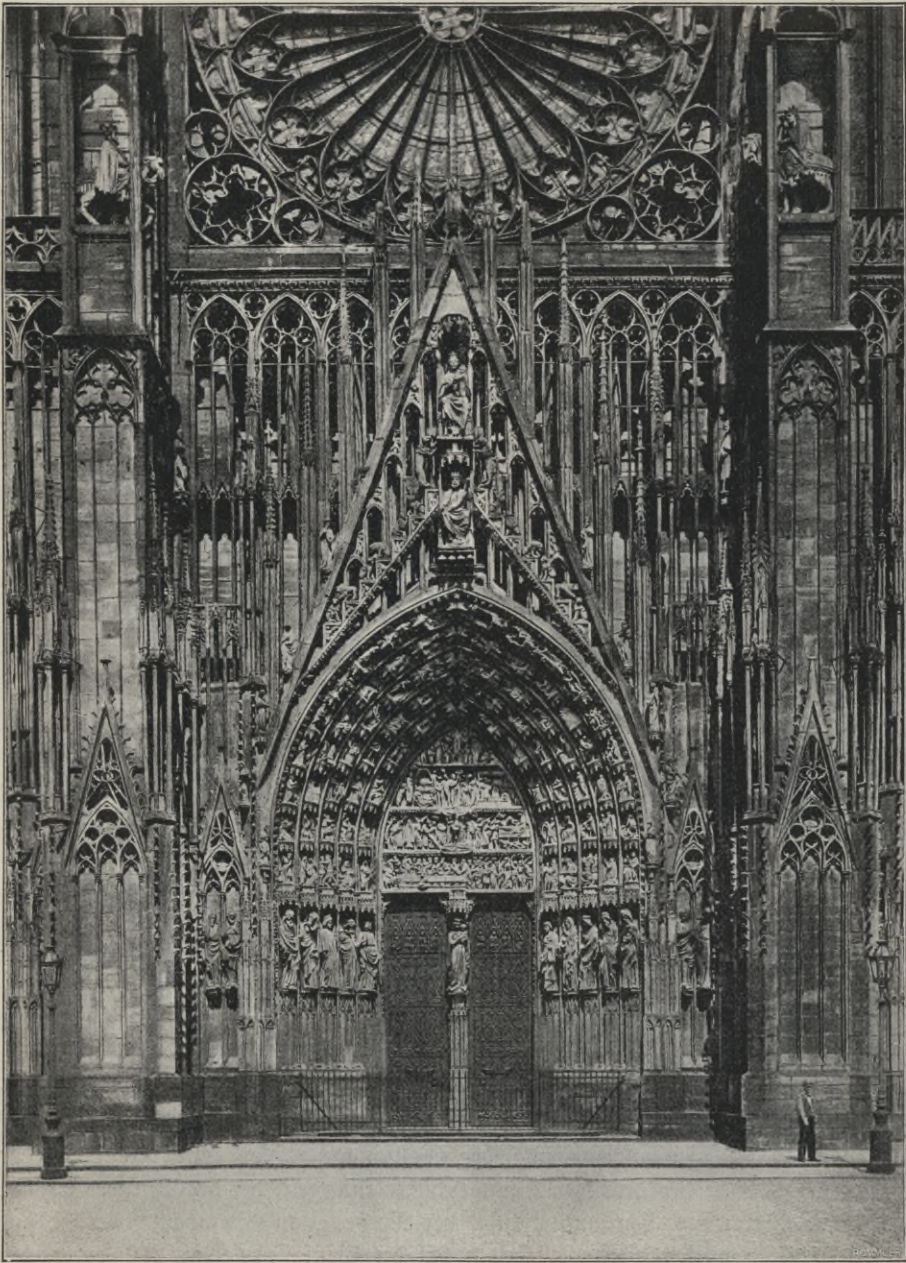


Fig. 210. Straßburg i. E.: Münster. Mittelstück der West-(Haupt-)Fassade. Entworfen nach 1275 von Meister Erwin, mit Veränderungen fortgesetzt im Anfang des 14. Jahrhunderts.

bis im 16. Jahrhundert der Bau ganz eingestellt wurde. Zur Zeit der französischen Revolution befand sich ein Heumagazin in der verfallenden Kirche. Nach vieljähriger unter König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen 1842 wieder aufgenommenen Arbeit wurde der Dom, das edelste und größte Werk deutscher Gotik, 1880 nach den alten Plänen vollendet. Der Chor mit seinem Umgang und seinen sieben Kapellen lehnt sich an das Münster von Amiens an. Das Mittelschiff ist im Verhältnis zu seiner Höhe (45 Meter) etwas schmal (15 Meter); im übrigen zeigt die Kirche eine vollendet harmonische Grundrißform. Unübertroffen an Reichtum der Formen und Folgerichtigkeit der Durchführung ist das Strebewerk an den Fassaden des Längs- und Querhauses, sowie an den mächtig aufsteigenden Türmen mit durchbrochenen Helmen. Durch die strenge Gesetzmäßigkeit und allseitige Vollendung wirkt der Bau wie eine Grammatik der Gotik in ihrer Blütezeit. Durch das abstrakt Berechnete geht aber jener Zug malerischer Phantasie verloren, dessen sich gotische Bauten erfreuen, die nicht so streng nach einem einheitlichen Plan errichtet sind.

In Süddeutschland sind die beiden bedeutendsten Bauwerke aus der Zeit der Hochgotik der Dom zu Regensburg und das Münster zu Ulm, ersterer mit zwei, letzteres mit einem Westturm, die erst im 19. Jahrhundert ausgebaut wurden. Das Ulmer Münster besitzt in seinem 161 Meter hohen Turm den höchsten Kirchturm der Welt.

c) Der Spätblüte der Gotik gehört der wundervolle Turm von St. Stephan in Wien an. Die Westfassade stammt noch von einem älteren romanischen Bau; die gotische Hallenkirche wurde 1339 begonnen. Das Langhaus hat malerische Netzgewölbe; statt des fehlenden Querhauses treten zwei Türme an den Langseiten vor. Der südliche davon ist als prächtige Pyramide, von unten an sich verjüngend, 1433 vollendet worden.

Weist der gleichen Zeit, dem 14. und 15. Jahrhundert, gehören die Backstein-

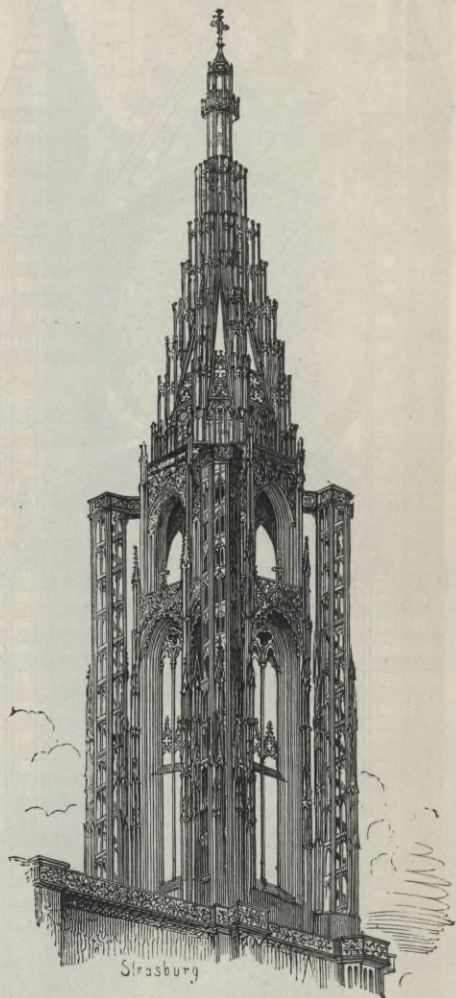


Fig. 211. Turmspitze des Straßburger Münsters.

bauten des norddeutschen Tief- und Ostseelandes an, die zum Teil erstaunlich kühnen, meist mit gewaltigen aber unvollendeten Türmen geschmückten Hauptkirchen zu Lübeck, Wismar, Stralsund, Brandenburg (Fig. 212), Danzig usw.

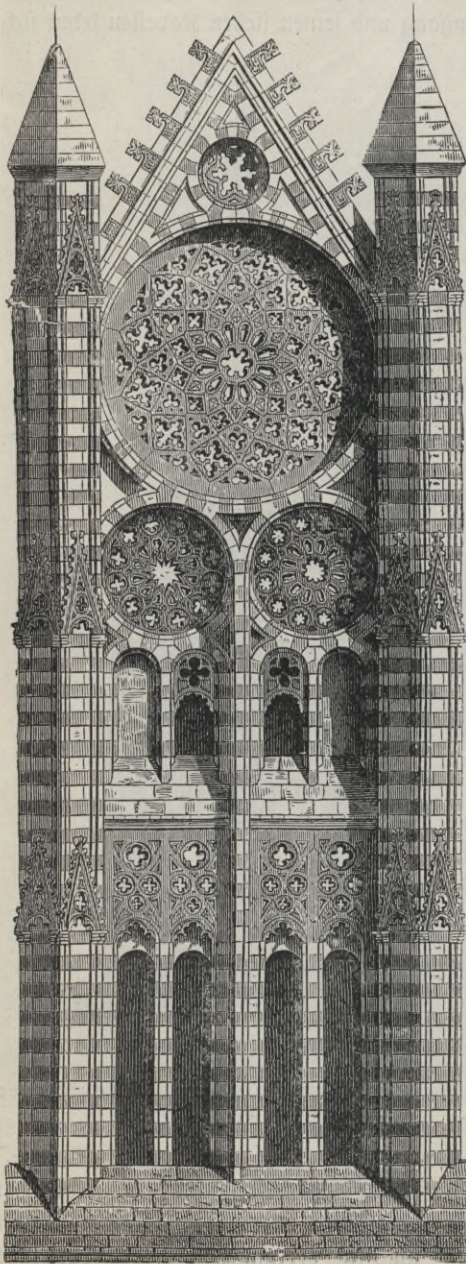


Fig. 212. Brandenburg: Katharinenkirche, Backsteingiebel.

Ebenso rief der steigende Reichtum der Städte glänzende, im Spitzbogenstil, wohl auch im Flachbogen oder wagerechten Abschluß der Fenster, erbaute Privat- und öffentliche Gebäude hervor, so zu Nürnberg, Frankfurt, Lübeck (Holstentor 1477). Münster, Braunschweig, Tangermünde, Köln (Rathaus und Gürzenich)

Zwei der schönsten dieser gotischen Profanbauten sind die unter dem Namen des Artushofs bekannte Kaufhalle zu Danzig mit ihren palmenartig aufstrebenden Fächergewölben (Fig. 213) sowie das Rathaus zu Lübeck (Fig. 214) mit seinen umfangreichen Arkaden, seinen vielen Spitztürmen und hohen Giebeln. Durch eine Fülle zierlichen Steinstabwerkes, geschmackvoller Zieraten, vornehmlich der oft treppenförmig aufsteigenden Giebel, gewannen diese Bauten mit ihren traulichen Erkern und prächtigen Festsälen ein äußerst stattliches und gediegenes Aussehen. Auch die Torbauten und Befestigungstürme des nordöstlichen Deutschlands sind bei reichster Verwendung verschiedenfarbiger Ziegelornamente teilweise sehr schön. — Ein herrliches Werk gotischen Palaststiles und das edelste Denkmal weltlicher Baukunst des Mittelalters überhaupt ist das gewaltige Ordenshaus der deutschen Ritter zu Marienburg, ein 1276 begonnener, etwa 1380 vollendeter, neuerdings glänzend hergestellter Prachtbau (Fig. 215). Hochschloß und Mittelschloß waren beide um einen viereckigen Hof angelegt. Das Bauwerk besteht aus drei Teilen, dem Alten oder Hoch-Schloß, dem Mittelschloß mit dem Palast des Hochmeisters und der nur

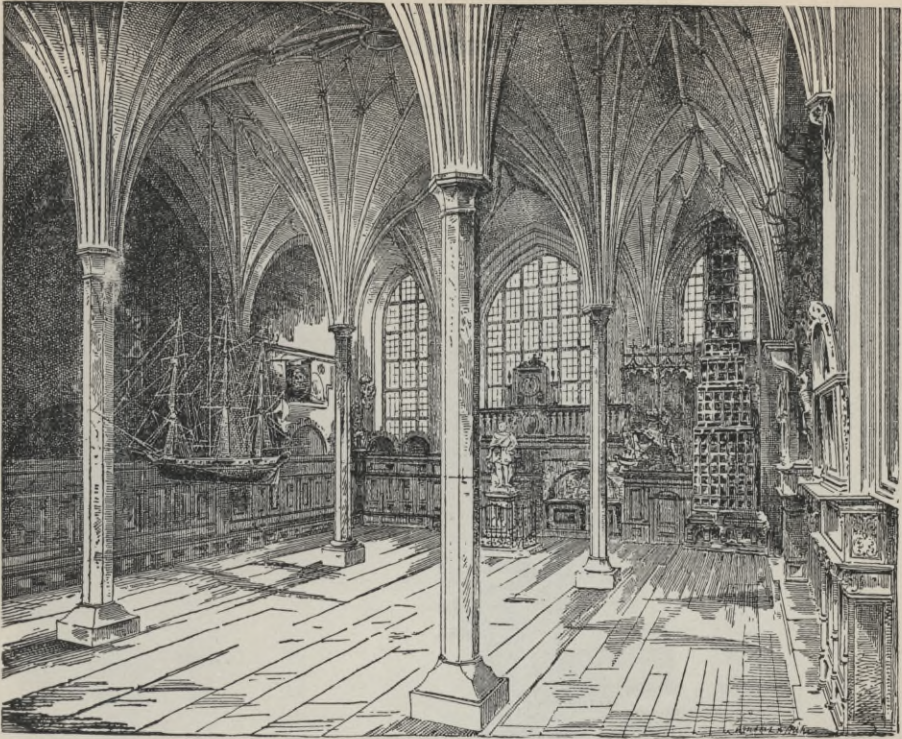


Fig. 213. Danzig: Artushof. Versammlungshaus der Danziger „Stadtjunker“, 1477 bis 1481 errichtet. Seit 1742 Getreidebörse.

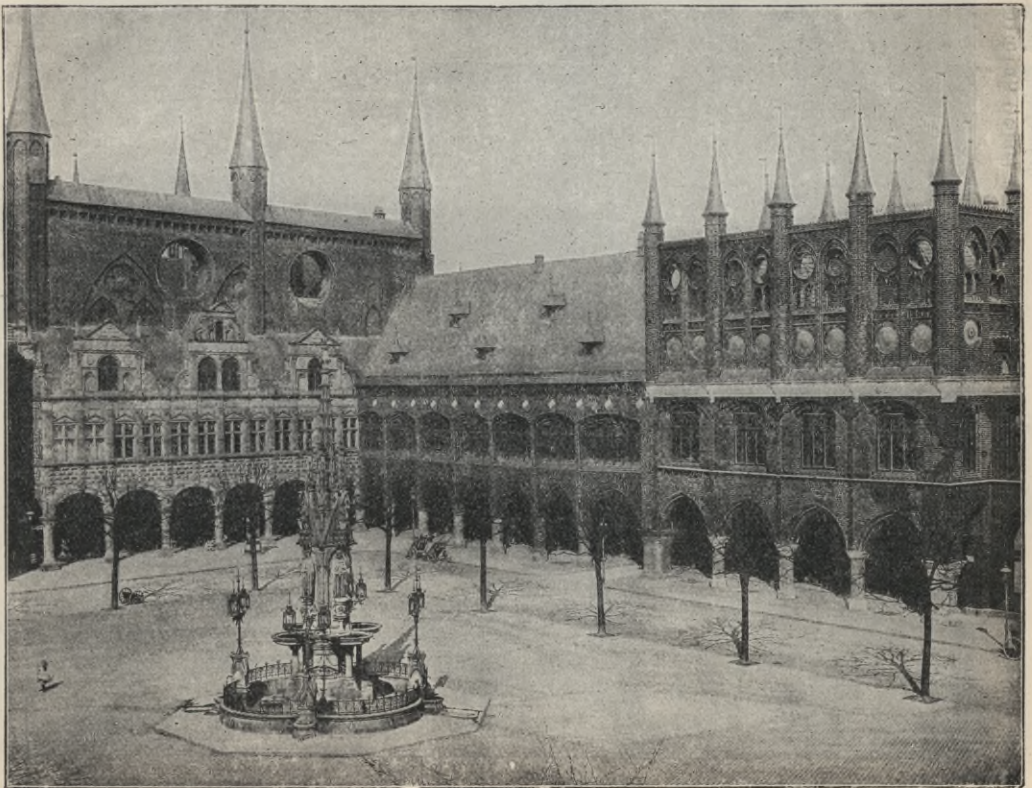
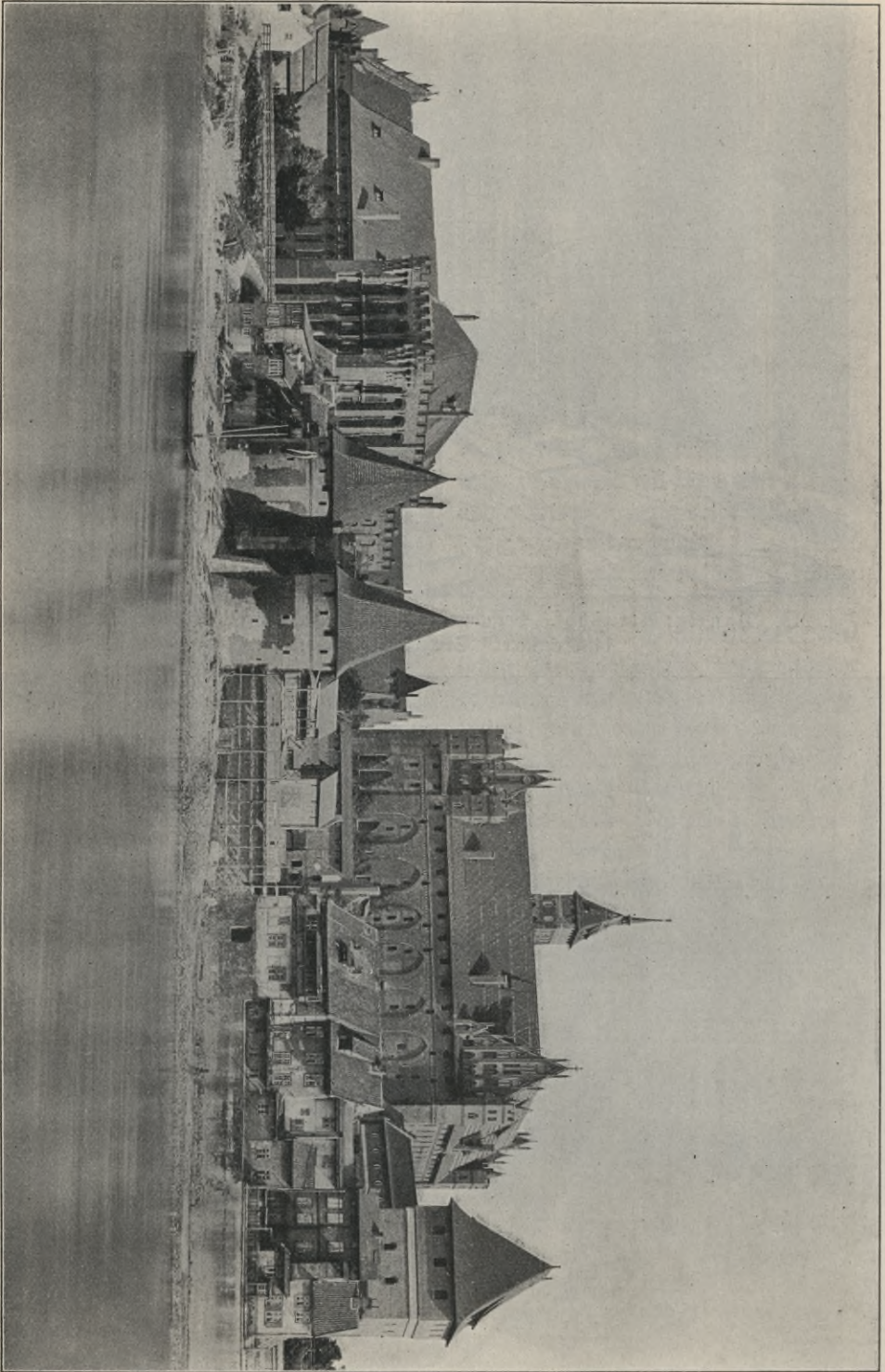


Fig. 214. Lübeck: Rathaus. Gotischer Backsteinbau, im 13.—15. Jahrhundert errichtet.



Mittelschloß mit Spieß des Goldmeisters

Spießtor

Goldschloß mit Martentürme

Ferienbanst

Fig. 215. Marienburg i. Preußen: Goldschloß (rechts) und Mittelschloß (links).
 Aufnahme von Agl. Preuss. Meißelbauwerk.

teilweise erhaltenen Vorburg. Das „Hochschloß“ diente den Rittern als Wohnung. Dort befand sich auch die Schloßkirche, der hl. Maria geweiht, mit der „goldenen Pforte“; darunter im Erdgeschoß die Annakapelle. An die Schloßkirche stößt der Kapitelsaal an. Das „Mittelschloß“ enthält die Brunträume und die Wohnung des Hochmeisters. Den Glanzpunkt des Hochmeisterpalastes bilden die berühmten Remter, zwei Säle, bei denen das hohe Fächergewölbe auf schlanken Granitpfeilern, bei dem kleineren (dem Winter-Remter) sogar nur auf einem einzigen Pfeiler ruht. Unser Bild (Fig. 216) zeigt den großen Remter. — Kaiser Karl IV. ließ seit 1348 Burg Karlstein bei Prag errichten; die 1471—1483 errichtete Albrechtsburg zu Meissen ist ein vorzüg-

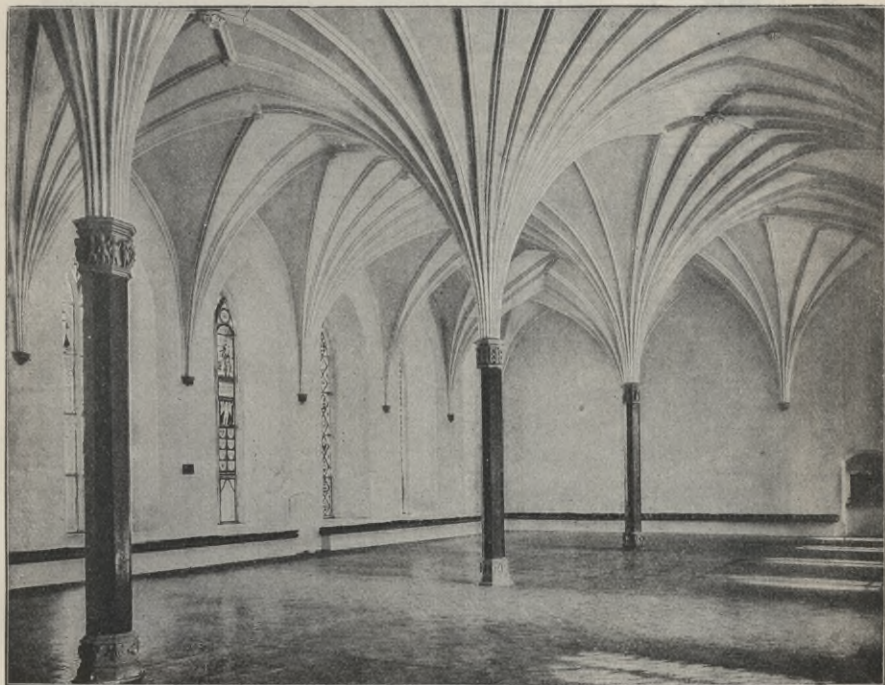


Fig. 216. Marienburg i. Westpr.: Großer Remter im Palast des Hochmeisters.

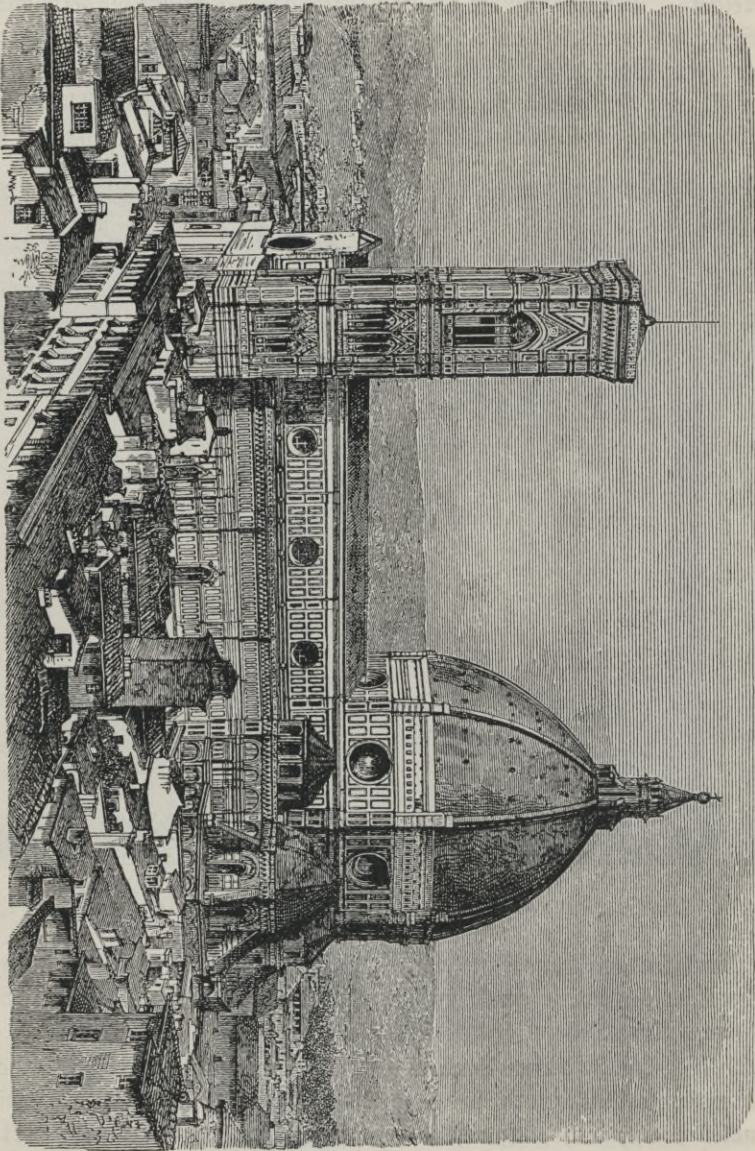
liches Werk spätgotischen Schloßbaues. Höchst zierlich ist der „schöne Brunnen“ zu Nürnberg, in der Weise eines gotischen Turmes mit reichem bildnerischem Schmuck 1336 von Heinr. Veheim ausgeführt.

§ 78. In Italien fand die gotische Bauweise, je weiter sie sich von den Alpen entfernte, einen um so weniger günstigen Boden; überall wird sie in nationaler Weise, d. h. entsprechend den Anforderungen der Predigtkirche, umgebildet, wie dies durch die zu Anfang des 13. Jahrhunderts begründeten Bettelmönchorden der Dominikaner und Franziskaner und durch die damit verbundene gewaltige Steigerung des religiösen Lebens bedingt und gefordert war.

Der Italiener baut gern mächtige Kirchen mit weiter Säulenstellung, kleinen Fenstern, flachgeneigtem Dach, so daß das Innere nicht den aufstrebenden leichten

Eindruck der französischen und deutschen Dome macht. Das Äußere zeigt eine starke Betonung der Horizontallinie, folgt in Anordnung der stufenweise aufsteigenden Stirnseite, öfter auch im Wechsel verschiedenfarbigen Marmors, dem Vorbild der romanischen Kunst. Mehrfach erscheint über der Vierung eine gewaltige vieleckige

Fig. 217. Florenz: Dom. 1296 durch Arnolfo di Cambio begonnen. Kuppel von Brunellesco seit 1420.



Kuppel oder ein mächtiger gotischer Turm, jedoch ohne die Schlankheit des deutschen Stils. Den Fassadenturm weiß die italienische Gotik noch immer nicht frei mit der Kirche zu verbinden; er steht getrennt zur Seite oder angelehnt an befremdlicher Stelle. Dennoch verbindet sich das gotische Innere, die romanische Kuppel und die basilika-

artige aber zugleich gotisch gezierte Außenseite zu einem Ganzen von stolzer Wirkung. Die Orden der Dominikaner und Franziskaner tragen die Gotik nach Süden weiter. Wir begegnen häufig deutschen Baumeistern oder dem Einholen des Rates deutscher Bauhütten. Eine sehr prächtige Entwicklung fand in den mächtigen Städten Oberitaliens der gotische Palastbau, schwer, ernst und burgartig zu Florenz, grazios, leicht und offen in dem heiteren, mit dem Morgenlande in Verbindung stehenden Venedig.

Eines der ältesten Beispiele der Gotik in Italien ist die Doppelfirche



Fig. 218. Dom zu Orvieto.

S. Francesco in Assisi, 1228—1253 durch einen deutschen Meister Jacob erbaut. Großartig der Dom zu Florenz, 1296 durch den Baumeister und Bildhauer Arnolfo di Cambio begonnen, mit herrlichem Glockenturm, campanile, von Giotto (§ 79, 81); seit 1420 fügte Fil. Brunellesco (§ 84) die Riesenkuppel hinzu (Fig. 217). In Venedig nennen wir Santa Maria dei Frari und San Giovanni e Paolo. In Mittelitalien die Dome von Siena und von Orvieto, mit ihrer ganz aus buntem Marmor hergestellten Fassade, die in Orvieto (Fig. 218) noch aufs reichste mit Mosaiken geschmückt ist. Aus der Spätzeit ist der 1386 begonnene Dom von

Mailand zu nennen, noch am meisten in deutscher Art gedacht, fünfschiffig, ganz aus weißem Marmor, mit niedrigem Spitzturm über der Bierung und unendlich reichem Schmuck von Bildnerei. Unter den Palastbauten zu Florenz ragen Palazzo Vecchio, seit 1298 durch Arnolfo di Cambio erbaut, der Bargello seit 1250, die Loggia dei Lanzi seit 1376 hervor. — Der weltberühmte Dogenpalast in Venedig (Fig. 219) entstammt mehreren Jahrhunderten. Die äußeren Fassaden sind gotisch und erheben sich als gewaltiger Mauerbau, nur von wenigen Fenstern durchbrochen, über zwei spitzbogigen Säulenhallen. Das Hauptportal, die Porta della Carta (neben der Markuskirche) ist ein Prachtwerk der Spätgotik. Der Palastbau zeigt



Fig. 219. Venedig: Dogenpalast.

in Venedig einen völlig eigenartigen und sehr malerischen Charakter. Über dem einfach behandelten Untergeschoß mit kleinen Fenstern erhebt sich das Hauptstockwerk, an dessen Fassade eine mit Maßwerk reich decorierte Säulengloggia den großen Festsaal bezeichnet, zu dessen Seiten sich die Wohnzimmer anordnen. Trotz aller Üppigkeit und Phantastik der Formgebung ist die Außenseite der klare Ausdruck der inneren Raumeinteilung. Zu den schönsten gehören der Palazzo Foscarei in Venedig und vor allem ebendort die reizvolle Ca' d'Orto, in Italien das köstlichste profane Bauwerk der gotischen Zeit.

Ein Hauptwerk der Frühgotik in Spanien ist die Kathedrale von Burgos, gegründet 1221, Stirnseite und Türme im 15. Jahrhundert durch einen Johann

von Köln gebaut. Außerdem die Kathedrafen von Toledo, von Leon, Valencia, Barcelona, Sevilla.

§ 79. Die Bildnerei des gotischen Zeitalters entwickelt sich in ganz allmählichem Übergang aus der romanischen. Es blieb der gleiche Kreis des



Fig. 220. Straßburg i. G.: Figuren der Tugenden an der Westfassade des Münsters.

Dargestellten, d. h. ausschließlich kirchliche Vorgänge und Vorstellungen, aber nach und nach freier behandelt. Schwärmerei und holdselige Anmut verdrängen den starren Ernst früherer Kunstwerke. Aber die bildende Kunst bleibt auch jetzt noch gebannt an das Gebäude, zu dessen Zierde sie dient. Die Gotik lud zu mannig-

fachstem plastischen Schmucke der Bauwerke an Portalen (Fig. 220), Türbögen, Säulengalerien, Wasserspeiern, Lettern, Pfeilern und Sakramentsgehäusen ein.

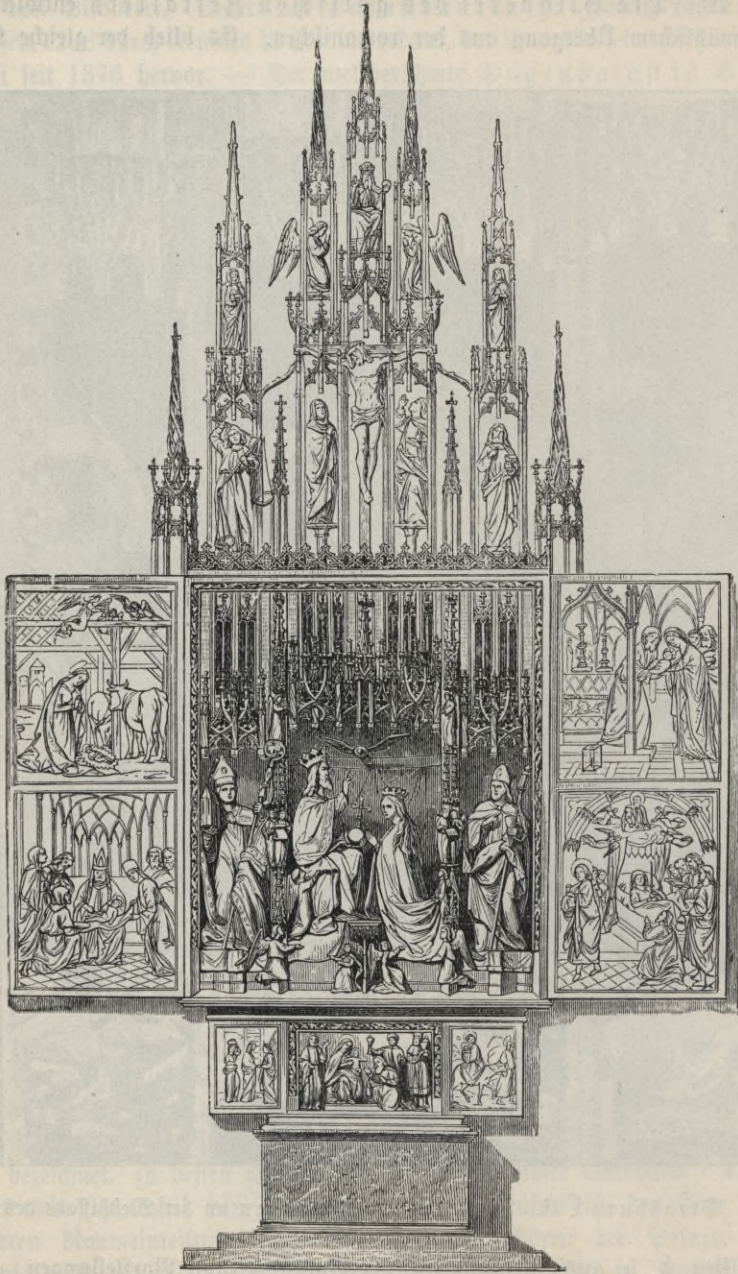


Fig. 221. St. Wolfgang, Altar der got. Kirche. Von W. Pacher. (Triptychon.)

Die hauptsächlichsten gotischen Kirchen von Frankreich und Deutschland zeigen glänzenden Schmuck von stets zunehmender künstlerischer Freiheit. Die Hauptportale

werden als Christus-, Marien- und Jüngste Gerichts-Portale ausgestattet; die Seitenportale gern einzelnen Heiligen und Darstellungen legendarischer Ereignisse gewidmet. Der Erzguß wird nicht bloß in allen kirchlichen Geräten geübt, sondern vielfach auch an Grabmälern. Weitaus am häufigsten tritt die Holzschnitzerei auf, an figurenreichen, in glänzenden Farben und reicher Vergoldung strahlenden Altarschreinen (Fig. 221), Grablegungen, Christophorusbildern und anderen Gestalten, ebenso an meisterlich gearbeiteten Chorgestühlen. Die Feinschmiedekunst bringt eine Fülle von Reliquienschreinen, Kirchengefäßen, Altartafeln, Kreuzen, Kelchen aus Edelmetall und reinster gotischer Bildung, mit köstlichem Schmuck von Edelsteinen, Perlen und Schmelzfarben. — Auch bei den seltenen Bildwerken nicht geistlichen Stoffes, wie dem Reiterstandbild Konrads III. im Bamberger Dom (um 1252), demjenigen Ottos des Großen auf dem Altmarkt zu Magdeburg, Ende des 13. Jahrhunderts, dem frühesten wirklich deutschen Denkmal, weiß sich der Künstler nicht von der Gebundenheit des gleichzeitigen Kirchenstils zu lösen. Bildnisdarstellungen finden sich, abgesehen von den vortrefflichen Stifterfiguren zu Naumburg, sonst eigentlich nur in der hochentwickelten Grabskulptur. Zu dieser gehört u. a. das prächtige Grabmal Philipp des Kühnen, ausgeführt von dem 1400 zu Dijon tätigen Claus Sluter, einem Meister lebensvollster Darstellung charakteristischer Gestalten (Mosesbrunnen).

Italien besitzt in diesem Zeitraum eine Anzahl hochbegabter Künstler, welche die Stirnseiten, Altäre, Kanzeln, Erztüren der mittelitalischen Prachtkirchen in reichster Weise mit Bildwerken schmücken und in ihren besten Werken bereits als Vorläufer der Renaissance zu betrachten sind.

Als Bahnbrecher der neuen Kunst in Italien ist zu nennen der an der Grenze zwischen romanischem und gotischem Stil stehende Meister *Niccolò Pisano*, um 1206 zu Pisa geboren. Um 1260 taucht er mit seinen Werken aus einer Zeit künstlerischer Unreise strahlend hervor, um etwa 1280 wieder zu verschwinden. Seine wundervollen Hauptwerke, die Kanzel des Baptisteriums zu Pisa 1260, die von Siena, vollendet 1268, zeugen in der freien Zeichnung und Gruppierung, der Belebung der Köpfe sowie der gesamten Anordnung für ein tief eindringendes Studium der Antike, hauptsächlich römischer Sarkophagdarstellungen „eine Renaissance vor der Renaissance.“ In des Vaters Fußtapfen tritt dessen Sohn, *Giovanni Pisano*, Baumeister und Bildhauer, geboren um 1250, † um 1320, Ende des 13. Jahrhunderts Dombaumeister zu Siena. Giovanni bedeutet einen Wendepunkt in der italienischen Kunstentwicklung, indem durch ihn die Kunst unendlich gefördert wird durch feilsch vertieften, bis zur Leidenschaft erregten Ausdruck. Wenige Meister haben so wie er inneres Leben zum Ausdruck zu bringen vermocht. Er hält sich nicht wie sein Vater streng an die Antike, bei ihm fühlen wir zum erstenmale jenen starken Naturalismus, der der gesamten italienischen Renaissance ihr Gepräge gibt. Sein Hauptwerk ist die Kanzel zu Pistoja. In Florenz wirkt *Giotto* um 1266—1337, der große Baumeister und Maler (§ 78, 81), der auch den Skulpturen-Schmuck des dortigen Campanile entwarf. *Andrea Pisano*, geb. um 1270, † 1349, *Giovanni Pisano's* Schüler vollendete 1330 die älteste Erztür des Baptisteriums zu Florenz. Diese Künstler stellen zwar noch ausschließlich

kirchliche Stoffe dar, aber doch bereits mit einer an die Antike erinnernden Freiheit und Größe.

§ 80. Die Malerei der gotischen Zeit bezweckt, wenigstens nördlich der Alpen, weniger den künstlerischen Schmuck der Wände, als der Fenster, der Gewölbe — die mit leichten Blumengruppen bemalt oder mit goldenen Sternen auf blauem Grunde geziert werden — und der Altäre. Überreste von kirchlichen Wandmalereien aus der Zeit der Gotik finden sich auch in Kreuzgängen. Auch in den Profanbau (Rathshäuser und Gerichtshallen) dringt die Malerei ein, wie denn die gotische Stilperiode unerreicht dasteht im Bestreben, keine Fläche unverziert zu lassen. Im Verhältnis zu dem einstigen Reichtum ist heute nur noch wenig erhalten. Die Glasmalerei wird in der bisherigen Weise geübt: einfarbige in Blei gefaßte Tafeln von tiefer leuchtender Farbe. Seit Mitte des 14. Jahrhunderts kam die Überfang- oder Schmelzmalerei auf, bei welcher die Farben auf der einen Seite eingeschmolzen, durch Schaben und Weitermalen helle und dunkle Töne hervorgebracht werden, eine wesentliche Erweiterung und Belebung dieser edlen Kunst. Die Auffassung der Fensterdekoration als Teppichmuster, von welchem die Gestalten sich abheben, wird zunächst beibehalten, schwindet aber nach und nach; an ihre Stelle tritt eine einfache gotische Umrahmung der Gestalten. In der Miniaturmalerei bieten die Handschriften des 13. Jahrhunderts trotz mangelnden Geschicks der Zeichnung eine erstaunliche Frische der Empfindung. Älteste Beispiele der Tafelmalerei sind die Flügel der Altarschreine, a tempera gemalt, d. h. die Farben mit Eiweiß, Eigelb, Feigenmilch, Honig usw. gebunden, auf gemustertem Goldgrund. Die älteste Malerschule, die Prager Schule, erscheint unter Karl IV. um 1360, als deren Meister Nikolaus Wurmser von Straßburg und der Prager Theodorich genannt werden. Die starren Figuren erinnern in ihrer harten Farbengebung noch stark an byzantinische Mosaiken. Weicher in Farbe und Zeichnung erscheint die zu Anfang des 15. Jahrh. blühende ältere Nürnberger Schule, deren wichtigste Werke, wie z. B. der Imhoffische Altar in St. Lorenz, einem Meister Berthold zugeschrieben werden. Die bedeutendste indes ist die Schule von Cöln, eigentümlich durch die fromme Einfalt, den sanften Liebreiz und die ernste Innigkeit ihrer farbenreichen Gemälde. Die wichtigsten Cölner Künstler sind Meister Wilhelm von Herle bei Aachen, in Cölner Urkunden von 1358—78 genannt, sodann dessen Nachfolger Hermann Wynnrich von Wesel, der durch seine anmutige Kunst der Cölner Schule erst den ihr eigenen Zauber gab, tätig von 1390—1413, und schließlich Stephan Lochner aus Meersburg bei Konstanz, wahrscheinlich 1452 †. Stephan Lochner, der Schöpfer des berühmten dreiteiligen Altarbildes in der Michaelskapelle des Cölner Doms, bedeutet mit seiner frischen Lebenswahrheit einen entschiedenen Fortschritt gegen die frühen Cölner Meister. Auch Westfalen brachte namhafte Künstler hervor, die durch kraftvolle Charakteristik und eine häufig ans Brutale grenzende Naturwahrheit sich wesentlich von der mystischen Cölner Richtung unterscheiden.

§ 81. Während die deutsche Malerei sich langsam und spät von der Herrschaft der kirchlichen Überlieferung befreit und in kleinräumiger Darstellung be-

fangen bleibt, tritt in Italien diese Befreiung weit früher ein, obgleich auch dort bis tief ins 13. Jahrh. die altchristliche Kunstform der Mosaiken in Übung blieb. Der Ruhm, dieses neue Zeitalter der Malerei angebahnt zu haben, gebührt dem Florentiner Giovanni Cimabue, geb. um 1240, gest. um 1302, mit seinen noch in byzantinischer Weise altertümlichen, aber schön und großartig gedachten Gemälden zu Florenz und Assisi. Für die italienische Malerei war es von größtem Vorteil, daß sie sich nicht auf Tafel- und Glasgemälde beschränken



Fig. 222. Giotto, Beweinung Christi. Capella dell' Arena. Padua.

mußte, sondern ihr die umfangreichen Wände und Gewölbe der Kirchen Gelegenheit zu breiter Entwicklung, zu lebensgroßen Reihenfolgen aus dem Leben Christi, Marias und der Heiligen darboten, und ihr so die Möglichkeit zur Gewinnung eines großartigen Kunststiles offen stand. Für die Entwicklung der Kunst war es sehr förderlich, daß seit Giotto an Stelle der Temperamalerei auf die trockene Wand (a secco) die Malerei auf den nassen Bewurf (affresco) trat. Hauptstätte dieser Kunst war Toskana, namentlich Florenz, Pisa, Siena. Hauptmeister dieser Zeit ist der alle Künste umfassende Schüler Cimabues, der Freund Dantes, der große

Meister Ambrogio di Bondone, kurz Giotto genannt, um 1266 bis 1337; Oberbaumeister der Stadt Florenz, entwarf und begann er den herrlichen Glockenturm (§ 78) mit seinem bildnerischen Schmuck. Mit seinen Wandgemälden zu Padua, Assisi, Florenz und seinen Tafelbildern bezeichnet er eigentlich die Befreiung der Kunst, indem er trotz des Mangels an formaler Schönheit durch die großzügige Anordnung der Gruppen, die treue Wiedergabe bewegter und gesteigerter Seelenstimmungen seinen Gemälden Wahrheit, Leben und leidenschaftlichen Gehaltsinhalt zu verleihen weiß (Fig. 222).

An Giotto schließt sich Andrea Orcagna mit seinen umfangreichen Wandgemälden zu Florenz, Werken von gewaltiger Kraft des Gedankens und der Darstellung an. Stillter und inniger ist die etwas spätere Schule von Siena, als deren Hauptmeister Duccio und Giottos Zeitgenosse Simone di Martino erscheinen. Die sienefische Kunst ist bedeutungsvoll durch die Ausbildung des Madonnenbildes, durch wunderbaren Farbenreiz und, im Gegensatz zu der dramatisch bewegten Florentiner Kunst (Giotto), durch eine hohe Steigerung innigen, gottseligen Empfindens. Die vollendete Blüte mittelalterlicher Malerei sind die Werke des Frà Giovanni Angelico da Fiesole (1387—1455), der zuerst Dominikanermönch in Fiesole, dann Bruder zu S. Marco in Florenz war. Fiesole ist ein Künstler, dessen Wandgemälde und Tafelbilder die tiefste Frömmigkeit und feierlichste Würde mit holdseliger Anmut zu hinreißend schöner Gesamtwirkung vereinigen. Er starb zu Rom, wo er seit 1447 geweiht.

Dritter Hauptteil.

Die bildende Kunst der neueren Zeit.

Erster Abschnitt.

Die bildende Kunst im 15. und 16. Jahrhundert.

§ 82. Gegen die Mitte des 15. Jahrhunderts beginnt eine bedeutsame Wandlung in dem gesamten geistigen Kulturleben Europas, zunächst Italiens. Die Zeit des Humanismus hat eingesetzt, jene Periode des neuerblühten Studiums klassischen Altertums, und damit verbunden die Zeit einer geistigen Erneuerung auf dem gesamten Gebiete der Wissenschaft. Diese von Italien (Dante, Petrarca) seit der Mitte des 14. Jahrh. ausgehende geistige Verjüngung, der eine Verinnerlichung des Glaubenslebens durch die neubegründeten Bettelmönchorden (Franz von Assisi und Dominicus, beide um 1220) vorangegangen war, mußte auch auf die Kunsttätigkeit lebhafteste Einwirkung üben. Die Frucht dieser Befreiung der Geister von den Banden des Mittelalters war eine wunderbare Neublüte der bildenden Kunst, die Renaissance. Diese Wiedergeburt der Kunst, eingeleitet durch die Tätigkeit des Nicolo und Giovanni Pisano (§ 79) und des Giotto (§ 81), erwächst aus einer zwiefachen Wurzel, dem Studium der Bau- und Bildwerke des Altertums, hauptsächlich der römischen Kaiserzeit (Vitruv), so dann aus der Rückkehr zu der im Mittelalter fast vernachlässigten, ewig untrüglichen Lehrmeisterin, der Natur.

Die bildende Kunst, die durch die ganze Dauer des Mittelalters so gut wie ausschließlich im Dienste der Kirche gestanden, wird nun weltlich. War mit Beginn der Gotik an die Stelle des geistlichen Bauführers und Künstlers der Laienmeister und Handwerker getreten, so entwickelt sich mit dem Auftreten der Renaissance aus dem Handwerker der Künstler, wenn auch, vor allem in Deutschland, anfangs noch teilweise in handwerklicher Enge festgehalten. Neben die kirchliche Baukunst tritt in weit höherem Maße als im Mittelalter eine reich entwickelte weltliche Architektur. In der Plastik war mit wenigen Ausnahmen das Mittelalter den Anschauungen der frühchristlichen Kunst gefolgt, indem es auf die Darstellung der Kraft und Schönheit des Menschen keinen Wert legte, den Körper bloß als die Hülle religiöser Ideen auffaßte. Die Renaissance kehrt zur freudigen Darstellung menschlicher Schönheit zurück. Die Malerei gibt die überlieferten kirchlichen Stoffe keineswegs auf, aber sie wählt sie nicht mehr, weil sie kirchlich sind, sondern insofern sie Gelegenheit zur Darstellung des Reinenmensch-

lichen bieten, und scheut sich nicht, das Heilige in menschlicher und weltlicher Weise darzustellen. Neben das ausschließlich kirchliche Bild tritt das Gemälde zum Schmuck des Festsaales, des Wohnhauses.

Die Erfüllung der neuen Kunstideale fordert ein genaues, von den Überlieferungen des Mittelalters gelöstes Studium der Natur. Die gleichzeitig auftretende wissenschaftliche Erforschung des menschlichen Körperbaues, der Proportionslehre, sowie der Gesetze der Perspektive, war dabei sehr förderlich. Zugleich eröffnen das erneute Studium der alten Dichter und die Ausbeute der eifrig betriebenen Ausgrabungen dem Künstler einen bisher unbekanntem Reichtum an Stoffen aus der antiken Götterlehre und damit ein unendlich erweitertes Gebiet bildnerischer und malerischer Tätigkeit. Der völlige Bruch mit den weltabgewandten und nur im Jenseits lebenden Traditionen des Mittelalters erschloß der Kunst die Darstellung geschichtlicher Vorgänge, das Bildnis und die Landschaft.

Wie die gotische Kunst von der Stätte ihrer Entstehung und höchsten Entwicklung, Frankreich und Deutschland, südwärts über die Alpen vorgedrungen war, so erwuchs und fand die Renaissance ihre freieste Ausbildung auf dem Boden Italiens und drang von da aus nach dem Norden vor. Daher ist die Kunst Italiens zunächst zu betrachten, da sie auch in Bezug auf die Fülle der künstlerischen Leistungen weitaus alle übrigen Länder Europas übertrifft. Ein alter ungeheurer Reichtum war aufgespeichert in den Händen einer allmächtigen Geistlichkeit, volkreicher Stadtgemeinden, kunst- und prachtliebender Fürsten, eines hochgebildeten Adels, angesehenen Bürgergilden, die alle, und in verschiedenster Weise, in freudiger Pflege der Kunst wetteiferten. Vor allem aber war es eine treibende Ruhmsucht und der Wunsch, sich durch künstlerische Denkmale unsterblich zu machen, die der künstlerischen Produktion so ungeheuren Vorschub leisteten. Diesen wunderbar günstigen äußeren Bedingungen entsprach zugleich das Auftreten einer wahrhaft staunenswerten Zahl von bedeutenden Künstlern. Durch das Vorbild herrlicher Meister, durch das gemeinsame Streben mit zahlreichen Genossen, die Fülle der Aufträge, die Überlieferung einer voll ausgebildeten Technik wurden sie zu stets höherer Vollendung emporgeführt. So begegnen wir in Italien einer ganzen Menge von Mittelpunkten der mannigfaltigsten künstlerischen Tätigkeit, Florenz, Venedig und Rom, Mailand, Verona, Mantua, Padua, Parma, Siena, Genua. Wunderlich ist, daß bei den italienischen Künstlern so häufig der Familienname durch einen Kose- oder Spottnamen, auch wohl den Namen des Geburts- oder Wohnortes ersetzt ward. Man bezeichnet vielfach im Anschluß an die Ausdrucksweise der Italiener die Kunst des 14. Jahrh. als Trecento (sprich: Tretschento), diejenige des fünfzehnten als Quattrocento (sprich: Quattrotschento), die Kunst des 16. Jahrh. als Cinquecento (sprich: Tschinquetschento).

Zeittafel der Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts.

- 1400—1440. Hubert und Jan van Eyck. Um 1410 erste Anwendung der Ölmalerei.
 1420. F. Brunellescos Domkuppel.
 1420—1480. L. Ghiberti, Donatello, L. della Robbia.
 1428. Masaccio †.
 1440. Palazzio Pitti begonnen.
 1440—1500. Filippo Lippi, B. Gozzoli. — Rog. v. d. Weyden, H. Memling, Mich. Wohlgemuth.

- 1449—1492. Lorenzo il Magnifico de' Medici Leiter der Republik Florenz (in Gemeinschaft mit Giuliano, seinem Bruder).
- 1450—1500. Verrocchio, Giov. Bellini, A. Mantegna. — M. Schongauer.
- 1452—1519. Leonardo da Vinci.
- 1460—1520. Bramante. A. Sanfovino. L. Signorelli, S. Botticelli, Domenico Ghirlandajo, Filippino Lippi, Antonello da Messina, P. Perugino. — Du. Matsys, L. v. Leyden. — B. Stof, A. Krafft.
- 1471—1528. Albrecht Dürer.
- 1471—1484 Papst Sixtus IV. aus dem Hause Rovere.
1473. Ant. v. Messina bringt die Ölmalerei nach Venedig.
- 1475—1564. Michelangelo Buonarroti.
- 1477—1576. Tiziano Vecelli.
- 1480—1490. Palazzo Vendramin. Hof des Dogenpalastes. Pal. Strozzi. Certosa bei Pavia.
- 1483—1520. Raffael Santi.
- 1492—1503. Papst Alexander VI. aus der Familie der Borgia.
- 1492—1519. Lorenzo de' Medici, Herzog von Urbino (seit 1516), Enkel von Lorenzo il Magnifico.
- 1493—1519. Kaiser Maximilian I.
- 1497—1543. Hans Holbein d. Jüngere.
- 1500—1550. Giorgione, Palma Vecchio, Seb. del Piombo, Frà Bartolommeo, Andr. del Sarto, Giulio Romano, Correggio. — L. Cranach, P. Vischer.
- 1503—1513. Papst Julius II. aus dem Hause Rovere.
- 1509—1547 König Heinrich VIII. von England.
- 1513—1521. Papst Leo X., jüngerer Sohn des Lorenzo il Magnifico de' Medici.
- 1515—47. König Franz I. von Frankreich.
1517. Die Reformation in Deutschland.
- 1519—1556. Kaiser Karl V.
- 1519—1574. Cosimo I de' Medici, Herzog von Florenz, seit 1569 Großherzog von Toskana.
- 1523—1524 Papst Clemens VII. aus dem Hause der Medici.
- 1530—70. Jac. Sansovino, G. Bignola, G. Vasari, A. Palladio. — Benv. Cellini. W. Jamniger.
- 1540—80. P. Lescot. — G. da Bologna. — Tintoretto, P. Veronese.
1536. Otto-Heinrichsbau in Heidelberg.
- 1577—1640. P. P. Rubens.

A. Die Baukunst der Renaissance.

§ 83. Italien hatte die Gotik zwar aufgenommen, aber nur in unvollkommener Weise zu verwenden gewußt, da sich stets der Zusammenhang mit der altchristlichen und durch diese mit der römischen Bauweise geltend machte. Finden wir doch im Baptisterium und der Kirche San Miniato zu Florenz Vorbilder des Renaissancebaues im vollen Mittelalter. Die Kunst der Renaissance greift nun mit bewußter Absicht auf die Bauformen der römischen Kaiserzeit zurück und wandelt sie den Forderungen kirchlichen und weltlichen Baues entsprechend um, mit freier Bildung der Zierglieder und einem glänzenden Reichtum des Wand- und Pilaster schmucks.

Der Kirchenbau wählt nach Belieben die lateinische oder griechische Kreuzform oder den vieleckigen Zentralbau. Er gibt das Kreuzgewölbe auf, an seine Stelle tritt die mit Farbe und Vergoldung gezierte flache Holzdecke oder das kassettierte Tonnengewölbe; konstruktiv betrachtet, ein erheblicher Rückschritt. Über der Bierung, gewöhnlich auf stattlichem, mit einem Säulenkranz umgebenen Trommelunterbau, erhebt sich eine Rundkuppel mit Laterne. Der Turm ist mit dieser Form der Kirche ebensowenig organisch zu vereinigen, wie man dieses früher verstanden, und schrumpft zu kläglicher Armlosigkeit zusammen. An Stelle des jederzeit ungeschickt behandelten gotischen Säulenbündels tritt wieder die antike Säule mit phantasiereich geziertem Kapitäl (Fig. 223) oder der zum Tragen gewaltiger

Massen erforderliche schwere viereckige Pfeiler. Wenn schon der Renaissancestil in konstruktiver Hinsicht hinter dem gotischen zurücksteht, so übertrifft er ihn in der Schönheit der Raumkomposition und der Verhältnisse.

Der Palastbau der Renaissance bringt in Italiens Hauptkunststädten, Florenz, Venedig, Padua, Vicenza, Mailand, Genua, Bologna, Rom, vorzüglich schöne und neue Typen hervor, öffentliche und Privatgebäude mit reichen Stirnseiten, stolzen Säulenhöfen, Treppenhäusern und Sälen, Bauten, bei denen die antiken Formen den Bedürfnissen des modernen Lebens aufs beste angepaßt sind. Man benutzte dabei je nach den örtlichen Verhältnissen derben Haustein, Marmor und Backstein, die wiederum dem Bau ihr Geßez geben. Die Architektur der

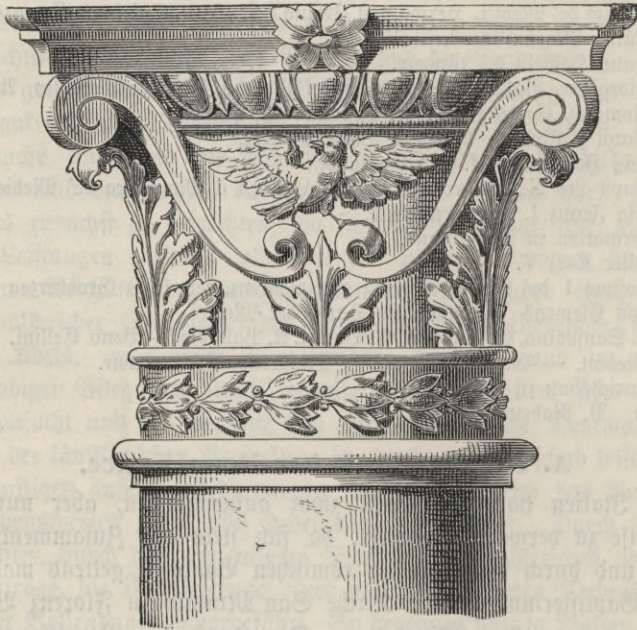


Fig. 223. Säulenkapital der Renaissance.

Frührenaissance wirkt, wie das Mittelalter, bisweilen noch durch die verschiedene Farbe des Materials; die Baukunst der Hochrenaissance verzichtet völlig auf diese wirksame Unterstützung der Farbenwirkung. Überzog man das Mauerwerk mit Stuck, so wurden die Stirnseiten bemalt oder mit Sgraffito geschmückt, indem man einen schwarzgefärbten Mörtelverputz mit einer hellen Schicht deckte, und in diese Zeichnungen einrißte. Für die reichen Pilasterfüllungen gibt Fig. 224 ein Beispiel.

Die Baukunst der Renaissance zerfällt in drei Zeiträume: a) Frührenaissance, 1420—1500; b) Hochrenaissance, 1500—1540; c) Spätrenaissance oder Barockstil, seit 1540.

§ 84. a) Die Frührenaissance, 1420—1500, besitzt in ihren Werken eine gewisse herbe Jugendfrische, gewinnt durch die Neigung zum Rund- sogar Spizbogen, durch die Fülle der geistreich erfundenen Zierglieder, vielfach eine an-

mutige malerische Wirkung. Eine Hauptstätte der Frührenaissance ist Florenz, wo der große Filippo Brunellesco, 1377—1446, erst Goldschmied und Erzbildner, dann Baumeister, seit 1420 auf Grund seiner Studien der altrömischen Ruinen, namentlich des Pantheons, die mächtige Dommkuppel wölbte (Fig. 217). Sie wird das Vorbild aller späteren großen Kuppelbauten. Brunellesco ist auch der Erbauer der Kirche San Lorenzo in Florenz, einer Säulenbasilika mit flacher Decke. Er war zugleich der erste Begründer der neuen Wissenschaft der Perspektive.

Der Florentiner Palastbau bewahrt auch bei Aufgeben der gotischen Formen das Gepräge burgartiger Festigkeit durch den Gebrauch mächtiger, nach außen fast roh gelassener Quadern, der sog. Rustika. Häufig hat der Palast quadratischen Grundriß (Palazzo Strozzi) und umschließt einen viereckigen Hof, der von einer Säulenhalle umgeben ist. Die Stockwerke der Fassade sind durch Gesimse getrennt und werden oben durch ein weit vorragendes Kranzgesims abgeschlossen. Entweder besteht die ganze Front aus Rustikaquadern, oder letztere finden sich nur im Erdgeschoß; die oberen Stockwerke zeigen alsdann glatte Steine oder auch einen Stucküberzug. Da der Palast unter Umständen einem Angriff standhalten soll, so sind die unteren Fenster nur klein und liegen hoch. Die oberen Fenster sind in der Frührenaissance rundbogig und durch ein Mittelsäulchen geteilt. Brunellesco entwirft den gewaltigen Palazzo Pitti, der jedoch erst weit später vollendet wurde. Michelozzi erbaut den Palazzo Medici (heute Palazzo Riccardi). Von Benedetto da Majano, der auch als Bildhauer tätig ist, stammt der Palazzo Strozzi (1489 begonnen), der Höhepunkt des Florentiner Palastbaues (Fig. 225). Der Palazzo Rucellai zeigt eine reichere Gliederung durch die flachen Pilaster, welche die Fenster trennen; sie haben unten dorische, in den beiden oberen Geschossen korinthische Kapitäle (Fig. 226).

In Venedig wird die aus der Zeit der Gotik bekannte Dreiteilung der Fassade in einen Mittelbau (mit Eingangshalle unten und einem Hauptsaal darüber) und zwei Seitenflügel beibehalten; ebenso die breiteren, Licht und Luft einlassenden Loggien und die zierlichen Balkone. Säulen und Pilaster bewirken die horizon-



Fig. 224. Pilasterfüllung.

tale, breite Gesimse die vertikale Gliederung. Der ganze Bau ist mit weißem und farbigem Marmor verkleidet. Durch reichste Verwendung dekorativer Formen,

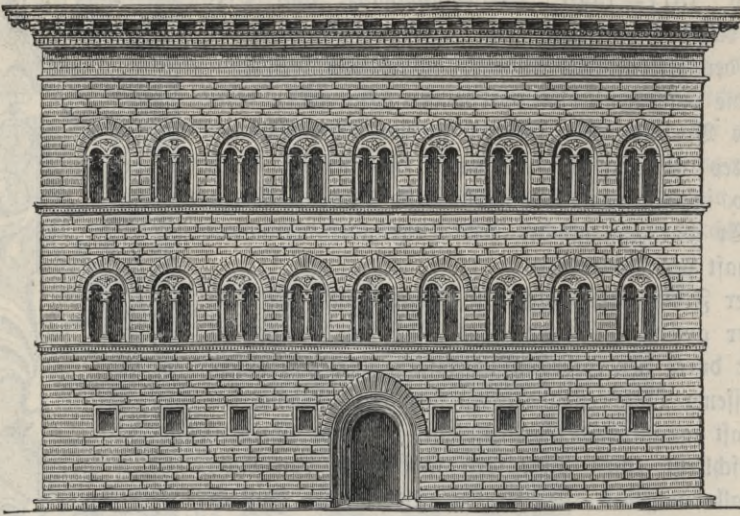


Fig. 225. Florenz, Palazzo Strozzi.

namentlich antiker Zierglieder, entstanden Palastbauten von hinreißender Grazie und Schönheit. Der vollkommenste der venetianischen Paläste ist der Palazzo

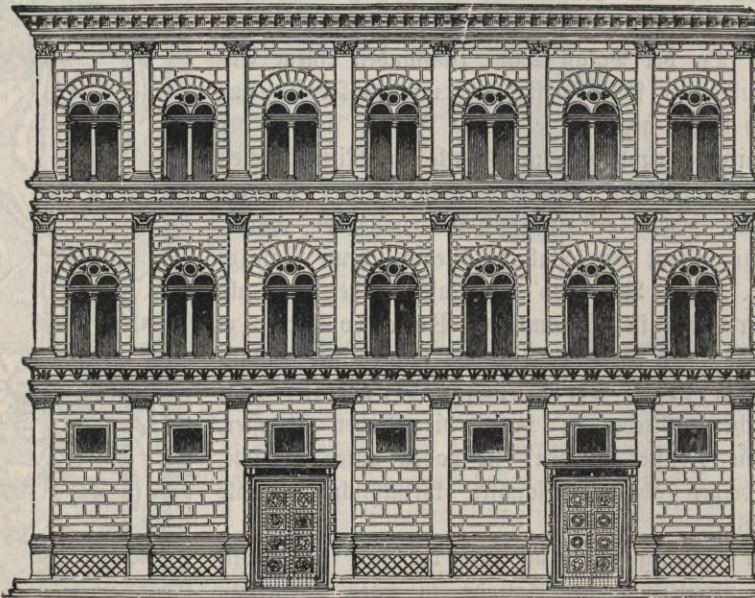


Fig. 226. Florenz: Palazzo Rucellai.

Vendramin, um 1509 vollendet, der unten korinthische Pilaster, oben korinthische Säulen trägt (Fig. 227). Hauptwerke der Frührenaissance sind auch der Hof des

Dogenpalastes mit der Riesentreppe (der äußere Bau ist gotisch), die alten Prokura-
 tien am Markusplatz und die Scuola (Bruderschaftshaus) di San Marco. — Die
 Fassade der Certosa von Pavia (um 1500) stellt das größte dekorative Prachtstück
 Italiens und der Welt dar. Reichste Fülle charakteristischen und plastischen
 Schmucks aus weißem und farbigem Marmor ist über alle Teile des Baus aus-
 gebreitet. Hier im Norden fand auch der Backsteinbau reiche Verwendung. So
 bei dem großen Hospital zu Mailand und in der von Bramante erbauten Kuppel
 von Santa Maria delle Grazie (um 1500) ebendasselbst.

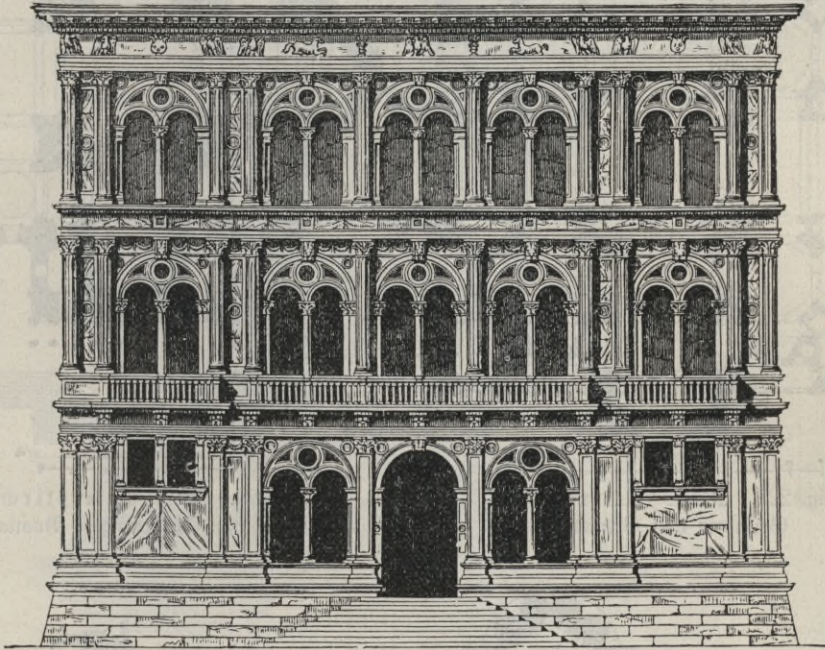


Fig. 227. Venedig, Palazzo Vendramin.

b) Die Hochrenaissance, 1500—1540, findet ihre glänzende Entwicklung
 vornehmlich in Rom; aber auch in dem übrigen Italien bezeichnen treffliche Werke
 besonders des Palastbaues diesen Zeitraum der Kunst. Die Nachwirkungen der
 Gotik sind gänzlich überwunden. Eingehendes Studium der antiken Bauwerke
 führt zu einer vollendeteren, gesetzmäßigeren Nachbildung dieser Bauten. Es wird
 eine Fülle des Bedeutenden und Großartigen geschaffen, aber es fehlt ihm der
 phantasievolle Reiz der Frührenaissance. Das Architektonische überwiegt das Defo-
 rativ. Es zeigt sich eine Vorliebe für Verstärkung und Betonung der einzelnen
 Formen, vor allem ein Streben nach Großräumigkeit und Raumschönheit. Der
 große Begründer der Hochrenaissance ist *Bramante* aus Urbino, um 1444—1514.
 Er weilte und wirkte lange Jahre in Mailand, etwa seit 1500 in Rom, wo
 er starb.

In Rom erreicht die neue Bauweise unter Julius II. und Leo X. ihren Höhe-

punkt, gleichzeitig mit der glänzenden Blüte der Malerei. Hauptwerk jener Zeit ist die Peterskirche zu Rom, begonnen 1506, der Reihe nach geleitet durch Bramante bis 1514, Raffaël Santi bis 1520. Vierzehn Jahre ruhte der Bau,

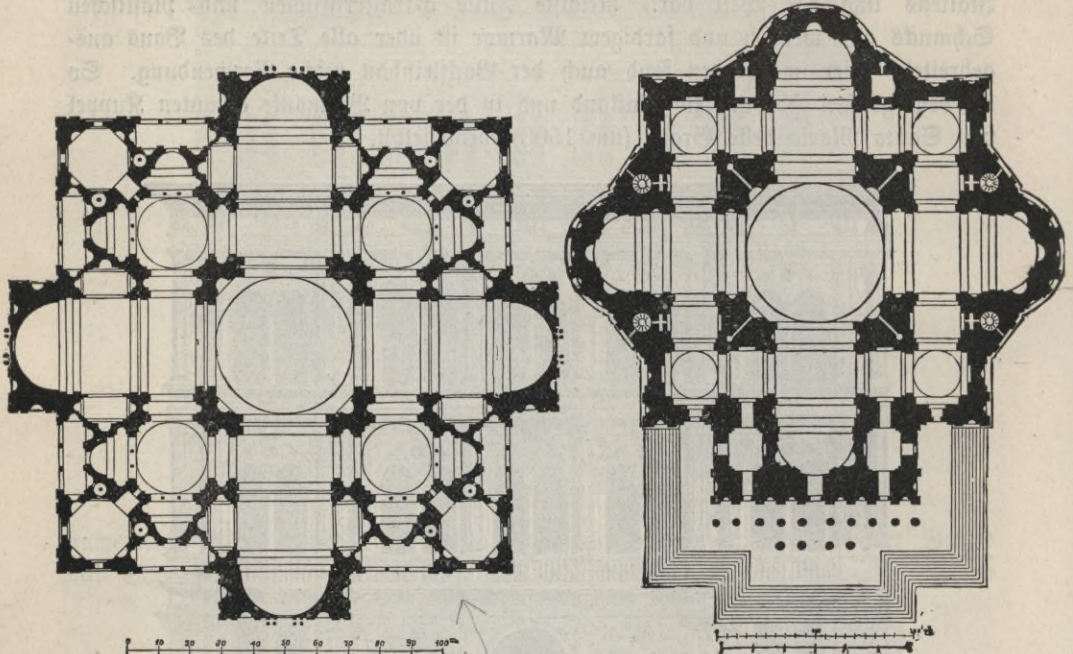


Fig. 228. Rom. Peterskirche. Grundriß von Bramante.

Fig. 229. Rom: Peterskirche. Grundriß von Michelangelo Buonarroti.

*Marfatta
Künnen
Handzeichnungen
für 8 Bauoffiziere.*

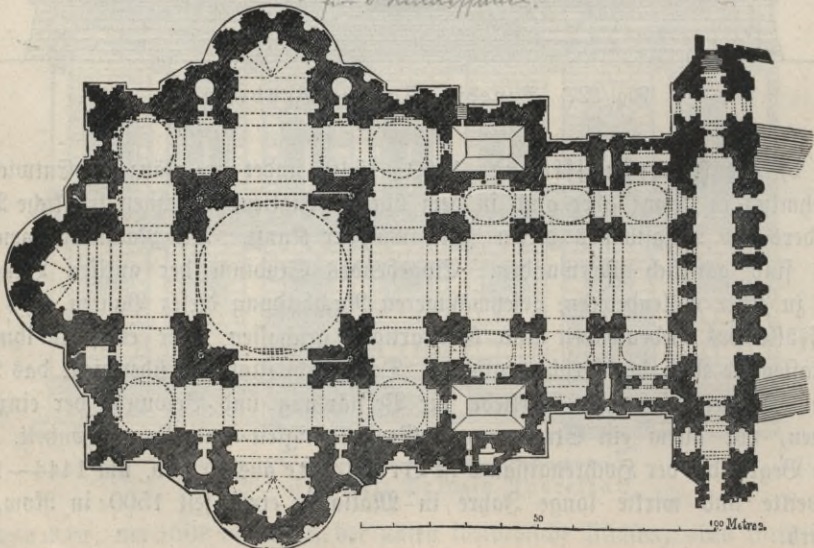


Fig. 230. Rom. Peterskirche. Grundriß von Maderna.

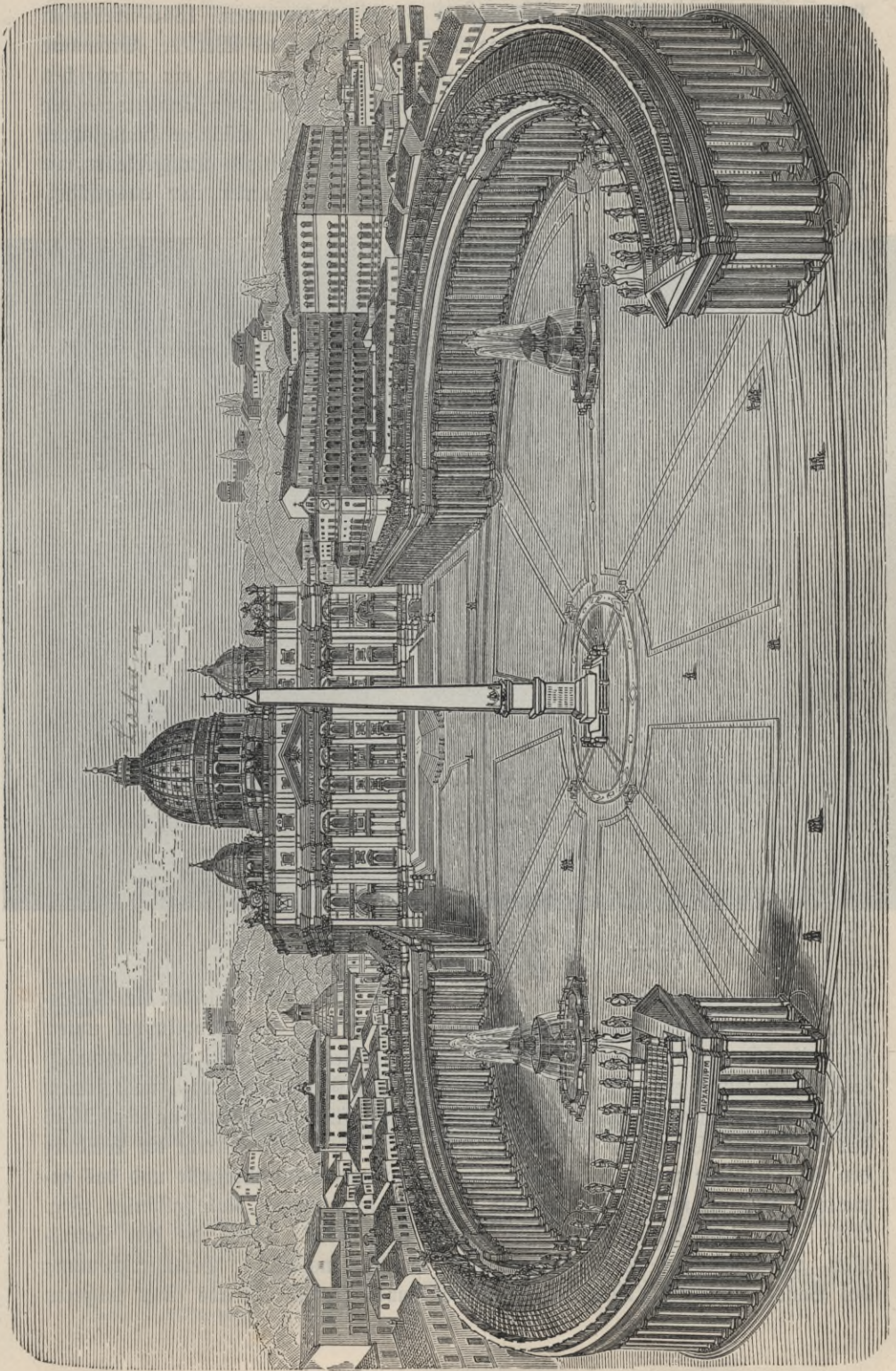


Fig. 231. Rom. Peterskirche. Gesamtansicht mit den Kolonaden des Bernini.

1534 wurde er durch Antonio da Sangallo wieder aufgenommen. 1546 übernahm der greise Michelangelo Buonarroti die Leitung des Werkes. Bramante plante einen großartigen, konsequent durchgeführten Zentralbau: ein griechisches Kreuz, von einem Quadrat umschlossen, aus dem die halbrunden Endigungen der Kreuzarme hervortreten. Über der Vierung sollte sich eine mächtige Hauptkuppel mit vier Nebenkuppeln erheben (Fig. 228). Nur die gewaltigen Kuppelsteiler mit den verbindenden Bögen, der Kern des Ganzen, wurden unter ihm ausgeführt.



Fig. 232. Rom: Peterskirche. Hauptschiff und Apsis.

Michelangelo vereinfachte diesen Grundriß (Fig. 229); er verlegte die Nebenkuppeln in die Ecken des Quadrats und ordnete alles der Hauptkuppel unter. Diese ist sein eigenstes Werk und die größte architektonische Tat der Hochrenaissance. Sie wurde erst nach des Meisters Tode von Giacomo Barozzi, nach seinem Geburtsorte Bignola genannt (1507—1573), vollendet. Carlo Maderna fügte 1626 das dreischiffige Langhaus hinzu (Fig. 230), das trotz seiner Pracht die Wirkung der Zentralanlage zerstört. Lorenzo Bernini vollendete die Vorhalle und das gewaltige Dekorationsstück der Fassade mit den korinthischen Kolossalssäulen (Fig. 231), sowie den Barockschmuck des Innern (Fig. 232). Durch die den Petersplatz umschließenden Säulenhallen hob er die malerische Gesamterscheinung des Baues. Die stolze Wirkung der Kuppel kommt freilich erst aus einer größeren

Entfernung zu ihrer vollen Geltung; sie beherrscht durch ihre wundervolle Kontur vollständig die Silhouette der Stadt Rom.



Fig. 233. Vicenza: Basilika von Andrea Palladio.

Von Bramante stammt auch die päpstliche Cancellaria in Rom mit ihrem schönen Säulenhof.

Auch in Norditalien nimmt gegen Mitte des Jahrhunderts die Architektur

einen glänzenden Aufschwung. Der Florentiner Jacopo Sansovino, ein Schüler Bramantes, baut um 1540 in Venedig die Bibliothek von San Marco, das edelste weltliche Gebäude Italiens; ein zweistöckiger Hallenbau mit römischen Bogenstellungen. Einen ähnlichen Stil zeigt Andrea Palladio aus Vicenza in der sog. Basilika, einem mittelalterlichen Saalbau in seiner Vaterstadt (um 1550). Sie ist eine Umkleidung des alten gotischen Bethauses mit einer zweigeschossigen Marmorhalle, die unten dorische, oben ionische Halbsäulen zeigt (Fig. 233). Palladio ist gleich groß als Theoretiker wie als Praktiker. Er schrieb den berühmten „Traktat über Architektur.“ Durch vollendete Harmonie und edle Größe seiner

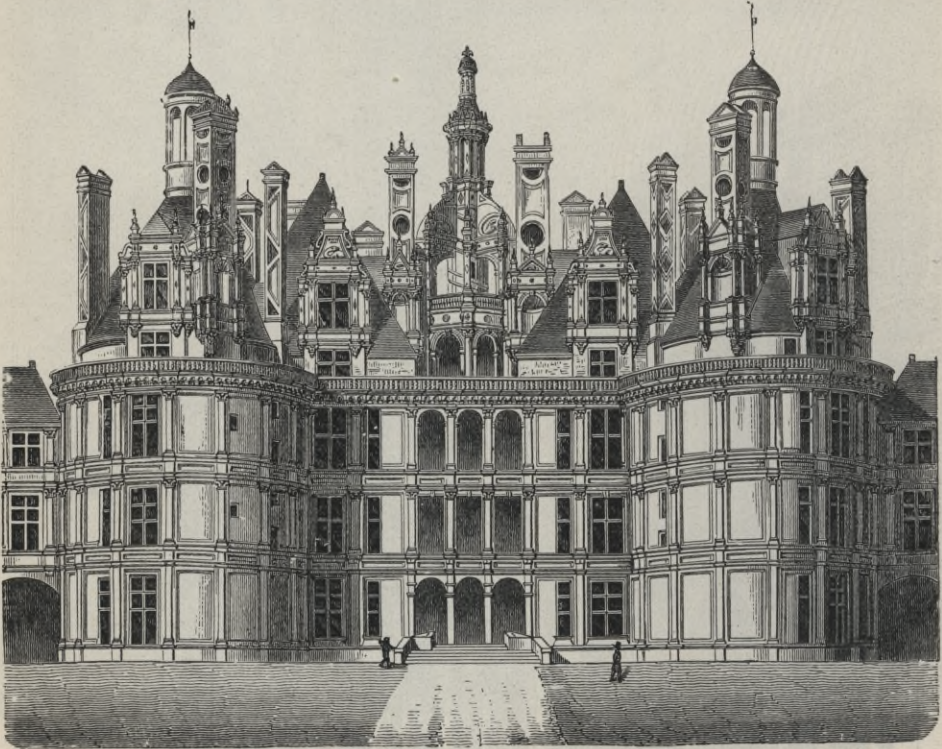


Fig. 234. Schloß Chambord.

Formen und Räume wirkte er als Vertreter des „Klassizismus“ vorbildlich bis weit ins 19. Jahrhundert hinein. In Venedig rühren von ihm die Kirchen del Redentore und S. Giorgio Maggiore her.

§ 85. Auch in die übrigen Länder Europas dringt von Italien aus die Renaissance ein, obwohl andernwärts, in Deutschland, den Niederlanden und England die eingewurzelte Gotik sich noch lange erhielt und nicht selten mit den klassischen Formen die wunderbarlichsten Verbindungen einging. Besonders Frankreich besitzt eine Anzahl sehr stattlicher Schloßbauten von glänzendster und reichster Gliederung der Fronten, mit hohen Stumpfdächern von massigen Kaminen. So die

Schlösser von Chambord (Fig. 234), Fontainebleau und von St. Germain. Von Pierre Lescot wurde 1546 unter Franz I. der Louvre begonnen, der mit seiner reichen Gliederung von korinthischen Pilastern und vorspringenden Pavillons die höchste Leistung der französischen Renaissance darstellt (Fig. 235).



Fig. 235. Paris: Louvre. Westlicher Pavillon.

In Spanien ist das Hauptwerk der strengen, ersten Renaissance das Escorial, seit 1563; in den Niederlanden das Rathhaus von Antwerpen, seit 1561.

Deutschland besitzt verhältnismäßig wenig Renaissance-Prachtgebäude, weil die Gotik noch lange nachwirkt, der Reichtum und die Kunstfreude Italiens nicht vorhanden war, erst der Glaubensstreit die Geister gefangen nahm und dann die

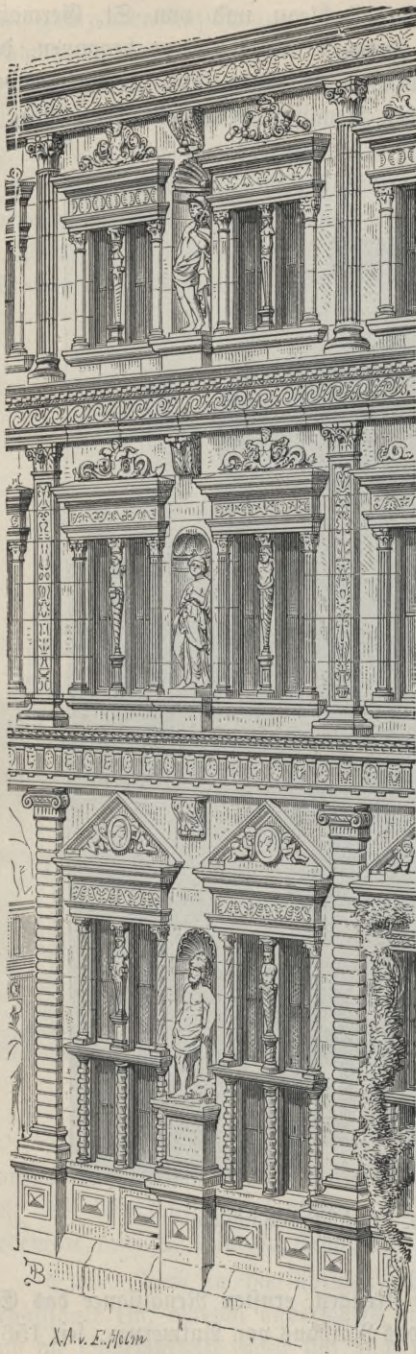


Fig. 236. Schloß zu Heidelberg. Otto-Heinrichsbau.

Zammerzeit des 30jährigen Krieges einbrach. Erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts regte sich frische Baulust.

Ein großartiges, aber doch bereits teilweise Barockbildungen zeigendes Werk der Renaissance ist der ausgebrannte Otto-Heinrichsbau des Heidelberger Schlosses, um 1560 (Fig. 236). Er ist aus rotem Sandstein aufgeführt. Die drei Geschosse nehmen an Höhe ab und erfahren eine reiche Gliederung durch Pilaster und Halbsäulen, die je zwei Fenster umschließen, zwischen denen sich Nischen mit Statuen befinden. Eine verschwenderische Fülle von feinsüßlich erfundenen Zierformen ist über die Fenster, die Gesimse, die Pilaster, vor allem über das prächtige Portal verteilt. Als Erfinder gilt ein niederländischer Architekt Anthony. Schwerer in den Formen ist der 1601 bis 1607 errichtete Friedrichsbau; auch er zeigt reichen plastischen Schmuck.

Bei stattlicheren Häusern der süddeutschen Städte, z. B. in Augsburg, wofelbst die Renaissance sich zuerst einbürgerte, wurden gern die Stirnseiten mit Gemälden geschmückt. Als ein Beispiel für die gerade in Süddeutschland häufig vorkommenden imposanten Hofanlagen mit mehreren Arkadenfolgen übereinander sei der Hof der Schallaburg bei Melk in Nieder-Osterreich (Fig. 237), angeführt.

Auch der alte Holzbau fand in der Renaissancezeit reiche Entwicklung, so in Norddeutschland, Halberstadt, Hildesheim, Braunschweig. Wie dabei einzelne Glieder, Fenster und Türen, eine unorganisch reiche Ausbildung zu selbständigen Architekturen bekommen, zeigt die Tür der Ratsapotheke zu Hildesheim (Fig. 238).

B. Die Bildnerei der Renaissance.

§ 86. Die Bildnerei der Renaissance wählt in ihren Anfängen noch durchgängig kirchliche Stoffe. Ihre Hauptaufgabe besteht in der Verzierung

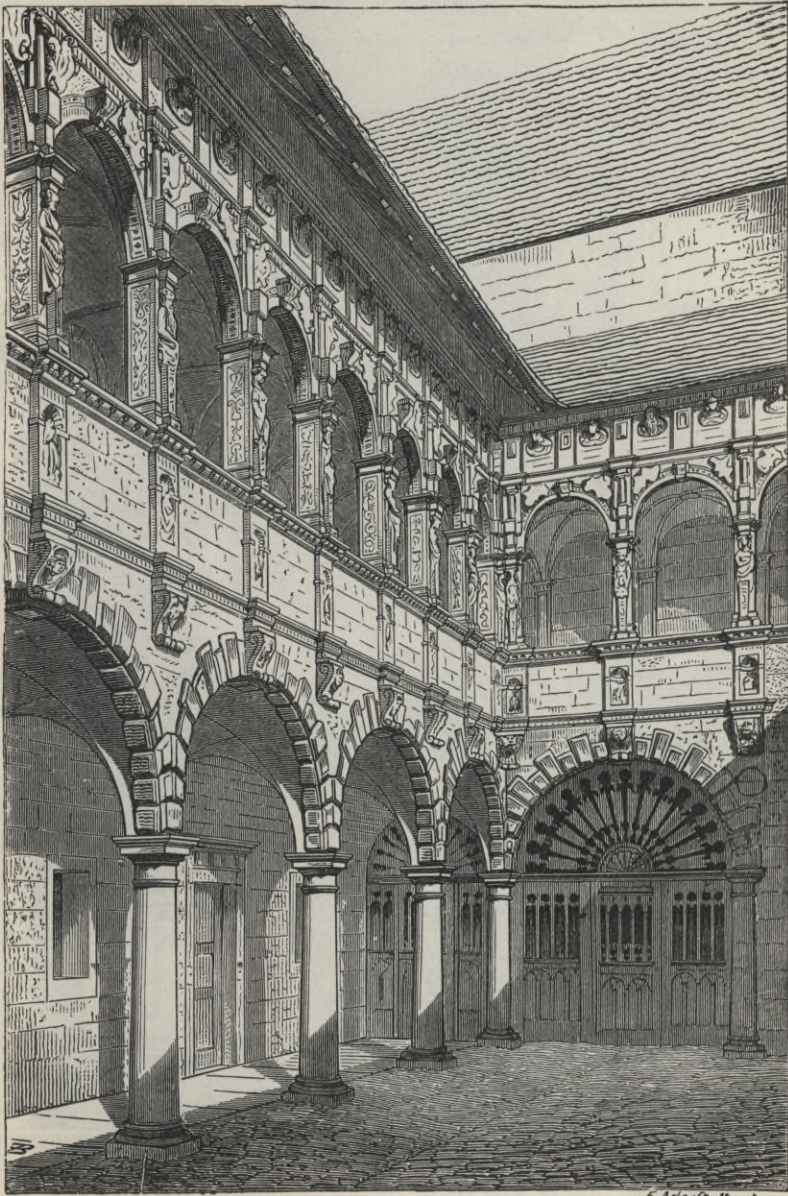


Fig. 237. Melk: Schloß Schallaburg. Arkadenhof.

der Grabmäler, Altäre, Kanzeln, Taufsteine, Orgel- und Sängerbühnen und Kirch-
türen mit plastischem Schmuck in halberhabener Arbeit oder mit Rundfiguren.

Das Streben nach charakteristischer Wiedergabe der Natur macht sich mitunter in krasser Weise geltend, ist meist aber gemäßigt durch einen hohen Schönheitsinn.

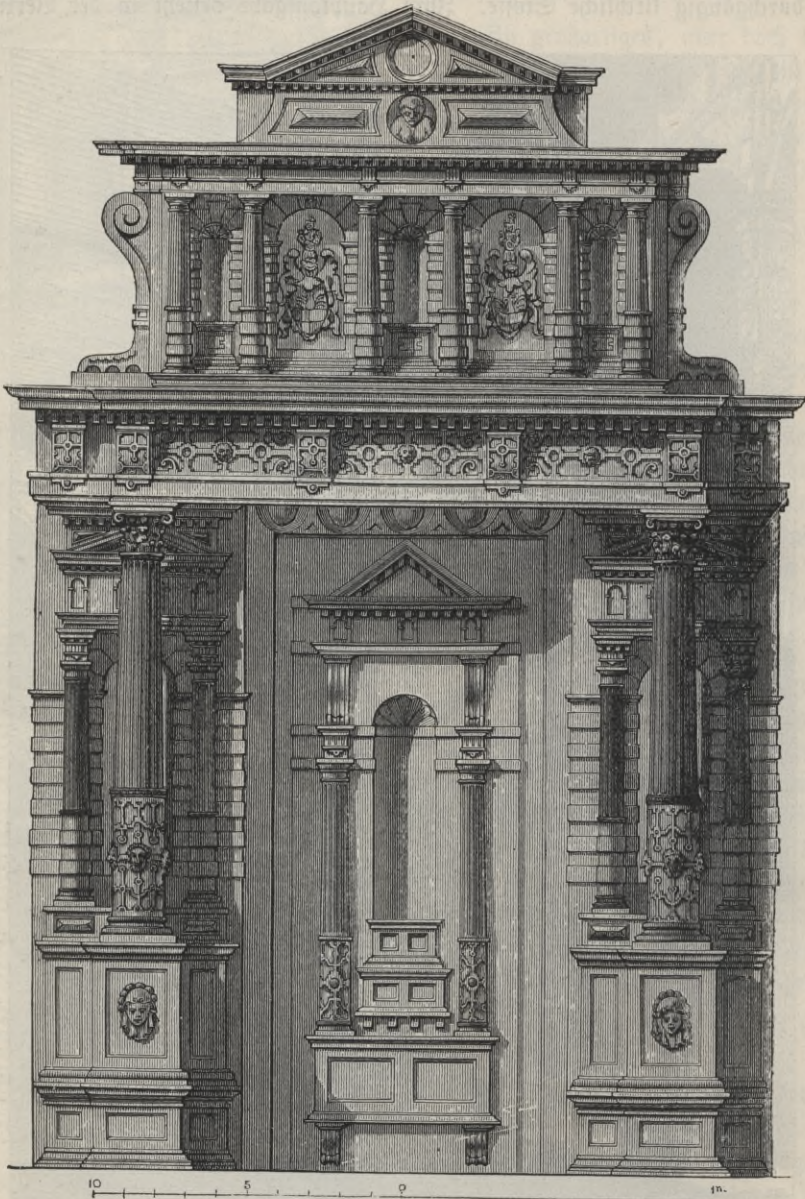


Fig. 238. Hildesheim: Tür der Ratsapotheke.

Eine Folge des Realismus ist die Bevorzugung der Porträtbildnerei. Auch die Grabmäler erstreben größere Lebenswahrheit, erhalten reichen architektonischen Aufbau. Es treten jetzt auch die ersten öffentlichen Standbilder auf; die Reliefs sind

im Gegensatz zu den unbeholfenen Arbeiten des Mittelalters oft von wunderbarer Feinheit des Gedankens, der Anordnung und Zeichnung. Besonders ist der Erzguß beliebt, aber man schafft auch zahlreiche Marmorwerke, die im Mißverstehen der verblähten Antike unbemalt bleiben. Nur Werke aus gebranntem Ton (Terracotta) werden mit lebensstreuer Bemalung gefertigt. Überall ist die Auffassung eine selbständige, dem neueren Zeitgeist entsprechend. Die Antike wird zwar eifrig studiert, aber nicht direkt nachgeahmt. Oberitalien und Toscana, Florenz, Venedig und die Nachbarstädte, aber auch Rom und Neapel sind unendlich reich an solchen edlen Werken der Frührenaissance, die ernste Kirchlichkeit mit hoher Formenschönheit und naiver Naturauffassung zu vereinigen streben. Das Kunstgewerbe nimmt einen hohen Aufschwung. Das ganze künstlerische Empfinden der Renaissance drängte nach Harmonie, nach Übereinstimmung aller Teile untereinander. So ergab es sich von selbst, daß auch Kirchen- und Hausgeräte, Möbel, Gefäße und Waffen, bis hinab zum geringsten Gegenstand für den täglichen Gebrauch das Gepräge des Zeitgeistes erhielten und von neuer Form beseelt wurden. Die drei maßgebenden, wegweisenden Bildhauer der Florentiner Frührenaissance sind Ghiberti, Donatello und Luca della Robbia.



Fig. 239. Donatello, St. Georg. Marmorstatue.
 Or San Michele in Florenz.
 Original jetzt im Museo Nazionale (Vergello).

Lorenzo Ghiberti (1378—1455) legt noch nicht soviel Gewicht auf realistische Durchbildung der Formen wie auf vollendete, weiche Schönheit seiner

Gestalten und auf Schwung der Bewegungen. Als Seitenstück zu Andrea Pisanos Nordtür schuf er die eiserne Südtür des Baptisteriums zu Florenz (1424), die in ihren 28 kleinen, aber ausdrucksvollen Reliefs mit Szenen aus der Geschichte Christi noch gotische Anklänge zeigt. Seinen Hauptruhm erwarb er durch das Ostportal des Baptisteriums (1452), das in 10 großen, figurenreichen „Erzgemälden“ mit landschaftlichem und charakteristischem Hintergrund Vorgänge aus dem alten Testament schildert. Beide Türen waren ursprünglich vergoldet. Michelangelo nannte sie würdig die Pforten des Paradieses zu heißen. — Der bestimmende Künstler für die Plastik des ganzen Jahrhunderts ist der Florentiner Donatello

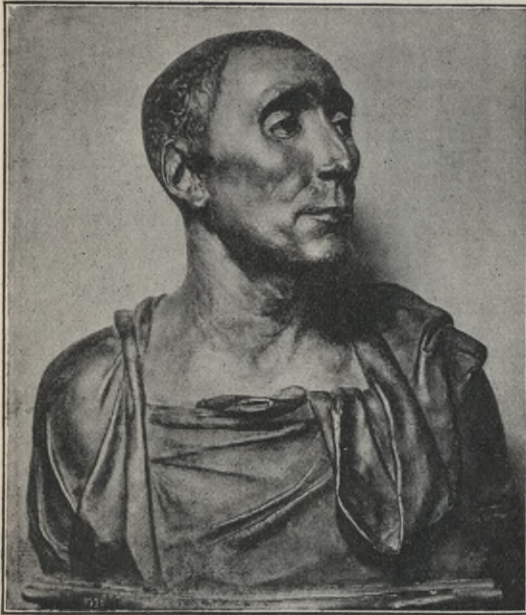


Fig. 240. Donatello, Nicolo da Uzzano. Terrakottabüste im Museo Nazionale (Bargello), Florenz.

(1386—1466). Seine Liebe für das Charakteristische und Wahre führte ihn mitunter bis zum Schroffen und Häßlichen. Daneben bringt er Gestalten von idealer Schönheit. Er besitzt eine unerschöpfliche Gestaltungskraft und bewunderungswürdige Vielseitigkeit. Während Ghiberti nur Erzgießer war, arbeitet er in Marmor, Erz, Holz und Ton. Mit seinem Freunde Brunellesco, dem Schöpfer der Florentiner Domkuppel, studierte er in Rom die Reste des Altertums. Aber seine Werke zeigen keine Ähnlichkeiten mit der Antike; sie haben ihren eigenen neuen Stil. In der wundervoll geschlossenen Marmorfigur des St. Georg, die er 1416 für die Zunft der Waffenschmiede schuf (Fig. 239) gibt er das Urbild des seiner Kraft sichern,

mutig, aber nicht herausfordernd dem Feinde entgegenblickenden Glaubensstreiters. Für die Orgelbrüstung des Domes zu Florenz schuf er einen Fries mit tanzenden und musizierenden Kindern, ziemlich derb in den Formen, aber mit dem Ausdruck höchster Lebenswahrheit und Freude. Eines seiner vollendetsten Werke ist die Erzstatue eines jugendlichen David, den er für Cosimo Medici arbeitete. Für seine naturalistische Bildniskunst ist die bemalte Tonbüste des Florentiner Parteiführers Nicolo da Uzzano ein sprechendes Beispiel. Trotz der fast abschreckenden Häßlichkeit des Mannes bezwingt uns der Ausdruck des unmittelbaren Lebens (Fig. 240). In Padua schuf Donatello den reichen Bronzeschmuck des Hochaltars in der Kirche des hl. Antonius, vor allem aber das vor dieser Kirche stehende Reiterbild des Heerführers Gattamelata, das erste monumentale Reiterbild seit der Zeit der Antike. Das wuchtige, oft leidenschaftliche und doch vergeistigte Gepräge, welches die

Schöpfungen des Meisters tragen, läßt Donatello als einen Vorgänger Michelangelos erscheinen.

Seine starke Individualisierung mit innigem Gefühl und milder Schönheit zu verbinden wußte Luca della Robbia (1399—1482 in Florenz). Er arbeitete viel in Marmor und schuf als Gegenstück zu dem entsprechenden Werke des Donatello auch eine vielbewunderte Orgelbrüstung für den Dom zu Florenz mit musizierenden Kindern (Fig. 241). Im übrigen ist er

namentlich bekannt geworden durch seine anmutigen Madonnen-Reliefs von glasiertem Ton, in einer von ihm erfundenen Technik. Anfangs meist weiß auf blauem Grunde, später auch andere Farben verwendend, erlangten diese Robbia-Arbeiten eine große Beliebtheit (Fig. 242). Auch Lucas Nefte, Andrea della Robbia (1437—1528) hat in ähnlicher Weise Vorzügliches geleistet. Von ihm stammen u. a. die entzückenden Kinderfiguren an der Außenseite des Findelhauses von Florenz. Als Marmorbildhauer machte sich auch Benedetto da Majano, der Erbauer des gewaltigen Palazzo Strozzi einen Namen. Eine Probe seines von hohem Schönheitsgefühlgetragenen Stils gibt der leuchtertragende Engel von dem Ciborium eines Hochaltars in Siena (Fig. 243).



Fig. 241. Luca della Robbia, Kinderfries. Marmorrelief. Museo S. Maria di Fiore. Florenz.

Einer der bedeutendsten Donatello-Schüler ist der auch als Maler tätige Florentiner Andrea del Verrocchio, 1435—88. Mit seinem zierlich eleganten David, seiner wundervollen Gruppe „Christus und Thomas“, sowie dem ehernen Reiterbild des Colleoni zu Venedig (Fig. 244) steht er an der Seite der Größten. Seines Meisters herbem Naturalismus stellt er eine größere Geschmeidigkeit und Grazie gegenüber, die von der Naivität der Frührenaissance

hinüberleitet zu dem bewußten Idealismus und der großen Gebärde der Hochrenaissance.



Fig. 242. Luca della Robbia, Madonna mit Engeln. Tonrelief. Museo Nazionale, Florenz.

Aus der Schule Donatellos kamen die Gebrüder Rossellino und Desiderio da Settignano. In Venedig hat die Künstlerfamilie der Lombardi (der Vater Pietro, auch Baumeister; die Söhne Tullio und Antonio, um 1500) Kirchen und Paläste mit zahlreichen Werken geschmückt. Der Reichtum jener Zeit an prächtigen Grabmälern in Florenz, Venedig, Rom, Neapel, an Heiligenstatuen, Porträtbüsten und anderen Werken vorzüglichster Art ist unendlich, die Zahl der Künstler außerordentlich groß. Als bedeutsame Einzelercheinung tritt hervor Jacopo della Quercia aus Siena, 1371—1438, durch großen Stil und kraftvolle Würde auf Michelangelo einwirkend.



Fig. 243. Benedetto da Majano: Leuchtertragender Engel vom Marmorchorium am Hochaltar in der Kirche S. Domenico zu Siena!

§ 87. Das bewußte und vertiefte Studium der Antike führt gegen Ende des Jahres eine Einschränkung des Naturalismus herbei zugunsten einer veredelnden, typisierenden Darstellung des menschlichen Körpers. Die Plastik der Hochrenaissance, deren Blüte in das erste Drittel des 16. Jahrhunderts fällt, steht durchaus im Zeichen des Idealismus. Die

Neigung für das Porträtbild schwindet. Der Kindlichkeit und naiven Frömmigkeit, der jugendfrischen Anmut und herben Kraft der Frühzeit folgt eine freiere, große Auffassung, eine breite, kühne Behandlung der Formen. Die beabsichtigte Nachahmung der Antike führt aber gegen Mitte des Jahrhunderts zu einer gewissen Leere, wenn nicht zur Manier. Florenz, Venedig und Rom sind die Hauptstätten der Plastik dieses Zeitraumes. Auch in Prachtgeräten aus getriebenem Silber, in Prachtwaffen und wundervollem Schmuck hat die Renaissance Herrliches



Fig. 244. Verrochio, Reiterstandbild des Colleoni. Venedig.

hervorgebracht. Die Künstler verfügen über ein tüchtiges und vielseitiges Können. Sehr häufig Goldschmied, Architekt, Bildhauer und Maler zugleich, stehen sie in ihrer Schaffensfähigkeit und Vielseitigkeit beispiellos da.

§ 88. Den Übergang in den Zeitraum der Vollendung bildet Andrea Contucci, nach seinem toscanischen Geburtsort Sansovino genannt, 1450—1529, „der Raffaël der Plastik“, an Schönheit der Formenbildung, Adel und Anmut der Empfindung in seinen florentinischen und römischen Werken von großem Reiz. Hauptmeister der Hochrenaissance aber ist: Michelangelo, oder nach seiner eigenen Schreibweise Michelagnolo Buonarroti, geboren 6. März 1475 zu Caprese im obern Arnotale, Sohn eines Richters und späteren Zoll-

schreibers. Er war Baumeister, Bildhauer, Maler und Dichter, in allem ein Geist erster Größe. Seine Hauptstärke ist dennoch die Bildhauerei; seine Gemälde sind, wenn auch von wuchtiger Größe und starkem Farbenempfinden, durchaus plastisch gedacht. Alle seine Werke tragen das Gepräge einer großartigen Kraft, einer gewaltsam beherrschten oder allmächtig losbrechenden Leidenschaft. Diesem inneren Gehalte entspricht auch die übergewaltige Formenbildung, die im Streben nach voller Darstellung eines ungeheuren Gedankengehaltes auch das Gezwungene



Fig. 245. Michelangelo, Pietà. Rom, St. Peter.

und Wilde nicht scheut. Er steht auf einsamer Höhe, ist ein vornehmer, wenn auch heftiger Charakter von ernster, fast düsterer Lebensauffassung. Wir finden in ihm einen Schilderer des Menschen schlechthin. Alles Porträtartige liegt ihm fern; mächtige Typen will er geben, die der Ausdruck des Großartigen und Titanischen sind. Er schafft sich ein eigenes Geschlecht von herkulisch gebauten und gewaltsam bewegten Gestalten. Der menschliche Körper, dessen Anatomie er mit vollendeter Meisterschaft beherrscht, ist ihm fast stets der Träger tief die Seele

erschütternder Empfindungen. Alles Historische, Stoffliche in seinen Werken tritt zurück gegenüber dem sprechenden Ausdruck der einzelnen Gestalt. Er ist ein Meister von höchster Subjektivität. Wenn ihm auch der Sinn für das Schöne der Form nicht mangelt, so ist das Ziel seines künstlerischen Wollens doch überall das Erhabene.

Die Jugendjahre verbrachte Michelangelo in Florenz, zum Teil als Hausgenosse des Lorenzo Magnifico. In der Malerei ist er Schüler des Ghirlandajo, in der Bildhauerei des Bertoldo, der ein Schüler Donatellos war. Vor den



Fig. 246. Michelangelo, Grabmal Papst Julius II. (unterer Teil). Rom, San Pietro in Vincoli.

bürgerlichen Kämpfen in der Vaterstadt entwich er im Sommer 1496 nach Rom, wo er bis 1501 blieb; von 1501—1504 war er wieder in Florenz.

Das Hauptwerk dieser ersten Periode seines Schaffens ist die Pietà (Madonna mit dem Leichnam Christi) in der Peterskirche zu Rom (1498). Wundervoll schließt sich diese trauernde Frauengestalt mit dem über ihren Knien und in ihrem rechten Arm liegenden Leichnam des Sohnes zu einer harmonischen Gruppe zusammen. Das lebhaft gekräuselte der Falten in dem Mantel der Madonna bringt die große Ruhe des Todes noch stärker zur Erscheinung. Die Kontraste im Zuge der Linien wie in der Licht- und Schattenwirkung sind stark, aber ohne jede Über-

treibung. Mild und gehalten ist der Schmerz der Mutter; er spricht aus den Zügen des edlen Antlitzes wie aus der außerordentlich bezeichnenden Geste der linken Hand (Fig. 245).

Der David zu Florenz, 1501—3 geschaffen, im Volksmunde „il gigante“, der Riese, genannt, ist ein jugendlicher Riese voll herber, trotziger Kraft. Gleichzeitig sind hier eine Anzahl Madonnenreliefs zu nennen, die im Gegensatz zu dem jugendlich-unschuldigen Madonnenideal der Frührenaissance einen andern Typus

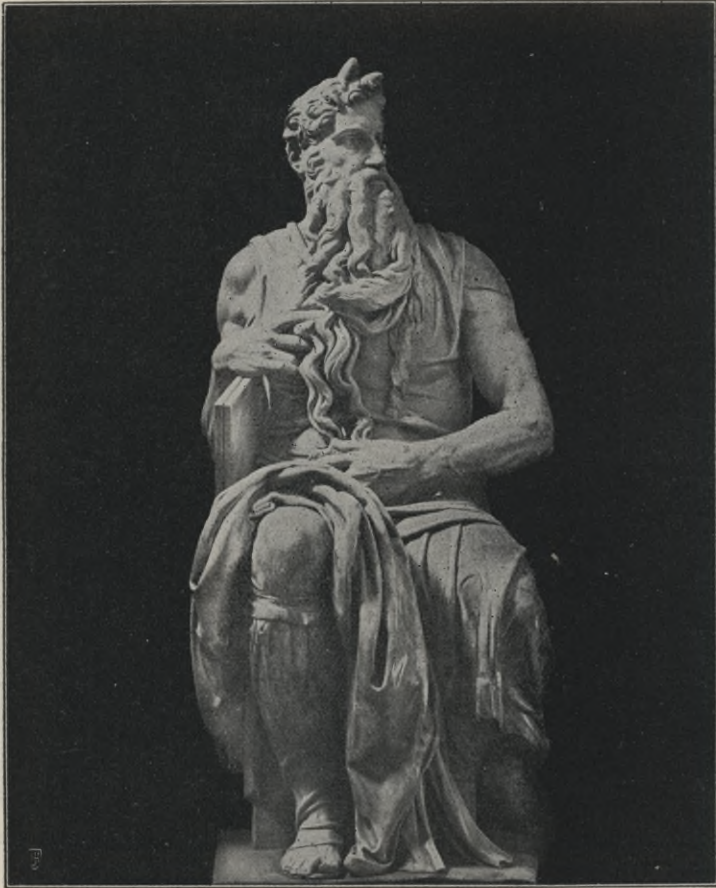


Fig. 247. Michelangelo, Moses. Vom Grabmal Papst Julius II. Rom, San Pietro in Vincoli.

darstellen, tragische Heldinnen, von düsterer Schwermut erfüllt. Michelangelos harte Jugend hatte unter dem Einfluß Savonarolas eine tiefenste religiöse Anschauung entwickelt, die weit über seine Zeit hinausgriff.

März 1505 ward Michelangelo durch Papst Julius II. nach Rom berufen, um dessen Grabmal zu fertigen. Ursprünglich als Riesenwerk gedacht mit 40 überlebensgroßen Gestalten, ward es viele Jahre darnach zu des Künstlers großem Schmerz nur in dürftiger Gestalt vollendet (Fig. 246). An diesem Grabmal befindet sich

in der Mitte unter der liegenden Figur des Papstes ein Meisterwerk, der kolossale zürnende Moses, dessen geist- und gluterfüllte Gestalt allein hinreicht, um dem genialen Papst Julius II. ein würdiges Denkmal zu werden (Fig. 247). In einem dramatisch bewegten Augenblick ist er gegeben. Die Bewegung ist eine innerliche; aber sie spiegelt sich in jedem Muskel des in gespannter Ruhe befindlichen Körpers. Zu kurzer Rast hat er sich beim Abstieg vom Sinai niedergelassen; da schauen die scharfen Blicke, die aus den tiefen Augenhöhlen hervorschießen, die



Fig. 248. Michelangelo, Der Abend. Vom Grabmal des Giuliano de' Medici, Herzogs von Nemours. Florenz, Kirche von San Lorenzo.

Abgötterei des Volkes. Ein Beben des Zornes geht durch den Leib des Helden. Die Stirn runzelt sich; die Rechte, die auf den Gesetzestafeln ruht, spielt mit den Fingern nervös in den Strähnen des langen fließenden Bartes; die Linke rafft im Schoß das Gewand zusammen. Noch sitzt er; mächtig tritt der rechte festaufgesetzte Unterschenkel aus den großartigen Falten des Gewandes hervor. Aber der linke Fuß ist schon zurückgezogen zum Aufspringen. Noch ein Augenblick, und er wird stehen, und das vernichtende Strafgericht bricht über die Frevler herein. — Die Tragödie dieses unvollendet gebliebenen Denkmals hat sich verdüsternd durch Michelangelos ganzes Leben hingezogen. Auch die beiden jetzt im Louvre zu Paris

befindlichen Statuen des gefesselten und des sterbenden Sklaven, von denen namentlich der letztere durch seinen Formenadel wie durch die ergreifende Wehmut des Ausdrucks sich auszeichnet, waren ursprünglich für das Grabmal des Papstes Julius bestimmt.

Von dem Mediceer Papst Clemens VII. erhielt Michelangelo den Auftrag, für seine

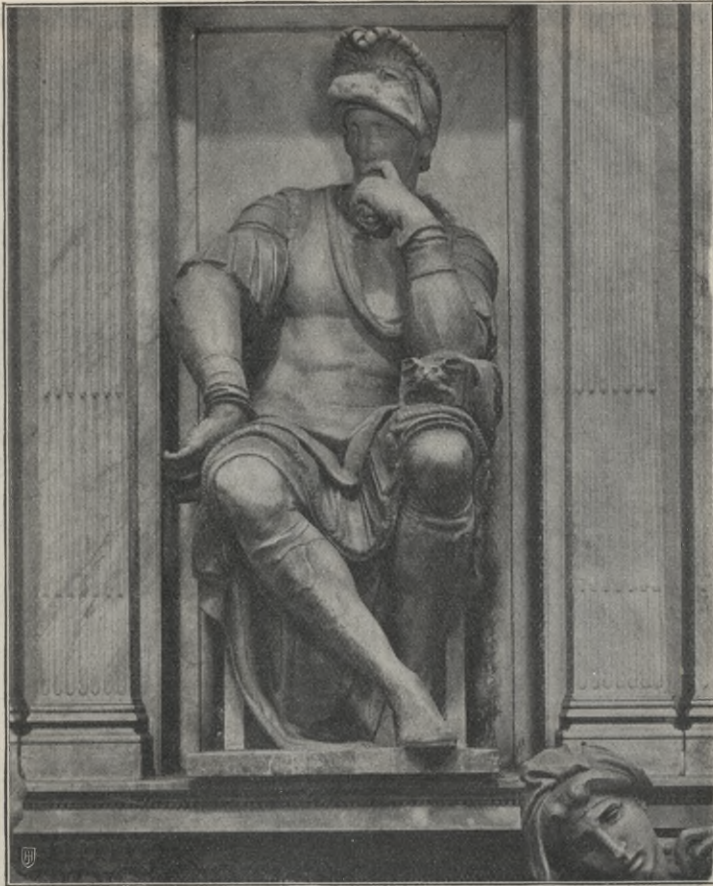


Fig. 249. Michelangelo, Lorenzo de' Medici Herzog von Urbino (Il Pensieroso). Vom Grabmal des Herzogs Lorenzo von Urbino. Florenz, San Lorenzo.

Verwandten Giuliano de' Medici, Herzog von Urbino, und Lorenzo de' Medici, Herzog von Nemours, Grabdenkmäler in S. Lorenzo zu Florenz zu fertigen, eine Arbeit, die ihn wieder von 1516—34 in Florenz festhielt. An zwei gegenüberliegenden Wänden der Grabkapelle erheben sich die beiden Denkmäler in durchaus ähnlicher Komposition. In einer Nische sitzt der Verstorbene; auf dem gerundeten Deckel des darunter befindlichen Sarkophages lagern die allegorischen Gestalten von Tag und Nacht, von Morgen und Abend (Fig. 248), die den Heimgang der Herzöge beklagen. Ohne Porträts zu sein, sind die Gestalten der letzteren von bewundernswürdiger geistiger Tiefe;

namentlich der in tiefes Nachdenken versunkene Lorenzo, dem der Helm geheimnisvoll das Antlitz beschattet (Fig. 249). Il Pensieroso, der Gedankenvolle, hieß er früh beim Volk von Florenz. Die allegorischen Statuen sind Gestalten von gewaltigen Formen und doch edler Körper Schönheit. Wunderbar ist die Wirkung der Kontraste im Zuge der Linien (der sog. Contrapost). In diesen Figuren wird mehr noch als sonst bei Michelangelo die äußere Erscheinung des Körpers zum Ausdruck der tiefsten Seelenstimmung, bald leidenschaftlich quälender Pein, bald wehmütig milder Trauer. Nach dem Tode von Clemens VII. ließ der Künstler auch dieses Denkmal unvollendet; die Figuren wurden erst 1563 von Vasari so zusammengesüßt, wie wir sie heute sehen.

Nach Rom zurückgekehrt, wurde Michelangelo oberster Baumeister (§ 84), Bildhauer und Maler (§ 94) des päpstlichen Stuhles, 1546 Leiter des Baues der Peterskirche. Hochbetagt starb er 1564 in Rom und wurde in Santa Croce in Florenz bestattet.

Michelangelos Zeitgenossen und Nachfolger erlagen der Versuchung, dessen Vorbild im Gewaltigen und Wirkungsvollen nachzuahmen, und fielen deshalb häufig widersinnigen, kraftlosen Übertreibungen anheim.

Als bedeutend zu nennen ist noch der als Erzgießer (Statue des Perseus mit dem Haupte der Medusa in der Loggia dei Lanzi zu Florenz), Gold- und Silberschmied gefeierte Florentiner Benvenuto Cellini 1500—1572, eine Zeitlang auch in Frankreich tätig. Seine merkwürdige selbstverfaßte Lebensgeschichte verdeutschte Goethe. Ein tüchtiger Schüler Michelangelos ist der Niederländer Jean de Boulogne aus Douay, genannt Giovanni da Bologna, 1524—1608, dessen Hauptwerke (Raub der Sabinerinnen und der durch Kopien weit verbreitete, auf einem Windhauch schwebende Merkur) sich zu Florenz befinden.

§ 89. Nachdem die deutsche Plastik bereits im 13. Jahrhundert eine hohe Blüte erreicht hatte, die dann jählings welkte, ohne eine Weiterentwicklung zu finden, regt sich mit dem Beginn des 15. Jahrhunderts auch im Norden das Streben, die Plastik vom mittelalterlichen Kirchenstil zu lösen, Gestalten, Gesichter, Gewandungen mit voller Lebenswahrheit darzustellen. Jedoch erreicht die nordische Bildnerei nicht die Höhe der italienischen, weil ihr die Anschauung der Antike fehlt und die deutsche Kunst mit ihrem Streben nach einer Wiedergabe des Phantastischen und Leidenschaftlichen der ruhigen Würde der Plastik widerstrebt. Erst mit dem Vordringen der italienischen Renaissance, Anfang des 16. Jahrhunderts, und der Nachahmung italienischer Vorbilder zeigt sich, besonders in Grabdenkmälern, eine Vereinigung frischer Lebenswahrheit und maßvoller Schönheit. Die künstlerische Produktion ist in Deutschland nicht annähernd so groß, wie in Italien. Der ernste schwerfällige Volksgeist vermochte sich weder der humanistischen Stoffe noch der glänzenden technischen Mittel zu bemächtigen und bleibt noch lange an mittelalterlichen Vorstellungen haften. Bevorzugtes Material ist Holz, Sandstein und Erz.

Der Humanismus mit seiner heiteren Sinnlichkeit hatte in Deutschland viel geringeren Eingang in den höheren Kreisen gefunden als in Italien. Bei Fürsten, Adel und Stadtgemeinden herrschte vielfach ein kleinlich karger, gegen die Kunst

*unvoll.
Herkules
in. Hiron
in. Vorung.*

gleichgültiger Sinn, und wenn kunstliebende Fürsten seit der Mitte des 16. Jahrhunderts Prachtbauten oder plastische Werke herstellen ließen, beriefen sie mit Vorliebe niederländische Meister. Der Kirchenstreit hielt alle Gemüter befangen, die

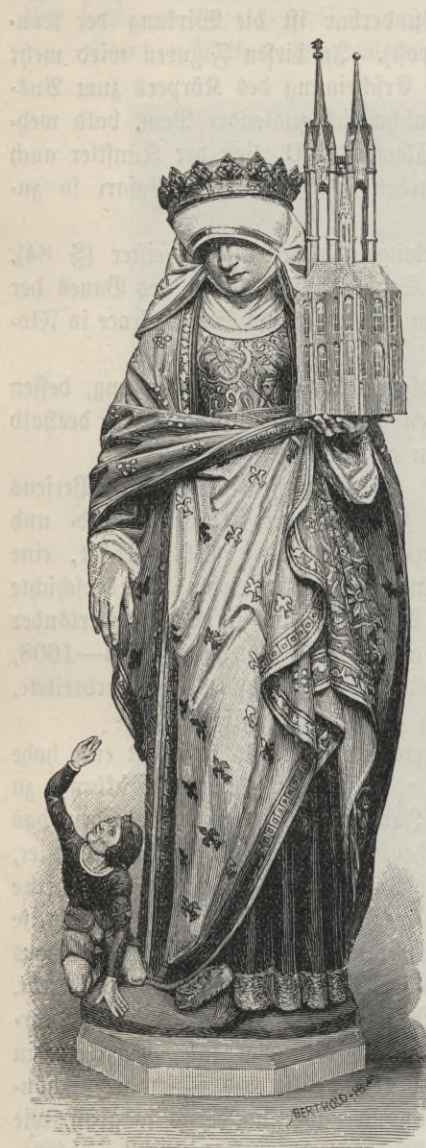


Fig. 250. Statue d. hl. Elisabeth in der Elisabethkirche zu Marburg.

italienische Renaissance erblühte auf ästhetischer, die deutsche Renaissance stand auf fittlich religiöser Grundlage. Die Reformation entzog der Kunst eine große Menge von Lieblingsgegenständen, trat ihr im Gegensatz zu dem kunstfreundigen Katholizismus ablehnend, sogar bisweilen feindlich gegenüber. So stirbt die deutsche Renaissance, nachdem sie sich kaum und mit Mühe von der Gotik losgerungen hat, rasch wieder ab.

Die plastischen Kunstwerke dieses Zeitraumes bestehen in einer Fülle schön geschnitzter Altarschreine mit Gestalten Marias und der Heiligen in der älteren Weise. Ein treffliches Beispiel dieser Art bildet die Statue der hl. Elisabeth in der Elisabethkirche zu Marburg (Fig. 250).

Prächtige Chorstühle, an denen die urwüchsige Phantasie und die Freude am Humor ihre köstlichsten Blüten treibt, indem sie allerwärts menschliche und tierische Wesen anzubringen sucht, aus Stein gebildete gotische Sakramentsgehäuse, Kanzeln, Leidensstationen, Lettner und Grabmäler bezeichnen diese Zeit. Die größten Meister dieser älteren, noch ausschließlich kirchlichen Kunstform sind zwei aus Nürnberg gebürtige und daselbst tätige Künstler, Adam Krafft und Veit Stoß, in deren Werken sich eine befreiende Lebenswahrheit geltend macht. Adam Krafft ist geboren um 1450, † 1507; seine in Stein gemeißelten Leidensstationen Christi atmen ergreifenden Ernst und tiefe Frömmigkeit und zeigen in ihrer Auffassung gleich der frühdeutschen

Malerei einen engen Zusammenhang mit dem Passionsspiele. In formaler Beziehung sind sie noch ein wenig unbeholfen und schwer. Der deutsche Künstler ringt mehr nach dem Ausdruck als nach Formenschönheit. Er schuf Darstellungen aus der Passionsgeschichte an St. Sebald, ferner

Stationsbilder und das berühmte Sakramentsgehäuse in St. Lorenz zu Nürnberg. Dieses letztere ist 20 m hoch, ahmt einen gotischen, durchbrochenen Kirchturm nach

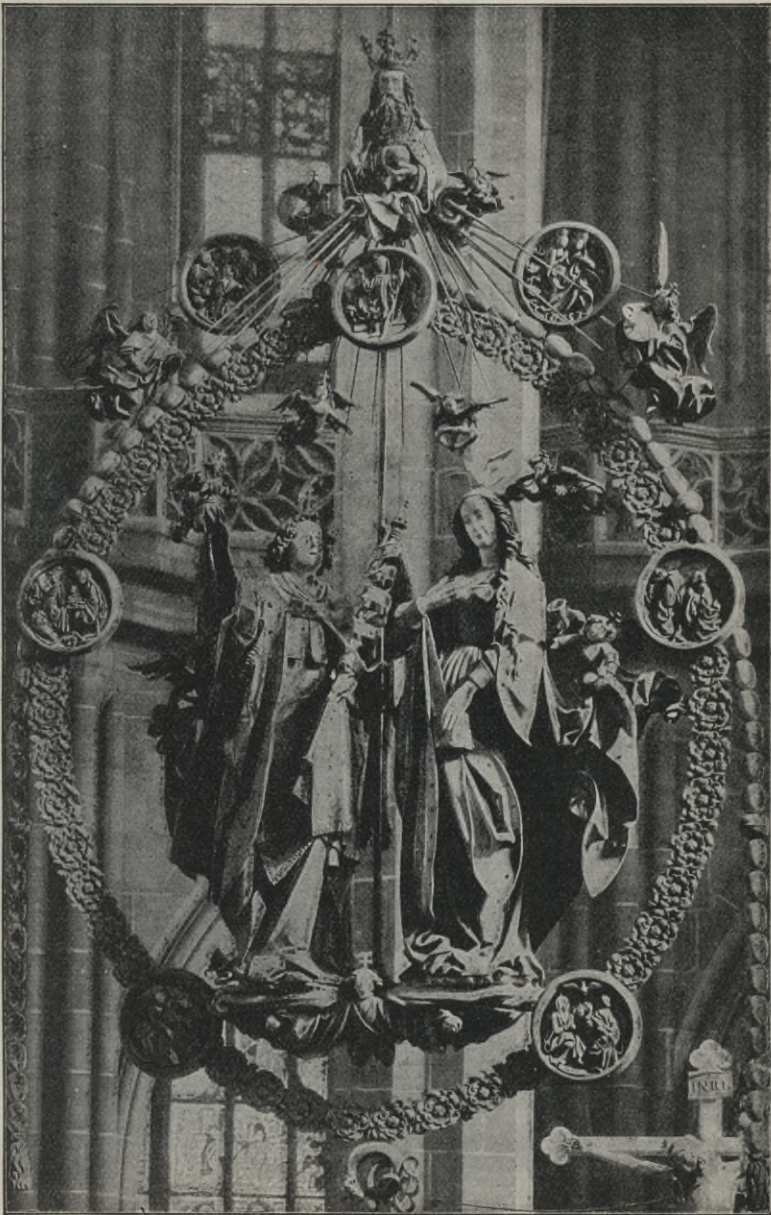


Fig. 251. Veit Stoß, Der englische Gruß im Rosenkranz. Holzschneizwerk in der St. Lorenzkirche, Nürnberg.

und zeigt eine so erstaunlich sichere Behandlung des Hausteins, daß es in der Nürnberger Chronik heißt, der Künstler habe das Geheimnis besessen, den Stein

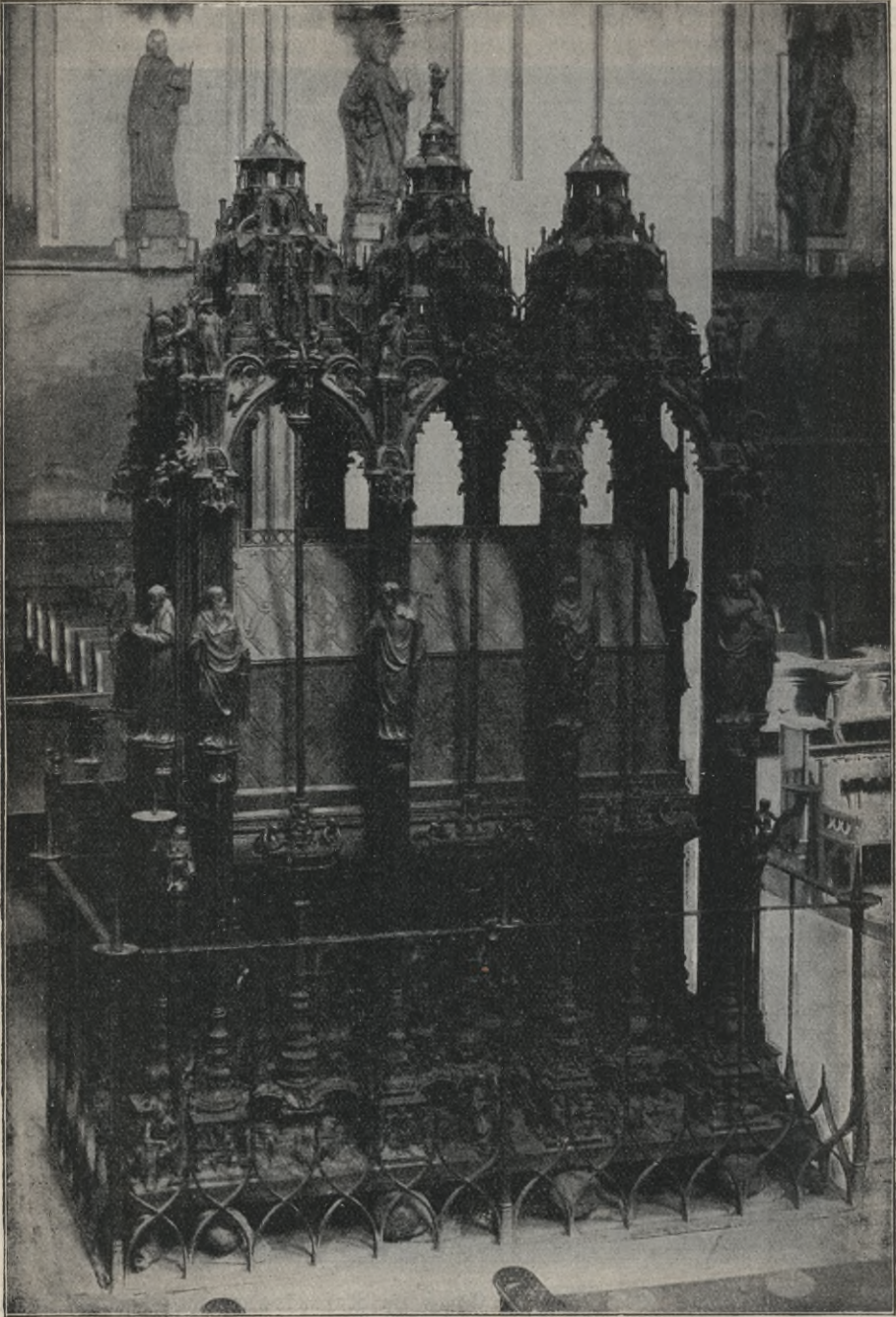


Fig. 252. Peter Vischer, Sebaldusgrab. Tabernakel in Erzguß über dem silbernen Sarge des hl. Sebald. Nürnberg. Sebalduskirche.

„zu mildern (zu erweichen) und zu gießen“. Eine merkwürdige und vielseitige Künstlerpersönlichkeit ist Veit Stoß, geb. um 1440 zu Nürnberg. Er arbeitete von 1477—1497 mehrere große Altarwerke und Grabmäler zu Krakau, war dann wieder bis zu seinem Tode 1533 in der Vaterstadt als Bildschnitzer tätig. Im Gegensatz zu den gedrunghenen und herben Gestalten des Adam Krafft sind die

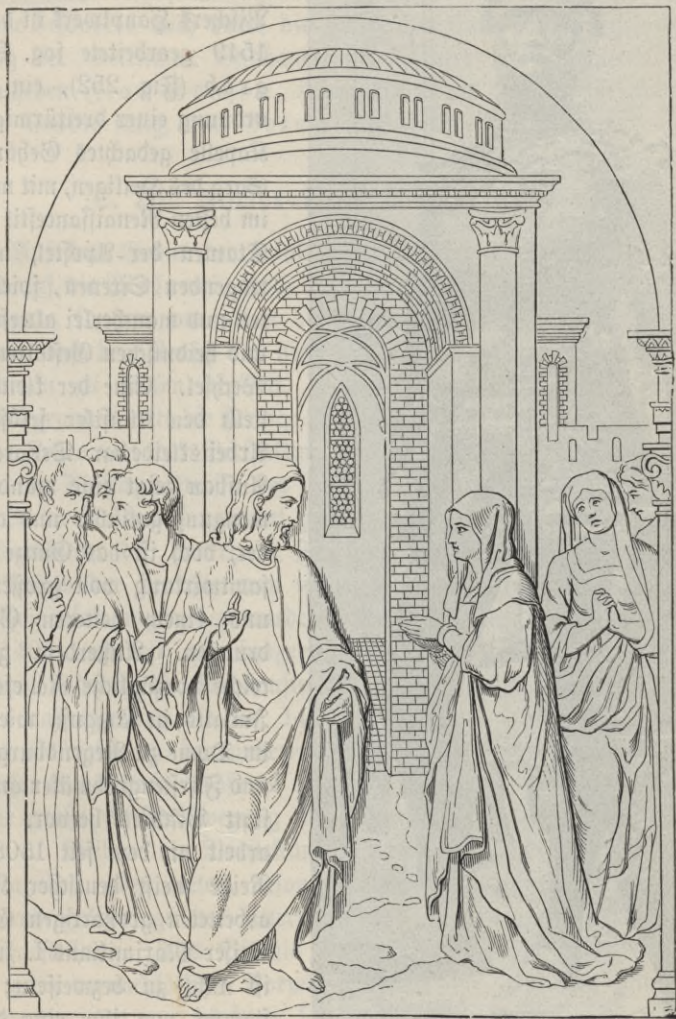


Fig. 253. Peter Vischer, Erzgubrelief im Dome zu Regensburg.

Werke des Veit Stoß mitunter voll leidenschaftlicher Bewegung. Außer zahlreichen anderen Schnitzarbeiten schuf er für St. Lorenz in Nürnberg den sog. „Englischen Gruß“, die Gruppe Mariä mit dem Engel, umgeben von einem Rosenkranz aus runden Medaillons, welche die Freuden Mariä darstellen; das Ganze von der Decke der Kirche herabhängend (Fig. 251).

Der große Nürnberger Erzgießer Peter Vischer (geb. um 1455, † 1529), dem seine Söhne halfen und in würdiger Weise nacheiferten, zeigt die edelste Vereinigung des deutschen frommen Ernstes mit dem Reichtum und der Formvollendung der aus Italien herübergewanderten Renaissance. P.

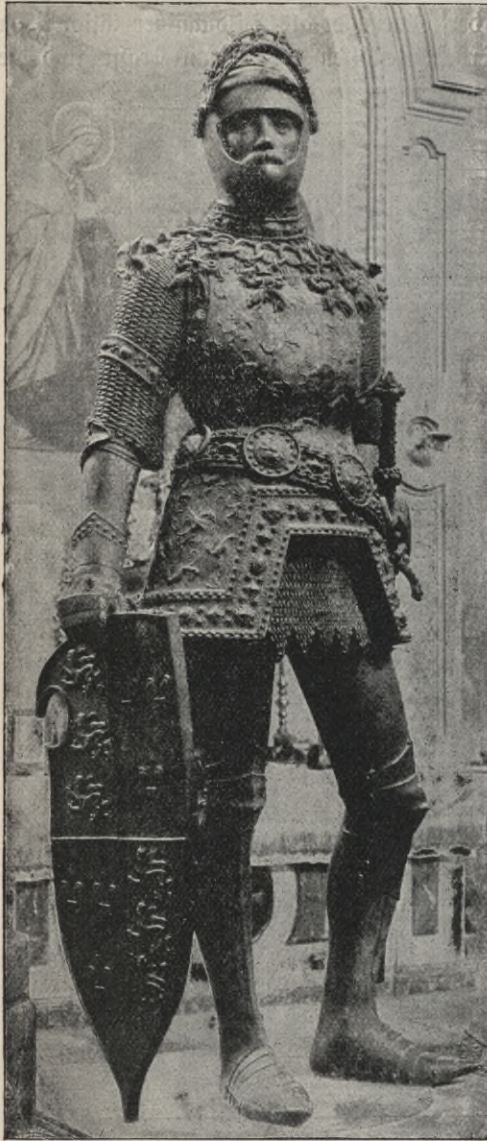


Fig. 254. Peter Vischer, König Arthur von England. Vom Grabmal Kaiser Maximilians in Innsbruck. Franziskaner- oder Hofkirche.

Vischers Hauptwerk ist das 1509 bis 1519 gearbeitete sog. Sebaldusgrab (Fig. 252), ein in der Anordnung einer dreitürmigen gotischen Kapelle gedachtes Gehäuse für den Sarg des Heiligen, mit meisterhaften, im besten Renaissancestil gearbeiteten Statuen der Apostel, mit leuchtertragenden Sirenen, spielenden Putten und mancherlei alttestamentlichen und heidnischen Gestalten in buntem Wechsel. Eine der kleinen Figuren stellt den Künstler selbst in seinem Arbeitskleide dar. Der architektonische Aufbau zeigt eine wunderliche Vermengung gotischer und antiker Glieder, doch ist das Ganze in der Gesamtwirkung von großer Harmonie und einem heiteren Geiste durchdrungen. Außerdem gingen zahlreiche vorzügliche Reliefs kirchlichen Inhalts in Erzguß, wie das Relief im Dome zu Regensburg (Fig. 253), und Fürstengräbmäler aus der Werkstatt Vischers hervor. Seine Mitarbeit an dem seit 1508 von einer Reihe meist deutscher Künstler gearbeiteten großartigen Grabdenkmal Kaiser Maximilians I. zu Innsbruck ist nicht zu bezweifeln; namentlich stammt von ihm eine der Statuen des Sarkophags, das frei und kühn aufgefaßte, mit vollendeter Technik gearbeitete Erzstandbild des Königs Arthur von England (Fig. 254).

Die deutsche Renaissance hat in Grabdenkmälern ihr Bestes hervorgebracht; doch besitzen Nürnberg, Augsburg auch vorzügliche Brunnenstandbilder in Erzguß. Sehr bedeutend als Holzbildhauer mit Altargehäusen, Chorstühlen sind die aus

der Gotik herauswachsenden Meister: Georg Syrlin zu Ulm, † 1491, Tilmann Riemenschneider zu Würzburg, † 1531, Hans Brüggemann zu Schleswig um 1521, u. a.

In Frankreich finden wir die gleiche Pflege der Renaissancekunst in einer Reihe glänzender Fürstengräbmäler, zugleich aber, unterstützt durch die wiederholte Berufung italienischer Künstler (Leonardo da Vinci, B. Cellini) an den französischen Hof, eine besonders auch durch die zahlreichen Schloßbauten geförderte eifrige Weiterbildung der weltlichen Bildhauerkunst. Unter den Künstlern dieser Zeit sind hervorzuheben Jean Goujon, † um 1568, als Baumeister und Bildhauer, besonders am Louvre tätig, und Germain Pilon, † 1590.

C. Die Malerei der Renaissance.

§ 90. Auf kein Gebiet der Kunst wirkt die Renaissance reicher und mannigfacher ein als auf die Malerei. Auch ihr kommt nicht bloß das erwachte Studium der Antike zugute, sondern vor allem die Rückkehr zu der Lehrmeisterin Natur und die Erkenntnis, daß der Mensch sich nicht nur als ein Gattungsbegriff, sondern als Einzelindividuum zu fühlen beginnt. Die Gestalten bewegen sich freier; an die Stelle des Goldgrundes tritt die farbige Landschaft, oder es erscheinen bauliche Hintergründe. Die Lehre von der Perspektive erfährt wissenschaftliche Begründung, die Bestimmung der Maßverhältnisse des schönen menschlichen Körpers wird wieder versucht. Auch die Technik gewinnt größere Mannigfaltigkeit. Schon seit Giotto ward für Wandbilder die dauerhafte Freskomalerei auf dem nassen Mauerbewurf üblich; für Tafelbilder benutzte man lange die Tempera, wobei die Farben mit Eigelb und Feigenjaft angerieben wurden. Der Sizilianer Antonello von Messina, um 1444—1493, erlernte als junger Mann in den Niederlanden die langsam trocknende und dadurch die sorgsamste Untermalung und Ausführung gestattende Ölmalerei und übertrug sie um 1473 nach seinem letzten Wohnorte Venedig, von wo aus sie rasch in den anderen Kunststädten Eingang fand; sie trug sehr dazu bei, dieser Kunstübung größeres Leben, Frische und Dauer zu geben.

Da die große Geisterbewegung der Reformation an Italien fast wirkungslos vorüberging, so bleiben die Darstellungen aus dem kirchlichen Kreise die herrschenden. Daneben aber bieten, besonders seit dem Beginn der Hochrenaissance, die Götter- und Heldensage des Altertums und die Geschichte völlig neue Stoffe malerischer Darstellung. Das Bildnis und die Landschaft, zwei im Mittelalter so gut wie ganz vernachlässigte Vorwürfe, treten auf. Indessen findet gerade die Landschaft geraume Zeit nur dürftige, fast ausschließlich auf den Hintergrund kirchlicher und historischer Gemälde beschränkte Wiedergabe. Der Italiener besitzt nicht das tiefe Gefühl für die Natur wie der Nordländer, für ihn steht der „Mensch“ im Vordergrund der Betrachtung. Die Fülle hochbegabter Künstler, die Italien in jener Zeit hervorbrachte, ist erstaunlich. Es entstand eine ganze Reihe von Kunststätten, die je nach dem Naturell der Bevölkerung und aus den klimatischen Bedingungen heraus ihr besonderes Gepräge tragen. Diese verschiedenen Kunstrichtungen ergänzen sich gegenseitig. Jeder gefeierte Meister bildet zahlreiche

Schüler; manche Künstler gehen von einer Schule zur anderen über, sich auch deren Vorzüge anzueignen. So ist in den zahllosen Werken des Renaissancezeitalters eine uner schöpfliche Fülle von Schönheit in Zeichnung, Komposition und Kolorit, eine wahrhaft seltene Tiefe des Gedanken- und Gemütsinhaltes niedergelegt. Diese Werke entfließen so völlig dem Geist ihrer Zeit und sind zugleich so sehr für alle Zeiten mustergültig, daß eine glänzendere Entwicklung der Malerei nie und nirgends dagewesen ist.

Noch in anderer Weise erweitert sich das Gebiet der Kunst. Während die, übrigens in Italien nie mit nennenswertem Erfolge gepflegte, Glasmalerei auch im Norden erstarb und sich in stilwidrige Kleinmalerei verwandelt, erwachen neue, auch von bedeutenden Meistern mit Liebe gepflegte Kunstweisen, die, obwohl ohne den Reiz der Farbe, das Verdienst haben, die Liebe zur Kunst in die weitesten Kreise des Volkes zu tragen: Holzschnitt, Kupferstich und Radierung. Auch das Kunsthandwerk zieht Nutzen von der Blüte der Malerei, indem man die sogenannten Majoliken, Prunkgeschirre, Schüsseln, Kannen, Vasen von Ton, mit eingebrannten Gemälden ziert.

Der Holzschnitt ist die volkstümlichste der nachbildenden Künste. Auf der glatten mit Kreidegrund überzogenen Holzplatte wird eine Strichzeichnung mit Bleistift aufgetragen. Indem die von den Linien frei gelassenen Stellen bis auf eine gewisse Tiefe scharf weggeschnitten werden, erscheint die Zeichnung erhaben. Von dieser Platte werden, nachdem man sie mit Druckerschwärze gefärbt, die Abdrücke gewonnen. Ende des 14. und Anfang des 15. Jahrhunderts in Deutschland und den Niederlanden für die Anfertigung von Spielfarten und Heiligenbildern angewandt, bleibt der Holzschnitt lange roh und nur Umrißzeichnung; der älteste datierte Holzschnitt ist von 1423, deutsch. Mit dem Beginn der Buchdruckerkunst kam diese Technik stark in Aufnahme; durch die häufige Anwendung zur Zierde von Druckwerken hat sie schon mit Beginn des 16. Jahrhunderts hohe Vollkommenheit erreicht. Deutschland und die Niederlande bleiben die Hauptstätten des Holzschnitts, und die besten Künstler zeichnen Reihen von Blättern für die Ausführung durch die Formschneider. Seit dem 30jährigen Krieg wieder zur Unbedeutendheit herabgesunken, ist der Holzschnitt mit Beginn des 19. Jahrhunderts in trefflicher Weise erneuert worden.

Auch bezüglich des Kupferstichs ist es erwiesen, daß er zuerst in Deutschland verbreitet war. Der früheste datierte Stich ist von 1446. In die Kupferplatte graviert man mit dem Grabstichel die Zeichnung ein. Die Platte wird eingeschwärzt und wieder abgewischt, so daß die Schwärze nur in den Vertiefungen haftet, alsdann mit dem angefeuchteten Papier bedeckt und zwischen den Walzen der Kupferdruckpresse hindurchgezogen.

Bei der Radierung wird die Kupferplatte mit einem aus Asphalt und Wachs bestehenden Überzug, dem Ätzgrund, versehen. Auf diesem führt man die Zeichnung mittelst einer Stahlnadel aus, welche den Ätzgrund aufriszt und das Kupfer bloßlegt. Die radierte Platte wird dann in eine verdünnte Säure gelegt, welche an den radierten Stellen das Metall äßt, so daß eine vertiefte Zeichnung

entsteht. Nachdem der Abgrund entfernt ist, verfährt man beim Druck wie beim Kupferstich. Die bequeme freie Technik hat eine große Zahl der besten Künstler, besonders der Niederlande, veranlaßt, nebenher auch Radierungen zu liefern.

Die Majoliken haben ihren Namen nach der Insel Majorca, von wo seit dem Mittelalter spanische Fayencen mit Metallglanz in Italien eingeführt wurden. Dieser Name ging im 15. Jahrhundert auf die italienischen Tonwaren verwandter Technik über. Sie wurden am schönsten hergestellt in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts und zwar auf dem Boden Umbriens, in Faenza, Urbino, Pesaro; aber auch Ferrara und Toscana besaßen gefeierte Werkstätten. Obgleich diese Majoliken in ihrer einfachen und lichten Färbung nur dekorative Wirkung erstreben, so lassen sie doch in der Zeichnung und der Wahl mythologischer Stoffe die volle Einwirkung der Renaissance-Malerei erkennen. Die Farbenzusammenstellung dieser Majoliken ist überaus kräftig und harmonisch. Grün, blau, gelb, weiß und orange sind die am meisten angewendeten Farben.

§ 91. Das unterscheidende Merkmal der Frührenaissance, der individuelle Realismus, findet in der Malerei seinen stärksten und umfassendsten Ausdruck. Nicht sowohl die Nachahmung des antiken Schönheitsideals, als vielmehr die Kenntnis und die treue Nachbildung der realen Erscheinung war fast allgemein das Ziel, dem man nachstrebte. Die sich ständig erweiternde Beherrschung der Darstellungsmittel, namentlich der Form des menschlichen Körpers, sowie die Ergründung der Perspektive, trugen zur Erreichung dieses Zieles bei. Mit dem Wirklichkeitsdrang wissen die Künstler aber ein strenges, oft durchaus persönliches Stilgefühl und eine Fülle zarter Empfindung zu verbinden. Die kirchlichen Vorwürfe sind noch durchaus die herrschenden. Neben den großen Altarbildern, welche Vorgänge der heiligen Geschichte und Legende mit zahlreichen Figuren bringen, erscheinen besonders häufig Darstellungen der in einer feierlichen Architektur oder vor einer zarten Landschaft thronenden Madonna mit ihrem Kindlein, umgeben von anbetenden Engeln oder vereinzelt heiligen Männern und Frauen. Aller Schmuck weltlicher Anmut und Lebensfreude ist oft über diese Bilder ausgestreut. Auf größeren Tafeln finden sich auch wohl die Stifter mit ihrer ganzen Familie und Freundschaft. Ja, diese realen Menschen übernehmen die Rolle der handelnden heiligen Figuren, und die gesunde Naivität der Künstler scheut nicht davor zurück, sie trotzdem in Kostüm und Gebärde der damaligen Gegenwart auftreten zu lassen. Auch zahlreiche realistisch gehaltene oder doch sicher so gemeinte Einzelbildnisse fehlen nicht. Dagegen spielen die mythologischen Motive vorläufig noch eine bescheidene Rolle.

Die Vorliebe der Zeit für die Ausführung ausgedehnter Reihen von Freskobildern kommt der Entwicklung des Stils ganz besonders zugute. Die Tafelmalerei hielt noch an der Tempera fest, wiewohl man zur Erzielung bestimmter Effekte schon früh mit Öl lasierte. Die eigentliche Ölmalerei wird erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts von den Niederlanden her, zum Teil über Sizilien durch Antonello da Messina, eingeführt.

a) Die toskanische Schule. Ihre Hauptmeister wirkten in Florenz und Orvieto, aber auch in Rom. Sie stellten in lebensvollen Wandgemälden Vorgänge

der heiligen Geschichte bald mächtig und großartig, bald mit weltlicher Heiterkeit dar. Hauptmeister dieser jüngeren Florentiner Schule, die aus dem Himmel Fiésoles zur Erde niedersteigt, ist Tommaso Guidi, genannt Masaccio (1401 bis 1428), der zuerst mit hohem Glück die nackte Menschengestalt zu bilden wagte und tiefe räumliche Wirkung in seinen Gemälden erstrebte. Masaccios großartige



Fig. 255. Fra Filippo Lippi, Madonna im Walde. Galleria degli Uffizi. Florenz.

Fresken der Brancaccikapelle in Florenz, namentlich seine Darstellung der Vertreibung aus dem Paradiese, wurden der gesamten folgenden Künstlergeneration ein Vorbild und Studium. An ihn schließen sich Fra Filippo Lippi, um 1406—69, der liebenswürdige Madonnenmaler, dessen Madonna im Walde (im Berliner Kaiser Friedrichs-Museum) von einer fast deutschen Innigkeit der Erfindung, dazu von zarter Poesie der Farbe ist (Fig. 255), ferner dessen Sohn Filippino Lippi, um 1458—1504, und der unserer Zeit so nahestehende Sandro Botti-

celli, 1496—1510, an. Die Frührenaissance ergreift mit unglaublicher Frische und Naivität eine sich ihr nun erschließende Schönheitswelt und ergibt sich mit Entzücken der Wiedergabe jeder Einzelheit in der Natur. Jung sind die Menschen, jung und heiter die Madonna und die sie bedienenden Engel. Es wogt und flattert auf diesen Bildern von leichten, durchsichtigen Florgewändern, Schleiern und



Fig. 256. Botticelli, Krönung Mariä.
(Magnificat.). Accademia di Belle Arti. Florenz.

Bändern. Schmuck, Kronen, Spitzen und Kanten erhöhen den holden Reiz der hl. Jungfrau, Rosen, Zypressen und Oleander schlingen sich in Lauben und Girlanden um ihren Thron. Rings um sie her stehen kerzentragende und musizierende Engelknaben. Sandro (= Alessandro) Botticelli zeigt von diesen Künstlern die größte geistige Vertiefung. Er hat einen seelenvollen, poetischen Ausdruck, und

seine Gestalten bewegen sich in feierlicher Schönheit. Der Typus seiner von blonden Locken umwallten Frauen- und Jünglingsköpfe mit dem fein geschwungenen Oval, den hochgewölbten Augenbrauen und den etwas stark betonten Backenknochen ist von einem seltsam keuschen Reiz und atmet eine süße, träumerische Schwermut. Eine seiner schönsten Madonnen ist trotz der noch besangenen Raumkomposition das berühmte, in herrlichem Farbenschmelz prangende Rundbild in den Uffizien, wo Maria, von Engeln gekrönt, das Magnifikat schreibt (Fig. 256). Als einer der ersten malt Botticelli auch mythologische und allegorische Bilder. So die Geburt der Venus in den Uffizien und namentlich in der Akademie zu Florenz die Allegorie des Frühlings (Primavera), jenes gefeierte, phantasievolle Bild, auf dem er uns Venus, die Frühlingsgöttin, Merkur und die Grazien in einem blühenden Orangenhain vorführt. Spüren wir in diesen Werken den Einfluß und den Geist von Lorenzos de' Medici Musenhof und Platonischer Akademie, so macht sich in seinen späteren Werken an Stelle dieser weltbejahenden, schönheitsdurftigen Stimmung jene düstere Weltentsagung geltend, die von den Bußpredigten Savonarolas ausging.

In den Fresken des Domenico Ghirlandajo (1449—94) werden dann die künstlerischen Bestrebungen des ganzen Jahrhunderts zusammengefaßt. Seine Wandbilder in Santa Maria Novella zu Florenz mit Darstellungen aus dem Leben Marias und Johannes des Täufers sind von getragener, ruhvoller Schönheit, Werke voll Leben und Ausdruck. Er verbindet mit diesen Schilderungen aus der heiligen Geschichte gleichzeitig eine treue Nachbildung des gleichzeitigen Florentiner Lebens und versteht seine Motive als Vorgänge aus der zeitgenössischen Florentiner Gesellschaft mit zahlreichen Bildnissen von politisch und geistig bedeutenden Zeitgenossen. — Der Florentiner Kunst sehr geistesverwandt zeigt sich Luca Signorelli aus Cortona (1441—1523). Er ist ein Künstler von kühner Schöpferkraft und gewaltigem dramatischen Ausdruck. Zur packenden Überzeugungskraft entwickelte er sein Talent in den acht großen Wandbildern des Domes von Orvieto, in denen er in ideal kraftvoller Auffassung die „letzten Dinge“ schildert. In der Auferstehung der Toten namentlich, in dem Jubel der Seligen und in der Überwältigung der Verdammten durch die teuflischen Dämonen bietet er hier nicht nur das erste Beispiel der vollendeten Herrschaft über die nackte Form, sondern zeigt auch eine phantasievolle Schöpferkraft, die in ihrer Erhabenheit, Furchtbarkeit und Größe an Dante denken läßt. An bahnbrechender Bedeutung steht Signorelli auf gleicher Höhe mit Donatello; seine leidenschaftsereffüllten Darstellungen weisen unmittelbar nach Michelangelo hinüber. — Auch Andrea del Verrocchio (§ 86) war als Maler tätig; er war der Lehrer Leonardos und des anmutigen Lorenzo di Credi, 1459—1537.

b) In Oberitalien sind zwei Schulen hervorzuheben. Die Schule von Padua schließt sich an den großen Meister Andrea Mantegna, 1431—1506, der nicht bloß mit hervorragender Künstlerschaft Kirchliches darstellt, sondern auch mit seinem Triumphzug des Cäsar die Reihe der Geschichtsmaler eröffnet. Mantegnas herbe und ernste Kunstanschauung wurde für Albrecht Dürer von großem Einfluß. Er ist zugleich wichtig als ein bedeutender Kenner der Antike und als Kupferstecher.

Mantegnas Vielseitigkeit ist ebensowenig mit kurzen Worten zusammenzufassen wie die Donatello's. In Venedig steht an der Spitze einer nachmals hochbedeutenden zahlreichen Schule Giovanni Bellini um 1428—1516, ein Maler ernster, würdiger Kirchenbilder von stiffer Schönheit. In seiner Jugend steht er unter dem Einfluß seines Schwagers Mantegna und ist dementsprechend oft von einer herben Größe. Später bevorzugt er als Hauptthema die Darstellung der Madonna mit einzelnen Heiligen, die sogenannte Santa Conversazione (heilige Unterhaltung). In seinen Bildern ist nicht viel Handlung, wohl aber eine entzückende Empfindungswärme und eine weiche musikalische Stimmung; sie sind gewissermaßen entstanden aus dem Zusammenklingen edler, schöner Menschenseelen. Vor seinem Bilde aus der Akademie zu Venedig, welches die Madonna zwischen der hl. Katharina und



Fig. 257. Bellini, Madonna zwischen den Heiligen Magdalena und Katharina
Accademia di Belle Arti. Venedig.

Magdalena zeigt (Fig. 257), denkt man bei den beiden weltlichen Gestalten unwillkürlich an Porträts aus den Kreisen der venetianischen Aristokratie. Idealismus und individualisierender Realismus vereinigen sich hier zu dem Ausdruck vollendeter Schönheit. Gleich den übrigen Venezianern so gut wie ausschließlich Tafelmaler, wußte Giov. Bellini seine Gemälde fortan mit jener der ganzen Schule eigentümlichen leuchtenden Farbenglut zu schmücken, die erst möglich ward, seitdem Antonello um 1473 die Kenntnis der Ölmalerei aus den Niederlanden nach Venedig gebracht hatte (§ 90). Schwächer ist Giovanni's älterer Bruder Gentile Bellini, † 1507.

c) In dem ernsten Umbrien gewann die Malerei ein besonderes Gepräge des Frommen, Schwärmerischen, Verzückten. Diese Meister malen lediglich Kirchliches, Vorgänge der heiligen Geschichte, besonders gern thronende Madonnen mit Heiligen zu ihrer Seite und mit Engeln zu ihren Füßen. Eine interessante Erscheinung durch Aufnahme neuer Farbenprobleme und durch Monumentalität der Gestalten ist Piero della Francesca, 1420—1492. Sein Schüler Melozzo

da Forlì, 1438—1494, erweist sich durch seine Formenschönheit und Größe der Auffassung als ein Vorläufer der Hochrenaissance. Der Hauptmeister der umbrischen Schule ist Pietro Vanucci, nach seinem Wohnorte Perugia genannt Perugino, 1446—1524. Verrocchios Schüler, Raffaels Lehrer, ist er ein Meister von süßer, stiller Frömmigkeit und einer bewußten Einfachheit im symmetrischen Aufbaue seiner „heiligen Konversationen“ und Kreuzigungen. Bezeichnend für ihn ist ein eigenartiger weiblicher Gesichtstypus mit weichem Oval, rundlichen, sanften Taubenaugen und einem übertrieben kleinen Mund. In der Zeit seiner Blüte verbindet er die umbrische Gefühlswärme mit Florentiner Formenernst. Später verfällt er einer überschwänglichen, süßen Manier. Ihm in vieler Hinsicht verwandt ist der Bologneser Goldschmied und Maler Francesco Raibolini, genannt Francia, 1450—1517.

Zur umbrischen Schule gehören noch Bernardino Pinturicchio, „das Malerchen“, 1455—1513, der ein Meister des Fresko ist und ein großes Talent für dekorative Kompositionen besitzt, und Giovanni Santi aus Urbino, gestorben 1494, der als Künstler nicht besonders hervorragende Vater des großen Raffaël, ihm Vorbild in der Neigung zum Goldseligen.

§ 92. Vom Ende des 15. bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts rechnen wir die Malerei der Hochrenaissance, die höchste Blüte der italienischen Malerei überhaupt. Sie steht an Schaffensfreudigkeit und Reichtum keineswegs hinter dem 15. Jahrhundert zurück, bedeutet aber in technischer und formaler Hinsicht einen bedeutsamen Fortschritt. Die herben Seiten der Frührenaissance, die im Überschwang des jugendlichen Gefühls mitunter zum Eckigen, Hastigen, übermäßig Bewegten führten, sind gemildert und zum Schönen verklärt. Das 16. Jahrhundert erstrebt Ruhe, Geschlossenheit und Würde. Dem Individualismus tritt die Steigerung zum Typischen gegenüber, der Darstellung des Zufälligen wird das Bleibende, das Wesentliche entgegengesetzt. Die Madonna, im Quattrocento die still-demütige, kindlich-gedankenlose Mutter, wird nun die hehre Herrin des Himmels. Das Christkind ist nicht mehr ein harmlos spielendes Kind, sondern wird ernst und nachdenklich, demgemäß auch körperlich reifer gebildet. Die vordem schlanken, jugendlichen Gestalten gewinnen an Kraft und Fülle. Die Gewandung, im 15. Jahrhundert flatternd und unruhig, wird nun schwer und tiefaltig. Man vermeidet die Wiederholung gleichartiger Gestalten und Bewegungen, die Beifügung tatenlos zuschauender Personen. Jede Person erhält ihre eigene wohlberechnete, nach Gegensätzen und Ausgleich wirkende Bewegung. Standen bei den quattrocentistischen Malern die Farben oft noch hart und unvermittelt nebeneinander, so setzt nun eine harmonische Farbengebung, ein Studium der Licht- und Schattenwirkung ein. Das Pyramidale und Symmetrische des Aufbaues weicht mehr und mehr einer völligen Freiheit der Gruppierung. Die Hauptschulen dieses Zeitraumes sind: a) die lombardische Schule, sich anschließend an ihren großen Meister Leonardo da Vinci; b) die florentinische Schule, die in Michelangelo Buonarroti ihren größten Vertreter, zugleich in Frà Bartolommeo und Andrea del Sarto ganz vorzügliche Meister besitzt; c) Raffaël Santi, der von Umbrien und Florenz ausgeht, später zum Begründer der römischen Schule wird; d) Corregio und die

Schule von Parma; e) die venezianische Schule, Tizian, seine Zeitgenossen und Nachfolger. Mehrere Schulen geringerer Bedeutung zweigen sich von diesen großen ab; manche Meister gehören abwechselnd der einen und der anderen an.

§ 93. Die lombardische Schule hat ihren Begründer und glänzendsten Vertreter in Leonardo da Vinci, geb. 1452 auf der Villa Vinci bei Florenz. Leonardo war eine jener bewundernswürdigen Naturen von universaler Begabung, wie sie nur die Renaissance hervorgebracht hat. Er war Architekt, Bildhauer und Maler, daneben aber vielseitiger Techniker, Ingenieur, Mathematiker, Naturforscher, Improvisator und Musiker. Ein für seine Zeit beispielloses Wissen bildete die Grundlage seines Schaffens, führte aber freilich auch zu einer Zersplitterung, die ihn verhältnismäßig wenig Werke vollenden ließ. Er forschte und schrieb über Perspektive, Anatomie, Malerei, beschäftigte sich mit Geometrie, Mechanik, Physik, Chemie und Kriegskunde. Seine vielfachen geistigen und künstlerischen Vorzüge, verbunden mit einer hohen Schönheit des Körpers wie des Charakters, lassen ihn als den „vollkommenen Mann“, das menschliche Ideal der Renaissance, erscheinen. In erster Linie ist er aber der Begründer einer neuen Malweise. Durch eine vervollkommnete Modellierung, durch die weichen, nuancenreichen Übergänge des Lichts zum Schatten — sein berühmtes Hell Dunkel oder *Sfumoto*, das „Rauchartige“, — durch den staunenswert fein abgestuften Austrag der Farbe, erreicht er eine Plastik der körperlichen Erscheinung, wie sie damals einzig war und bahnbrechend wirken mußte für das ganze Jahrhundert. Seine Werke zeigen das tiefdringendste Studium nach der Natur, und dennoch ist das Ziel seiner Kunst ein Ideales. Hoher Liebreiz und wundervolle Beseelung liegen namentlich über seinen weiblichen Bildnissen.

Er war zunächst Schüler des Verrocchio, den er bald weit überflügelte. Um 1483 berief ihn Lodovico Sforza, der Herr von Mailand, an seinen Hof. Hier ward dieser universelle Geist Leiter einer Malerschule, aus der treffliche Künstler hervorgingen. In die Mailänder Zeit fällt das später von den Franzosen zerstörte Reiterstandbild des Lodovico und vor allem das berühmte, heute leider arg beschädigte Abendmahl (Fig. 258), Wandgemälde in Öl im Refektorium des Klosters Santa Maria delle Grazie in Mailand (um 1497). Das Motiv der Darstellung ist die Wirkung der Worte Jesu: „Einer unter Euch wird mich verraten.“ In frei bewegter Symmetrie vollzieht sich die Trennung und Verbindung der Gruppen (Sprache der Hände). Alle Bewegung geht von der Hauptfigur aus und wieder zu dieser zurück. Die Verschiedenheit der Charaktere bei den Jüngern kommt mit erstaunlicher Kraft zum Ausdruck. Judas hat nicht mehr, wie in früheren Bildern, einen abgeordneten Platz, und dennoch ist er (Beschattung seines Gesichts) sofort als Verräter erkennbar. Aus Leonardos Blütezeit, vielleicht noch vor dem Abendmahl, stammt auch die Madonna in der Felsengrotte. Von den zwei Exemplaren des Werkes im Louvre und in der Nationalgalerie zu London ist letzteres wohl das eigenhändige. Nachdem die Franzosen 1499 Mailand besetzt haben, finden wir Leonardo bald in Florenz. Der große Karton, den er für ein Wandgemälde im Palazzo Vecchio entwarf, stellte die Schlacht bei Anghiari dar; es ist davon nur eine wütend um eine Fahne ringende Reitergruppe in einer späteren Nachzeichnung erhalten. Seit 1506 wieder in Mailand, tritt der Künstler in den Dienst des Königs von Frankreich. Später

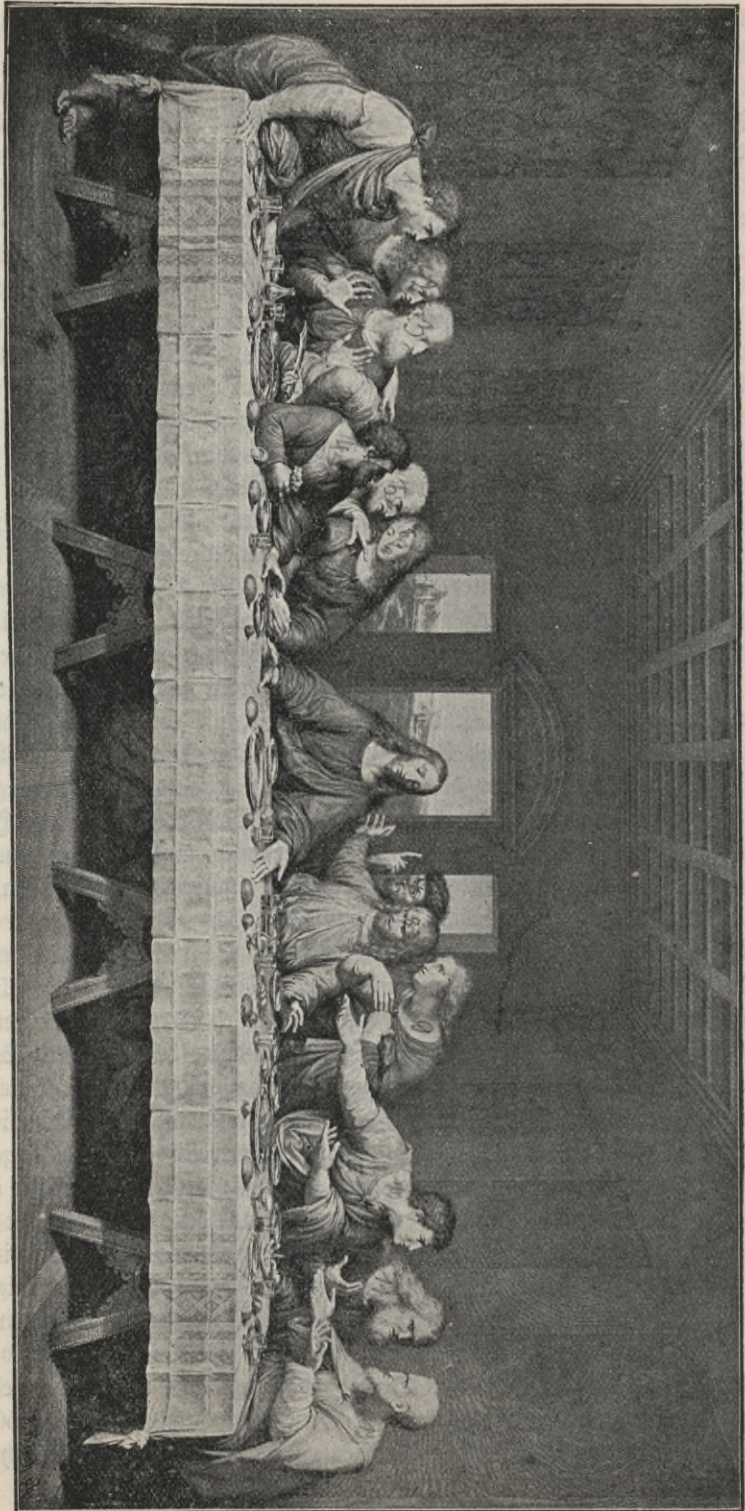


Fig. 278. Leonardo da Vinci, hl. Mabensmahl.

Mabensmahl in Öl im Refektorium des Klosters Santa Maria delle Grazie, Mailand.
Nach dem Stich von Raffael Stranggen.

1. Petrus
2. Jakobus
3. Andreas
4. Judas
5. Petrus
6. Johannes

7. Jakobus d. d.
8. Thomas
9. Philippus
10. Mattheus
11. Judas
12. Simon

folgt er Franz I. nach Frankreich, wo er 1519 auf dem Schlosse Cloux stirbt. Von seinen wundervoll beseelten Frauenköpfen ist der gefeiertste das Bildnis der Mona Lisa, der jungen Gattin des Francesco del Giocondo (daher auch la Gioconda genannt), im Louvre; eine reife, stilvolle Renaissance Schönheit, deren geheimnisvolles Lächeln dem Beschauer unvergesslich bleibt.

An Leonardo schließt sich eine große Zahl von Schülern; gemeinsamer Grundzug der lombardischen Schule ist eine stille Anmut und Holdseligkeit, zugleich eine vorzügliche Behandlung der Farbe und des Hell dunkels. Sein Hauptschüler ist Bernardino Luini, geb. um 1470, nachweisbar bis 1533, ausgezeichnet durch die Innigkeit und Süßigkeit der Gesichtsbildung seiner Gestalten, die tiefe Schönheit seiner Farbe.

§ 94. Michelangelo Buonarroti (§ 84 und 88) steht neben Leonardo in der Malerei als Mitbegründer der neuen Zeit, zugleich als einer der ersten und höchsten unter allen Meistern dieser Kunst, ein Riese in der Freskomalerei. Im Erhabenen, Gewaltigen, Gedankentiefen, in kühner Bewegung und großartiger Formenbildung, in der Beherrschung des menschlichen Körpers in seinen verschiedensten Stellungen ist ihm kein Künstler jemals gleichgekommen. Freilich vertrat seine Gemälde, daß er vor allem Bildhauer war. Bei feinfühligster harmonischer Farbengebung sind seine Gestalten doch überwiegend plastisch empfunden. Staffeleibilder hat er nur wenige geschaffen und diese wenigen blieben meist unvollendet.

In Jugendjahren zu Florenz Domenico Ghirlandajos Schüler, fertigte er 1504 für den Rathausaal, im Wettstreit mit Leonardo, den Entwurf eines großen Bildes der beim Baden durch den Ruf zur Schlacht überraschten Krieger; es ist nur teilweise in Nachbildungen erhalten. Nach Rom berufen, malte er daselbst Mai 1508 bis Oktober 1512 die Decke der sixtinischen Kapelle im Vatikan, „das gewaltigste Denkmal der Malerei aller Zeiten“.

Das Spiegelgewölbe der Decke gliederte er durch eine gemalte Scheinarchitektur. Die fast ebene Mittelfläche zeigt 9 Bilder, welche die Welterschöpfung, die Erschaffung des ersten Menschenpaares, den Sündenfall und die Geschichte Noahs darstellen. Namentlich die Szene, wo der durch den Weltenraum stürmende Jehova durch die machtvolle Bewegung seiner Arme Sonne und Mond ins Dasein ruft (Fig. 259), ist von unvergleichlicher Wucht. Einzig in der Erfindung ist auch die Erschaffung Adams, wo von dem ausgestreckten Finger Gottes gleichsam ein unsichtbarer Lebensstrom ausgeht und bejelend den schlaff am Boden lagernden Körper des ersten Menschen durchrieselt. Auf gemalten Marmorthronen sitzen in den Gewölbezwickeln zwischen den Fenstern die mächtigen, wundervoll in ihren vielfach wechselnden Bewegungsmotiven erfundenen Propheten und Sibyllen (Fig. 260 u. 261) als die Träger des Erlösungsgedankens. Eine Fülle weiterer dekorativer Figuren gibt Zeugnis von der unerschöpflichen Gestaltungskraft und hohen Idealität des Künstlers.

Schon hochbetagt, 1534—41, schuf er an der Altarwand der Kapelle sein berühmtes jüngstes Gericht, ebenfalls ein Gemälde gleich mächtig an Gedanken, reich an Gestalten, riesig in seinem leidenschaftlichen Gefühlsinhalt wie in seinen Verhältnissen. Die Hauptgruppe zeigt Christus in der ungewohnten Gestalt eines

antiken Heros, wie er zornig auf springt und das vernichtende Urteil über die Sünder spricht, während Maria an seiner Seite mit der Geste des Schreckens in sich zusammenschauert. Darunter erscheinen auf Wolkenballen Rache heischende Märtyrer:



Fig. 259. Michelangelo, Gott schaft Sonne und Mond. Gemälde im Deckengewölbe der Sixtinischen Kapelle des Vatikan. Rom.

der hl. Laurentius, der den Rost in Händen hält, auf dem er gebraten wurde, und der hl. Bartholomäus mit seiner eigenen Haut in der Linken, die man ihm bei lebendigem Leibe abzog. Nirgends hat der Künstler so sehr leidenschaftlichen Realismus einem idealen Gedanken dienstbar gemacht.

Von Michelangelos Nachfolgern ist zu nennen Sebastiano del Piombo, aus Venedig, um 1485—1547, zuerst Schüler des Gianbellin und Giorgione, dann



Fig. 260. Michelangelo, Die delphische Sibylle. Gemälde im Deckengewölbe der Sixtinischen Kapelle des Vatikans. Rom.

zu Rom sich der Weise Michelangelos annähernd, dessen großartige Zeichnung er mit der Farbenpracht der Venezianer zu vereinigen wußte. (Fornarina 1512, Florenz; Auferweckung des Lazarus 1519, London; der einst Raffael zugeschriebene „Geigenspieler“.) Die späteren Nachfolger Michelangelos verfallen in eine gedankenarme Nachahmung seiner Manier, mit gewaltigen Bildern, übertriebenen Gestalten

und Bewegungen; Hauptvertreter dieser Richtung ist der als Baumeister (§ 84) verdiente Giorgio Vasari. Sein „Leben berühmter Maler“ ist Hauptquelle für die Kunstgeschichte jener Zeit.

§ 95. Außer Leonardo und Michelangelo besaß Florenz damals noch zwei andere bedeutende Meister von selbständiger Bedeutung.

Fra Bartolommeo, 1475—1517, aus Florenz, 1500, bald nach des von ihm glühend verehrten Savonaröla Tode Dominikaner zu San Marco in Florenz, Raffaels Lehrer daselbst. In seinen Andachtsbildern sucht er Leonardos Farbe und Michelangelos Zeichnung zu vereinigen. Seine umfangreichen Altarbilder sind voll ergreifenden Ernstes und heiliger Schönheit, doch macht sich bei ihm schon eine Sucht nach großer Wirkung durch äußere Mittel geltend, die später so manchem Künstler der Hochrenaissance zum Verhängnis werden sollte. Fra Bartolommeo gilt als der Erfinder der Gliederpuppe.



Fig. 261. Michelangelo, Prophet Jeremiaß. Gemälde im Deckengewölbe der Sixtinischen Kapelle des Vatikans. Rom.

Andrea d'Agnolo aus Florenz, gemeiniglich Andrea del Sarto, d. h. des Schneiders Sohn, genannt, 1486 bis 1531, war ebenfalls ausschließlich geistlicher Maler, aber vielfach von fast weltlicher Anmut, erstaunlich fruchtbar. Seine Zeichnung ist trefflich, bedeutender noch seine Farbengebung mit ihrem zarten Schmelz und dem verschwimmenden Ineinanderspielen der Töne. Er ist der größte Colorist der Florentiner Schule. Er schuf

eine große Anzahl herrlicher Madonnen, war aber auch hochbedeutend als Freskomaler.

§ 96. Raffaël Santi aus Urbino, geb. 6. April 1483, gest. zu Rom 6. April 1520, neben Michelangelo der größte Meister dieser an großen Künstlern überreichen Zeit, schuf in einem kurzen Leben eine fast unbegreifliche Fülle der hervorragendsten Kunstwerke. Er ist einer jener selten Begnadeten, deren ungeheure künstlerische Anpassungsfähigkeit sie scheinbar mühelos von Stufe zu Stufe hebt. Aus der Schule seiner umbrischen Heimat gewann er unter Perugino die tiefe Frömmigkeit des Gemütsausdruckes, aus der florentinischen im Studium des Leonardo die Anmut und Formenbestimmtheit. In Rom ward er im Wettstreit mit Michelangelo vor neue Aufgaben gestellt, seine Fresken des Vatikans stehen gleichwertig neben Michelangelos sixtinischer Decke da. Ohne als kirchlicher Maler seine Eigenart einzubüßen, schritt er zu mächtiger Entfaltung seines Genius auch in der Darstellung geschichtlicher und mythologischer Stoffe weiter. Raffaël besaß

nicht nur die vollkommene Kenntnis des schönen menschlichen Körpers, das Vermögen der sichersten Zeichnung und Komposition, sondern er beherrschte auch mit völliger Meisterschaft alle Mittel einer hochausgebildeten Technik der Farbengebung.

Raffaels Vater, Giovanni Santi (§ 91), starb so früh, daß er dem Sohne nur die ersten Anleitungen zum Zeichnen und Malen gegeben haben kann. Der Jüngling kam etwa 1500 zu Perugino in die Lehre, er empfing dadurch von vorneherein die Richtung auf die Darstellung inniger Gemütsvorgänge; seine ersten Bilder sind noch ganz in der durchaus kirchlichen Empfindungsweise Peruginos befangen.

Im Herbst 1504 ging Raffael Santi nach Florenz, wo er bis Sommer 1508 blieb, besonders nach Masaccio, Leonardo und Michelangelo studierte und mit Frä Bartolommeo lernenden und lehrenden Umgang pflegte. Die Bilder dieser florentinischen Zeit sind zwar noch ausschließlich Madonnen und heilige Familien, aber doch bereits frei von der schwärmerischen Empfindsamkeit der Schule Peruginos, durchtränkt von der heiteren Weltfreude der florentinischen Künstler, lebendiger und anmutiger in der Gruppenbildung, von lichtigem, durchsichtigem Kolorit. Es ist die Zeit der holdseligen blonden Madonnen.

1508 wanderte Raffael nach Rom, hier sein Glück zu suchen. Papst Julius II. († 1513) übertrug ihm, wahrscheinlich auf Empfehlung von Raffaels Landsmann Bramante, die malerische Ausschmückung des Vatikans. Es beginnt unter der Einwirkung der Wettarbeit mit Michelangelo, des eifrigen Studiums nach der Antike, der Beschäftigung mit ausgedehnten monumentalen Arbeiten die Zeit der höchsten Meisterschaft und eines unglaublich reichen Schaffens. Hatte Raffael sich bisher auf das Andachtsbild beschränkt, so gefellte sich diesem in Rom das geschichtliche und mythologische Gemälde, die Allegorie, das Bildnis, zu. Es entsteht jene Reihenfolge herrlicher Madonnen, die das Göttliche in der Gestalt des schönsten Menschlichen zeigen; sie sind kenntlich am römischen Gesichtsschnitt, der bräunlichen Gesichtsfarbe und dem dunklen Haar.

Geistlichen und weltlichen Stoffes sind die Reihen großer Fresken, die Raffael in Rom für den Vatikan oder die Prachträume der Großen ausführte. So seit 1508 die sogenannten Stanzen, die Prachtzimmer des Vatikans, von ihm selbst mit starker Beteiligung von Schülern ausgeführt. Er zeichnete ferner für Julius' II. Nachfolger Leo X. († 1521) die Ausgang 1516 vollendeten Entwürfe zu zehn in den Niederlanden gewebten Tapeten (Arazzi), die Hauptereignisse der Apostelgeschichte darstellend und zur Wandbekleidung der fixtinischen Kapelle bestimmt. Für Bramantes Säulenumgang im Vatikan, die sogenannten Loggien, entstand nach Raffaels Zeichnungen eine durch die Schüler ausgeführte Reihe von 52 kleineren Deckenbildern, 48 aus dem alten, 4 aus dem neuen Testament, von großer Einfachheit und Harmonie. In der Villa Farnesina malte er selbst um 1514 als Wandbild den Triumph der Galathea, seine Schüler um 1518 nach Raffaels überaus anmutigen Zeichnungen die Geschichte der Psyche auf dem Spiegelgewölbe des Hauptsaales. Daß Raffael zugleich seit 1514 Baumeister von Sankt Peter war, ist schon § 84 erwähnt; ebenso war er seit 1515 Oberaufseher über alle Ausgrabungen in und um Rom. Aufgerieben durch die unsäglich

Geistesarbeit starb Raffael nach einem trotz seiner Kürze überreichen Leben am Karfreitag, 6. April 1520, und ward in der Rotonda (Pantheon) bestattet.

Als bekannteste Staffeleibilder der verschiedenen Zeiträume wären folgende zu nennen: a) Aus der Zeit von Perugia: die Krönung Mariä im Vatikan, etwa 1502; das berühmte Sposalizio (Vermählung der Maria), 1504, zu Mailand.



Fig. 262. Raffael, Madonna del Granduca. Palazzo Pitti. Florenz.

b) Aus der florentinischen Zeit: Madonna mit dem Stieglitz, die Madonna del Granduca (Fig. 262), die Madonna mit dem Balbachin (in des Meisters Spätzeit erst vollendet), Florenz; die Madonna aus dem Hause Colonna, um 1507, Berlin; die Madonna im Grünen, Wien; die Madonna aus dem Hause der Familie Tempi in Florenz, von König Ludwig I. von Bayern im Jahre 1505 erworben, in der Münchner Pinakothek, (siehe die farbige Originalabbildung neben dem Titel dieses Buches); die Belle Jardinière in Paris; die Grablegung,

1507, in Rom. Während in der Frührenaissance Maria mehr als Gottesmagd gefaßt wird und gegenüber dem Kinde zurücktritt, finden wir in den Florentiner Madonnen Raffaels Schilderungen inniger menschlicher Mutterliebe. Die Mischung individueller Züge mit einer höheren typischen Schönheit gibt den Bildern ihre mit Recht bewunderte vollendete Harmonie. c) Aus der römischen Zeit stammen auch zahlreiche



Fig. 263. Raffael Santi, Madonna della Sedia. Palazzo Pitti. Florenz.

Madonnen, die im Gegensatz zu den früheren einen mehr dramatischen Stil zeigen und als Gnadenbilder erscheinen. Die lieblichste ist die Madonna della Sedia in Florenz (Fig. 263). Außerdem die M. di Foligno im Vatikan und die gefeierte Madonna di San Sisto in Dresden, ursprünglich für das Kloster von San Sisto in Piacenza gemalt, aber 1753 an König August III. von Polen für 20 000 Dukaten nach Dresden verkauft (Fig. 264). Das Ganze ist als Vision gedacht, wie der Vorhang andeutet. Maria schreitet in majestätischer Ruhe

leicht über die sich ballenden weißgrauen Wolken, während links der Papst Sixtus rechts die heil. Barbara kniet. Durch das überirdisch Mystische in Blick und Haltung sowohl der Mutter wie des Kindes, durch die mit lebensvoller Charak-



Fig. 264. Raffael, Madonna di San Sisto. (Ursprünglich für das Kloster di San Sisto in Piacenza gemalt.) Kgl. Gemäldegallerie. Dresden.

teristik gepaarte ideale Schönheit der Gestalten, durch die sichere Leichtigkeit der rhythmisch-symmetrischen Komposition, wird das Bild zur überzeugenden Offenbarung höchster künstlerischer Anschauungs- und Schöpfungskraft. Zu nennen ist ferner die heil. Cäcilia in Bologna, die mit vier andern Heiligen dem Gesange eines himmlischen Engelchors über den Wolken lauscht, und die Kreuztragung, 1516, in Madrid. Sein letztes Bild, das unvollendet an seinem Totenbette stand,

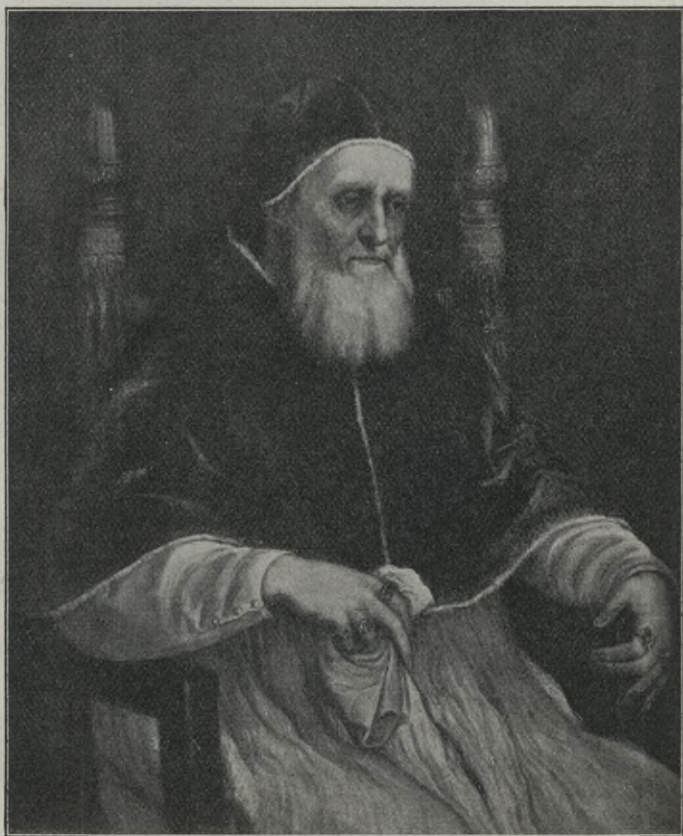


Fig. 265. Raffaël, Papst Julius II. Palazzo Pitti. Florenz.

ist die Verkürung Christi auf Lador (im Vatikan). Unter den zahlreichen Bildnissen ist das bedeutendste das Porträt des Papstes Julius II. in Florenz (Fig. 265).

Von den vatikanischen Räumen, deren Dekoration er im Auftrage des Papstes Julius II. unternahm, ist die Stanza della Segnatura von Raffaël eigenhändig ausgemalt. In ihren Wandgemälden enthält sie in der Disputa (d. h. der Erörterung über das hl. Altar-Sakrament), der Schule von Athen (Fig. 266) und der Schilderung des Parnass mit Apollo und den Musen eine Verkörperung der drei großen Geistesmächte der Religion, der Wissenschaft und der Kunst. In der zweiten, gleichfalls noch zum Teil eigenhändig ausgemalten Stanza finden wir

wunderbare Eingriffe Gottes zur Rettung der Kirche und des Glaubens, so die Vertreibung des Heliodor (wonach der Raum benannt ist), die sogen. Messe von Bolsena, die Befreiung Petri (Fig. 267) und die Vertreibung Attilas dargestellt. Die

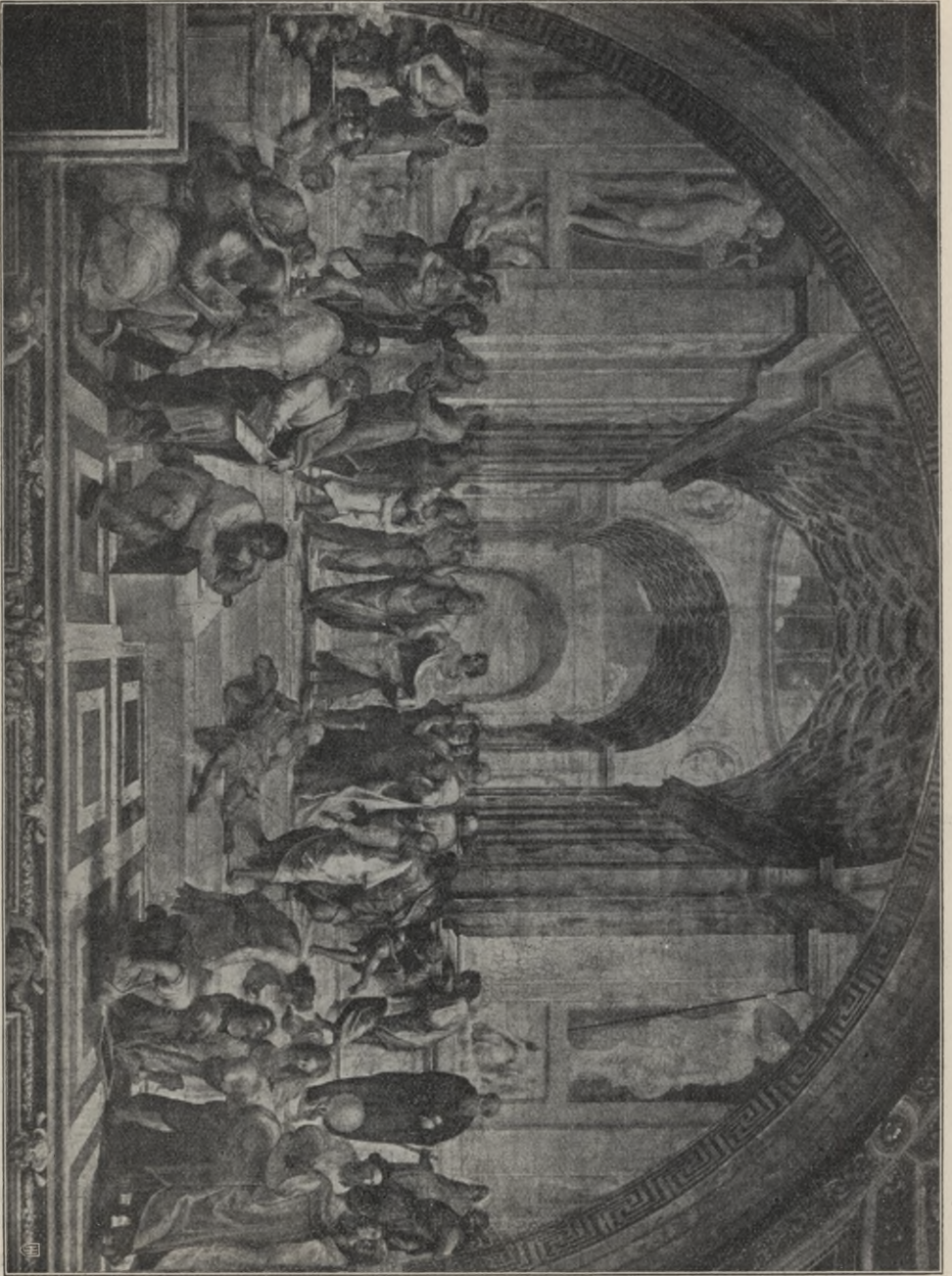


Fig. 266. Raffael, Schule von Athen. Wandgemälde in der Stanza della Segnatura im Vatikan. Rom.

Befreiung Petri ist ein Meisterwerk der Kompositionen und zugleich ein Beweis, daß dem Künstler auch schwierige koloristische Probleme nicht fern lagen. Der Kerker, in den wir durch ein gewaltiges Eisengitter blicken, ist von dem Himmels-



Fig. 267. Raffael, Petrus im Gefängnis. Wandgemälde in der Stanza d'Elidoro im Vatikan. Rom.

licht erleuchtet, das der Engel ausstrahlt, der im Begriffe steht, die Ketten des in der Ecke kauern den Gefangenen zu lösen. Rechts und links von dem in das Bild einschneidenden Fenster erblickt man die Fortsetzung des Hauptvorgangs. Auf der einen Seite führt der Engel den wie im Schlaf wandelnden Apostel an der Hand ins Freie; auf der anderen Seite werden die schlafenden Wächter von einem Kriegsknechte mit brennender Fackel geweckt. Die verschiedenen Lichtquellen, der Schein der Fackel, der von dem Engel ausströmende blendende Himmelsglanz und der matte Glanz des zwischen Wolken stehenden Mondes, sind mit vollendetem Verständnis behandelt.

In der dritten Stanza ist das bedeutendste Werk der Brand des Borgo, der in der dramatischen Bewegtheit der Szene an das brennende Troja denken läßt. Hier sowohl wie in dem Constantinsaal (nach dem Riesengemälde der Constantinschlacht benannt) wurde die Malerei nach Raffaels Entwürfen von seinen Schülern ausgeführt.

Der Wandschmuck der Loggien aus Blumen und Fruchtgewinden, unter Raffaels Einwirkung mit freier Benutzung antiker Motive durch Giovanni von Udine, 1487—1564, ausgeführt, ist unübertrefflich an Reichthum und Schönheit.

Raffaël hatte einen Schülerkreis großgezogen, der mit schwächeren Leistungen seiner Bahn folgte. Der bedeutendste ist Giulio Romano, 1492—1546. Mitarbeiter an Raffaels Fresken und Bildern, etwas hart in der Farbe, hat er zwar auch Andachtsbilder gemalt, seine Hauptbedeutung aber beruht in den Schöpfungen mythologischen Stoffes, die er zu Rom und seit 1524 in Mantua ausführte, von reicher Erfindungskraft und kräftiger Zeichnung, aber ohne das Ebenmaß des Meisters.

§ 97. Ganz eigenartig steht in seiner Zeit Antonio Allegri, nach seinem Geburtsort genannt Correggio, 1494—1534. Über seinen Lehrgang ist wenig bekannt; wahrscheinlich bildete er sich nach den besten Meistern der benachbarten, besonders durch den Schmelz der Farbe wirkenden Schule von Ferrara, außerdem wurden ihm Lionardo und Mantegna von großem Einfluß. Er lebte seit 1518 in Parma. Correggio malte in jungen Jahren eine Reihe kirchlicher Räume in Parma mit Fresken aus, die bereits in ihrer weltlichen Haltung, in den gewagten Verkürzungen, den lebendigen Bewegungen, dem flatternden Wurf der Gewänder des Künstlers Eigenart zeigen. Seine Hauptkraft aber hat er in Ölbildern entwickelt, die theils kirchliche, theils mythologische Stoffe behandeln. Correggios Werke zeichnen sich durch eine reizende Anmut, eine zuweilen bis ins Schwärmerische und Verzückte gesteigerte Darstellung der Gemütsregungen, die unverhüllte Vorführung körperlicher Schönheit und ein süßes Lächeln aus; selten findet sich bei ihm ruhige Beschaulichkeit, sondern meist leidenschaftliche Bewegung, unruhige Anordnung. Allezeit aber eine unglaubliche Weiche und Fülle malerischer Kunst, eine zauberhafte Beherrschung von Farbe und Licht, ein höchst eigentümliches, bis in die tiefsten Schatten durchsichtiges Helldunkel, so daß trotz der Mängel in Zeichnung und Komposition diese Bilder glänzend wirken.

Bedeutende Bilder von Correggio besitzt namentlich die Galerie zu Dresden,

so die Madonna des hl. Franziskus, die Madonna des hl. Sebastian, die berühmte heilige Nacht mit der magischen, ganz vom Christkinde ausgehenden Beleuchtung; die Madonna des hl. Georg. Ferner ist in Parma der sogenannte „Tag“ mit der Madonna zwischen dem hl. Hieronymus und der bestickend schönen hl. Magdalena zu nennen. Ähnlich wie Michelangelo, wenn auch in anderer Richtung, war Correggio ein gefährlicher Lehrmeister. Wenn des ersteren Schüler durch Gewaltfameit der Gestalten dem Meister nachzueifern suchten, so verlockte Correggio die schwächeren Talente, in gesuchten Lichteffecten, unruhig aufgeregten oder süßlich gezierten Gebärden und Formen den Meister zu überbieten. So verfallen Correggios Schüler, unter



Fig. 268. Giorgione, Thronende Madonna. Oberes Stück vom Altarbild der Madonna zwischen den Heiligen Liberale und Franziskus. Kirche von San Liberale. Castelfranco.

welchen Francesco Mazzöla, genannt Parmeggiano, 1504—1540, der bedeutendste ist, alsbald in eine ungenießbare Manier.

§ 98. Die venezianische Malerei befreit sich weit später als diejenige des kunstfreudigen Florenz, aber dann um so gründlicher, von den Banden der mittelalterlichen Überlieferung und hält sich frei von den Einflüssen der gleichzeitigen übrigen Schulen Italiens. Sie geht nicht von der Freske aus, sondern ist fast ausschließlich Ölmalerei. Haupteigenschaft der Schule bleibt die tiefe leuchtende Farbe, klare maßvolle Zeichnung und Gruppierung, lebendige freudige

Schönheit und reiche Fülle der Poesie. Es haben die Venezianer das Andachtsbild, die mythologische Darstellung und das Bildnis mit gleicher Meisterschaft behandelt, sogar zuerst sich mit Erfolg in der Landschaft versucht. Die aus der steten Rückkehr zur Natur hervorgehende kräftige Gesundheit der venezianischen Malerei ist auch die Veranlassung, daß sie nicht, gleich den anderen Malerschulen,



Fig. 269. Tizian, Zinsgrofchen. Kgl. Museum. Dresden.

nach kurzer Blüte in Dürftigkeit und Manier verfiel, sondern ein Jahrhundert lang, von hochbegabten, teilweise sehr lange lebenden Meistern gepflegt, eine unglaubliche Menge edler Kunstwerke hervorbrachte.

§ 99. Die bedeutendsten Meister der venezianischen Schule sind:

Georgio Barbarelli, genannt *Giorgione*, „der große Georg“, geb. bei Castelfranco 1478, † 1511, Giovanni Bellinis Schüler. Die Bilder des frühverstorbenen Meisters sind nicht zahlreich, zeichnen sich aber durch eine wundervolle

Feinsüßigkeit und Weichheit und durch ein leuchtendes, warmes Kolorit aus. Giorgione ist der erste Meister, der den in seinen Figuren sich aussprechenden Gedankeninhalt mit entsprechendem Hintergrund, meist Landschaft, in Einklang zu bringen versteht; dadurch wird er der erste Vertreter einer tiefen, gehaltvollen Stimmungsmalerei. Zwei Hauptbilder von ihm sind die Madonna zwischen zwei



Fig. 270. Tizian, Madonna in der Himmelfahrt Mariä (Assunta); ursprünglich für die Kirche de' Frari bestimmt, jetzt in der Accademia di Belle Arti. Venedig.

Heiligen zu Castelfranco (Fig. 268) und das sogenannte Konzert im Pal. Pitti, die Halbfiguren dreier Männer in musikalischer Unterhaltung.

Tiziano Vecelli, kurz Tizian genannt, war geboren 1477 zu Piëve di Cadore. Er kam schon als Knabe nach Venedig, ward Schüler Gentile und Giov. Bellinis, Mitschüler von Palma und Giorgione, dem er in der Kunst sehr nahe trat, schließlich der größte venezianische Meister, dessen fast zahllose Bilder alle Vorzüge der Schule vereinigen. Er verweilte meist zu Venedig, ward nach Giovanni Bellinis Tod 1516 Maler der Republik, 1533 kaiserlicher Pfalzgraf und Hofmaler Karls V.

Er besuchte wiederholt die benachbarten Höfe von Ferrara und Mantua, auch Rom, allezeit mit hohen Ehren aufgenommen; 1548 und nochmals 1550 berief ihn Karl V. nach Augsburg. Bis in sein hohes Alter unermüdllich tätig, starb er, 99 Jahre alt, zu Venedig an der Pest im Jahre 1576. Seine Andachtsbilder zeigen meist eine holdselige Schönheit und stille Frömmigkeit bei freudigster Lebensfülle der Gestalten. Meisterhaft aber ist er als Maler der weiblichen Schönheit, wie als Bildnismaler der vornehmen Welt seiner Zeit. Die Gesundheit und Reinheit seiner Auffassung, das edle Maß seiner Zeichnung, die leuchtende Pracht seiner Farbe erheben Tizian zu einem der ersten Maler aller Zeiten. Hauptbilder aus Tizians Frühzeit sind der Zinsgroschen (Dresden), ein Meisterstück physiognomischer Charakteristik (Fig. 269) und die fälschlich so genannte himmlische und irdische Liebe (Villa Borghese in Rom), eine Darstellung der nackten Liebesgöttin, die der Künstler bei einer reich gekleideten spröden Schönen, der auch in mehreren anderen Frauendarstellungen Tizians wiederkehrenden Violante, der späteren Geliebten des Künstlers, zu seiner Fürsprecherin macht. Aus Tizians Höhezeit stammt die Himmelfahrt Mariä in Venedig, wo die königliche Gestalt der Jungfrau (Fig. 270) über der zusammengedrängten Gruppe der Jünger wie durch das Gefühl der eigenen Wonne und Sehnsucht dem sie erwartenden Vater entgegengetragen wird. Von dramatischer Bewegtheit ist die Grablegung im Louvre; ein farbenrauschendes Bild venezianischen Lebens gibt der Tempelgang Mariä in Venedig. Unter den Bildnissen sind namentlich das mächtige Reiterporträt des Kaisers Karl V. in Madrid sowie jenes andere Bild in München zu nennen, wo der Kaiser weltmüde, im Pelz fröstelnd, im Lehnstule sitzt. Dazu das herrliche Bildnis der Herzogin von Urbino, die sogenannte Bella, im Palazzo Pitti, und verschiedene Porträts seiner Tochter Lavinia, darunter das schönste in Berlin. Außerdem eine außerordentliche Zahl von Madonnen, Andachtsbildern, Idealfiguren, Darstellungen der ruhenden Liebesgöttin, Bildnissen bekannter Männer und schöner Frauen. Wenn schon Tizian die volle Universalität Raffaels fehlt, so ist er doch der größte eigentliche Maler der ganzen Renaissance. „Er fühlt den Dingen und Menschen diejenige Harmonie des Daseins an, welche in ihnen nach Anlage ihres Wesens sein sollte.“

Jacopo Palma, gemeinhin *Palma Vecchio*, der Ältere genannt, geb. bei Bergamo um 1480, gest. 1528, schließt sich als etwas schwächerer aber immer noch vortrefflicher Künstler an Giorgione und Tizian an; er ist ein Maler von weichen Andachtsbildern und ein Schilderer herrlicher Frauengestalten. Aus dem Kopfe der hl. Barbara in Santa Maria Formosa (Fig. 271) spricht eine wirklich sieghafte Schönheit.

Während die übrigen Schulen Italiens gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts abwelken, erfährt die venezianische Malerei eine zweite Blütezeit, deren Werke wohl an Höheit und kirchlichem Ernste, aber nicht an Schöpferkraft und glänzender Wirkung hinter den früheren zurückstehen. Die Hauptmeister dieser venezianischen Spätzeit sind: Jacopo Robusti, eines Färbers Sohn und daher *Tintoretto* genannt, 1519—1594, Tizians Schüler. Ein echtes Kind der aufgeregten Zeit der Gegenreformation, hat dieser Künstler Schöpfungen von mächtiger Ausdehnung und kühner Kraft hervorgebracht, gewaltig gedacht und gezeichnet, leidenschaftlich bewegt,

scharf beleuchtet, aber ohne die gemessene Anmut der früheren Venezianer. Tintoretto steht unserem modernen Kunstempfinden sehr nahe, mit seiner breiten und sicheren Malweise, die mit Ausschließung alles kleinen Beiwerks nur zum Wesentlichen strebt. Man könnte ihn den ersten Impressionisten nennen. Er malte Heiligen- und Geschichtsbilder großen Stils. Paolo Caliari aus Verona, genannt Paolo Veronese, 1528—88, seit 1555 in Venedig, ist ein Künstler, der in



Fig. 271. Palma Vecchio, Kopf der hl. Barbara. Aus dem Altarbild in Santa Maria Formosa. Venedig.

seinen zahlreichen großen Gemälden kirchlichen Stoffes eine stark weltliche Haltung, eine großartige Schöpferkraft vereint. Er besitzt ein hervorragendes Kompositionstalent, eine Beweglichkeit des Geistes und höfische Eleganz, die zusammen mit einem harmonischen Kolorit seinen umfangreichen Werken einen großen, dekorativen Reiz verleihen. Das Gleiche gilt von seinen mythologischen Bildern und Allegorien. Berühmt und bekannt sind seine biblischen Gastmähler, bei denen der Vorgang der heiligen Geschichte in eine rauschende weltliche Tafelzene umgewandelt erscheint.

Diese Werke entbehren jedes religiösen Gehalts, aber sie entzücken durch die lebensvolle Auffassung der im Zeitkostüm gegebenen Figuren und durch die dekorative Pracht der Farbengebung.

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

Ihre schönste Blüte fand die nordische Malerei des 15. Jahrhunderts in den Brüdern Hubert und Jan van Eyck. Hubert van Eyck (geb. um 1366 vermutlich zu Maaseyck) ist zu Brügge und Gent tätig und stirbt schon 1426; der etwa 20 Jahre jüngere Jan van Eyck, seit 1425 Hofmaler in Diensten Philipps des Guten von Burgund, stirbt 1440. Das berühmteste Werk der Brüder van Eyck ist der herrliche Genter Altar, eine Schöpfung, die alles, was niederländische Kunst bis dahin hervorgebracht hatte, in Schatten stellt. Es stellt die Anbetung des Lammes dar, über der Gottvater, Maria und Johannes der Täufer thronen; zu ihrer Seite zeigen sich Adam und Eva. Die Mehrzahl der Tafeln befindet sich in Berlin, andere Stücke in Gent und in Brüssel. Zum erstenmal begegnen wir hier nackten Gestalten in Lebensgröße, die mit starkem Naturgefühl erfasst sind. Eine lieblich phantastische Märchenwelt tut sich auf in den Naturschilderungen des Mittelbildes. Die überreiche Gedankenfülle dieses mächtigen Altarwerkes mit seinen musizierenden und singenden Engelgruppen, den ernstlichen Heiligengestalten und den Stifterbildnissen vereint sich mit einer vollendeten Naturtreue, einem feierlichen Ernst und einer ganz modernen Farbengebung zu einer ungewöhnlich harmonischen Gesamtwirkung. Durch Verschmelzung der Temperamalerei mit der Öltechnik erreicht Hubert eine bisher unbekannte Leuchtkraft. Unsere Abbildungen (Fig. 272—273) geben zwei kleinere Tafeln der umfangreichen Schöpfung mit Darstellungen der Fürsten (Streiter Christi) und der frommen Pilger, die von allen Enden der Welt herbeiziehen, um das Opfer des Lammes zu schauen.

Farbe. Jan van Eycks Kunst trägt mehr das Gepräge der Innigkeit, Zartheit und Weltfreudigkeit. Er geht in der liebevollen zierlichen Darstellung des Hintergrundes noch weiter als Hubert, den er indes an geistiger Größe nicht erreicht. Jan malt die ersten Porträts mit sittenbildlicher Auffassung. Die Kunst der beiden Brüder wirkt bestimmend auf die gesamte flandrische Malerei des 15. Jahrhunderts.

An sie reiht sich eine Anzahl Künstler, welche im wesentlichen der gleichen



Fig. 272. Hubert van Eyck, Zug der Fürsten.



Fig. 273. Hub. van Eyck, Zug der Pilger.

Flügelbilder aus dem Genter Altarbild der Brüder Hubert und Jan van Eyck. Beide im Kaiser Friedrich-Museum. Berlin.

Richtung folgten. Ein Hauptmeister dieser flandrischen Schule ist Hugo van der Goes, wahrscheinlich aus Gent, wo er 1465 das Meisterrecht empfing und lebte. Er starb 1482. Zur Schule von Brabant gehört Rogier van der Weyden, geb. um 1400 zu Tournai, 1436 Stadtmaler zu Brüssel, wo er 1464 starb, ein strenger ernster Meister, der mit tiefer Leidenschaft tragische Vorgänge der heiligen Geschichte darstellt. Ein weiterer großer Künstler dieses Jahr-

hundertz ist Hans Memling, geb. vor 1430 in dem kurmainzischen Dorfe Memlingen im Odenwald, Rogiers v. d. Weydens Schüler, etwa seit 1470 in Brügge anässig, wo er Ende 1495 starb. Es ist ein Künstler, dessen Gemälde sich durch religiöse Tiefe, anmutige Innigkeit, Lebenswahrheit und zugleich hohen Farbenreiz auszeichnen. Von ihm stammen u. a. der berühmte Ursulaschein zu Brügge, das jüngste Gericht zu Danzig, ein Flügelaltar mit der Kreuzigung zu Lübeck. Alle diese niederländischen Maler verfügen über eine glänzende Technik, ein blühendes Kolorit und wurden vorbildlich für die Künstler des Niederrheins. Die zweite Blüte der Kölner Schule ist stark beeinflusst von niederländischer Kunst.

Mit dem Aussterben der burgundischen Herzogslinie und dem Sinken des Handels von Brügge büßt die niederländische Malerei, die im übrigen auch von den gleichzeitigen Italienern sehr geschätzt wurde, an Kraft ein. Den Übergang zu der neueren, der Gotik entwachsenen Kunst bildet Quentin Matsys, geb. um 1460 wahrscheinlich zu Antwerpen, wo er 1530 starb. Bei ihm tritt neben dem Andachtsbild schon das Sittenbild auf. Quentin Matsys besitzt eine bewunderungswürdige Sicherheit der Technik und eine Feinfühligkeit des Kolorits wie wenige. Seine Werke sind von starker Charakteristik und flösten einem Albrecht Dürer größte Hochachtung ein. Lucas v. Leyden, 1494—1533, lebte zu Antwerpen, war aber besonders als Kupferstecher von hoher Bedeutung.

Seit dem vollen Erblühen der italienischen Malerei suchten eine Reihe niederländischer Künstler durch den Besuch Italiens und das Studium der großen Meister die Vorzüge der beiden Schulen: die scharfe Charakteristik, die feine Durchführung des Einzelnen, welche der Norden besaß, mit dem Gedankenschwung, der großen idealen Linienführung der italienischen Kunst zu vereinigen. Diese Verschmelzung grundverschiedener nationaler Eigentümlichkeiten war aber erst der genialen Kraft eines Rubens vorbehalten. So ist das 16. Jahrhundert für die niederländische Kunst eine Zeit des Überganges, ihre Werke daher nur ausnahmsweise erfreulich. Meister dieser Zeit sind Jan Gossaert von Maubeuge, gemeinlich Jan van Mabuse genannt, und Frans Floris.

§ 101. Auch in Deutschland gewinnt unter der Einwirkung des Vorbildes der flandrischen Künstler die Malerei größere Freiheit. Die deutsche Kunst wandelt äußerlich in den Bahnen eines ausgeprägten Realismus, wenn er auch hauptsächlich das Mittel ist, um tiefe und innige Gefühle zum Ausdruck zu bringen. Da sie überall rücksichtslos nach scharfer Erfassung des Wirklichen strebte und dabei des regelnden und mildernden Stilgefühls entbehrt, so sind die Formen oft unschön und derb, die Bewegungen roh und übertrieben. Im allgemeinen findet trotz des Auftretens glänzend begabter Meister die Malerei in Deutschland nicht die herrliche Entwicklung, wie in Italien. Die Flächenscheu der gotischen Baukunst ließ geräumige Bilderreihen in den Kirchen ebensowenig aufkommen, wie in den engen Häuslichkeiten des reichen Bürgerstandes die Wand- und Deckenmalerei. Der bisweilen erscheinende malerische Schmuck der Außenwände war in dem nordischen Klima sehr vergänglich. Die Pflege der Kunst ist nicht Bedürfnis des ganzen Volkes, wie sie es dem Italien der Renaissance war; an größeren Aufgaben gebrach es der deutschen Malerei durchweg. Kaiser Maximilian I. hatte kunstlieben-

den Sinn, beschäftigte aber Albrecht Dürer nur mit großen Holzschnittwerken; Karl V. dagegen unterstützte italienische und spanische Künstler, so Tizian. Nur wenige Fürsten, wie die sächsischen, waren Kunstfreunde. Der Adel, in Roheit und Unbildung versunken, konnte der Kunst nicht förderlich sein. Auch mächtige städtische Gemeinwesen bestellten gar nichts oder krämerten mit dem Künstler; er ist auf die meist eng umgrenzten und kümmerlich bezahlten Aufträge des reichen Bürgers angewiesen. Das Andachtsbild bleibt die fast ausschließliche Kunstübung, aber mehr und mehr beschränkt auf die Darstellung rein biblischer Vorgänge; daneben tritt das Bildnis auf. Das Geschichts- und mythologische Bild fehlen so gut wie ganz; Versuche einer Darstellung der nackten Menschengestalt sind bei dem Mangel der Anschauung der Antike selten und meist ungeschickt. So bleibt der deutsche Maler, großer Ziele entbehrend, in der Enge des Handwerks befangen, handelt mit seinen Kupferstichen, zeichnet für den Holzschnitt. Dürer ruft in Venedig bitter aus: hier bin ich ein Edelmann, daheim ein Schmaroher!

Wir finden gegen Ende des 15. Jahrhunderts einige gute Meister zu Köln und Calcar; der bedeutendste oberrheinische Künstler dieser Zeit ist Martin Schongauer, auch Martin Schön oder Hübsch-Martin genannt, zu Kolmar gegen 1450—1491. Eines der wenigen von ihm erhaltenen Gemälde ist die stark unter niederländischem Einfluß stehende „Madonna im Rosenhag“. In Martin Schongauers Werkstatt, die der gesamten oberdeutschen Kunst ihre Richtung gab, fand eine Reihe hervorragender Schüler ihre tüchtige Ausbildung. Tiefer Ernst, innige Frömmigkeit und ein für Deutschland seltenes Gefühl für Schönheit und Maß verleihen den Werken des Meisters hohe Bedeutung. Mit einem sicheren zeichnerischen Können verbindet er eine prächtige, leuchtende Farbgebung. Größer wie als Maler ist er als Kupferstecher; er hat diese Kunst außerordentlich gefördert. In den Bewegungsmotiven seiner Gestalten, besonders auch in der Fältelung der Gewänder wirkt bei ihm noch gotische Ausdrucksweise nach. — In Augsburg wirken die für das Eindringen der Renaissanceformen in die Malkunst sehr wichtigen Meister Hans Holbein der Ältere, gest. 1524, und der tüchtige Zeichner für den Holzschnitt Hans Burgkmair, geb. 1473, gestorben 1531. In Nürnberg der tüchtige und verstandesklare Michael Wohlgemuth, 1434—1519, Inhaber einer vielbeschäftigten Altar-Werkstatt. — Über diese früheren Künstler erheben sich die beiden größten Meister deutscher Malerei, Dürer und Holbein, denen sich mit schwächerer Kraft, aber doch bisweilen recht guten Leistungen Cranach anschließt.

Albrecht Dürer, geb. zu Nürnberg 21. Mai 1471, eines Goldschmieds Sohn, war Wohlgemuths Schüler, ging einige Jahre auf die Wanderschaft, alten Nachrichten zufolge nach Kolmar, Straßburg und Basel und machte wahrscheinlich auch einen kurzen Besuch in Venedig; 1494 ließ er sich in der Vaterstadt nieder und gründete eine eigene Werkstatt. 1506—07 verweilte er nochmals in Venedig, wo er Giov. Bellini kennen lernt, durch die venezianische Malerei vorübergehend beeinflusst wird, in dem Wesentlichen seiner Kunstanschauung aber unberührt bleibt. 1520—21 ist er ein Jahr lang in den Niederlanden und wird in Antwerpen und Gent von den flandrischen Künstlern hoch gefeiert und geehrt. Infolge der geringen Anzahl größerer Aufträge lag seine Haupttätigkeit dauernd auf dem Gebiete

des Holzschnitts und des Kupferstichs. Maximilian I. hatte ihm 1515 ein Gehalt von 100 Gulden ausgesetzt, das ihm Karl V. bestätigte, ohne dem Künstler weiter näher zu treten. In seiner letzten Zeit beschäftigte er sich viel mit kunsttheoretischen Arbeiten, namentlich mit den Proportionen des menschlichen Körpers. Dürer starb 6. April 1528 zu Nürnberg. In ihm verehren wir den größten deutschen Künstler, er ist „der große Germane“, der mit tiefer Religiosität einen köstlichen Humor und kindliche Einfalt verbindet. Ein Mann mit weitsehendem Geiste, einer ungeheuren Phantasie, einem für die damalige Zeit ganz ungewöhnlichen Wissen, war es ihm gegeben, in unermüdlichem Fleiß in seiner Kunst das zum



Fig. 274. Dürer, Apostelkopf. Weiß getönte Pinselzeichnung. Aus den Studien zu dem Allerheiligenbilde in der Albertina. Wien.

Ausdruck zu bringen, was damals die ganze Volksseele beschäftigte. Ein echter Vertreter der reformatorischen Ideen ist er zugleich Humanist, eine ringende Faustnatur. Seine Erzählerkunst und leidenschaftliche Darstellungskraft lassen selbst den kleinsten Holzschnitt bedeutend erscheinen. Er war ein höchst vielseitiger Künstler, eine dem Lionardo da Vinci verwandte Erscheinung. Als Maler, Kupferstecher, Zeichner für den Holzschnitt gleich groß, dachte und schrieb er über Befestigungskunst, Perspektive, Fechtkunst, Malerei, die Verhältnisse des menschlichen Körpers, wie er überhaupt mit zu den Bahnbrechern des Humanismus in Deutschland gerechnet werden kann. Fromme Innigkeit, ergreifende Kraft des Gedankens, scharfe Charakteristik, unvergleichliche Erfindungsgabe, eine bald liebenswürdig kindliche, bald erhaben großartige und seine Zeitgenossen hochüberragende Auffassung sind seinen Werken eigen. Dürer behandelte hauptsächlich religiöse Stoffe; seine Madonnen sind von schlichter, bürgerlicher

Auffassung. Auch treffliche Bildnisse hat er geschaffen. Das italienische Repräsentations-Bild liegt ihm ferner. Er ist „innerlich voller Figur“, aber zur Entfaltung seiner univiersellen Kraft im monumentalen Sinne fehlen ihm die großen Verhältnisse Italiens. Der volle Reichtum seiner unvergleichlichen Begabung tritt uns doch erst in seinen Zeichnungen, seinen Holzschnitten und Kupferstichen entgegen. Das eckige der Zeichnung, Geknickte der Gewandung, Derbwahre der Gesichtsbildung ist Eigenart der Zeit und Deutschlands, wenn auch die Freude am starken Herausmodellieren der Gesichtszüge bei Dürer am schärfsten hervortritt; aber Dürer ist nach Goethes Wort ein Künstler, „der, wenn man ihn recht im Innersten erkennen lernt, an Wahrheit, Erhabenheit und selbst an Grazie nur die ersten

Italiener zu seines Gleichen hat". Auch eine Fülle kunstgewerblicher Entwürfe für Kronleuchter, Waffen, Rüstungsstücke, Trachtenbilder, Spitzenmuster und Gefäße sind unter Dürers unermüdlcher Hand entstanden.

Von den Hauptgemälden des Meisters seien genannt: Der Baumgärtner-Altar (1503) in der alten Pinakothek zu München, ein Triptychon, dessen Mittelstück die Idylle von Bethlehem zeigt, während auf den beiden Flügeln das stiftende Bruderpaar als hl. Georg und hl. Eusebius erscheint. Die Anbetung der Könige in Florenz (1504) enthält eine der liebenswertesten Madonnenfiguren. Den ersten erfolgreichen Versuch, seinen Realismus zur formalen Schönheit zu verklären, macht er in dem in Venedig 1506 entstandenen Rosenkranzfest (in Prag), wo Maria und das Kind an Papst, Kaiser (Maximilian) und Gemeinde Rosenkränze austheilen. Italienischen Einfluß zeigen auch die lebensgroßen Gestalten von Adam und Eva in Madrid (Kopien in Florenz und in Mainz). Seine großartigste Komposition, der Hallersche Altar mit der Himmelfahrt Mariä ist verbrannt; doch existieren eine alte Kopie und zahlreiche hochinteressante Studien. Trefflich erhalten ist das meisterlich komponierte Allerheiligen-

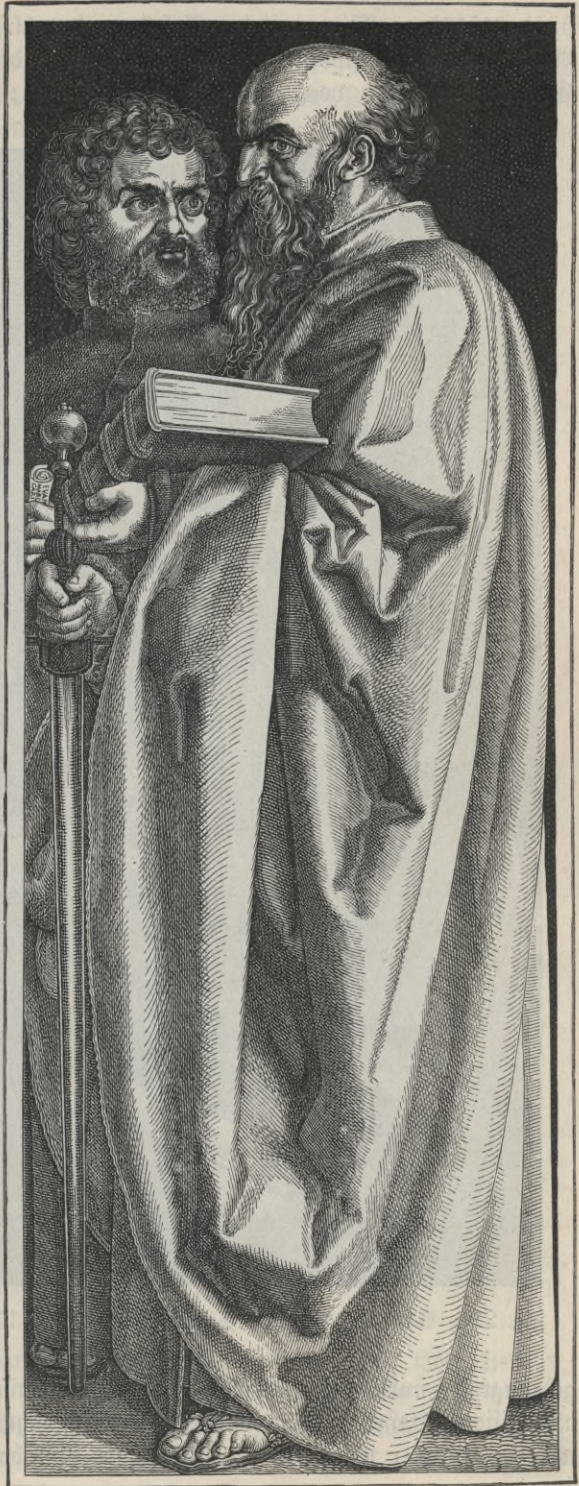


Fig. 275. Dürer, Die Apostel Paulus und Markus. Gemälde auf Holz. Eine von den Doppeltafeln, die Dürer 1526 dem Rate zu Nürnberg schenkte. Jetzt in der Pinakothek München.

bild (1511) zu Wien mit der Anbetung der hl. Dreifaltigkeit (Studie zu dem Allerheiligenbild: Apostelkopf, Fig. 274.) In der Höhe schwebt die dreieinige Gottheit, umgeben von dem Kreise der Seligen; darunter in den Wolken dicht



Fig. 276. Albrecht Dürer, Selbstbildnis vom J. 1500. Alte Pinakothek. München.

gedrängt die anbetende irdische Gemeinde mit Kaiser und Papst. Das ganze ist als Vision gefaßt; in der wundervollen Landschaft am unteren Rande erblicken wir den Künstler selber mit seinem Freunde Willibald Pirckheimer. Am monumen-

talsten wirkt Dürers Kunst am Ende seines Lebens in den 4 Aposteln oder den „vier Temperamenten“ der Münchener Pinakothek (1526). Auf 2 hohen Tafeln stehen Paulus und Markus (Fig. 275), Johannes und Petrus als Vertreter und Verkünder des reinen christlichen Glaubens, zugleich als Typen der mensch-



Fig. 277. Albrecht Dürer, Kampf des Erzengels Michael mit dem Drachen. Holzschnittblatt aus der Holzschnittfolge der „Heimlichen Offenbarung“ oder Apokalypse in 15 Blättern (1498).

lichen Temperamente, in großartiger Gewandung und packender Charakteristik. Dürer nennt seine vier Apostel sein „Testament als Künstler, als Mensch, als Patriot und als evangelischer Christ“. Die prachtvolle Paulusfigur besonders, in dem weißen Mantel, steht durch ihre plastische Modellierung unerreicht in der Kunst da.

Von Dürers Bildnissen sind am bekanntesten und bedeutendsten das idealisierende Selbstporträt in München (Fig. 276) und der herrliche Greisentopf des Hieronymus Holzschuher in Berlin.



Fig. 278. Dürer, Heimsuchung Maria. Aus den 20 Holzschnittblättern des „Marienlebens“.

Die unmittelbarsten und intimsten Äußerungen seiner Begabung haben wir in Dürers Holzschnitten, Kupferstichen und Zeichnungen. Durch ihn erst wird

der Holzschnitt mit Hilfe der Modellierung, der reichen Verwendung von Licht und Schatten von der bloßen Umrißzeichnung zu einem volkstümlichen und doch echt



Fig. 279. Albrecht Dürer, Ritter, Tod und Teufel. Aus den 12 Holzschnittblättern der „Großen Passion“.

künstlerischen Ausdrucksmittel von überzeugender Kraft ausgestaltet. Die Heimliche Offenbarung oder Apokalypse (1498) ist die erste große Folge (15 Holz-

schneidblätter), von phantastischem, oft wild dramatischem Grundton; darunter am gewaltigsten die apokalyptischen Reiter und der Kampf des Erzengels Michael mit dem Drachen (Fig. 277). In ähnlich herbem und ernstem Stil ist die Große Passion (12 Blätter) gehalten. Ungleich lieblicher und milder, oft von entzückender Naivität und idyllischer Volkstümlichkeit das Marienleben (20 Blätter); der Hauptsache nach eine Verklärung der deutschen Hausfrau und Mutter unter dem Bilde der Madonna. Von gemütvoller Poesie sind namentlich die Holzschnittblätter mit der Heimsuchung Mariä (Fig. 278), der Flucht nach Ägypten und der Ruhe auf der Flucht. Die Passion hat der Künstler noch einmal in 37 kleineren Blättern, der sog. kleinen Passion, in schlichtem Volkston erzählt. — Unter seinen mehr als 100 Kupferstichen sind am bedeutendsten die 3 berühmten symbolischen Blätter. Der „Ritter mit Tod und Teufel“ (Fig. 279) ist das Sinnbild der furchtlosen, fest in sich ruhenden sittlichen Kraft, die unbekümmert um Gefahr und Not ihren geraden Weg geht. Die sog. „Melancholie“, eine finstere, geflügelte Frauengestalt, die mitten unter allerhand Instrumenten und Geräten in trübem Nachsinnen daßißt, erscheint als die Personifikation des sehnüchtig, aber vergeblich nach höherer Erkenntnis ringenden Menschengesistes. Der „hl. Hieronymus“ in seiner friedlichen, von der Sonne durchleuchteten Zelle vertritt das beschauliche Glück des auf den engeren Kreis seiner Glaubensanschauung sich beschränkenden Gelehrten. Dürer hat die Technik des Kupferstichs außerordentlich vervollkommenet und durch den reichen Wechsel der Beleuchtung, durch die Vollendung der stofflichen Erscheinung, durch Ton und Stimmung, oft mit dem Grabstichel wahre Gemälde geschaffen. — Unter seinen zahlreichen Zeichnungen sind besonders wichtig die Naturstudien aller Art, nach Tieren, Pflanzen und Landschaften; sehr reizvoll auch die köstlich erfundenen Randzeichnungen zu einem Gebetbuch Kaiser Maximilians.

X Hans Holbein der Jüngere, geb. zu Augsburg 1497, Sohn des an Reichtum der Erfindung und Farbenfreude sehr bedeutenden Malers gleichen Namens, lernte des Vaters Kunst und wanderte 1515 nach Basel. Er verweilte wahrscheinlich um 1518 etwa zwei Jahre lang in Oberitalien, trat 1519 in die Baseler Malerzunft, ging 1526 mit einer Empfehlung des Erasmus von Rotterdam zum erstenmal, nach einem erneuten vierjährigen Aufenthalt in Basel, 1532 zum zweitenmal nach England, wo er als Hofmaler Heinrichs VIII. eine hochangesehene Stellung erhielt und der Bildnismaler des hohen englischen Adels ward. Er starb 1543 zu London an der Pest. Holbein ist ein ungemein geistreicher und vielseitiger Künstler, der sich in überraschender Weise von der Unbehilflichkeit und Kleinlichkeit der gleichzeitigen deutschen Malerei zu einer an die Italiener erinnernden Freiheit und gesunden Fülle der Schöpferkraft emporschwingt. Aus der Baseler Zeit besitzen wir einige herrliche Madonnen. Das in Darmstadt befindliche (Fig. 280), einfach als „Holbeinsche Madonna“ bekannte Altarbild, bedeutet einen Glanzpunkt in der deutschen Malerei. Die hoheitsvolle, stille Gestalt der mütterlichen Jungfrau ist von freier, großer Formengebung und hoher Schönheit. Sie ist herabgestiegen zur Erde und steht auf demselben Teppich, auf dem rechts und links die wundervoll charakterisierten Mitglieder der Familie des Bürgermeisters Meyer, im Gebet versunken, knien. Namentlich der Stifter selbst zeigt einen prächtigen Charakterkopf.



Fig. 280. H. Holbein d. J., Madonna des Baseler Bürgermeisters Meyer im Großherzoglichen Schloß zu Darmstadt.

Meisterlich sind die Farben zusammengestimmt, wie denn Holbein alle deutschen Maler damaliger Zeit, auch Dürer, an seinem dekorativem Geschmack und ausgeglichenerem Kolorit weit überstrahlt. Eine gute spätere Kopie des Bildes besitzt



Fig. 281. Hans Holbein d. J., Tod und Blindler. Aus dem Totentanz-Bildern in Holzschnitt.



Fig. 282. Hans Holbein, Tod und Ackersmann. Aus den Totentanz-Bildern in Holzschnitt.

die Dresdener Galerie. Holbeins große geschichtliche Wandgemälde, deren großzügige Entwürfe zum Teil noch vorhanden, sind leider zerstört. In England malte er mit besonderem Glück Bildnisse, in denen er sich durch die geistvolle Auffassung,



Fig. 283. Hans Holbein, Tod und Greis. Aus den Totentanz-Bildern in Holzschnitt.

die realistische Kraft und die sprechende Charakteristik, den Glanz und die Sicherheit der Ausführung als einen der ersten Meister bewährt. Zwei seiner glänzendsten Porträtleistungen sind das Bildnis des Ritters Morette in Dresden und das des Kaufmanns Giese in Berlin. Das Bild des Kaufmanns Giese ist als zweite farbige Abbildung diesem Buche beigegeben. Kecke Erfindung und kräftiger Humor ist Holbeins satirischen Zeichnungen für den Holzschnitt eigen. Sein berühmter Totentanz, entstanden 1525 (Fig. 281 bis 283), erschienen 1538, gibt einer zu jener Zeit sehr beliebten Darstellung der Vergänglichkeit alles Irdischen Ausdruck. In diesen Totentanzblättern, die, mit kurzem Text versehen, als Flugblätter und als ganze Bücher weiteste Verbreitung fanden, treiben Spott, Witz und Ironie in Verbindung mit der erschütternden Tragik des Todes die köstlichsten Blüten. Gerade hier erweist sich dieser



Hans Holbein, Porträt des Kaufmanns Jörg Wisze aus Basel. 1532.

Originalfarbendruck nach dem Gemälde im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin.

feinsinnige Humanist als ein durchaus volkstümlicher Künstler. Auch für das Kunsthandwerk seiner Zeit hat Holbein, mehr noch als Dürer, vorzügliche Zeichnungen geliefert. Er entwarf Buchschmuck, Glasmalereien, Schmuckstücke, Gürtelschnallen, Dolchklingen, Spitzen, Trachtenbilder, Kaminfinse, Gefäße, Festdekorationen.

Lucas Cranach der Ältere wurde geboren 1472 zu Kronach in Franken; er hieß wahrscheinlich ursprünglich Lucas Müller. Nachdem er sich in der Unterweisung des Vaters ausgebildet, ward er 1504 Hofmaler Friedrichs des Weisen von Sachsen und ließ sich zu Wittenberg nieder, nachmals mit den Reformatoren aufs engste befreundet, 1537 Bürgermeister von Wittenberg. Er teilte hochbetagt freiwillig 1550—52 die Gefangenschaft des Kurfürsten Johann Friedrich, wobei er 1550 Tizian in Augsburg kennen lernte, und starb 1553 zu Weimar. Cranach steht den Vorgenannten nicht annähernd gleich, aber seine Tafelbilder kirchlichen Inhalts zeigen bald Kraft und Würde, bald eine kindliche Anmut, allezeit eine herzerfreuende Frömmigkeit und kräftige, wenn auch harte Farbenwirkung. Manche seiner Bildnisse sind von trefflicher Ausführung, sehr viele freilich nur massenhaft bestellte, künstlerisch minderwertige Gesellenarbeiten. Auch in mythologischer und humoristischer Darstellung versuchte er sich. Die Blütezeit deutscher Renaissance war nur kurz und erstarb, nachdem sie kaum in Dürer und Holbein ihre Höhe gefunden hatte.

Mehrere jüngere Zeitgenossen und Landsleute Dürers sind mit Achtung zu nennen. So schuf Mathias Grünewald aus Ashaffenburg, ein koloristisch höchstbedeutender, temperamentvoller Meister, als „deutscher Correggio“ gepriesen, den Isenheimer Altar zu Kolmar. Grünewald nachahmend in der Darstellung von Beleuchtungsproblemen wirkte Hans Baldung mit dem Beinamen Grün oder Orien. Albrecht Altdorfer war besonders wichtig für die Entwicklung der Landschaft.

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

§ 102. Einen besonderen Aufschwung nimmt in dem Zeitalter der Renaissance das Kunstgewerbe. Wie schon erwähnt, rechneten es sich bedeutende Künstler, wie Dürer, Holbein und andere Meister zur Ehre, für handwerkliche Leistungen Zeichnungen zu liefern. Prachtige geschnitzte Möbel, Intarsien, Türfüllungen, Kachelöfen, wurden in dieser Glanzzeit deutschen Patrizierthums zu Nürnberg, Augsburg, Regensburg usw. vielfach begehrt. Was das mit der Plastik verwandte Kunstgewerbe betrifft, so besaß Italien im 16. Jahrh. vorzügliche Steinschneider. In Gold- und Silberschmiedearbeit, Medaillenschnitt ward nicht bloß in Italien (Benv. Cellini) Köstliches geleistet, sondern auch Deutschland besaß vorzügliche Meister, wie den in Wien 1508 geborenen, in Nürnberg tätigen Wenzel Jamnitzer oder Jamitzer, † 1585, und seine Familie (Fig. 284). Der Erzguß schuf die reichsten Randelaber, Türbeschläge, Schlösser, Gitterwerk usw.; die Plattnererei (Waffenschmiedekunst) von Augsburg lieferte weithin die schönsten, mit ge-

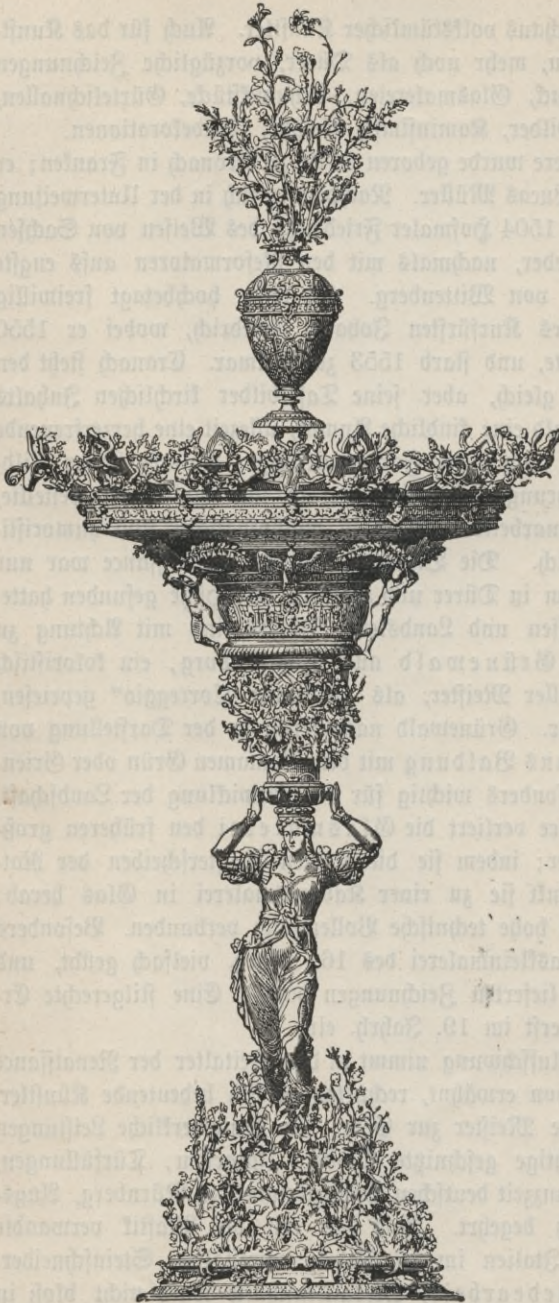


Fig. 284. Samniger, Silberner Tafelaufsatz.
Sammlung Rothschild.

und Stil mehr oder minder vollkommen die lebendige Einwirkung der Renaissance auf das Kunstgewerbe; die im 16. Jahrh. beginnende Liebhaberei der Fürsten, sogenannte Kunstkammern anzulegen, ist dabei förderlich.

ätzten Zeichnungen geschmückten, mit Gold und Silber eingelegeten (tauschierten) Helme, Harnische und Waffen. Die Feinschlosserei war hochentwickelt in Italien, Deutschland, Frankreich und der Schweiz. Der Plastik und Malerei zugleich gehört die Feintöpferei an, hauptsächlich vertreten durch die bereits früher erwähnte Majolika. Besonders besitzt Frankreich auf diesem Felde tüchtige Künstler, wie Bernard Palissy, † 1589, der die Majoliken mit plastischem Bildwerk von Tieren und Pflanzen zierte. In Deutschland und den Niederlanden werden an verschiedenen Orten kunstreiche Kannen und Krüge von Steingut gefertigt; Venedig und Böhmen liefern die schönsten Glaswaren in mannigfachen Formen. Ebenso hat die Holzschnitzerei und eingelegte Holzarbeit (Intarsia) in Italien an Brunkturen, Truhen, Schränken Vollendetes geschaffen. Wertvollere Bücher werden mit Bildern und geistreich erfundenen Randleisten in Holzschnitt geziert, die Bucheinbände in gepresstem Leder mit geschmackvoller Pracht ausgestattet. Die Niederlande brachten in großen Bilderteppichen (Arazzi) Meisterwerke der Feinweberei. Alle diese mannigfachen Kunstleistungen zeigen in Geschmack

Zweiter Abschnitt.

Die bildende Kunst im 17. und 18. Jahrhundert.

Zeittafel des 17. und 18. Jahrhunderts.

- 1577—1640. P. P. Rubens.
 1579—1584. Wilhelm von Oranien, erster Statthalter der Niederlande.
 1580—1640. L. und A. Carracci, Domenichino, Guido Reni, Guercino. — Zurbaran, Ribera, Caravaggio. — Fr. Hals.
 1599—1660. Velazquez.
 1599—1641. A. v. Dnck.
 1606—1609. Rembrandt v. Rijn.
 1618—1682. B. E. Murillo.
 1621—1665 König Philipp IV. von Spanien.
 1630—1680. L. Bernini. — Salv. Rosa. — Nicolas Poussin, Cl. Lorrain. — D. Teniers d. J., A. v. Ostade, A. Brouwer, J. Steen, G. Dou, G. Terborch, J. v. Mieris, C. Netscher. — A. v. Everdingen, J. v. Ruizdael, A. v. d. Neer, M. Hobbema, Ph. Wouwermans, P. Potter u. a.
 1643—1715 König Ludwig XIV. („Louis Quatorze“) von Frankreich.
 1660—1685 König Karl II. von England.
 1694—1733 August der Starke von Sachsen.
 1700. Fischer v. Erlach, A. Schlüter. — A. Watteau.
 1715—1774 König Ludwig XV. („Louis Quinze“) von Frankreich.
 1717—1768. Joh. Joachim Winckelmann.
 1733—1764 König August III. von Polen und Kurfürst von Sachsen.
 1740—1786 König Friedrich der Große von Preußen.
 1740—1800. A. Raffael Mengs, A. Graf, Ph. Hackert, A. Rauffman, D. N. Chodowiecki. — Jos. Reynolds, Th. Gainsborough, W. Hogarth.
 1774—1793 König Ludwig XVI. („Louis Seize“) von Frankreich.

A. Baukunst.

§ 103. Die bildende Kunst hatte im 16. Jahrh. vor allem auf dem Boden Italiens in allen drei Kunstgattungen so Bedeutendes und Mustergültiges hervorgebracht, daß ein Überbieten dieser Leistungen nicht möglich war, es sei denn, daß die Künstler, wie dies in der Malerei des Nordens geschah, ganz neue Bahnen eingeschlagen hätten. Bei der Baukunst war dies nicht der Fall, denn ihre Wandlungen gehen naturgemäß langsam vor sich. So finden wir in der Baukunst der Spätrenaissance, des 17. und 18. Jahrh., zwei Hauptrichtungen vertreten: den von dem großen Neuerer Michelangelo ausgehenden formreichen und individuellen Barockstil und den von Palladio begründeten, auf dem Studium der Antike basierenden, streng gesetzmäßigen älteren Klassizismus. Zu diesen beiden gesellt sich alsdann im 18. Jahrh. das Rokoko.

Der Barockstil, welcher in der Baukunst eine imponierend großartige und namentlich malerische Wirkung anstrebt, sucht sie durch Steigerung und Häufung der Bauglieder, durch Massenhaftigkeit, Prunk und Glanz zu erzielen. In der Wandbekleidung spielen Säulen, Halbsäulen und Pilaster eine viel größere Rolle als früher. Das Gebälk wird willkürlich durchbrochen. Die ewig gültigen Gesetze von dem notwendigen Ausgleich zwischen stützenden und lastenden Baugliedern werden wissentlich vernachlässigt zugunsten willkürlicher, das Auge überraschender Häufung und Ineinandererschließung der einzelnen Teile, so daß diese scheinbar unter sich um den Vorrang kämpfen und den Bau sprengen zu wollen scheinen. Es herrscht also ein dem romanischen oder dem gotischen Stil grundsätzlich widerstrebendes Prinzip. Vorgebildet sind diese Eigenarten des Barocks bereits bei Michelangelo und bei Bignola (§ 84).

Bignolas immerhin noch ruhige und gehaltvolle Kunst wird aber bald, obwohl die Kirche Il Gesù zu Rom (Fig. 285), im Aufbau und Grundriß für den Kirchenbau des Barocks maßgebend bleibt, überwuchert. Die Seitenschiffe werden gern in Kapellenreihen aufgelöst (Fig. 286), um Platz für zahlreiche Brunnenaltäre zu schaffen; die flachen



Fig. 285. Rom: Kirche Il Gesù (Fassade). Von Bignola.

Tonnen und Spiegelgewölbe werden mit perspektivisch virtuos gemalten Fresken geschmückt. Die meisten größeren Kirchen zeigen eine Kuppel. Dort, wo Stützen nötig sind, verzichtet man gern auf das Strebewerk, wie es z. B. die Gotik ausgebildet hatte, und benutzt schneckenartig aufgerollte Voluten, die schließlich ohne konstruktive Gründe rein dekorativ am Äußern der Bauten auftreten. Im Innern wurden Decken und Wände mit großartigem Stuckwerk, schwebenden Engeln usw. verziert. Reiche Vergoldung trägt dazu bei, den Gesamteindruck zu einem durchaus weltlich-festlichen zu gestalten. Hauptmeister des Barock in Italien sind der geniale, als Baumeister und Bildhauer gleich bedeutende Lorenzo Bernini (1598–1680), der in der Peterskirche das gewaltige Tabernakel mit den gewundenen, ehernen Säulen und vor der Kirche den malerischen Säulengang (vgl. S. 192 und Fig. 231 und Fig. 232) schuf; sowie sein Nebenbuhler Franc. Borromini, der ihn durch gewaltige Verschörkelung und Brechung aller Linien noch zu überbieten suchte. Von Borromini ist die charakteristische Kirche S. Carlo alle quattro Fontane in Rom. In Venedig ist der bedeutendste Künstler Baldassare Longhena, der Schöpfer von Santa Maria della Salute und des Palazzo Pesaro. In Wien schuf Fischer von Erlach in der St. Karlskirche (1716) die bedeutendste katholische Barockkirche in Deutschland.

Neben dem Barockstil, der besonders in Italien, Süddeutschland und in den südlichen Niederlanden heimisch ist, geht der an Palladios Werke anknüpfende Klassizismus her, der in der Einfachheit der Gesamtanordnung wie der Zierglieder sich mehr an die Antike anlehnt. Er erblüht auf französischem Boden, geht von da nach Holland, Norddeutschland und England weiter.

§ 104. Der Barockstil steigert sich etwa seit 1720 zu höchster, fast abenteuerlicher Lebendigkeit in dem sogenannten Rokokostil. Hier finden wir in der Brechung oder Schweifung aller Linien des Grund- und Aufrisses, in Verschörkelung der Giebellinien, in Überladung mit einer aus Blumen- und Fruchtgewinden, Schnecken und Muscheln, oder auch ganz phantastischen Gebilden zusammengesetzten Fülle von graziösen Ziergliedern die organische Entstehung und tragende Bedeutung aller Bauglieder völlig mißachtet. In der Innendekoration wird eine oft

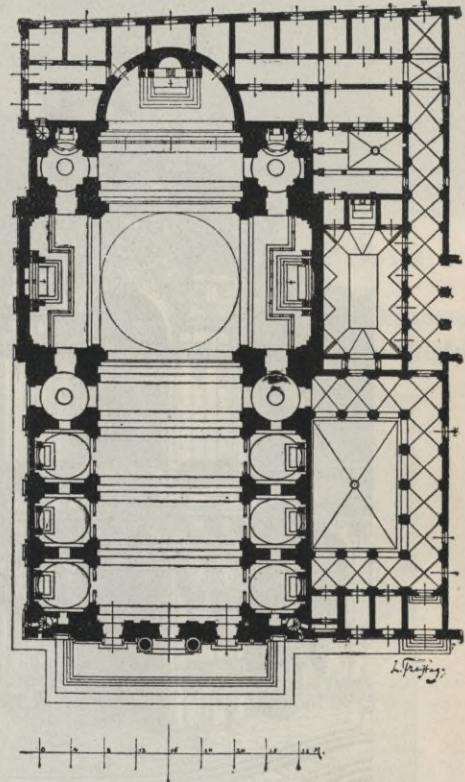


Fig. 286. Rom, St. Ignaz, Grundriß.

überaus reizvolle, wenn auch unruhige Wirkung hervorgerufen. Oft überläßt man den Außenbau dem Barock oder Klassizismus und beschränkt sich auf eine entsprechende Ausbildung der Innendekoration. Mit beispielloser Freiheit überzieht das graziöse Ornament die Wände. Im Gegensatz zum wuchtigen Barock sucht man den Schloßbauten gern ländlichen Charakter zu geben, wird gegenüber der seitherigen Steige-

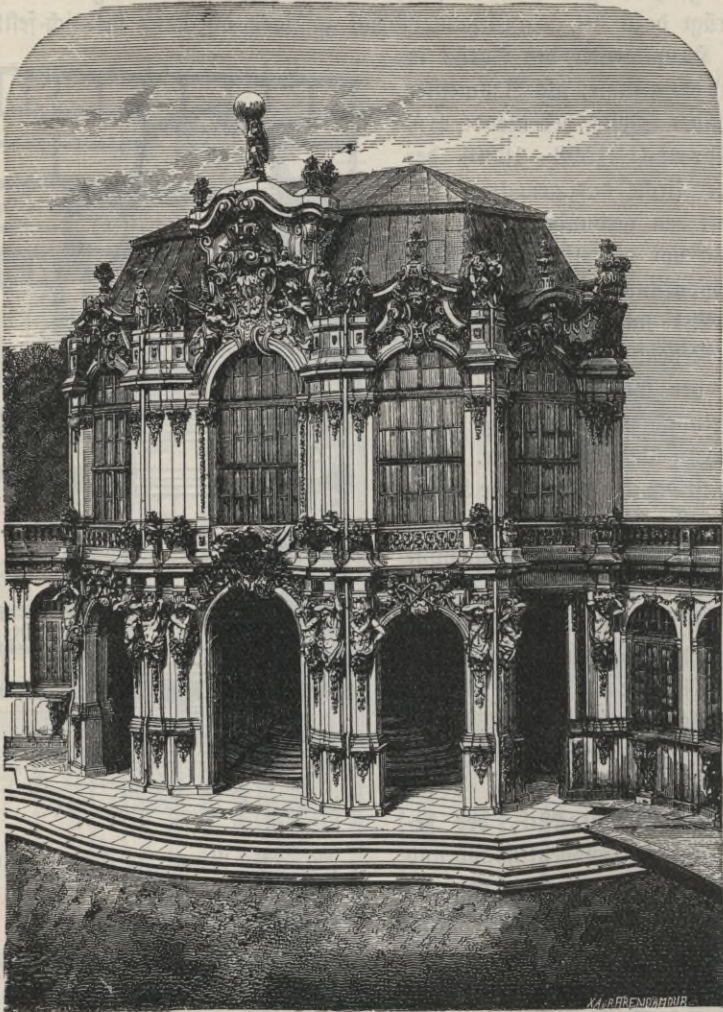


Fig. 287. Der Dresdener Zwinger von Pöppelmann.

rung der Architektur anspruchsloser und zierlicher. Man liebt Grottenwerk, künstliche Ruinen, „Eremitagen“, sogar Anklänge an chinesische Kunst. Bei Schloßbauten wächst die Längenausdehnung auf Kosten der Höhe. Mehrfach sind die Bauten nur einstöckig (Sanssouci), und der Fußboden liegt auf gleicher Höhe mit dem umgebenden Terrain.

Ein Muſter des graziöſen Rokokobaues iſt der Dresdener Zwinger 1711—22, ein Werk von Matthäus Daniel Pöppelmann (Fig. 287), 1662—1763; ferner



Fig. 288. Schloß Sansſouci in Potsdam von G. W. v. Knobelsdorff.

die Schloßbauten Johann Balthasar Neumanns, 1687—1753 zu Würzburg, Brühl, Bruchſal. Unter Friedrich dem Großen entſtand eine reiche Bautätigkeit



Fig. 289. Das Zeughaus in Berlin von Joh. Arn. Nering.

in Berlin und Potsdam; Hauptmeiſter war G. W. v. Knobelsdorff, 1697 bis 1753, der Erbauer von Sansſouci (Fig. 288). Rococo iſt ein Spottwort vom

Ende des 18. Jahrhunderts, verwandt mit rocaille: décoration faite avec des coquillages, des pierres irrégulières et brutes ou des cailloux incrustés¹⁾.

Von französischen Palastbauten der Barockzeit sind zu nennen: das Luxemburg zu Paris, seit 1615; Palais Royal, 1636; unter Ludwig XIV. reicher Bautätigkeit das Schloß zu Versailles, hauptsächlich nach Plänen von Jules Hardouin-Mansart (1646–1708) erbaut, der auch der Schöpfer des 1706 vollendeten Invalidendoms ist; das Pantheon, von Jacques Germain Soufflot, seit 1764. In den Niederlanden das Rathaus von Amsterdam, seit 1648; in Belgien ist Rubens (§ 109) Förderer des Barockstils, außerdem entstehen hier zahlreiche Jesuitenkirchen. In England St. Paul zu London von Christopher Wren, seit 1675. Im 16. und 17. Jahrh. begegnen wir auf deutschem Boden vielfach italienischen oder niederländischen, im 18. französischen Baumeistern.

Der protestantische Kirchenbau der Barockzeit spielt eine geringe Rolle in der Kunstgeschichte; wichtig ist nur die prächtige Frauenkirche zu Dresden, ein Zentralbau, erbaut von Georg Bähr, seit 1706. Eine stolze Spätblüte der klassischen Renaissance zeigen die Berliner Bauten aus dem Schlusse des 17. Jahrh.: das 1695 von Joh. Arnold Nering, welcher noch im selben Jahre starb, begonnene Zeughaus (Fig. 289), sowie das Schloß, 1697–1706, ein Werk des als Baumeister und Bildhauer gleich bedeutsamen Andreas Schlüter, geboren 1664 zu Hamburg, 1694–1713 in Berlin tätig, gestorben 1714 zu St. Petersburg.

B. Bildnerei.

§ 105. Die Bildnerei des 17. und 18. Jahrh. nimmt teil an dem Streben der Baukunst und Malerei nach möglichst üppigen Wirkungen. An Stelle der Einfachheit, Ruhe und Getragenheit der früheren Schöpfungen tritt auch hier das Bemühen um malerischen Eindruck. Bildung und Bewegung der Gestalten erscheinen übertrieben oder geziert, die Gewandung flatternd und hauchsig. Hauptmeister dieser affektiert theatralischen Plastik ist der als Baumeister in gleicher Richtung tätige Lorenzo Bernini (s. § 103). In Berninis Bahnen bewegte sich die zahlreiche Schar von Bildhauern, die die Kirchen mit prunkenden Grabdenkmälern, die Fürstenschlösser und Lustgärten Frankreichs und Deutschlands mit mythologischen Gruppen, Brunnen und Statuen zierten. Als eine edle Nachblüte der aus Italien herübergewanderten Renaissance erscheinen die plastischen Arbeiten des oben als Baumeister erwähnten Andreas Schlüter, die Köpfe sterbender Krieger am Berliner Zeughaus und das 1697–1703 gefertigte Reiterstandbild des Großen Kurfürsten zu Berlin (Fig. 290), bei dem die majestätische Ruhe des Fürsten in wirksamem Gegensatz zu den lebhaft bewegten Gestalten der vier Sockelfiguren steht.

C. Malerei.

§ 106. Die Entwicklung der italienischen Malerei war bald nach der Mitte des 16. Jahrhunderts zum Stillstand gekommen. Der Vorstellungskreis, in dem sie sich bewegte, war erschöpft, und die Ausdrucksmittel waren abgebraucht; eine öde Konvention griff mehr und mehr um sich. Da wurde, etwa seit 1580, der

¹⁾ Grottenwerk: Ein mit Muscheln, unregelmäßigen und rohen Steinen oder eingelassenen Kieselsteinen ausgeführtes Dekorationsstück.



Fig. 290. Schlüter, Reiterstandbild des Großen Kurfürsten in Erz. Berlin.

herrschende Manierismus durch eine Bewegung verdrängt, die geeignet war, neues Leben in die Kunst hineinzubringen. Zwei Richtungen gingen dabei nebeneinander her. Das systematische Studium der großen Meister, um durch die Vereinigung und Konzentrierung ihrer Vorzüge zu einem neuen Stil zu gelangen, ergab den Eklektizismus. Der Naturalismus suchte durch rücksichtslose Nachbildung der Natur, auch in ihrer Häßlichkeit, zu neuer Frische und Gesundheit in der Kunst zu gelangen. Beiden Richtungen gemeinsam war das Streben nach packenden Wirkungen, nach dem Ausdruck starker Affekte. Der Katholizismus der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. kam diesem letzteren Streben entgegen. Er nimmt eine schwärmerische, düstere, leidenschaftliche Stimmung an, der die stille ruhige Gedankenwelt der früheren Werke ebensowenig genügt, wie deren einfache Kunstmittel. Man sucht aufgeregte und aufregende Motive, Verzückungen, Visionen, Henserszenen mit einem das Unschöne und Gräßliche aufsuchenden Realismus darzustellen und entfernt sich damit durchaus von der heiteren Weltfreude und dem gesammelten Ernste der Werke der guten Renaissancezeit.

Die Eklektiker haben ihren Mittelpunkt in der bolognesischen Schule, deren Vertreter zumeist aus Bologna oder Umgebung gebürtig sind. Als Begründer erscheint Lodovico Carracci, 1555—1619, dem sich seine beiden Vettern Agostino und der besonders begabte Annibale Carracci als Schüler anschließen. Sie arbeiteten gemeinsam und begründeten 1582 eine Akademie zum wissenschaftlichen Unterricht junger Maler. Annibale hat das heilige und mythologische Bild mit außerordentlich sicherer Zeichnung und Farbenwirkung sowie einem Nachklang des früheren schönen Maßes gepflegt. In beiden Richtungen hat Domenico Zampieri, genannt Domenichino, 1581—1641, sehr Tüchtiges geleistet. Guido Reni, 1575—1642, war gleichfalls ein höchst fruchtbarer und vielseitiger Künstler, der aber von der anfänglichen gesunden Kraft der Zeichnung und eines selten tiefen und weichen Kolorits zuletzt in eine süße Weichlichkeit verfiel. Sein Hauptwerk ist das berühmte Deckengemälde der Aurora mit Helios und den Horen im Palazzo Rospigliosi in Rom (Fig. 291). Gesund in Gedanken, Zeichnung und Farbe ist Francesco Barbieri, genannt Guercino, d. i. der Schielende, 1591—1666. Francesco Albani, 1578—1660, malte fast ausschließlich anmutige mythologische Bilder. Bei Carlo Dolci aus Florenz, 1616 bis 1686 wird die Andacht nicht selten zu weicher Süßlichkeit. Durch das ernste allseitige Studium und durch die nach Kräften selbständige Verarbeitung der übernommenen Eindrücke stellten die Leistungen der Carracci-Schule einen bedeutenden Fortschritt gegenüber dem früheren Manierismus dar.

Der Naturalismus gibt jede Anlehnung an die Tradition auf und erstrebt eine Erneuerung der Kunst durch unmittelbare, voraussetzungslose Wiedergabe der Natur ohne Rücksicht auf die üblichen Begriffe von Schönheit. Das Haupt der naturalistischen Richtung ist Michelangelo Merisi, nach seinem Geburtsort im Mailändischen Caravaggio genannt, 1569—1609; er studierte in Mailand und Venedig, verweilte dann in Rom und Neapel. Wüßt und leidenschaftlich in seinem Leben, ist er es auch in seinen Gemälden; von großartiger Kraft der Auffassung und Zeichnung, meisterhaft in der Farbenbehandlung, tragen seine

Darstellungen aus der heiligen Geschichte einen genialen Charakter. Von glühender Leidenschaft befeelt, gehen sie nicht selten bis an die Grenze des Hohen und Gemeinen, sind jedoch stets geädelt durch ein hohes künstlerisches Ausdrucksvermögen. Seine Sittenbilder sind von unheimlicher, ergreifender Wirkung. Noch weiter steigert sich diese Richtung in Caravagios Schüler, dem Spanier Jusepe de Ribera, genannt Spagnoletto, 1588—1656. Religiöse Schwärmerei, Grausamkeit und heiße Inquisitionsstimmung sprechen sich in seinen Henkerszenen, seinen asketischen Heiligen aus. Ribera erreicht seine Wirkung durch schärfste Licht- und Schattengebung, kühne Komposition. Ein tüchtiger Schüler des Spagnoletto ist der Neapolitaner Salvatore Rosa, 1615—73, weniger bedeutend in Andachtsbildern als in lebendigen Schlachtgemälden und Räuberzenen, sowie düsteren Gebirgslandschaften. Auch als Radierer und Dichter leistete er Hervorragendes.

§ 107. Nahe berühren sich teilweise mit den Künstlern der Schulen von Bologna und Neapel einige gleichzeitige französische Maler. Schon früher waren mehrere italienische Künstler nach Frankreich berufen worden, Leonardo, Benvenuto Cellini, Andrea del Sarto u. a.; nunmehr geht eine Anzahl junger französischer Künstler nach Italien, dort ihre Studien zu machen. Nicolas Poussin, geb. in der Normandie 1594, wirkt seit 1624 in Rom, wo er mit Ausnahme eines kurzen Aufenthaltes als Hofmaler in Paris bis zu seinem Tode, 1665, verweilte.



Fig. 291. Guido Reni, Aurora fliegt der Cadriga des Sonnengottes voran, den nahenden Morgen verkündend. Palazzo Hospiziali, Rom.

Seine großen religiösen und mythologischen Bilder zeigen in der Weise der Bolognesen geschickte Zeichnung und Komposition, entbehren aber trotz guter Farbwirkung kräftigen inneren Lebens. Er ist zugleich der Schöpfer der historischen Landschaft mit großen und ruhigen Formen; noch Besseres leistete darin sein Schüler und Schwager Caspar Dughet aus Rom, genannt Caspar Poussin. Claude Gellée, genannt Claude Lorrain, geboren in Lothringen um 1600, † zu Rom 1682, verweilte auch den größten Teil seines Lebens in Rom. Seine Landschaften sind von tiefem poetischen Naturgefühl mit ihren prächtigen Baumgruppen, den duftigen Fernen und dem goldenen Sonnenschein.

Die beiden bedeutendsten Maler des französischen Rokoko sind Antoine Watteau aus Valenciennes (1684—1721) und François Boucher (1703 bis 1770). Beide malen in phantastisch grazioser Auffassung Liebeszenen aus dem Kreise der höheren Gesellschaft, die sog. Fêtes galantes, in reichen Park- und Gartenlandschaften. Boucher bevorzugt daneben mythologische Darstellungen von gefälligem, oft stark sinnlichem Reiz. Als Bildnismaler ist der Pariser Antoine Pesne zu nennen, der 1757 als Akademiedirektor in Berlin starb. Von ihm das bekannte Jugendporträt Friedrichs d. Gr. Den Übergang schon zum 19. Jahrhundert bildet Jean Baptiste Greuze (1725—1805), der durch seine sentimentalen Genrebilder von moralisierender Tendenz sowie durch seine anmutigen Mädchenköpfe sich einen Namen machte.

§ 108. Unsere Anschauung und folgeweise unsere Kenntnis der früheren spanischen Malerei ist höchst dürftig. Die Blütezeit der spanischen Kunst fällt in das 17. Jahrhundert und wird vornehmlich durch die Meister der Schule von Sevilla vertreten. Das streng katholische Spanien leistet nicht nur Hervorragendes im Andachtsbild, auch das Porträt- und das Sittenbild finden hier eine glänzende Entwicklung. Die Andachtsbilder tragen fast durchgängig jenen schon bei Ribera erwähnten Zug glühender religiöser Schwärmerei. Alle spanischen Maler dieser Zeit verfügen über eine meisterhafte Behandlung der Farbe.

Francisco de Zurbaran, 1598—1662, der älteste der drei großen Meister der Schule von Sevilla, wird bezeichnet durch den Namen des spanischen Caravaggio, ist aber ernster und würdiger als dieser. Diego Velazquez, oder genauer Diego Rodriguez de Silva y Velazquez, 1599—1660, seit 1623 Hofmaler zu Madrid, durch zwei Reisen nach Italien voll ausgebildet, steht als Bildnismaler der vornehmen Welt seiner Zeit einzig da. Seine zahlreichen Porträts tragen in ihrer höchst objektiven Auffassung ein Stück Weltgeschichte in sich. Mit einer unbedingt treuen Wiedergabe der Persönlichkeiten verbindet Velazquez eine kühne, großzügige Malweise ganz neuer Art, die sich frei hält von aller Konvention und Manieriertheit. Außer zahlreichen Bildnissen des Königs Philipp IV., der Mitglieder der königlichen Familie und der politischen, wissenschaftlichen und künstlerischen Größen der Zeit hat er auch die Narren und Zwerge verewigt, die zur Belustigung dieser sonst so steifen und zeremoniellen Hofgesellschaft gehalten wurden (Fig. 292). Im übrigen schuf er vorzügliche großräumige Bilder aus dem spanischen Volksleben, der Mythologie, der Heiligen- und Zeitgeschichte. Die Darstellung

der Übergabe der kleinen holländischen Festung Breda, die nach einer hartnäckigen Belagerung dem berühmten spanischen Feldherrn Spinola ihre Tore öffnen mußte, ist eines der bedeutendsten Historienbilder der gesamten Kunstentwicklung (Fig. 293). Die beiden Heerführer begegnen sich vor den Wällen der Stadt, und Spinola nimmt in vornehm leutseliger Weise aus den Händen seines Gegners Justin von Nassau die Schlüssel der Feste entgegen. In wohlverteilten Massen hält sich zur



Fig. 292. Velasquez, Hofzweig. Prado-Museum. Madrid.

Rechten und Linken das spanische und das holländische Gefolge, während unser Blick durch die mittlere Lücke in die weite Ebene schweift, in deren blauem Duft Rauchsäulen aufsteigen und Schanzwerke sichtbar werden. Von den hochragenden Spießern der Spanier, durch welche eine langweilige Symmetrie der beiden Hälften der Komposition glücklich vermieden wird, heißt das mächtige Werk in Spanien schlechtthin „las Lanzas“. — Ein Meister von höchster Fruchtbarkeit und Viel-

seitigkeit ist Bartolomé Estéban Murillo aus Sevilla, getauft 1. Januar 1618. Nach dürftiger Jugend mäßig vorgebildet, entwickelte er sich durch dreijährigen Aufenthalt zu Madrid, 1642—45, wo er Velazquez zum Lehrer hatte und sich mit Feuereifer an Rubens und van Dyck, Tizian und Ribera bildete. Die Folgezeit bis zu seinem Tode 1682 verbrachte er wieder zu Sevilla. Seine immer wiederkehrenden Motive behandeln namentlich den Triumph Mariä und die schwärmerische Verückung der Heiligen, während ihm die Darstellung der einfachen mütterlichen



Fig. 293. Velazquez, Übergabe von Breda. Prado-Museum. Madrid.

Madonna weniger gelingt. Die Darstellung der allerreinsten Jungfrau, wie sie in weißem Gewande und blauem wallenden Mantel auf der Mondichel stehend und von entzückenden Engelsputten geleitet durch den goldigen Lichtäther der Vereinigung mit dem Höchsten zustrebt, hat er immer wieder aufs neue versucht. Die reifste und bekannteste Lösung des Problems befindet sich im Louvre zu Paris (Fig. 294). Murillo hat auch Sittenbilder von frischstem Humor, von einer köstlichen Meisterschaft in der künstlerischen Verklärung des Alltäglichen und Häßlichen geschaffen; so namentlich die berühmten Szenen mit Sevillaner Gassenjungen, die er plaudernd und würfelnd, oder Melonen und Trauben essend darstellt (Fig. 295). Allen seinen Werken eignet eine prachtvolle Farbenwirkung durch eine unvergleichliche Be-

herrschaft des Hell dunkels. — An dieser Stelle mag der bereits ins 19. Jahrhundert hinübergreifende Spanier, Francisco Goya y Lucientes, geb. 1746 in Aragon, gest. 1828 in Bordeaux, seinen Platz finden. An dem Venezianer



Fig. 294. Murillo, Die Allerreinste. Louvre, Paris.

Tiepolo sich bildend, behält Goya durchaus seine nationale Eigenart. Er ist völlig Realist und ragt einsam aus der klassizistischen Richtung seiner Zeit heraus. Weit bedeutender noch als seine Andachtsbilder und Porträts sind seine



Fig. 295. Murillo, Die Würfelspieler. Alte Pinakothek. München.

kühnen Radierungen. In ihnen entfaltet sich eine blendende Fülle von Geist, Witz und tragischer Satire, die in grimmigem Hohn die Geißel schwingt über alle menschlichen Irrungen. Eine bewegte, flimmernde Technik gibt diesen Blättern hohen künstlerischen Reiz.

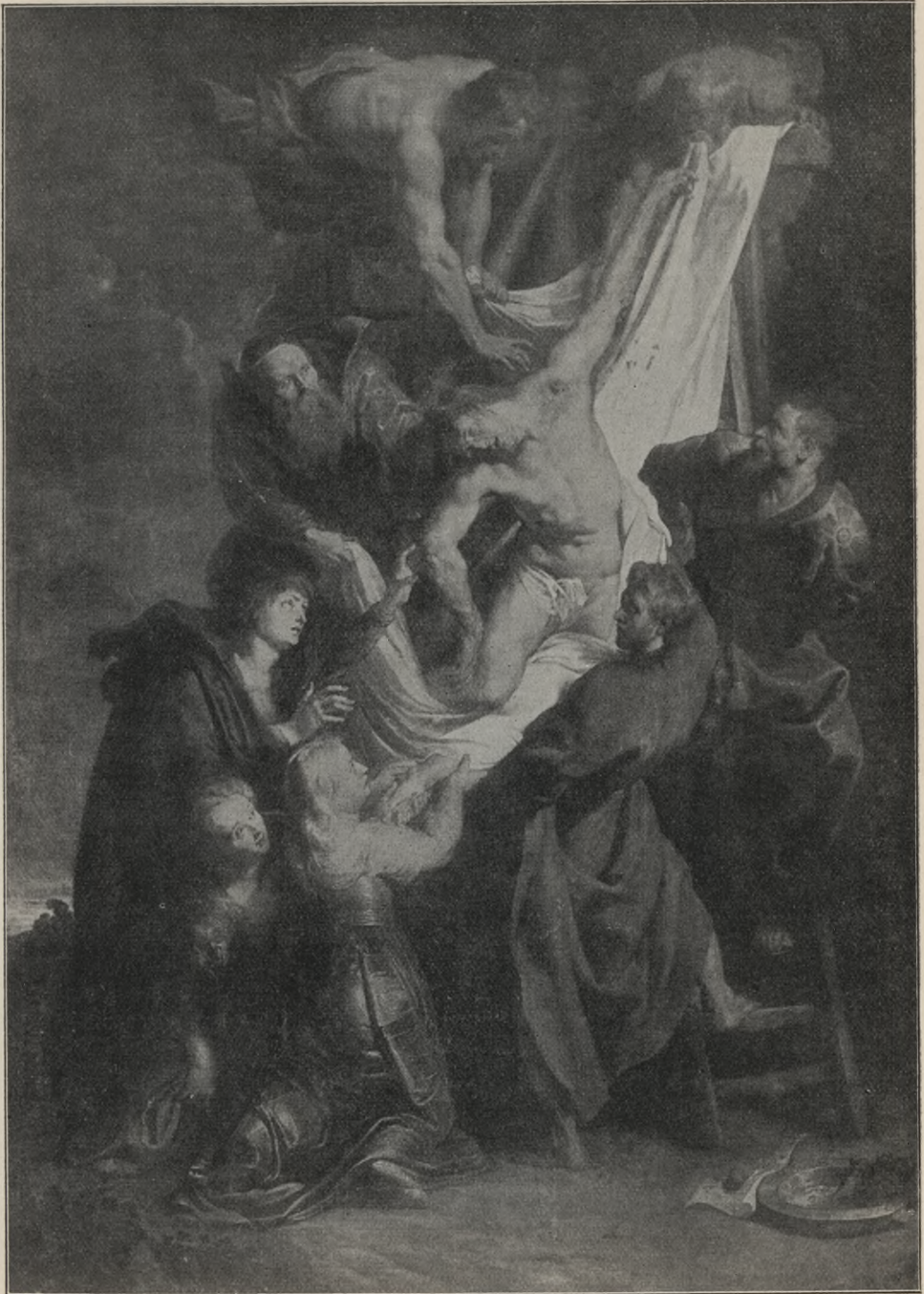


Fig. 296. Rubens, Kreuzabnahme. Kathedrale. Antwerpen.



Fig. 297. Rubens, Helene Fourment. Gemälde in der Eremitage zu St. Petersburg.

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

Peter Paul Rubens, geboren 29. Juni 1577 zu Siegen. Rubens' Eltern waren wegen politischer Verfolgungen aus Antwerpen nach Köln übergesiedelt, woselbst der Vater zuerst als Rechtsbeistand, dann aber als Vertrauter in unerlaubt enge Beziehungen zu Anna von Nassau, der getrennten Gattin Wilhelms von Oranien trat. Dieser nahm in Siegen 1571 den Vater Rubens' gefangen und hielt ihn bis 1578 in Zwangshaft. Seine Knabenjahre verlebte Rubens in Köln; 1588 kehrte nach des Vaters Tod die Witwe mit den Kindern von Köln nach Antwer-

pen zurück. Dort wurde der junge Peter Paul Schüler u. a. des Otto v. Been, begab sich 1600 nach Italien, wo er besonders nach Tizian und Paul Veronese studierte, in Mantua, Rom und Genua arbeitete, auch bereits als Hofjunker des Herzogs von Mantua eine Gesandtschaftsreise nach Madrid unternahm. Seit 1608 verweilte er in Antwerpen, hochangesehen, in glänzendem Reichtum, das gefeierte Haupt der Künstler. Wiederholt von der Statthalterin Isabella zu wichtigen staatsmännischen Geschäften in Madrid und London gebraucht, starb er 30. Mai 1640 zu Antwerpen und wurde gleich einem Fürsten zu Grabe geleitet. Rubens war ein Meister von ungeheurer Leichtigkeit des Schaffens und unerschöpflicher Er-



Fig. 298. Rubens, Früchtekranz. Pinakothek. München.

findungsgabe. Seine Werke sind voll sprühender Lebenskraft, voll Bewegung und Handlung und zeigen eine geniale Vereinigung der Vorzüge italienischer und niederländischer Malerei. Das Andachts- und Geichichtsbild, die mythologische und allegorische Darstellung, das Bildnis, das Tierbild und die Landschaft, alles behandelt er mit der gleichen Gesundheit der Auffassung, Fülle der Form, Glut und üppigen Kühnheit der Farbe.

Zwei seiner machtvollsten Schöpfungen birgt die Kathedrale von Antwerpen: die Kreuzaufrichtung und die Kreuzabnahme (Fig. 296). Letztere erscheint als des Meisters bekanntestes und berühmtestes Werk. Der Leichnam des Herrn ist bereits ganz vom Kreuze gelöst. Die auf der Leiter stehenden Jünger haben ein weißes Leintuch, das der eine von ihnen mit den Zähnen festhält, unter ihm heraufgezogen und lassen ihn auf dieser Unterlage langsam hinabgleiten in die Arme der schmerzvoll bewegten Angehörigen. Eine wirksame Lichtdiagonale zieht von rechts oben nach links unten durch das ganze Bild. Die Lebendigkeit aller Bewegungsmotive ist ebenso überraschend wie die Tiefe des geistigen Ausdrucks in

den Köpfen und die erstaunliche Kraft der malerischen Durchführung. Das Rot in dem Gewande des Johannes, der den Körper mit der Brust aufzufangen sich bereitet, das Blau des Mantels der Maria, das Bronzegrün bei der knienden Maria Magdalena, alles das ist mit den tieferen Tönen und mit der großen mittleren Helligkeit zu einer wundervollen koloristischen Harmonie zusammengestimmt. In ihnen vereinigt sich wahrlich die Zeichnung Michelangelos mit dem Kolorit Tizians. Von höchster Leidenschaftlichkeit sind seine Darstellungen des jüngsten Gerichts in Dresden und in München, wo sich auch die große Löwenjagd, die aufs stärkste bewegte Amazonenschlacht und eine große Anzahl anderer Meisterwerke befinden. Mehrfach hat er seine erste Gattin, Isabella Brant, gemalt, ungleich häufiger aber die schöne Helene Fourment geschildert (Fig. 297), mit der er sich nach Isabellas Tode in zweiter Ehe vermählte. Von dem Liebreiz und der Naivität seiner Kinderdarstellungen gibt das köstliche Bild „der Früchtekranz“ in München eine anziehende Probe (Fig. 298). Bei vielen seiner weiträumigen Werke ließ er sich von seinen zahlreichen Schülern unterstützen, die, des Meisters Formen- und Farbgebung nachahmend, bald in unerfreuliche Manier verfielen. An Rubens gliedert sich auch eine beachtenswerte Schule von Kupferstechern.

Unter Rubens' Mitarbeitern ist zu nennen der gefeierte Maler von Tier- und Fruchtstücken **Frans Snyder** aus Antwerpen, 1579—1657, unter seinen jüngeren Zeitgenossen **Jakob Jordaens** aus Antwerpen, 1593—1678, der hauptsächlich Gelage und heitere Mythologien malte, große farben- und gestaltenreiche Bilder von fecker Derbheit und gesundem Humor.

Der hervorragendste von Rubens Schülern ist **Anton van Dyck**, geb. zu Antwerpen 1599. Er studierte bei Rubens, bereifte 1623—27 Italien, wo er hauptsächlich zu Venedig, Genua und Rom in eifrigster Tätigkeit verweilte, kehrte dann für einige Jahre als selbständiger Meister nach Antwerpen zurück. 1632 begab er sich nach England und fand am Hofe Karls I. glänzende Aufnahme. Hofmaler des Königs, Genosse und Darsteller des höchsten Adels von England, starb er zu London Ende 1641. Van Dycks Andachtsbilder haben eine Hineigung zum Weichen und Empfindsamen. Ein Lieblingsmotiv von ihm ist die Beweinung Christi (Fig. 299). Er weiß hohe Formenschönheit sowohl mit maßvoller Ruhe in der Komposition wie mit einer weichen, aber nie weichlichen Eleganz der Farbe zu einer harmonischen Gesamtwirkung zu verschmelzen. Als Bildmaler der vornehmen Welt versteht er, das Wesen des Dargestellten in geistreichster Weise festzuhalten. Van Dyck ist einer der feinsten Frauen- und Kindermaler aller Zeiten, alle geheimen Seelenregungen enthüllen sich ihm. Berühmt ist sein Bildnis der Kinder König Karls I. von England (Fig. 300). Sein Kolorit, anfänglich der satten Blut und Leuchtkraft des Rubens verwandt, wird unter dem Studium der Italiener und in der gedämpften Atmosphäre Englands von vornehm stiller Ausgeglichenheit.

§ 110. Die Malerei der Holländer nimmt eine von der Kunst der anderen Kulturvölker jener Zeit durchaus verschiedene Entwicklung und hat keinen Zusammenhang mit den Anschauungen der Antike und der maßvollen Formenschönheit der Renaissance. Hier herrscht ein republikanisches, reiches und mächtiges

Staatswesen, durch einen langen, siegreichen Freiheitskampf gestählt; die Provinzen, Städte, Gilden, Bruderschaften erfreuen sich in weitgehendem Maße der Selbstverwaltung; jeder Bürger erscheint als ganzer voller Mensch, seiner Kraft und seines



Fig. 299. van Dyck, Schmerzreiche Mutter. Prado-Museum. Madrid.

Lebens froh. Eifrige Protestanten, geben sie darum die künstlerische Darstellung der heiligen Geschichte nicht auf. Aber diese Geschichte ist nicht mehr Kirchenbild, tritt nicht in der idealen Formengebung der italienischen Kunst auf, sondern in der Gestalt

von Vorgängen aus dem täglichen Leben oder einer phantastisch dargestellten Märchenwelt. Als ein Hauptgegenstand der Kunst wird der Mensch — das Einzel- und das Gruppenbild — mit unendlicher Lebenswahrheit, mit wahrhaft geschichtlicher Bedeutung aufgefaßt; zahlreiche Motive bietet das Hauswesen der feinen und niederen Gesellschaft, Putzzimmer und Schenke, Kirmeß und Markt. Die Landschaft, die nicht wie in Italien große Formen zeigt, dafür andere eigentümliche Reize im Leben des Meeres und der Kanäle, des Waldes und der Heide, des Wolfenspieles bei hellem und düsterem Wetter bietet, wird für den Maler von hoher Be-



Fig. 300. van Dyck, Kinder des Königs Karls I. von England.
Kgl. Gemäldegalerie. Dresden.

deutung. Das Vieh auf der Weide, der Hühnerhof, die Jagdbeute, der Blumenstrauß, der Frühstückstisch, Alles, was sich dem empfänglichen Auge des Künstlers darbietet, wird mit scharfer Beobachtung und Freude am Gegenstand aufs liebevollste wiedergegeben. Nirgends erscheint die der Antike nachempfundene Formenschönheit der italienischen Malerei. Die holländische Kunst erstrebt vor allem Wahrheit und scheut vor keinem Stoff der Darstellung zurück. Die Genossenschaftsbilder, die „Doelen- (Doel = Gildehaus) und Regentenstücke“ sind von gewaltiger Ausdehnung. Sonst aber sind die holländischen Bilder kleinen und kleinsten Formats, aber durchgeführt mit einem Verständnis für Farben-, Licht-

und Schattenwirkung, einer Bewältigung des Hellsdunkels, einer Naturtreue, mit einer so gesunden, frischen, geistreichen und poetischen Auffassung, daß diese Spiegelbilder des alltäglichen Lebens in ihrer Weise ebenso vollendete Kunstwerke sind, wie die idealschönen Arbeiten der Italiener. Die Fülle der holländischen Meister und Malerschulen auf engstem Raume, in Haarlem, Leyden, Delft, Amsterdam, dem Haag, Utrecht, Dordrecht, Deventer, entspricht ganz derjenigen Italiens. Die Zahl ihrer Schöpfungen ist unendlich, eine Trennung nach örtlichen Schulen aber nicht überall durchführbar, da die Meister öfter den Aufenthalt wechselten. Nicht selten vereinigten sich zwei Künstler, deren einer die Landschaft, der andere die Figuren malte. Es entspricht ganz dem Wesen dieser Kunstübung aus dem Volk und für das Volk, daß diese Meister vielfach auch radierten. Die holländische Malerei ist ganz ausschließlich eine Kunst für das Haus; die Freskomalerei wird gar nicht mehr geübt, für große Altarbilder, wie sie in Belgien gemalt wurden, gab es infolge des Protestantismus keine Verwendung.

§ 111. Der größte der holländischen Meister ist Rembrandt van Rijn, geboren zu Leyden am 15. Juli 1606. Er ward 1620 zu Leyden als Student der Rechte eingeschrieben, wandte sich aber bald der Malerei zu, ging etwa seit 1630 nach Amsterdam, wo er als Bildnißmaler sich bald einen glänzenden Ruf erwarb. Hier entstand sein erstes Hauptbild, die berühmte „Anatomie“, eine Vereinigung der Vorsteher der Chirurgengilde, denen Dr. Tulp eine anatomische Vorlesung an einer Leiche hält. 1633 führte Rembrandt die schöne, viel von ihm gemalte Saskia von Uilenburgh heim. Sie wurde das Glück seines Lebens; um so tiefer traf ihn der frühe Tod der geliebten Gattin im Jahre 1642. Das weltbekannte Doppelbild der Dresdener Galerie zeigt die beiden in einem Augenblicke ungetrübter Daseinsfreude. Rembrandt ist als Maler der Genialsten einer. Seine religiösen Darstellungen aus dem alten und neuen Testament sind von hinreißender Wirkung und von großer Tiefe der Auffassung. So die Opferung Isaaks in München und St. Petersburg, die Hochzeit Simsons in Dresden, die furchtbar realistische Blendung dieses alttestamentlichen Helden in Frankfurt, die Folge von 5 Passionsbildern in München, der Segen Jakobs in Cassel und viele andere. Dabei ist er ein einsamer Künstler, der, von seiner Zeit unverstanden, seine eigene Welt um sich her aufbaute. Seine zahlreichen Bildnisse und Gruppenbilder sind voll gesunden Lebens, voll kräftiger Charakteristik und dennoch weit über die Alltäglichkeit emporgehoben. Das Kostlichste bei Rembrandt ist sein Kolorit, das mit seinen tiefen durchsichtigen Schatten, seinem wunderbaren Hellsdunkel unnachahmlich ist. Vom Jahre 1640 an etwa tritt bei ihm immer mehr ein die gemeine Wirklichkeit verklärender Idealismus der Farbe in den Vordergrund. Er sieht keine scharfen Umrißlinien mehr, sondern nur wundervoll nuancierte Farbflächen, in welche das Licht eine Fülle reichster Bewegung hineinbringt. Die eigenwillige Nichtachtung der überlieferten Formenschönheit schmälerte seinen Erfolg beim Publikum. Gerade dasjenige Bild (1642), welches heute unter allen seinen Schöpfungen den höchsten Ruhm genießt, fand bei den Zeitgenossen keine Anerkennung und ließ sein Ansehen rasch sinken. Es ist dies der Auszug der

Fig. 301. Rembrandt, Auszug der Mörder der Schützen („Die Nachwache“). Reichsmuseum. Mörderdam.



Amsterdamer Schützen (Fig. 301), die aus dem tiefen Schatten ihres Gildehauses in den hellen Sonnenschein hinaustreten; ein in der märchenhaften Beleuchtung und der unvergleichlichen Farbenglut ganz einziges Werk (Museum in Amsterdam). Die irrtümliche Bezeichnung als „Nachtwache“ rührt daher, daß man zeitweise den



Rembrandt. inv. et sculp. 1633.

Fig. 302. Rembrandt, Der barmherzige Samariter. Radierung aus dem Jahre 1633.

in scharfem Kontrast mit der Dämmerung des Hausflurs stehenden Sonnenschein für hellstrahlendes Fackellicht ansah.

Rembrandt war kein guter Wirt und verstand das Rechnen nicht. Seine Sammlerleidenschaft riß ihn zu übermäßigen Ausgaben hin, die allmählich seinen finanziellen Zusammenbruch herbeiführten. Im Jahre 1656 wurde er bankrott;

man versteigerte sein Haus und sein gesamtes Hab und Gut. Seitdem floß sein Leben traurig dahin. In bedrängten Verhältnissen führte er einen karglichen Haushalt mit seinem Sohn Titus und der treuen Wirtschafterin Hendrickje Stoffels.



Fig. 303. Rembrandt, Der Tod der Maria. Radierung aus dem Jahre 1639.

Auch diese beiden gingen noch vor ihm dahin. Ihn selbst erlöste der Tod im Jahre 1669; er starb völlig vergessen und unbekannt.

Eine ergreifende Geschichte seines Lebens liest man in der großen Reihe

seiner Selbstbildnisse. Man verfolgt darin den ganzen Zug seiner Stimmungen, von der übersprudelnden Lebenslust seiner Sturm- und Drangzeit bis zu der er-



Fig. 304. Rembr., indt, Die große Krankenheilung („Hundertgutdenblatt“). 1649. Radierung.

schütternden Resignation seines trüben Alters. Noch im Jahre 1661 schuf er in seinen „Staatmeesters“, den Vorstehern der Tuchmachergilde, ein an Wucht der Auffassung, an farbiger Pracht und vornehmer Einfachheit erstaunliches Meisterwerk

(Museum in Amsterdam). Auch Rembrandts Landschaften sind in ihrem tiefen Ernst und ihrer geheimnisvollen Poesie von zauberischer Schönheit. Daneben hat er an 200 höchst bedeutender Radierungen geschaffen und die Radiertechnik auf einen unerreichten Gipfelpunkt geführt. Die Auferweckung des Lazarus, der barmherzige Samariter (Fig. 302), die Verkündigung der Hirten, die Landschaft mit den drei Bäumen sind besonders hervorragende Blätter. Höher steht noch der Tod der Maria (Fig. 303) mit seiner Fülle von ausdrucksvollen Figuren und



Fig. 305. Frans Hals, Hille Bobbe („die Hexe von Haarlem“). Kaiser Friedrich-Museum. Berlin.

Köpfen und seiner mit den einfachsten Mitteln erreichten malerischen Wirkung, sowie das berühmte „Hundertguldenblatt“ (Fig. 304), das Christus in der Mitte von Elenden und Kranken predigend und heilend zeigt, ein Blatt von höchster Durchgeistigung trotz der kraß realistischen Typen, und zugleich das technisch vollendetste Werk der Radierkunst. Die Bezeichnung „Hundertguldenblatt“ der großen Krankenheilung rührt davon her, daß, als Rembrandt 1649 gerade das Bild vollendet hatte, ein römischer Kupferstichhändler ihm Stiche von Marcanton zusammen für

100 Gulden zum Kaufe anbot und in Tausch gegen einen neuesten Plattenabzug der großen Krankenheilung hergab. Solch' hohe Bezahlung verblüffte damals sehr, weshalb es kam, daß man dem Bilde den sonderbaren Namen gab. Heute wird ein früher Druck schon mit 27000 Franken und mehr bezahlt. Gleich Rubens ist Rembrandt das Haupt einer Malerschule, deren Glieder sich wohl des Meisters Technik, nicht aber seinen Gedankenreichtum und seine geniale Ursprünglichkeit anzueignen vermochten.

Ein genialer älterer Zeitgenosse Rembrandts ist Frans Hals, geb. zu Antwerpen um 1581, seit 1611 bis zu seinem Tode 1666 in Haarlem. Auch er ist ein Meister von bahnbrechender Bedeutung, namentlich in seiner Eigenschaft als Maler von Bildnissen, von Schützen- und Regentensücken. Letztere nehmen in ihrer großen Auffassung beinahe den Charakter von Historienbildern an. Frans Hals stellt seine ganz im Augenblick erfaßten Gestalten, denen meist ein Lachen in den Augen und um die Mundwinkel spielt, ins helle Tageslicht. Eines seiner charakteristischen Werke ist die Hille Bobbe in Berlin (Fig. 305), die wenig Vertrauen erweckende Inhaberin einer Matrosenschenke, wegen ihrer abschreckenden Häßlichkeit auch als „Heze von Haarlem“ bekannt. Viele seiner Einzelbildnisse haben einen stark sittengeschichtlichen Zug. Ein gefeierter Zeitgenosse ist Barthel van der Helst aus Haarlem (Friedensmahl 1648, Amsterdam), der in seinen Porträts und Gruppenbildern neben Rembrandt und Frans Hals trotz seines tüchtigen Könnens etwas konventionell wirkt. Gute Schüler Rembrandts sind Gerbrandt van den Eckhout aus Amsterdam, Ferdinand Bol aus Dordrecht, Govaert Flinck aus Cleve, der Kleinmaler Gerhard Dou u. a.

§ 112. Die Neigung zu einer künstlerischen Verherrlichung des Kleinlebens war allezeit mehr Eigentum des Nordens als des Südens. Aber während die Künstler des Südens, Bassano, Murillo usw., in großräumigen Bildern Vorgänge aus Dorf und Gasse darstellen, lehrt die holländische Sittenmalerei mit ihren zierlichen Kabinettbildern in die Häuslichkeit ein, die durch den Ausdruck einer derb fröhlichen oder feinen Geselligkeit, eines immer gesunden Behagens, belebt ist. Bezeichnend ist auch für die Künstler des Nordens, daß sie, vor allem Rubens und Rembrandt, gern ihre Frauen künstlerisch verherrlichen. Es lassen sich zwei Arten des Sittenbildes unterscheiden; die eine Richtung faßt die Zustände des täglichen Lebens der unteren Volkschichten mit einer Neigung zum Derbspaßhaften und mit einer Liebhaberei für wirksame Beleuchtung auf. Die andere Richtung schildert die gebildete Gesellschaft bei Musikvergüügungen, Tanz und im koketten Liebespiel, mit einer Freude an novellistischen Vorgängen. Stets tut sich die holländische Malerei durch sorgfame, künstlerische Ausführung hervor.

Das Sittenbild aus dem Volksleben der Niederländer wird auf dem Boden von Brabant begründet durch Pieter Brueghel den Älteren, geb. um 1525, † 1569 zu Brüssel, den sog. „Bauernbrueghel“, der seit 1551 der Antwerpener Malergilde angehörte; er war ein Künstler von urwüchsiger Komik und starkem Temperament. Seine beiden Söhne, der lebenslang in Antwerpen ansässige Pieter Brueghel der Jüngere, auch „Höllensbrueghel“ genannt, obwohl keine Höllenbilder von ihm erhalten sind, und Jan Brueghel, der „Sammetbrueghel“ (wegen seiner

Kleidung) sind weniger bedeutend als der Vater. Ihnen folgen David Teniers (deutsch auszusprechen) der Ältere aus Antwerpen und dessen gleichnamiger bedeutenderer Sohn, 1610—90, ein tüchtiger Maler von Gelagen und Bauerntänzen (Fig. 306). Er war seit 1650 Hofmaler und Kammerherr in Brüssel, wo er starb. Adrian van Ostade aus Haarlem, wo er lebenslang verweilte, 1610 bis 1685, Schüler von Frans Hals, ist in ähnlichen Darstellungen ein Meister des gemüthlichen Bauernkneipenlebens und zugleich eines schönen bräunlichen Hell-dunkels. Adrian Brouwer aus Dudenarde, um 1606—38, wahrscheinlich zu Haarlem Schüler von Frans Hals, und der Maler, Brauer und Schenkwirt Jan Steen von Leyden, um 1626—79 sind durch ihre höchst lebenswahren und ergöglichen Gruppen zechender, rauchender, spielender, sich rausender Bauern berühmt.



Fig. 306. Teniers d. J., Bauernhochzeit. Hofmuseum in Wien.

Das Sittenbild, das die gebildeten Stände in ihrer Häuslichkeit darstellt, besitzt nicht immer die große Kraft der anderen Richtung; aber eine sorgfältige Wiedergabe von Stoffen, blankem Hausgerät u. a. Beiwerk machen diese Darstellungen doch sehr schätzenswert. Die Vorgänge sind ruhig, die Figuren wenig zahlreich, die malerische Wirkung bleibt die Hauptsache. Kennzeichnend für diese Richtung sind: Gerhard Dou aus Leyden, 1613—75, Rembrandts Schüler, der in seinen nach Farbe und Hell-dunkel sehr feinen kleinen Bildern mit Poesie und Behagen das häusliche Leben des Bürgerstandes schildert. An ihn lehnt sich sein Schüler Gottfried Schalcken aus Dordrecht, 1643—1706, besonders Maler von Bildern mit Kerzenbeleuchtung. Als Maler der eleganten Welt, des

Samtes und Atlases ist Gerhard Terborch aus Zwolle zu nennen, gegen 1617—81, zugleich Bürgermeister seines Wohnortes Deventer. Gerhard Terborchs Bildnisse atmen Bornehmheit und Ruhe und heben sich in ihrer Kühle und Gelassenheit, den feinen grauen, silbrigen und schwarzen Farbentönen aus der Reihe der übrigen holländischen Bildnismaler hervor. Er schulte sich bei einer Spanienreise an Velasquez. Andere bemerkenswerte Genremaler dieser Zeit sind Gabriel

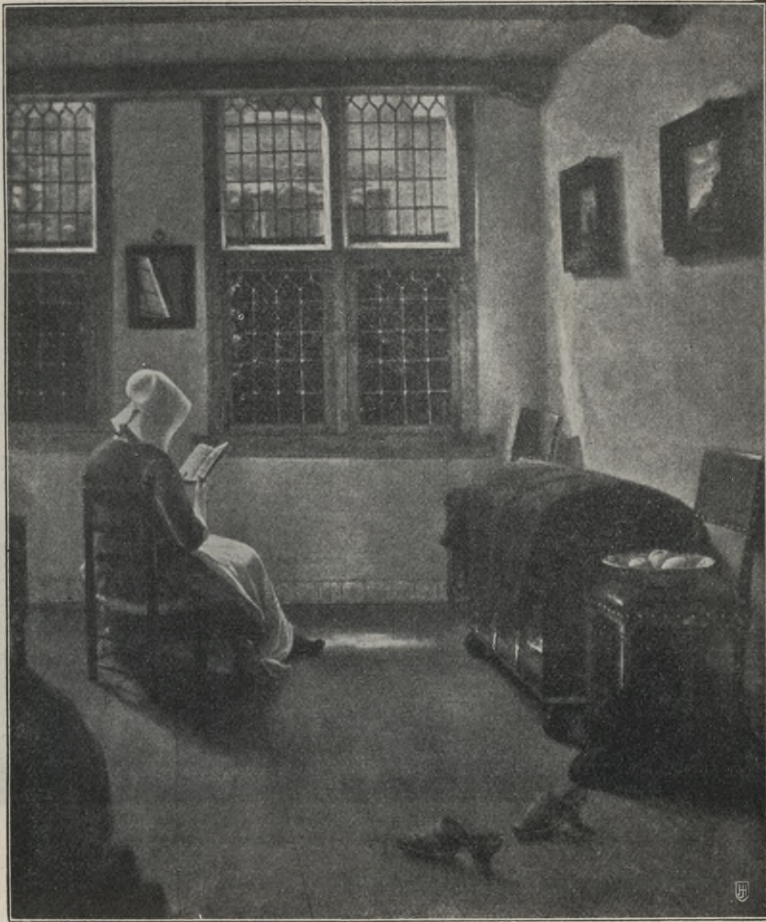


Fig. 307. Pieter de Hooch, Holländische Bauernstube. Pinakothek. München.

Metsu (spr. Metsü), geb. zu Leyden um 1630, der zu Amsterdam lebte und 1667 starb; Frans van Mieris aus Leyden, Douss Schüler, 1635—81, und dessen schwächerer Sohn Wilhelm, 1662—1747; Caspar Netscher aus Heidelberg, Terborchs Schüler, 1639—1684. Pieter de Hooch (Hooge, Hooghe), um 1632 bis um 1681, zeichnet sich aus durch seine Darstellungen ruhiger häuslicher Vorgänge mit heller zwifacher Beleuchtung (Fig. 307); er erscheint damit als ein Vorläufer der „Freilichtmalerei“ (§ 143 u. ff.). Ähnlich erscheint dem Jan van der Meer (Vermeer)

von Delft, 1632—1675, die Lösung der Lichtprobleme als die Hauptaufgabe der Kunst. Adriaen van der Werff, geb. 1659, wohnte in Rotterdam, wo er 1722 hochgefeiert als kurpfälzischer Hofmaler starb. Die peinliche Sorgfalt, mit der er zu malen pflegte, seine glatten Bilder religiösen und mythologischen Stoffes weisen auf den damals herrschenden französischen Geschmack hin.

§ 113. Nachdem seit Beginn der Renaissance die Landschaft wenigstens als Hintergrund in ihr Recht zu treten suchte, wird nun die Natur selbst in ihrer wechselnden Erscheinung Hauptgegenstand der Darstellung. Einige südniederlän-



Fig. 308. Jakob van Ruisdael, Eichenwald. Kaiser Friedrich-Museum in Berlin.

dische Künstler, wie Paul Brill aus Antwerpen, 1554—1626, und der Schüler des Claude Lorrain, Hermann van Swanevelt, † um 1656 zu Paris, beschäftigten sich entweder mit der italienischen Natur, oder sie suchen gleich Jan Brueghel (auch Sammetbrueghel genannt), eine bunte Menge verschiedenartigen Getiers in landschaftlichem Rahmen zu vereinigen. Nicht zahlreich, aber voll kräftigen, üppigen Naturgefühls sind die Landschaften von Peter Paul Rubens.

Zu voller Entfaltung gelangt die Landschaft bei den Holländern. Auch ohne Gestalten im Vordergrund wirkt sie rein als Stimmungswert durch die Pracht der Baumformen, das Spiel des Wassers und der Luft. So ist Jan van Goyen, geb. zu Leyden 1596, gest. im Haag 1656, der Maler der belebten holländischen Flüsse und Kanäle; Jakob van Ruisdael, geb. zu Haarlem um

1625, † im Haarlemer Armenhause 1682, hat herrliche Wald- und Wasserbilder von düsterer Großartigkeit geschaffen (Fig. 308). Aart van Everdingen aus Alkmaar, 1621—1675, malte norwegische Wasserfälle und Tannenwälder. Ein trefflicher Maler der Nacht und des Mondscheins ist Aart van der Neer aus Amsterdam, 1603—1677 (Fig. 309). Waldbilder und sonnenüberglimmerte Wassermühlen schuf Meindert Hobbema aus Amsterdam, 1638—1709; von den Marinemalern sind Ludolf Bakhuizen aus Emden, 1633—1708, und



Fig. 309. Aart van der Neer, Mondscheinlandschaft. Kaiser Friedrich-Museum in Berlin.

Wilhelm van de Velde aus Amsterdam, geb. 1633, Hofmaler Karls II. und seiner Nachfolger, gest. zu Greenwich 1707 die bedeutendsten. In jeder dieser Richtungen gefellen sich den Hauptmeistern zahlreiche geringere zu.

Bei manchen Malern ist mit dem landschaftlichen Hintergrund ein belebter Vordergrund zu gleicher Berechtigung verbunden, wie bei Philipp Wouwerman (Wouvermans) aus Haarlem, 1619—1668, dessen sorgsam ausgeführte Bilder uns das Ackerpferd bei der Arbeit und auf dem Markt, das edle Roß der vornehmen Welt auf dem Ausritt und der Jagd, das des Kriegers in der Schlacht zeigen. Andere, wie Jan Both aus Utrecht, um 1610—52, Albert Cuyp, 1620—91, der in seiner Vaterstadt Dordrecht lebte und starb, Wilhelms Bruder Adriaan van de Velde aus Amsterdam, um 1635—72, Nicolas Berchem

aus Harlem, 1620—83, und dessen Schüler Carl Dujardin aus Amsterdam, 1622—78, beleben ihre sonnigen, vielfach italienischen Berg- und Flußlandschaften mit einer Staffage von Hirten und Herden.

Das Tierleben findet vorzügliche Darstellung in den Viehstücken des Paulus Potter aus Enkhuizen, 1625—54, dessen großer Stier im Museum des Haag weltberühmt ist. Unübertreffliche Geflügelmaler sind Melchior d'Hondecoeter aus Utrecht, 1636—95, und Jan Weenix, geb. zu Amsterdam um 1640, gest. daselbst 1719. Ebenso besitzt die Blumenmalerei tüchtige Meister im Schüler des Samtbrueghel Daniel Segers (Seghers) aus Antwerpen, 1590—1661, in dem Utrechter Jan Davidsz de Heem, geb. 1606, gest. zu Antwerpen 1684, in Rachel Ruysch aus Amsterdam, 1664—1750, und Jan van Huysum aus Amsterdam, 1682—1749. Das Stilleben, d. h. die Zusammenstellung von Früchten, Gemüse, totem Wild und Geflügel, Gläsern, blanken Zinn-, Kupfer- und Silbergeräten, Waffen, Stoffen usw., sowie die Architekturmalerei, namentlich Kircheninterieurs, sind durch bedeutende Künstler vertreten.

§ 114. Die deutsche Malerei sank nach dem Tode der großen Meister der Reformationzeit, während in den Niederlanden ein junges herrliches Kunstleben erblühte, wieder für Jahrhunderte in traurige Ohnmacht. Der den größten Teil von Deutschland beherrschende Protestantismus beehrte keine Kirchenbilder; das kräftig pulsierende Leben der Städte war erstorben. Entsetzliches Kriegselend des 17. Jahrhunderts, die darauffolgende lange Zeit völliger Erschöpfung, die Versumpfung des gesamten nationalen Lebens hemmten jeden Aufschwung der Kunst. Bei der allgemeinen Verarmung gab es anderthalb Jahrhunderte lang nur eine Hofkunst, und die Fürsten beriefen fremde Künstler, hauptsächlich Niederländer und Franzosen, an ihre Höfe. Die deutschen Maler suchten ihre Vorbilder in Italien und Holland; manche verbrachten dort ihr ganzes Leben. Auch das 18. Jahrhundert brachte wenig bessere Zustände. Die Modekunst von Versailles bemächtigte sich der deutschen Höfe; nur etwa die Bildnismalerei ward mit Geschick geübt. Selbst die besten Künstler erheben sich nicht über eine dürftige Nachahmung der späteren italienischen Meister: die gefeiertsten Hofkünstler waren Franzosen oder Italiener. Als bedeutender Maler des 18. Jahrhunderts ist höchstens Anton Raffael Mengs zu nennen. Seine beiden großen Zeitgenossen sind Joh. Joachim Winckelmann, 1717—68, und Gotth. Ephraim Lessing, 1729—81, von denen jener mit begeisterten Worten auf die unvergängliche Schönheit der Antike hinwies, dieser die Grenzen der bildenden Kunst feststellte; jedoch konnte die einseitige Betonung der Antike und der Plastik auf die Malerei nicht förderlich wirken.

Ein deutscher Vorläufer der holländischen Meister des Sittenbildes ist der durch seine feinfühligsten kleinen Landschaften bedeutende, in Rom lebende Frankfurter Adam Elsheimer, 1578—1620. Ganz eigenartig erscheint der Hamburger Balthasar Denner, 1685—1749, mit seinen unsäglich fein gearbeiteten Bildnissen, besonders Greisenköpfen. Als Hofkünstler wirkten in Deutschland Antoine Pesne aus Paris, 1683—1757, gefeierter Bildnismaler zu Berlin; in Würzburg der letzte große Venezianer Giambattista Tiepolo, 1693—1770,

Freskomaler, dessen bedeutendste Schöpfungen mythologischer und historischer Art das fürstbischöfliche Residenzschloß in Würzburg zieren; in Dresden als Landschaftler Bernardo Belotto, genannt Canaletto, aus Venedig, 1720—1780, der Neffe und Schüler des bedeutenderen Antonio Canale oder Canaletto, 1697—1768, dessen Ansichten aus Venedig sehr bewundert wurden.



Fig. 310. Angelika Kauffmann, Vestalin. Kgl. Gemäldegalerie. Dresden.

Der gefeiertste unter den deutschen Künstlern des 18. Jahrhunderts war der schon genannte Anton Raffael Mengs, der in einer unselbständigen Vereinigung der Vorzüge der besten Italiener des 16. Jahrhunderts seine Aufgabe erkannte, aber damit auf jede Eigenart, auf das Wurzeln im nationalen Empfinden verzichtete. Geb. zu Auffig 1718, studierte er in Italien, ward dann kursächsischer Hofmaler. Fortan lebte er fast stets in Rom, als spanischer Hofmaler auch mehrfach jahrelang zu Madrid. Er starb 1779 zu Rom. Mengs suchte in der Weise der

Effektiker in seinen großen Kirchenbildern die Vorzüge Correggios und Raffaels zu vereinigen, besaß schöne Begabung, Einfachheit und Würde, gute Zeichnung und Farbe, aber nicht Kraft und Geist eines wahrhaft großen Künstlers.

Indes bemerken wir neben den Vertretern der an den Italienern geschulten Hofkunst im 18. Jahrhundert auch eine aus dem Wesen des deutschen Volkes geborene, das Einfache und Wahre darstellende Kunst, so bescheiden sie austrat. Adam Friedrich Dejer aus Preßburg, 1717—99, war als Direktor der Leipziger Akademie Goethes Lehrer; Joh. Heinr. Wilh. Tischbein aus Haina, 1751—1829, Goethes Freund, Direktor der Maler-Akademie zu Neapel, ist durch

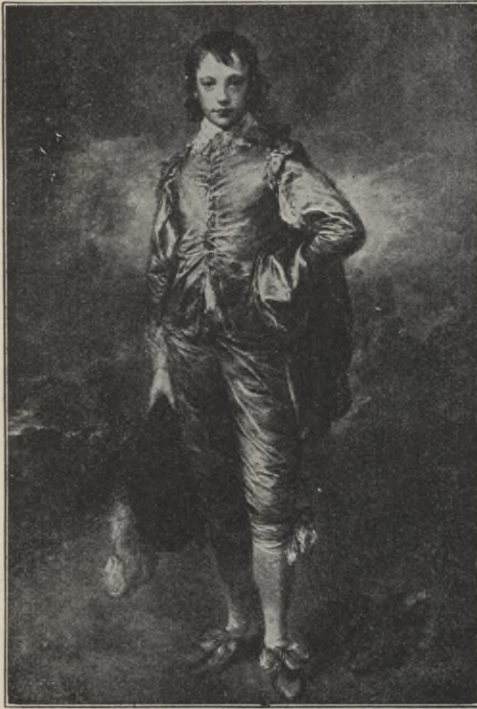


Fig. 311. Gainsborough, Blue Boy.
Großvenorpalast. London.

Bildnisse und mythologische Gemälde bekannt; Anton Graff aus Winterthur, 1736—1813, seit 1766 Hofmaler in Dresden, erscheint als ein vornehmer, stiller Bildnismaler von ernstem Können und Streben nach Naturwahrheit in einer Zeit des mißverstandenen Idealismus. Der als Landschaftler geschätzte, auch von Goethe gefeierte Philipp Hackert aus Prenzlau, 1737—1807, der den größten Teil seines Lebens in Italien zubrachte, besitzt nur historische Bedeutung. Angelika Kauffmann, geb. zu Chur 1741, gest. zu Rom 1807, dort von Goethe und Herder hochverehrt, ist in ihren Bildnissen und Geschichtsbildern eine sympathische Künstlerin, die den klassischen Stil mit einer mitunter etwas sentimentalen Anmut verbindet und den Mangel an Wucht und Kraft durch feinen Geschmack und durch innige Zartheit des Vortrags ersetzt. Die Bestalin in der Dresdener Galerie (Fig. 310) ist ihr bekannteste

und bestes Werk. Durch seine fein beobachteten, zierlichen und geistreichen geätzten Blätter, Darstellungen aus dem Alltagsleben des deutschen Bürgerstandes und Illustrationen zu den Werken der deutschen Klassiker gewann Dan. Nik. Chodowicki, geb. zu Danzig 1726, † 1801, ausgedehnten Ruf.

§ 115. Die englische Malerei macht in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die ersten erfolgreichen Versuche, sich zu selbständiger Bedeutung zu erheben. Nachdem sie lange Zeit fast ganz auf fremde Künstler angewiesen gewesen, entwickelt sie sich um die Wende des Jahrhunderts zu einer erstaunlichen Blüte und übertrifft an schlichter Natürlichkeit und malerischem Können sogar die

Kunst des Festlandes. Als geistreicher und scharfs beobachtender Maler von Bilderrahmen aus dem gesellschaftlichen Leben seiner Zeit ist William Hogarth, 1697—1764, zu nennen. Durch mehrjährigen Aufenthalt in Italien, Spanien und den Niederlanden geschult, erscheint Sir Joshua Reynolds, 1723—92, als der bedeutendste Bildnismaler Englands seit van Dyck. Er verbindet ein ernstes Naturstudium mit einer saftigen und leuchtenden Farbe. Seine historischen Bilder sind akademisch langweilig. Als erster Präsident der neu gegründeten Akademie der Künste hat er auch als Theoretiker, namentlich durch seine akademischen Reden, einen weitgehenden Einfluß geübt.

Gleich tüchtig als Bildnis- und Landschaftsmaler war Thomas Gainsborough, 1727—1788, ein durchaus selbständiger, genial begabter Künstler von starker, persönlicher und nationaler Eigenart. Zu seinen bedeutendsten Bildnissen gehören die Porträts der Mrs. Siddons und „the blue boy“ im Grosvenor House, London (Fig. 311).

Von sonstigen Meistern der Bildniskunst sind George Romney und John Hoppner zu nennen, namentlich aber Thomas Lawrence, 1769—1830, der, als Hofmaler sehr gefeiert, bisweilen wirkliche Vornehmheit und technische Feinheit besitzt, in anderen Fällen aber bereits gesucht und konventionell wirkt.

§ 116. Das Kunstgewerbe macht im 18. Jahrhundert den gleichen Wandel durch wie die Architektur. Bei den Möbeln drehen sich die Linien und biegen sich, allmählich entwickeln sich aus den wuchtigen Barockmöbeln mit ihrem üppigen Schnitzwerk (Fig. 313), der reichen und oft überladenen Ornamentik, zierliche Möbel mit willkürlichen, reizvollen Formen. Das gleiche launische Spiel erstreckt sich auf alle übrigen Gegenstände und gibt dem gesamten Kunstgewerbe des Rokoko sein besonderes Gepräge (Fig. 312). Der sich bald durchsetzende Grundzug des Rokoko ist die Aufhebung der Symmetrie in der Ornamentik und die Bereicherung der struktiven Linien durch phantasievoll erfundene, höchst formenreiche, ranken-, muschel- und rindenartige Gebilde. Auch Anklänge und direkte Entlehnungen aus dem Tier- und Mineralreich fehlen nicht: man sehe auf der Abbildung die tropfsteinartigen Gebilde über dem Kamin oder die Affen und Papageien, die in den Wandertafelungen eine Rolle spielen. Das hier sich entwickelnde Leben hat eine üppige Fülle; jeder Meister besitzt seine persönliche Eigenart.

Hatte die italienische Renaissance in ihren buntfarbigen Majoliken dem Kunstgewerbe einen bedeutenden Zweig zugeführt, so wird das 18. Jahrhundert wichtig durch die Erfindung des Porzellans in Deutschland. Die Anregung ging von China und Japan aus, wo die Porzellantechnik schon längst zu glänzender Vollendung gelangt war. Der Erfinder des Porzellans in Europa ist, nach neueren Forschungen¹⁾, Ehrenfried Walter Graf von Tschirnhaus († 1708), während der bisher für den Erfinder gehaltene Apotheker und Alchimist Joh. Friedr. Böttger aus Schleiß nur Gehilfe von Tschirnhaus in dessen Laboratorium zu Dresden war. Böttger hat sich nach dem frühen Tode des Grafen dann die Kunst der Porzellanherstellung zu unrecht allein beigegeben. Er hat allerdings das Verdienst, zuerst Por-

¹⁾ H. Peters im „Archiv für die Geschichte der Naturwissenschaften und der Technik“, 1910.

zellan in großen Mengen fabrikmäßig hergestellt und die von Tschirnhaus erfundene Masse verändert und verbessert zu haben. Aus dem tiefroten Steinzeug entwickelten sich dann in der Meißener Fayence-Fabrik 1710 die ersten gut gelungenen

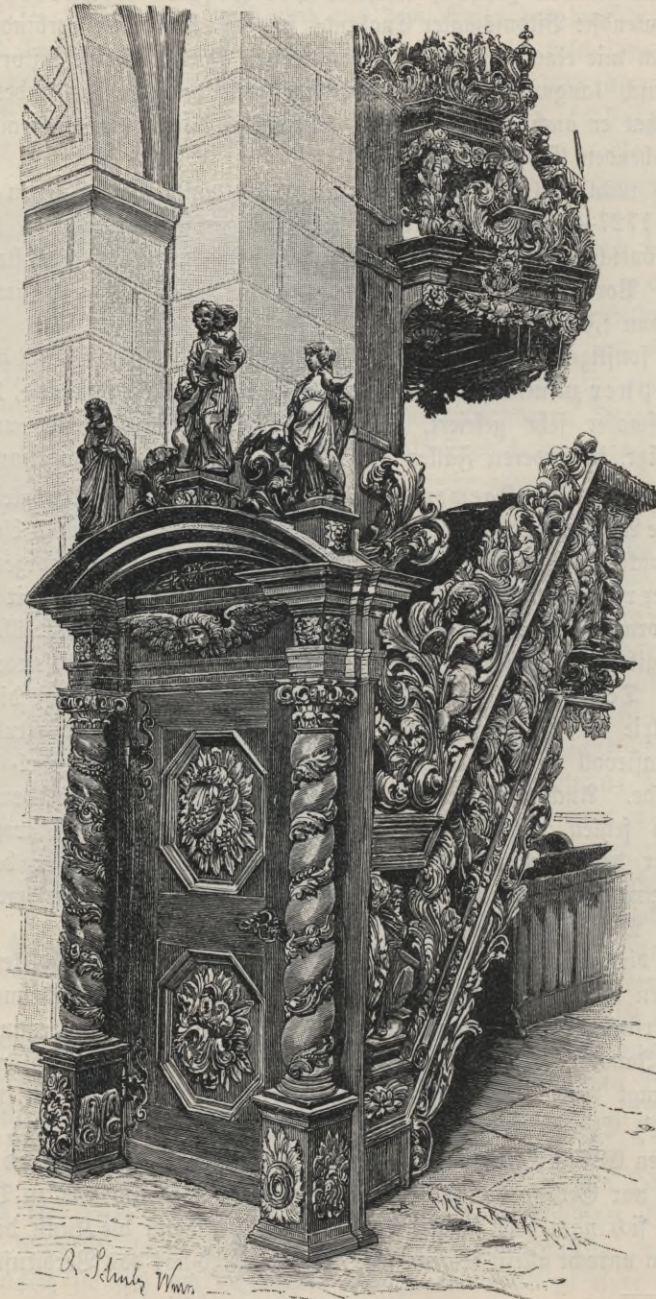


Fig. 312. Barockkanzel a. d. Franckenberger Kirche in Göslar.

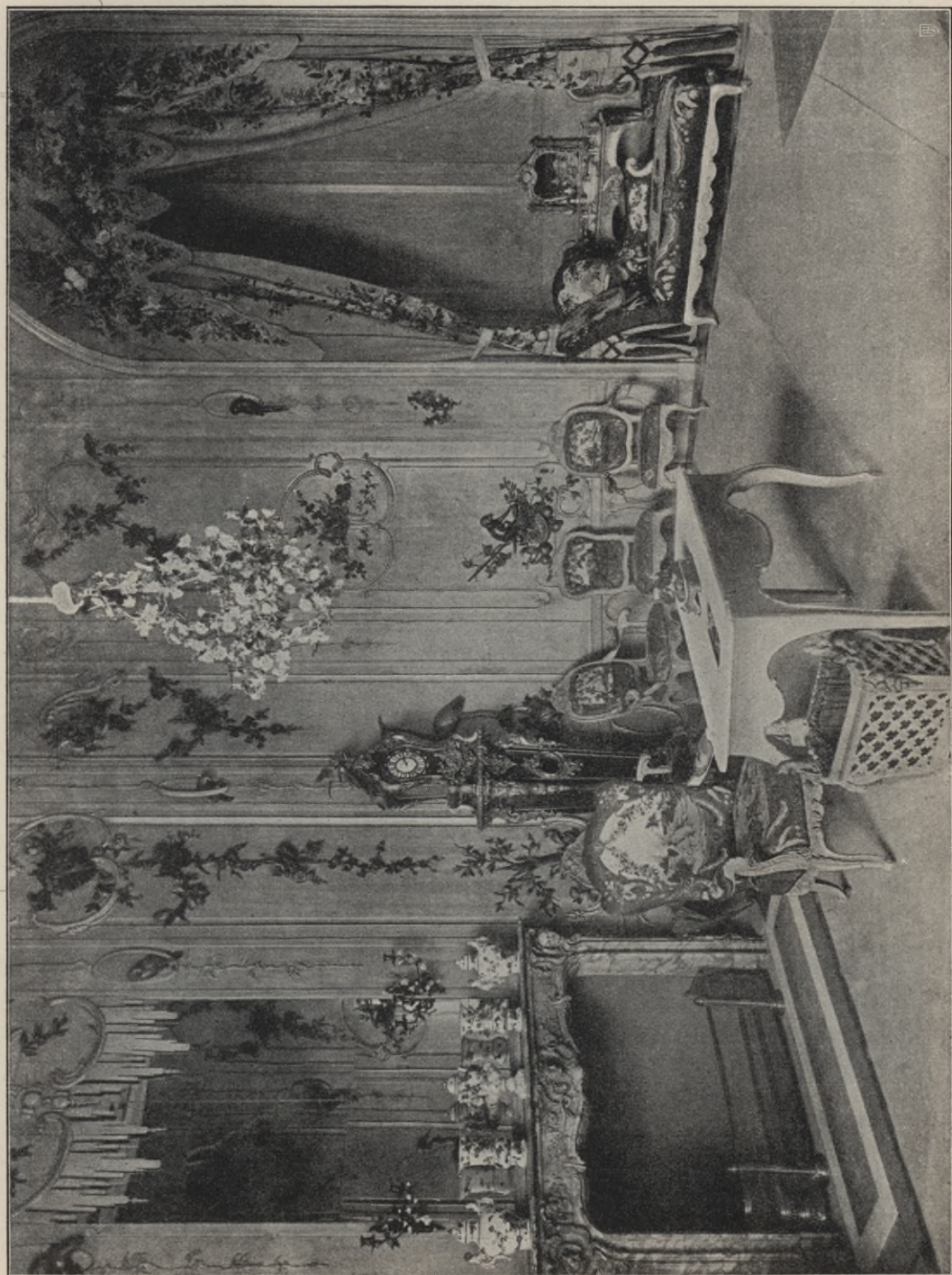


Fig. 313. Zimmer im Hofotofil.

Porzellanwaren. Dem spielerisch-tändelnden Geist des Rokoko entsprechend, wurde die schimmernde, glänzende und leicht zu behandelnde Porzellanmasse bald zum Lieblingmaterial. Seit 1731 brachte der Bildhauer Johann Joachim Kändler der Porzellantechnik neue plastische Belebung, indem er neben den Gebrauchsporzellanen Tiere, Porträtbüsten, Landschaften, Jagd-, Kriegs- und Liebeszenen schuf, die bald in Lebensgröße, bald in kleinem Maßstab einen vielbegehrten Luxus der Zeit bildeten.



Fig. 314. Bowle im Rokokostil. Kgl. Porzellanmanufaktur in Berlin.

Neben Meissen sind die Porzellanmanufakturen von Berlin (Fig. 314) und Frankenthal am bedeutendsten.

3

Dritter Abschnitt.

Die bildende Kunst des 19. Jahrhunderts.

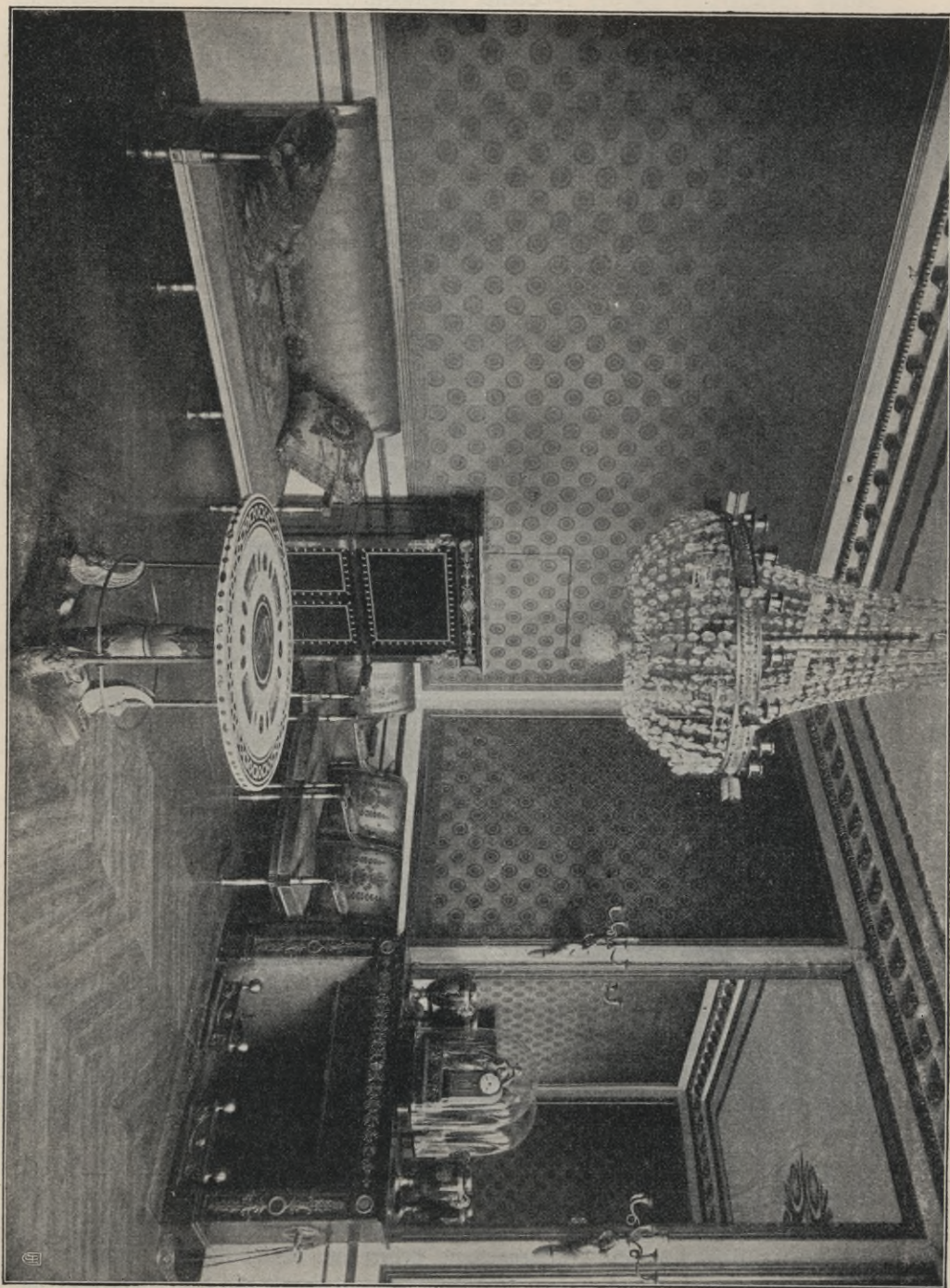
Zeittafel.

- 1780—1840. Canova, Dannecker. — J. L. David.
 1789. Beginn der französischen Staatsumwälzung und der Kriegszeit bis 1815.
 1797—1840. König Friedrich Wilhelm III. von Preußen.
 1804—1813. Kaiser Napoleon I. von Frankreich.
 1810—1860. Schinkel, Klenze, Gärtner. — Gottfr. Schadow, Rauch. — Cornelius, Overbeck, W. Schadow, Schnorr. — Delacroix, Delaroché, Turner.
 1825—1848. König Ludwig I. von Bayern († 1868). Münchener Kunstschule. Cornelius und Kaulbach in München. Glyptothek-Fresken.
 1830—1860. Rietschel, Schwanthaler. — Genelli, Schwind, Rottmann, Lessing.
 1840—1861. König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen.
 1840—1880. Semper. — Bendemann, Rethel, Feuerbach, L. Richter.
 1850—1898. Piloty, Makart, Meissonier. — Menzel, Lenbach, Knaut, Gebhardt, Defregger.
 1861—1888. Wilhelm I., König von Preußen und seit 1871 Deutscher Kaiser.
 1880—1910. Wallot, Bruno Schmitz, Messel, P. Behrens. — Wegss, Siemering, Schaper, Klinger, Lederer, Rodin, Meunier, Bartolomé. — Corot, Millet, Courbet, Manet, Leibl, Liebermann, Uhde, Böcklin, Thoma.

§ 117. Das 18. Jahrhundert war die Zeit einer Erschlaffung der bildenden Kunst. Fast ausschließlich im Dienste der verwelkten Höfe oder der verbildeten vornehmen Gesellschaft jener Tage stehend, hatte sie das Streben nach Wahrheit, Einfachheit, geistiger Bedeutung fast ganz eingebüßt. Die Baukunst, wo sie nicht den üppigen und willkürlichen Formen des Barockstils huldigte oder sich in einer anmutigen Kokoko-Decorations der Innenräume gefiel, begnügte sich mit einer Weiterbenutzung der Renaissanceformen. Ein etwas gespreizter, sich an die Antike anlehrender Klassizismus, der sogen. „Zopf“, ging nebenher. Die Plastik suchte durch gewagte Stellungen, Übertreibung des Ausdrucks, gezierten Gesichtsausdruck, flatternde gebauschte Gewänder malerisch zu wirken und verfiel oft in Süßlichkeit. Die mit Vorliebe als höfische Kunst gepflegte, auch in Deutschland vielfach von Franzosen geübte Malerei entbehrte in ihren Hervorbringungen jedes tieferen Gehaltes, ging ganz in Prunk und hohle Geziertheit auf. Die Kunstakademien waren Schulen einer geistlosen Mache, und die Kunst litt fast allerorten unter dem Fluche, keinen Boden mehr im Volke zu besitzen. Einen Künstler von durchschlagender Bedeutung besaß jenes Zeitalter nicht.

Die französische Revolution bereitete dem Kokostil, gegen den sich ohnedies der Klassizismus als Reaktion geltend machte, ein jähes Ende. Es entstand eine auf falscher Voraussetzung beruhende, sich an antike Formensprache lehrende Kunst, ein neuer Klassizismus, dessen Nachwirkungen bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts sich erstrecken und dessen Erzeugnisse von der Mitwelt weit überschätzt worden sind. Eine Einzelercheinung auf dem Gebiete der Architektur und des Kunstgewerbes ist das unter dem Cäsarentum Napoleon Bonapartes sich entwickelnde und auf der vermeintlichen Rückkehr zu antiker Einfachheit und Größe beruhende sogen. Empire. Diese feierliche Formengebung beherrschte die höfische Kunst die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts hindurch. Kennzeichnend für das Empire ist die Vorliebe für ungebrochene Linien, glatte Flächen und ein Hinstreben nach großer

Fig. 315. Zimmer im Empirestil. Speisezimmer Napoleons I. Palais du Grand Trianon. Versailles.



Einige der emporenen Tisch- und Stuhlgruppen sind im Empirestil noch erhalten.

Wirkung und Einfachheit (Fig. 315). Die Wirkung des Stillen und Bornehmen, die das Empire zu erreichen strebt, findet seinen vollendeten Ausdruck in einzelnen Fürstenschlössern. Das bürgerliche Empire ist weit weniger steif, es spielt mit den antiken Formen und bildet sich allmählich zu dem gemüthlichen und gemüthvollen sogen. „Wiedermeierstil“ aus, an den unser modernes Kunstgewerbe heute mit Vorliebe anzuknüpfen sucht.

Neben dem Klassizismus geht eine andere Geschmacksrichtung, die sogen. „Romantik“ einher, die ihr Heil in der Rückkehr zum Mittelalter sieht. In England und, namentlich seit den Freiheitskriegen, auch in Deutschland setzt diese, eine Wiederbelebung der Gotik erstrebende, Bewegung ein. Selbst kraftvolle Erscheinungen, wie Schinkel und Cornelius, vermochten sich ihrem Einfluß nicht zu entziehen. Die romantische Strömung erklärt sich auch aus der freilich sehr anfechtbaren Voraussetzung, eine neue Kunstblüte könne durch Rückkehr zu einem früheren Stil geschaffen werden. Die nur langsam erworbene Erkenntnis, daß eine solche Rückkehr eine gedeihliche, einheitliche Kunstentwicklung nicht erstehen lasse, ist die Veranlassung zu den sich vielfach zersplitternden Einzelercheinungen der Kunst der neuesten Zeit, die erst jetzt hoffnungsvolle Anfänge eines eigenen Stils bietet.

A. Die Baukunst des 19. Jahrhunderts.

§ 118. Nach langen Kriegsjahren ging eine Neubelebung der deutschen Baukunst, etwa seit 1820, von Berlin und München aus, anknüpfend dort an den genialen Schinkel, hier an König Ludwig I. von Bayern und seine in verschiedenster Richtung hin wirksamen Bestrebungen. Sie stützten sich theoretisch auf die Schriften Winckelmanns, praktisch auf das von Stuart und Revett herausgegebene Werk der Abbildungen der klassischen Bauwerke des griechischen Altertums. Die der Zuwendung zum griechischen Altertum überaus günstige geistige Teilnahme des gebildeten Europa an den Freiheitskriegen der Griechen gegen die Türkei trat hinzu.

Karl Friedrich Schinkel, 1781—1841, geb. zu Neuruppin, war Oberbaudirektor und Professor an der Akademie der Künste zu Berlin. Durch eine Reise nach Italien gebildet, auch als Landschafts- und Geschichtsmaler begabt, erfaßte er mit wahrhaft genialer Schöpferkraft die Formen der gleichsam neuentdeckten griechischen Architektur, benutzte sie mit reichster Erfindungsgabe zu modernen Bauten, die durch Ebenmaß und Großartigkeit der Gesamtverhältnisse, wie durch reine Durchbildung des Einzelnen ausgezeichnet sind. Freilich ließen die dürftigen Anschauungen und Mittel der Zeit wahrhaft monumentale Gediegenheit nicht zu. Auch die Wiederaufnahme des Backsteinbaues und der gotischen Bauweise hat Schinkel wesentlich gefördert. Ein Hauptwerk von ihm ist die Nicolaikirche in Potsdam; in griechischen Formen erscheinen das alte Museum, das Schauspielhaus (Fig. 316), die Hauptwache (Fig. 317); in Backstein u. a. die alte Bauakademie zu Berlin. In gotischen Formen baute er das Schloßchen Habelsberg. Schinkels genialste Entwürfe blieben unausgeführt. Von den zahlreichen Meistern der Berliner Schule sei erwähnt als Weiterführer der klassischen Richtung August Stüler aus Berlin, 1800—65, der das Neue Museum und die Schloßkuppel

zu Berlin schuf; als Haupterneuerer gotischer Kunst der Schlesier Ernst Friedrich Zwirner, 1802—61, seit 1833 Dombaumeister in Köln.

Durch den kunstliebenden König Ludwig von Bayern ward München seit 1816 mit einer Reihe von Prachtbauten geschmückt, bei denen sich indes in weit höherem Maße als in den Werken der Berliner Baumeister das Bemühen zeigt, sich in den verschiedensten Stilen zu versuchen. Hauptvertreter der Münchener Baukunst, von der die Anregung zu einer glänzenden Bautätigkeit in Wien weiterging, sind Klenze und Gärtner.

Leo von Klenze, 1784—1864, schmückte im Auftrage König Ludwigs München mit den Prachtbauten der Glyptothek, der Pinakothek, des Königsbaues

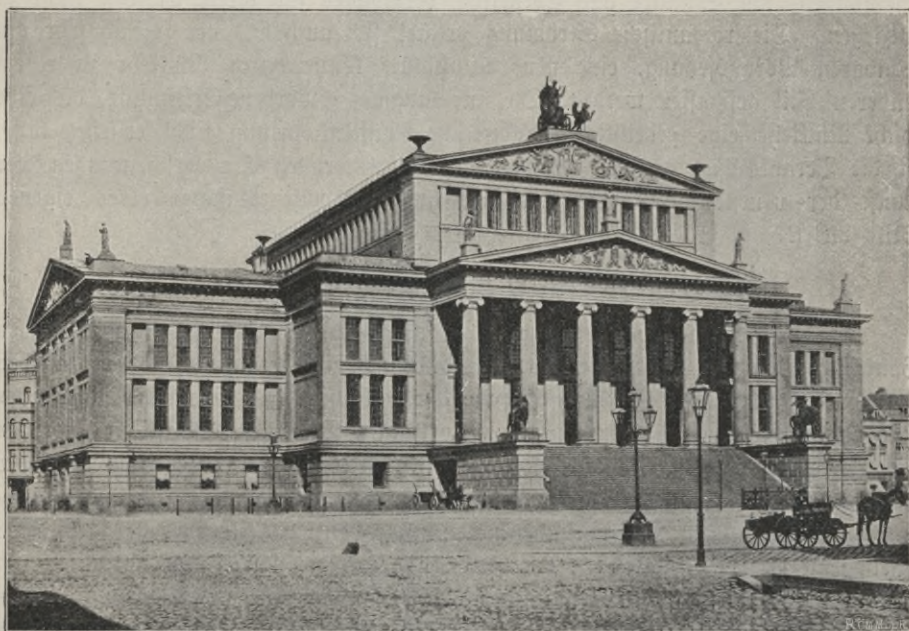


Fig. 316. Schinkel, Schauspielhaus zu Berlin.

der Allerheiligentapelle und der Ruhmeshalle. Er erbaute die Walhalla und die Befreiungshalle bei Regensburg. Minder schöpferisch und selbständig als Schinkel, hat er sich an verschiedene Bauweisen, so auch an die italienische Renaissance angeschlossen, doch mit Vorliebe an die Vorbilder der Griechen.

An Klenze reiht sich mit besonderer Neigung zur Nachbildung romanischer und verwandter Bauformen Friedrich von Gärtner aus Koblenz, 1792 bis 1847, der Erbauer der Ludwigskirche, der Bibliothek und des Siegestores in München.

Zu München ausgebildet ward der Hamburger Gottfried Semper, 1803—79, der in Dresden das Schauspielhaus und das Neue Museum, in Wien die Hofburg und zwei Museen schuf. Semper war auch als Kunstschriftsteller bedeutend; sein Hauptwerk „Der Stil“ wurde einflußreich auf seine Zeit. Er war

nach Schinkel der einflussreichste deutsche Baukünstler des 19. Jahrhunderts. An sein Vorbild schließen sich die meist in den stattlichen Formen der römischen Kaiserzeit errichteten neuen Monumentalbauten der Gegenwart, die nach des Deutschen Reiches Begründung und dem dadurch bedingten nationalen Aufschwung entstanden.

In Frankreich begegnen wir denselben Wandlungen des Geschmacks. Während das erste Kaiserreich in einer Reihe glänzender Bauten — Triumphbogen und Kirche Sainte Madeleine zu Paris — sich an die Antike anlehnt, kehrten die Romantiker zur Nachahmung der Gotik zurück. Andererseits findet die Renaissance,



Fig. 317. Schinkel, Hauptwache zu Berlin.

besonders die glänzende französische, ihre begeisterten Nachbildner. England dagegen behält mit Vorliebe den spätgotischen Palaststil der Tudorzeit bei; er kommt in dem gewaltigen Parlamentsgebäude zur glänzenden Entfaltung.

B. Die Bildnerei der neueren Zeit.

§ 119. Den Übergang aus dem formenreichen, aber willkürlichen und oft feichten Barockstil zur ernstesten Nachahmung der Antike bildet der Italiener Canova.

Antonio Canova, geb. 1757 im Venezianischen, besuchte die Akademie zu Venedig, ging 1779 nach Rom, wo er fortan mit wenigen kurzen Unterbrechungen in rastloser Tätigkeit fast bis zu seinem Ende lebte. Er starb 1822 zu Venedig. Canova war ein glänzendes Talent, doch bei allem Bemühen nicht ganz frei von den Fesseln der Barockzeit, mit besonderer Begabung für jugendliche Frauengestalten — die drei Grazien, Hebe, verschiedene Venusstatuen, die liegende Statue der Paolina Borghese, Schwester Napoleons, als Venus usw. — dabei nicht selten ins Süße und Sentimentale fallend. Sein künstlerisches Vermögen versagt, wo es

sich um die Darstellung männlicher Kraft handelt. Bezeichnend für Canovas Kunst und den Zeitgeschmack sind seine umfangreichen pathetischen Grabdenkmäler, deren Anordnung stets eine große Beherrschung einer glatten Marmortechnik und ein starkes dekoratives Gefühl verraten (Fig. 318).

Johann Heinrich von Dannecker, geb. 1758 zu Stuttgart, als Karlsruhler Schüler Schillers Freund, gest. 1841 zu Stuttgart, schließt sich in seinen Bildwerken aus der griechischen Mythologie (Ariadne auf dem Panther) an Canova, wie in den späteren christlichen Skulpturen an Thorwaldsen, ohne jedoch dessen einfache Größe zu erreichen. Unbekannt ist seine vortreffliche Schillerbüste.



Fig. 318. Canova, Grabmal der Erzherzogin Maria Christina. Marmor. Augustinerkirche. Wien.

§ 120. Die Befreiung der Plastik erfolgte auf zwiefache Weise, durch die nordischen Meister Albert Thorwaldsen, den Künstler des Idealismus, und Gottfried Schadow, den Meister eines gesunden Realismus.

Bertel Thorwaldsen, geb. 19. November 1770 zu Kopenhagen, war eines Bildschnitzers Sohn. Wissenschaftlich bescheiden vorgebildet, besuchte er die Kunstschule seiner Vaterstadt und ging mit einer von ihr ihm dargebotenen Reiseunterstützung 1797 nach Rom. Hier erwachte seine Künstlerseele im Anschauen der Antike und der Zeichnungen von Carstens. Mit dem Erstlingswerk „Jason“ begründete er seinen glänzenden Ruhm; selbst Canova erkannte den neuen und großartigen Stil des überlegenen Nebenbuhlers neidlos an. Thorwaldsen ist damit der wahre Erneuerer der Plastik. Frei von jeder Erinnerung an die Geziertheit oder das hohle Pathos der Barockzeit, enthielt er sich einer dürftigen Nachahmung der Antike. Er blieb

fortan mit geringer Unterbrechung in Rom. Ein Greis, kehrte er 1838 in die Vaterstadt zurück, wo er 1844 starb.

Thorwaldsen hat in vierzigjähriger Arbeit eine große Anzahl mythologischer Vorwürfe behandelt, außerdem die Darstellungen Christi und der Apostel geschaffen. In allen seinen Werken erfreut der Adel künstlerischer Formengebung, die ernste Einfachheit und die Absichtslosigkeit einer idealen Auffassung, wenn auch die einfache keusche Kraft griechischer Anschauungsweise von ihm nicht erreicht wird.



Fig. 319. Thorwaldsen, Christus. Marmorstandbild in der Christuskirche zu Kopenhagen.

Hauptwerke sind der Ganymed, Amor und Psyche, Venus, Hebe, die Grazien, die Hoffnung, Jason, Merkur als Argustöter, Christus (Fig. 319) und die 12 Apostel in der Christuskirche zu Kopenhagen, der sterbende Löwe zu Luzern, letzterer zum Andenken an die treue Schweizergarde Ludwigs XVI., die bei der Verteidigung der Tuilerien gegen den Pöbel im Jahre 1792 ihr Leben ließ. Von Standbildern schuf er das Standbild Maximilians I. zu München, Gutenbergs zu Mainz, Schillers zu Stuttgart.

Fig. 320. Thorwaldsen, Feil aus dem Marmorries von Alexanders Einzug in Babylon: in Villa Carlotta am Comersee.



Von Reliefs ist das umfangreichste und bedeutendste die Darstellung des Einzuges Alexanders d. Gr. in Babylon, der sogen. Alexanderzug, das sich in der Villa Carlotta am Comersee befindet (Fig. 320); außerdem die Rundbilder Nacht und Tag und die vier Jahreszeiten.

§ 121. Dem Meister des Idealismus tritt gleichzeitig der Meister des Realismus gegenüber. Johann Gottfried Schadow predigt in seinen Werken eine bewußte Rückkehr zum Studium der Natur, eine wahre frische Auffassung des Lebens, eine scharfe Hervorhebung des Charakteristischen. Er ist geboren 1764 zu Berlin, eines Schneiders Sohn, ward später Hofbildhauer und Direktor der Berliner Akademie; er starb 1850. Als Bildner der vollen Lebenswahrheit zeigt sich Schadow in seinen Berliner Standbildern; in den Idealstatuen ist er weit weniger glücklich. Er hat ein hohes Verdienst als Begründer und vieljähriges Haupt der Berliner Schule der Bildhauerei und des Erzgusses, sowie als Forscher und Schriftsteller über die Verhältnisse des menschlichen Körpers.

Von Standbildern schuf er Friedrich den Großen zu Stettin, Bieten und Leopold von Anhalt in Berlin, Luther zu Wittenberg. Wenig gelungen ist die Idealstatue Blüchers zu Rostock. Auch die

Siegesgöttin auf dem Brandenburger Tor stammt von Schadows Hand.

§ 122. Der deutschen Bildnerei war der gewaltige Aufschwung der Freiheitskriege und das gesteigerte nationale Bewußtsein sehr förderlich. Hatte die bis-



Fig. 321. Rauch, Reiterstandbild Friedrichs des Großen. Erz. Berlin.

herige Plastik im Geiste der Antike mit ihren besten Schöpfungen Werke hervor- gebracht, die nur dem Gebildeten verständlich waren, so wird fortan ein Gebiet

gepflegt, das die Anteilnahme des gesamten Volkes herausforderte: das Denkmal. Nicht nur Kriegersleute, sondern auch große Gelehrte, Denker, Dichter und Künstler wurden durch Standbilder geehrt. Diese reiche und volkstümliche Entwicklung der Bildhauerei gehört zu den erfreulichsten Ereignissen in der Geschichte der neueren deutschen Kunst; die Plastik wird dadurch genötigt, den idealen Stil mit voller Lebenswahrheit zu verbinden. Hauptsächlich dafür ist Berlin, wo der bedeutendste Meister dieser Richtung, Chr. Rauch, lange Jahre wirkte und zahlreiche Schüler bildete, unter denen G. Rietschel der hervorragendste ist. Etwas später entfaltete sich auch in München eine reiche Blüte bildnerischer Tätigkeit. An beiden Orten



Fig. 322. Rietschel, Goethe-Schiller-Denkmal. Erz. Weimar.

ward der für den Norden vorzugsweise geeignete Erzguß erneuert und zu hoher Vollendung gebracht.

Christian Daniel Rauch, geb. zu Arolsen 1777, Schadows Schüler, verweilte 1804—18 mit kurzen Unterbrechungen in Italien, wurde durch die Freundschaft mit Thorwaldsen zu jener Höhe geführt, die sich in Rauchs Erstlingswerk, dem Grabdenkmal der Königin Luise, offenbart. Nach Berlin zurückgekehrt, Professor der Bildhauerkunst, war er fortan rastlos tätig als Schöpfer vorzüglicher Standbilder, wie als Lehrer strebsamer Schüler. Er starb 1857. Rauch vereinigt in seinen Werken die Eigentümlichkeiten seiner beiden älteren Freunde Schadow und Thorwaldsen. Geist- und geschmackvoll, in seinem Gefühl das Schöne und Charakteristische vereinend, entsagte er durchaus einer unfreien Nachahmung der Antike.

In seinen Denkmälern ist er der würdige Bildhauer des preussischen Ruhmes.

Das schöne Grabdenkmal der Königin Luise im Mausoleum zu Charlottenburg vollendete er 1814. Später schuf er die Standbilder von Scharnhorst und Bülow, Blücher, York und Gneisenau, vor allen das großartige Denkmal Friedrichs d. Großen, 1839—49, (Fig. 321) in Berlin; außerdem Dürer in Nürnberg, Kant in Königsberg. Idealbilder sind seine herrlichen Viktorien. Tüchtig, aber etwas trocken ersaft, erscheint die Büste des alten Goethe.

Andere Meister der Berliner Schule sind: August Kif, 1802—1865, der Schöpfer der Amazone vor dem alten Museum zu Berlin, des Standbilds Frie-

drichs des Großen zu Breslau, Friedrich Wilhelms III. zu Königsberg; Friedrich Drake, 1805—1882, der das Standbild Friedrich Wilhelms III. im Tiergarten zu Berlin modellirte.

Ernst Friedrich August Rietschel, geboren 1804 in der Lausitz, eines armen Handschuhmachers Sohn, wurde nach einer kümmerlichen Jugend auf der Dresdener Akademie gebildet und war Rauchs bedeutendster Schüler und geistiger Erbe. 1832 an die Akademie zu Dresden berufen, starb er dort 1861. Ein feinführender Künstler, hat er die Befreiung der deutschen Bildnerei von der Herrschaft der Antike befördert. Von ihm rühren her das Standbild Lessings zu Braunschweig und das Doppelstandbild Goethe-Schillers vor dem Theater zu Weimar (Fig. 322). Das Lutherdenkmal zu Worms, welches Luther, umgeben von Fuß, Savonarola, Wicel, Waldus, Philipp von Hessen, Friedrich von Sachsen, Melancthon und Reuchlin darstellt, ward nach Rietschels Entwurf durch seine Schüler Riez, Donndorf und Schilling vollendet.

Unter den jüngeren Dresdener Meistern sind besonders zu nennen: Johann Schilling, geb. 1828, mit seinen prächtigen Idealgruppen der Tageszeiten in Dresden und dem Niederwald-Denkmal, sowie Karl Adolf Donndorf aus Weimar, geb. 1835, der die Standbilder Karl Augusts zu Weimar und von Cornelius zu Düsseldorf und viele andere schuf.

§ 123. König Ludwig I. von Bayern (§ 118, 128) schmückte nicht bloß seine Hauptstadt durch bedeutsame Bauten, sondern er suchte auch die Bildnerei durch zahlreiche Aufträge, die eine Verherrlichung des bayerischen Ruhmes oder, wie in der Walhalla bei Regensburg, die Feier deutscher Größe bezweckten, eifrig zu fördern. Die Leistungen der Münchener Künstler, wenn auch minder vollendet als diejenigen Rauchs und seiner Schüler, waren immerhin von weittragender Bedeutung für München und das mit ihm vielfach in Beziehung stehende Wien. Der hervorragendste der Münchener Künstler war Ludwig Schwanthaler, geboren 1802 zu München, Schüler Thorwaldsens zu Rom. Nach der Heimkehr 1834 Professor in seiner Vaterstadt, starb er dort 1848. Schwanthaler war ein erfindungsreicher und überaus fruchtbarer Künstler. Von ihm stammen u. a. das Riesenstandbild der Bavaria zu München 1850, die Denkmäler Goethes in Frankfurt a. M. und Rudolfs von Habsburg in Speyer; außerdem der bildnerische Schmuck der Walhalla. Ernst von Bandel aus Ansbach, 1800—1876, ist der Meister des nach vieljähriger Bemühung 1875 vollendeten riesigen Hermann-Denkmal's bei Detmold. Ein Hauptmeister der jüngeren Wiener Schule ist Viktor Tilgner, 1844—96, der das graziose Mozartdenkmal in Wien bildete.

C. Die Malerei der neueren Zeit.

§ 124. Indem Winkelmann in seiner Geschichte der Kunst des Alterthums, 1764, die Herrlichkeit der Antike mit begeisterten Worten pries und als den einzigen Weg zur Erreichung einer neuen Kunst die Nachahmung der Alten bezeichnete, indem Lessing in seinem Laokoon, 1766, anknüpfend an ein antikes Kunstwerk, die Grenze zwischen Malerei und Dichtung feststellte, traten beide der gezierten Kunst ihrer Lage entschieden entgegen. Die Wiederauffindung von Pompeji, 1748,

die fortan erscheinenden zahlreichen Kupferwerke über die bildenden Künste der Alten, die nun auch in Deutschland entstehenden Sammlungen von Antiken oder Abgüssen davon, die in der Literatur etwa seit 1772 sich aussprechende Rückkehr zur Wahrheit und Natur und die gesamte hochgesteigerte geistige Tätigkeit der Nation, alles das hätte wohl eigenartige und große Geister zu einer Neugestaltung der bildenden Kunst führen können. Aber solche Geister waren nicht vorhanden. Mengs bleibt ein geschickter Nachahmer der Spätitaliener. Canova kann sich von dem Einflusse der Antike wie der Barockkunst nicht freimachen. Auch derjenige Künstler, den man bisher als den Führer zur neuen Zeit betrachtet hat, Carstens, bewegt sich durchaus einseitig im Gedankenkreise der Antike, führt die Kunst nicht zurück zur Darstellung großer Stoffe, die die Seele des Volkes bewegen.

Asmus Jacob Carstens, geboren 1754 bei Schleswig, eines Müllers Sohn, widmete sich zu Kopenhagen fast ohne Lehrer der Kunst. 1792 ging er nach Rom und erregte durch die Ausstellung seiner Arbeiten große Aufmerksamkeit. Allezeit fränklich und von Sorgen bedrängt, starb er dort 1798. Carstens war bloß Zeichner. Seine Stoffe sind fast ausschließlich der griechischen Götter- oder Helden Sage entnommen; aber diese äußerlich unscheinbaren Werke sind von tiefem Gedankeninhalt, von einer schlichten ernsten Schönheit der Linie. Ein durchaus eigenartiger Künstler, ward er durch einen kurzen und wirren Lebensgang, durch die Wahl seiner Stoffe und die fast völlige Unkenntnis der malerischen Technik an einer nachhaltigen Wirkung gehindert. Die bedeutendste Anregung empfing von seinen plastisch gedachten Zeichnungen sein dänischer Landsmann Thorwaldsen. Ein Zeitgenosse von ihm ist der aus Tirol stammende Geschichts- und Landschaftsmaler Joseph Anton Koch, geb. 1763, Karlschüler, 1791 entflohen, seit 1796 in Rom, wo er 1836 starb. Er war der erste bedeutende Meister der neueren Zeit auf dem Gebiete der sogenannten historischen Landschaft. Ihrer Vollendung zugeführt wurde sie durch Karl Rottmann, 1798—1850. Er verwandte die Farbe und die Beleuchtung in geschickter Weise, um den Charakter und die historische Stimmung schärfer hervortreten zu lassen. Seine italienischen Landschaften, al fresco gemalt, in den Arkaden des Münchener Hofgartens, zeigen heute nur einen Schatten einstiger Schönheit. Eine Reihe griechischer Landschaften, nach der Natur selbst gemalt und daher von großer Wirkung, befinden sich in der neuen Pinakothek.

Nicht viel jünger war der von Anton Koch ausgegangene Friedrich Preller, 1804—1878. Durch die erschöpfende Verarbeitung eines wahrhaft großen Stoffes gelang es ihm, seinem Namen dauernde Bedeutung zu sichern. Schon als Jüngling kam ihm der Gedanke seiner Odysseelandschaften, die er in der reifsten Fassung (Museum zu Weimar) erst als Greis vollendete. Er verstand es, seinen Gestalten einen Schein des Lebens zu geben und über das Künstliche der Komposition hinwegzutäuschen (Fig. 323). Die Natur erscheint bei ihm als von gewaltiger Erhabenheit, als eine würdige Heimstätte für Götter und Helden.

§ 125. Zu der gleichen Zeit, da Carstens die Kunst in neue Bahnen zu lenken suchte, geschah ein Ähnliches in der französischen Malerei. Mehrere Meister des 18. Jahrhunderts, wie Watteau und Greuze, hatten sich eine anmutige

Natürlichkeit und frische Charakteristik bewahrt, aber sie waren nicht hervorragend genug, die gewählten Stoffe zu unbedeutend, um den Modegeschmack zu überwältigen.

Ein frischer Aufschwung der französischen Malerei ward durch Jacques Louis David, geb. zu Paris 1748, angeregt. Er verweilte 1775—80 zu Rom und errang mit seinem „Schwur der Horatier“ einen glänzenden Erfolg. Ihm



Fig. 323. Preller, Odysseus und Leukothea. Aus der Freskenfolge im Museum zu Weimar.

folgten später der „Raub der Sabinerinnen“, Leonidas und andere Darstellungen aus der griechischen und römischen Geschichte. Diese, dem republikanischen Zeitgeschmack entsprechenden Stoffe sind von glänzender, malerischer Durchführung, wenn auch nicht frei von einer Kälte, die sich hinter theatralischem Pathos birgt.

Erst Hofmaler Ludwigs XVI., dann als eifriger Jakobiner den Schwur im Ballhause und Marats Tod feiernd, schließlich Bewunderer Napoleons, dessen Taten er in mehreren großen Bildern verherrlicht hat, ward David nach dem Sturze Napoleons aus Frankreich verbannt. Er starb 1825 zu Brüssel.

Unter den zahlreichen Schülern und jüngeren Zeitgenossen von David, die sich außer den Darstellungen der Geschichte und Sage des Altertums vielfach durch großräumige Bilder aus der Geschichte Napoleons einen Namen gemacht haben, sind bemerkenswert: François Pascal Gérard, 1770—1833, und Antoine Jean Gros, 1771—1835. — Jean Auguste Dominique Ingres, 1780—1867,kehrte nach diesen Künstlern, die bei trefflicher Begabung vielfach durch leeren Pomp abstoßen, wieder zu strengerem Maß in Form und Farbe zurück.

§ 126. Etwa seit Beginn des 19. Jahrhunderts war in der deutschen Dichtung mehr und mehr die romantische Schule hervorgetreten, die in einem schrankenlosen Waltenlassen der Phantasie, einer schwärmerischen Religiosität, einer Vorliebe für Kunst und Dichtung des Mittelalters die Mittel fand, zwar nicht Goethe und Schiller zu übertreffen, doch andere Pfade der Poesie einzuschlagen. Diese die gesamte Nation beherrschende romantische Richtung mußte sich auch in der Kunst offenbaren. Das Zeitalter der Romantik hatte das hohe Verdienst, zwei neue Elemente in die deutsche bildende Kunst einzuführen, das religiöse und das nationale. Die gesamte zeitgenössische Literatur ist von einem tiefen, mythischen Naturgefühl erfüllt. Man malt in Worten, schwelgt in Stimmungen, versenkt sich mit Inbrunst in die Betrachtung der Natur mit all ihren Erscheinungen. Die Begründung der romantischen Malerei erfolgte zu Rom. Dorthin kamen 1810 der Lübecker Friedrich Overbeck, 1789—1860, und der Berliner Wilhelm Schadow, 1789—1862, ein Jahr später der Düsseldorfer Peter Cornelius, 1783—1867; außer ihnen mehrere junge Künstler geringerer Bedeutung. Sie hausten gemeinsam in dem aufgehobenen Kloster San Isidoro und hießen davon die „Klosterbrüder“. Die älteren deutschen Künstler in Rom nannten sie spöttisch die „Nazarenen“. Beseelt von einer schwärmerischen Frömmigkeit, die zahlreiche Künstler in jenen Jahrzehnten der katholischen Kirche zuführte, studierten sie mit besonderem Eifer die frühitalienischen Meister Giesole, Masaccio und die anderen Alt-florentiner und gewannen das Bewußtsein, daß, um Großes zu leisten, vor allem eine Wiederbelebung der Freskomalerei nötig sei, die so gut wie verschollen war. Dabei hielten sie im allgemeinen von der Technik nicht viel; Empfindung und Begeisterung sollten als Quelle künstlerischen Schaffens genügen. Nach Friedrich Schlegel hatte der deutsche Künstler entweder gar keinen Charakter oder er mußte den Charakter der mittelalterlichen Meister haben: treuherzig, gründlich, genau und tief sinnig, dabei unschuldig und etwas ungeschickt. Nach Beendigung der Freiheitskriege, 1815, kam neuer Zuzug deutscher Künstler. Der preußische Generalkonsul Bartholdy ließ einen Saal seines Hauses durch Cornelius und Overbeck, Schadow und Philipp Veit mit Fresken aus der Geschichte Josephs zieren, die sich jetzt in der Nationalgalerie zu Berlin befinden; es war der ersehnte Anfang einer monumentalen Malerei. 1818 schloß sich dem römischen Künstlerkreis der damalige Kronprinz Ludwig von Bayern, als König Ludwig I. von 1825—1848 regierend,

an, ein Ereignis von höchster Bedeutung für die gesamte fernere Entwicklung der Kunst. Der Fürst faßte hier den Plan, die bayerische Hauptstadt mit einer Reihe großartiger Bauten und diese wiederum mit Fresken zu schmücken. Nach und nach kehrte der größere Teil der Künstler nach Deutschland zurück. Es beginnt mit jener römischen Werdezeit, 1810—20, die junge Blüte der deutschen Malerei, deren Hauptmeister alle in Rom die Anregung empfangen haben. Mit religiöser Innerlichkeit, mit durchaus idealem Streben treten sie ihrer Aufgabe gegenüber, wählen nur große und gedankenreiche Stoffe aus der biblischen Geschichte, der griechischen Götter- und Heldensage, der deutschen und italienischen Dichtung. Die Werke dieser Meister erscheinen nicht selten altertümlich und unfrei, sie vernachlässigen im Streben nach geistigem Inhalt oder gläubiger Vertiefung den sinnlichen Reiz einer belebten Zeichnung und reichen Farbenpracht. Durch die grundsätzliche Anlehnung an den Stil der Meister vor Raffael verzichteten sie von vornherein auf Originalität. Was sie schufen, war meistens eine Kunst zweiter Hand; der Ernst ihrer Gesinnung und das aus dem Herzen quellende religiöse Gefühl lassen nicht über die Unzulänglichkeit ihrer Mittel hinwegsehen. Immerhin hatten sie das Verdienst, die in Deutschland fast vergessene Freskotechnik ins Leben zu rufen. Ihre schwachen Seiten traten noch deutlicher hervor in einer Reihe jüngerer Künstler, Ittenbach, Deger, Carl und Andreas Müller, die in Düsseldorf wirkten. Sie wandelten ganz in den Fußstapfen der Nazarener; ihre gefällige Kunst pflegte ein einseitiges, weichliches Schönheitsideal, entwöhnte aber das Publikum, auch im religiösen Bilde Charakter zu suchen.

§ 127. Peter von Cornelius, der größte Meister jener Nazarener-Gruppe, später aber weit über sie hinauswachsend, ward geboren 1783 zu Düsseldorf. Vorgebildet auf der Akademie der Vaterstadt, wandte er sich in seiner ersten größeren Arbeit, den Zeichnungen zu Goethes Faust, dem Studium und der freien Nachbildung Dürers zu. 1811 trat er in Rom in den Kreis der „Klosterbrüder“, ohne an ihrer krankhaften Schwärmerei teilzunehmen. Er arbeitete an seinen Zeichnungen zum Faust und zu den Nibelungen. Studien nach Masaccio und Giotto, aber auch nach Michelangelo und Raffael, nach der Natur und Antike, reiften ihn zu jener Größe des Stils, jener herben Einfachheit und Wahrheit des Empfindens, durch die er in seinen beiden Josefsbildern der Casa Bartholdy an die Spitze der deutschen Künstlerschaft trat. 1819 ward Cornelius nach München berufen. 1820 übernahm er dazu, abwechselnd hier und dort hausend, die Leitung der im J. 1819 wieder errichteten Düsseldorfer Kunstakademie, bis er, nach der Thronbesteigung Ludwig I. von Bayern, im Frühling 1825 als Direktor der Münchener Akademie dorthin übersiedelte und seitdem ständig in München verweilte. Nachdem er hier Bedeutendes geschaffen und höchst anregend auf die Pflege monumentaler Malerei eingewirkt hatte, folgte er 1841 einem Rufe nach Berlin, wo er 1867 starb.

Cornelius ist ein starker, eigenwilliger Geist von großer Gestaltungskraft. Von seinen Zeitgenossen wurde er in seinen Leistungen vielfach überschätzt. Jedoch erwarb er sich ein Hauptverdienst durch die Neubelebung eines großzügigen Stils. Die gedankengewaltigsten seiner Schöpfungen sind die Zeichnungen biblischen Inhalts, die Cornelius für einen geplanten, aber nie ausgeführten Campo santo zu Berlin geschaffen

hat. Die Kartons befinden sich in der Nationalgalerie zu Berlin. Namentlich in der Schilderung der Apokalyptischen Reiter (Fig. 324) gelangt er bei seinen Bildern zu einer gewaltigen Größe. Gleich einem brausenden Orkan stürmen die vier Unholde, die Pest, der Hunger, der Krieg und der Tod, auf ihren schnaubenden Rossen daher. Wie eine Woge bäumt sich die zitternde Kreatur auf, um im nächsten Augenblick in sich zusammenzubrechen und von den ehernen Hufen zerstampft zu werden. Der Farbe legte Cornelius keinen Wert bei, ein verhängnisvoller Irrtum, dem auch seine Schüler nicht entgingen.



Fig. 324. Peter Cornelius, Die apokalyptischen Reiter. Aus den Kartons zu Fresken für ein Campo santo zu Berlin. Nationalgalerie. Berlin.

Julius Schnorr von Carolsfeld, geb. 1794 zu Leipzig, war Schüler der Wiener Akademie und ging 1817 nach Rom; er starb 1872. Weniger streng als die Kunstgenossen der römischen Jugendjahre, wandte Schnorr sich der romantischen Darstellung in großen Freskengemälden zu, deren Linienreinheit trotz akademischer Kälte noch heute zu uns spricht. Seine wichtigsten Kompositionen sind die zum Nibelungenlied und zur deutschen Kaisergeschichte, die den Münchener Königsbau zieren. Ins Volk gedrungen sind seine zum Teil kraft- und charaktervollen Illustrationen zur Heiligen Schrift, die Schnorr'sche Bilderbibel.

Eine Sonderstellung unter den Nazarenern nimmt auch der Österreicher

Josef Führich, 1800—1876, ein. Er war ein Künstler von feinem und innigem Naturgefühl, von echt deutschem Gemüte und großer Erfindungskraft. Viele seiner Zeichnungen leben noch heute fort; so der „Cyklus vom verlorenen Sohn“. Vielleicht das schönste Bild der ganzen Nazarenerzeit ist sein „Gang Mariä über das Gebirge“. Ein jüngerer Landsmann von ihm ist der durch treffliche Bildnisse bedeutende Wiener Eduard Steinle, 1810—1886.

§ 128. Mochte auch der Aufschwung der deutschen Kunst hauptsächlich von dem Zusammentreffen mehrerer hochbegabter Meister zu Rom ihren Ausgang genommen haben, so bedurfte es zu einer nachhaltiger Pflege deutscher Kunst zugleich günstiger Bedingungen im eigenen Vaterlande. Mit Napoleons Besiegung war der Druck der Not, der bisher auch die Kunst nicht zu fröhlicher Blüte hatte gedeihen lassen, vom Volke hinweggenommen. Cornelius, Schadow, Schnorr kehrten nach Deutschland heim, um in München, Düsseldorf oder Berlin sich anzusiedeln. Diese Städte werden damit Kernpunkte der neuen Kunstentwicklung. Das höchste Verdienst um die Förderung der deutschen Kunst hat König Ludwig I. von Bayern († 1868). Er stattete München mit großartigen Bauten aus, sie mit reichem bildnerischen und malerischen Schmuckzierend und damit den Meistern eine Menge würdiger Aufgaben in großem Maßstabe bietend. Gleichzeitig entwickelte sich durch Wilhelm Schadow, 1789—1862, den Sohn des Bildhauers Gottfried Schadow, die Düsseldorfer Schule zu reger Tätigkeit, besonders in der Tafelmalerei. Schadows eigene künstlerische Begabung war schwach; aber er besaß ein starkes, organisatorisches Talent. Nach seiner Rückkehr aus Rom war er Lehrer an der Berliner Akademie. Als er 1826 als Nachfolger von Cornelius das Amt des Direktors der Düsseldorfer Akademie übernommen hatte, folgte ihm an den Rhein eine Reihe tüchtiger Schüler, denen es in kurzer Zeit gelang, Düsseldorf zu einem glänzenden Mittelpunkt der Kunst zu machen. Die romantisch-sentimentalen Neigungen der Schule kamen dem Geschmack des breiteren Publikums weit entgegen. Ihr größter Mangel war die innere Marklosigkeit: statt des Tragischen begnügte man sich mit dem Nüchternen, an Stelle der edlen Schönheit trat das Süßliche. Die konventionell gehaltenen Frauentypen Carl Sohns und die meist aus Dichtern entlehnten Nüchternen Theodor Hildebrands bildeten damals die hauptsächlichlichen Anziehungspunkte deutscher Kunst. Eduard Bendemann machte den Versuch, an biblischen Stoffen (die trauernden Juden im Exil; Jeremias auf den Trümmern von Jerusalem) ein historisches Pathos zu entwickeln. Das stärkste Talent dieser älteren Düsseldorfer Schule war Karl Friedrich Lessing aus Breslau, 1808—1880, ein Großneffe des Dichters. Auch er huldigte eine Zeitlang der beliebten Kloster- und Räuberromantik, wurde dann aber in seinen Fußbildern (Hussitenpredigt; Fuß vor dem Konzil; Fuß auf dem Scheiterhaufen) zum Vertreter einer nationalen, in Gedanke, Formgebung und Kolorit kräftigen und für ihre Zeit unübertroffenen Geschichtsmalerei. Im Gegensatz zu den übrigen Düsseldorfern geht etwas Charaktervolles und Markiges durch seine Kunst. Am einflußreichsten wurde er als realistischer Landschaftsmaler. Mit seinen ernstesten, meist der Eifel und dem Harz entlehnten Motiven, die er durch eine Staffage aus früheren Jahrhunderten, Rittern, Landsknechten, Räubern, geschickt zu beleben verstand, wurde er der eigentliche Begründer der Stimmungslandschaft. Stark durch ihn an-

geregert ist Wilhelm Schirmer, 1807—63, der durch seine zahlreichen biblischen Landschaften große Erfolge erzielte und von dem eine glänzende Landschaftsschule am Rhein ausging. Deren beiden berühmtesten Vertreter sind die beiden Brüder Andreas und Oswald Achenbach, von denen der erstere (1815—1910) den großartigen Ernst der nordischen und deutschen Landschaft, namentlich



Fig. 325. Rethel, Einzug Karls d. Gr. in Pavia. Wandgemälde im Kaisersaale des Rathauses zu Aachen.

auch des wildbewegten Meeres geschildert hat, während sein Bruder (1827 bis 1905) ein wirkungsvoller Darsteller der Licht- und Farbenwunder der italienischen Natur wurde.

§ 129. Eine abgesonderte, mehr selbständige Stellung zur Düsseldorfer Schule nimmt Alfred Rethel ein, der 1816 bei Aachen geboren wurde und 1859 nach siebenjähriger Geistesumnachtung starb. Rethel stellt sich uns in seinen Werken als eine herbe und geschlossene Persönlichkeit dar, die den Geist der Geschichte in seinen Tiefen erfasst hat. Das bedeutendste Werk

seines nur kurzen künstlerischen Schaffens ist der Freskenzyklus aus dem Leben Karls des Großen im Krönungssaale zu Aachen. Der Künstler zeigt hier eine großartige Formenanschauung und eine markige Charakteristik, seine Komposition ist von höchster Lebendigkeit (Fig. 325). Die Szene, wo Otto III. in die Gruft Karls hinabsteigt und beim fahlen Kerzenschein die Gestalt des toten Kaisers wie eine Götterstatue auf dem Throne sitzend erblickt, erfüllt uns mit Schauern und ehrfurchtsvoller Andacht (Fig. 326). Einen ähnlichen Zug zur Größe zeigen die sechs Blätter, in denen er den an phantastischen Episoden reichen Übergang Hannibals über die Alpen schildert. Die Revolution von 1848 gab ihm die Anregung zu der in ihrer dämonischen Gewalt ergreifenden



Fig. 326. Rethel, Otto III. in der Gruft Karls des Großen. Wandgemälde im KaiserSaale des Rathauses zu Aachen.

Holzschnittfolge seines Totentanzes. Gefondert davon entstanden die beiden bekanntesten seiner Zeichnungen: der Tod als Bürger und der Tod als Freund (Fig. 327).

§ 130. Wenn die großzügige Kunst eines Cornelius im allgemeinen über das Verständnis des Publikums hinausging, so machte sein bedeutendster Schüler, Wilhelm Kaulbach, 1804–1871, den Versuch, Großzügigkeit des Inhalts mit einem sinnfälligen Realismus in Form und Farbe zu verbinden. Es gelang ihm, den Tagesgeschmack zu treffen; aber die Wucht und ernste Würde des älteren Meisters gingen darüber verloren. Das Hauptwerk seines Lebens war die Ausmalung des Treppenhauses im Neuen Museum zu Berlin. In sechs riesigen Wandbildern schildert er: den Turmbau zu Babel, die Blüte Griechenlands, die Zerstörung Jerusalems, die Hunnenschlacht, die Kreuzfahrer und das Reformationszeitalter; er führt so in sechs bedeutenden Kulturepochen die Entwicklung der Menschheit vor. Diese einst hochgeschätzten Fresken lassen unser modernes Kunstempfinden mehr oder weniger kalt; der übergroße Gedankeninhalt läßt den künstlerischen Wert

ganz zurücktreten. In seinen früher sehr beliebten Illustrationen zu Goethe ist Kaulbach fast unendlich süß und unfähig zu ernsterer Charakteristik.

§ 131. Den Weg zum Herzen des Volkes hatten sich weder Cornelius noch Kaulbach mit ihrer gedankenschweren Kunst eröffnen können. Diesen Weg fanden



Fig. 327. Kethel, Der Tod als Freund.

zwei Künstler, die mehr die Seite des Gemüths und der Phantasie als die des Verstandes in ihren Schöpfungen betonten.

Ein Meister der romantischen Richtung, der Sage und des Märchens, geistreich, humorvoll, ist der in seinem Empfinden urdeutsche Moriz v. Schwind, geboren 1804 zu Wien, gestorben in München 1871. Seit 1828 Cornelius

Schüler und Gehilfe, wandte er sich bald von der einseitig herben Richtung des von ihm hochverehrten Meisters ab, um eigenen Wegen zu folgen. Nicht in seinen Freskenzyklen, von denen der Sängerkrieg auf der Wartburg (Fig. 328) und die Szenen aus dem Leben der Hl. Elisabeth die besten sind, lag seine Größe, sondern in seinen kleinen poesiedurchtränkten Märchenbildern und Landschaften. Die meisten und schönsten davon befinden sich in der Schackgalerie zu München. Schwind bricht ganz mit der klassischen Tendenz; er hat das deutsche Märchen für die Malerei entdeckt. In wunderbarer Weise versteht er es, ideale Schönheit mit Naturwahr-



Fig. 328. Moriz von Schwind, Sängerkrieg auf der Wartburg. Freskogemälde auf der Wartburg. Eisenach.

heit und charakteristischer Lebendigkeit zu verbinden. In der köstlichen „Hochzeitsreise“ (Fig. 329), wo er sich selbst und sein junges Weib darstellt, während er dem behäbigen Wirt die Züge seines Freundes Lochner gibt, scheint jeder Zug der Wirklichkeit entlehnt; aber es ist eine gesteigerte Wirklichkeit, welche sich zur süßen Romantik erhebt. Keiner hat den Zauber der Waldeinsamkeit uns so fühlbar gemacht; mit allen Stimmen und Gestalten der Natur, der wirklichen und der geträumten, ist er vertraut. Er läßt uns an Nixen und Elfen und Berggeister

glauben (Fig. 330). Das Liebliche wie das Phantastische, das Lyrische und das Dramatische beherrscht er mit gleicher Vollkommenheit. In seinen Stoffen wie in seiner unmittelbaren und harmonischen Naturanschauung ist er ein Vorläufer Böcklins und Thomas, wenn sich auch in seinen Ölbildern noch eine gewisse Unbeholfenheit in der Behandlung der Farbe fühlbar macht. Ihren höchsten Ausdruck hat seine seltene Begabung gefunden in den in Aquarell ausgeführten Märchenidyllen von Aschenbrödel, von den sieben Raben und von der schönen Melusine. Es sind Schöpfungen, die in ihrer echt volkstümlichen Schönheit nie veralten werden.



Fig. 329. Moriz von Schwind, Die Hochzeitsreise. Schackgalerie. München.

In ähnlicher Weise ist trotz seiner verschiedenartigen Naturauffassung der Dresdener Ludwig Richter (1803—1884) zu einem der volkstümlichsten Künstler geworden. Nachdem er die übliche Italienreise gemacht hatte, streifte er, heimgekehrt, alle italienischen Anklänge ab und schuf eine Reihe echt deutscher Landschaften und Szenen aus dem Alltagsleben von herzerfreuender Innigkeit und Frische. Weit bekannter als durch seine Ölbilder ist er durch seine Holzschnittfolgen geworden, in denen er sich als einen liebevollen Beobachter aller Lebensäußerungen des Volkes in den verschiedenen Lebensaltern und in dem Wechsel der Jahreszeiten, bei der Arbeit und während der Muße, in Freud und Leid erweist. Nur wenige seiner Blätter sind Illustrationen zu deutschen Dichtungen

(Fig. 331); in den meisten Werken zeigt er sich als völlig frei schaffender Künstler, als ein wahrer Poet des Zeichenstiftes.

§ 132. Ganz auf dem Boden des scharfsäugig beobachtenden Realismus steht Adolf von Menzel, geb. 1815 zu Breslau, gest. 1905 in Berlin, der sich frei von jeder Schultradition entwickelt hat. Menzel gehört zu jenen bahnbrechenden Genies, die ihrer Zeit neue Ziele weisen. Sich mühsam aus drückenden Verhältnissen emporringend, fand er aus eigener Kraft den Weg zu den Höhen der Kunst. Menzel ist einer der vielseitigsten Künstler, er beherrscht jede Technik,



Fig. 330. Moritz von Schwind, Elfenreigen.

Öl, Deck-, Aquarell- und Pastellmalerei, Holzschnitt, Radierung und Steindruck. In seinen Bilderfolgen aus dem Leben Friedrichs des Großen und den berühmten Illustrationen zu Kuglers Leben des großen Königs hat er sich zum Darsteller und Wiedererwecker des „Alten Fritz“ und der bedeutendsten Periode preußischer Geschichte gemacht (Fig. 332), deren tiefer Kenner er war. Auch aus dem zeitgenössischen Hofleben unter Kaiser Wilhelm I. gelang es ihm, einzelne Motive mit seinem schnell und sicher sehenden Auge festzuhalten und ihnen den Charakter unmittelbaren Lebens zu geben (Fig. 333). Aber Menzel ist nicht nur Historienmaler, er ist auch ein Porträtist von höchster Bedeutung. Seine Interieurs, seine poesieumwobenen Landschaften und Gartenpartien, seine Genrebilder sind von feinstem Reiz und von vollendeter künstlerischer

Auffassung. Ohne in Paris studiert zu haben, war er „Impressionist“ (§ 143) und wurde für Deutschland der Führer der neuen realistischen Richtung. Sein Flötenkonzert und andererseits das berühmte Eisenwalzwerk, — hier höfische Grazie, Kokotogeflimmer und strengste Komposition, dort das wogende Getriebe eines mit feurigem Seglüh erfüllten modernen Fabrikraumes, — das sind die beiden Pole Menzelscher Kunst. Adolf v. Menzel ist an Fruchtbarkeit und riesigem Fleiß mit Dürer zu vergleichen; sein Lebenswerk umfaßt eine staunenswerte Zahl von Handzeichnungen, Studien und Gemälden.



Fig. 331. Ludw. Richter, Schäfers Sonntagsglied.

§ 133. Eine Weiterentwicklung der Münchener Schule ging seit den fünfziger Jahren von Carl Piloty aus (1826—1886). Er stellte sich mit seinen großen, vielbewunderten Historienbildern (Seni an der Leiche Wallensteins; der Tod Cäsars; Marie Stuart; Thusnelde im Triumphzuge des Germanikus) durchaus auf den Boden des Realismus unter starker Betonung der geschichtlichen Treue auch in der Szenerie, in Kostümen, Waffen, Geräten und sonstigem Beiwerk. Da er außerdem ein starkes Farbengefühl besaß, so begann mit ihm für München eine neue Periode der Malkunst. Mit seinem ausgezeichneten Lehrgeschick hat er ein ganzes Künstlergeschlecht herangebildet und es dabei verstanden, die besonderen

Gaben jedes einzelnen hervorzuheben und zu entwickeln. — Stark von ihm beeinflusst war auch Hans Makart (1840—1884), der mit seinen Farbenorgien, die inzwischen infolge einer unsoliden Technik freilich einen guten Teil ihrer Leuchtkraft



Fig. 332. Menzel, Flötenkonzert Friedrich d. Gr. in Sanssouci, Königl. Nationalgalerie, Berlin.

verloren haben, eine kurze Glanzzeit eines neuen Kolorismus im Sinne der Venetianer des 16. Jahrhunderts herbeiführte. Der Empfang der Katharina Cornaro (Nationalgalerie in Berlin), der Einzug Karls V. in Antwerpen (Kunsthalle zu Hamburg), der Sommer (Dresdener Galerie) sind einige seiner bedeutendsten Werke.



Fig. 333. Ad. Menzel, Cercle am Hofe Kaiser Wilhelms I. Ölgemälde.
Galerie Schön-Renz. Worms.

§ 134. Einen ungleich größeren Dauerwert als die blendenden Improvisationen Makart's besitzt die edle Kunst des ernstesten und gedankenreichen Anselm Feuerbach (1829–1880). Zu der rauschenden Farbengebung der Pilotyschule stellte er sich in bewußten Gegensatz. Seine Technik erwarb er sich in Paris und durch das Studium Tizians. Den größten Teil seines Lebens in Italien verbringend, lebte er ganz der großen Figurenwelt des Südens. In Rom erst wurde er völlig frei; hier lernte er die Natur mit den Augen der Antike und der Renaissance sehen. In seinen hoheitsvollen, rhythmisch bewegten Gestalten lebt eine tiefe Sehnsucht, eine verhaltene Leidenschaft. Eine ruhevollere Größe und Schönheit liegt über all seinen wundersamen Schöpfungen. Durchaus eigenartig, vornehm und feierlich in der Komposition, steht er als letzter Klassizist, aber mit dem Können

moderner Kunst, an der Schwelle der neuen Zeit. Ein Malerpoet war Feuerbach, dessen heißbringende Künstlerseele doch nie zur vollen Befriedigung gelangte. Die Iphigenie (Fig. 334), Medea (München), das Gastmahl des Plato (Berlin) gehören zu seinen besten und bekanntesten Schöpfungen. — Gleich Feuerbach ist die tragische Gestalt Hans von Marées, gestorben 1887, keiner Schule einzuordnen. Auch sein Weg ging nach Italien. Er wollte dort die Lösung aller Farben- und Formenrätzel suchen. Marées ist ein großer Dichter. Seine schimmernden Gestalten, die



Fig. 334. Anselm Feuerbach, Iphigenie auf Tauris. Museum der bildenden Künste. Stuttgart.

so still und verträumt zwischen schlanken Lorbeerstämmen oder in Orangenhainen stehen, entbehren jeder Erdschwere. Gleichwie bei Feuerbach klingt aus diesen Schöpfungen eine feierliche Musik dem Beschauer entgegen. Aber Marées hinterließ nicht wie jener eine Fülle abgeschlossener Werke; gleich wundervollen Torji stehen seine Gemälde da, Visionen einer heißbringenden Künstlerseele, die nie ganz erreichte, was ihr vorschwebte.

§ 135. Auf dem Gebiete der Bildnismalerei entstand in Deutschland mit Franz v. Lenbach (1836—1904) der erste Porträtist, der mit einem hervor-

ragenden technischen Können eine Feinfühligkeit der Charakteristik vereinigte, wie sie nur den ganz Großen verliehen ist. Er gab seine Modelle in einer gesteigerten, das seelische Leben stark betonenden Auffassung. In der Technik lehnt er sich an

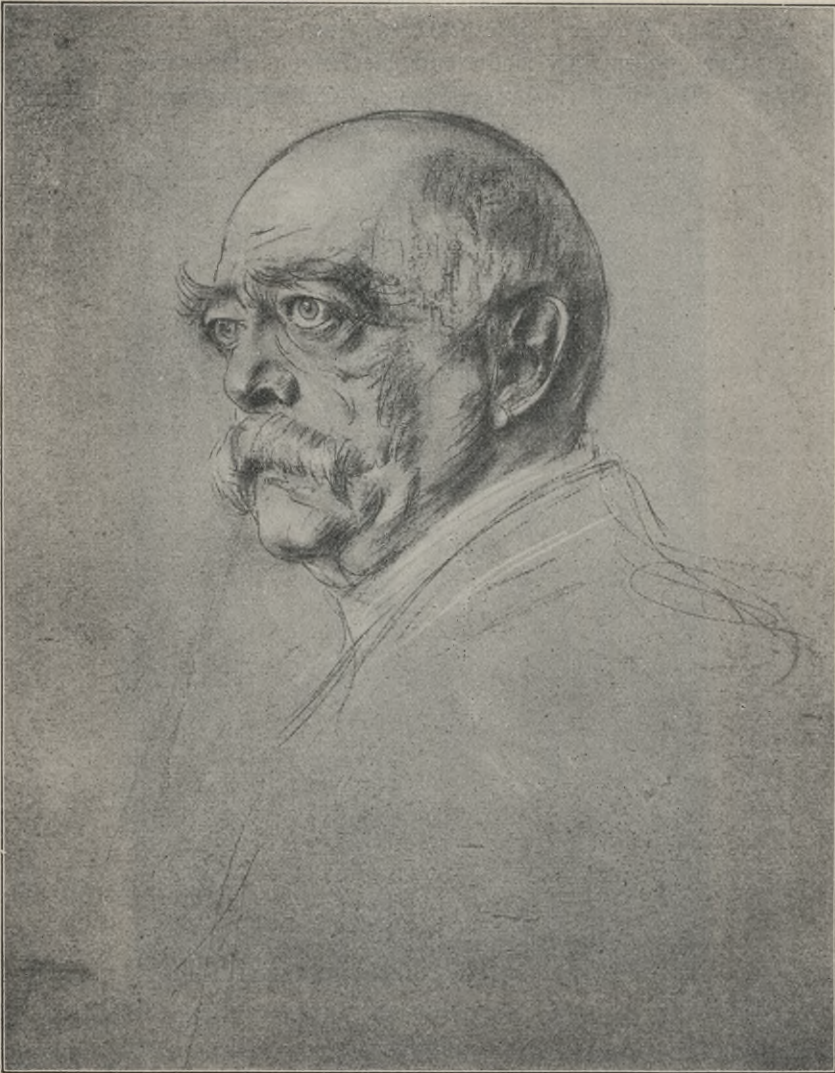


Fig. 335. Franz von Lenbach, Fürst Bismarck.

die alten Meister an, die er in der feinabgestimmten Tonwirkung seiner Bilder oft erreicht. Seine Bildnisse Kaiser Wilhelms I., Bismarcks (Fig. 335), Moltkes, des Papstes Leo XIII., sowie zahlreicher anderer bedeutender Männer und auch schöner Frauen seiner Zeit sind höchst individuell erfasst und stellen ein Stück Kulturgeschichte dar. Als Maler der Geistesaristokratie seiner Zeit ist Lenbach von niemand übertroffen worden.

§ 136. Im allgemeinen war die Pilotyschule mehr der Entwicklung eines reinen Realismus günstig. Die liebevolle Beobachtung von Land und Leuten führte zu einer Blüte der Genremalerei, die in Süddeutschland in dem Tiroler Franz Defregger (geb. 1835) ihren Hauptvertreter hat. Die frischen, oft leicht humoristischen Szenen aus dem Leben seiner Heimat verschafften ihm durch ihre Innerlichkeit und hohe technische Vollendung einen großen Ruf. In einigen seiner Bilder (Letztes Aufgebot; Andreas Hofers Abschied) erhebt er sich zu einem packenden Schilderer der bedeutendsten Periode vaterländischer Geschichte, des Freiheitskampfes der Tiroler im Jahre 1809.

In Düsseldorf waren die beiden stärksten Vertreter einer gesunden Genrekunst Benjamin Vautier (1829—1898), Schweizer von Geburt, und Ludwig Rnaus (geb. 1820, jetzt in Berlin). In ersterem hat die Bevölkerung des Schwarzwaldes und des Elsaßes einen treu beobachtenden und feinsinnigen Schilderer gefunden. Rnaus ist weit vielseitiger in seinen Motiven: er gibt köstliche Szenen aus dem Kinderleben (z. B. das Bild „Wie die Alten jungen, so zwitschern die Jungen“). Er macht uns mit den trüben Seiten des menschlichen Daseins in erschütternder Weise bekannt („Das Leichenbegängnis“; „Die Spieler“), führt uns charakteristische Typen des kleinbürgerlichen Lebens („Väterliche Ermahnung“) wie des großstädtischen Treibens vor, er hat sich endlich auch als bedeutender Bildnißmaler betätigt. — Ein Schüler von Piloty und Rnaus war Michael Munkacsy (1846—1900), der durch seine kühne Farbengebung und breite Malweise sowohl in seinen sittenbildlichen Darstellungen („Der letzte Tag des Verurteilten“) wie in einigen großen religiösen Bildern („Christus vor Pilatus“) starke Erfolge gewann.

Gleichaltrig mit Munkacsy, an künstlerischer Bedeutung aber wesentlich höher stehend, war Wilhelm Leibl (1846—1900). Auch er war aus der Pilotyschule hervorgegangen, nahm dann die breite, tiefstonige Malweise Munkacsys an, um später die absolut treue Widerspiegelung der Natur im Sinne der besten Werke Holbeins zu seinem Ideal zu erheben. In Leibl erwuchs Deutschland das stärkste malerische Talent des ganzen Jahrhunderts. Mit seiner zarten und dabei in höchstem Grade malerisch wirkenden Technik steht er, nicht bloß in Deutschland, unerreicht da. Leibl war in der Hauptepoche der Maler der bayerischen Bauern. Aber ein Leiblisches Gemälde unterscheidet sich von einem Defreggerschen wie ein Anzengruber'sches Drama von einem Repertoirestück des Schlierseer Bauerntheaters. Er sah die Bauern nicht mit dem Auge eines Touristen, den sie als Glieder einer fremden Welt interessieren oder amüsieren, nicht durch die rosige Brille des Städters, der hier Einfachheit und Ländlichkeit sucht, auch nicht mit der epischen Feierlichkeit Millets, sondern völlig objektiv, als ein Beobachter, der, von niemand bemerkt, seine Gestalten im Wirtshaus und in der Wohnstube, beim Spinnrocken und in der Kirche, bei der Arbeit und auf der Jagd belauscht. Bilder, wie seine „Dorfpolitiker“ und die „Frauen in der Kirche“ (Fig. 336) stellen neben den Meisterleistungen Menzels und Böcklins die höchstbewerteten Werke deutscher Malerei dar. Leibls Bilder sind einzig und allein auf künstlerische Absichten hin gemalt und darum frei von allen erzählenden oder literarischen Tendenzen. Er erzählt keine

Anekdoten, sondern beschränkt sich darauf, das, was ihn interessiert, in feinsten Koloristik und mit einer bewundernswerten Strenge im Einzelnen zu schildern.

Die kirchlich religiöse Malerei evangelischen Bekenntnisses erfuhr eine eingreifende Erneuerung durch Eduard v. Gebhardt, geb. 1838 bei Reval in



Fig. 336. Wilhelm Leibl, Drei Frauen in der Kirche. Kunsthalle. Hamburg.

Esthland, seit 1873 Professor an der Düsseldorfer Akademie. In seiner Malweise an die Überlieferung der alten deutschen Meister anknüpfend, sie aber selbständig weiterbildend, verlegt er seine religiösen Stoffe meist in die Zeit des Mittelalters und der Reformation. Voll tiefer Frömmigkeit läßt dieser ernste Künstler, dessen Herbeheit hin und wieder Dürersche Anklänge aufweist, die Geschichte Jesu trotz

ihres entlegenen Zeitgewandes auch für unser modernes Empfinden in packender Weise lebendig werden. Hauptwerke von ihm sind: das Abendmahl in der Nationalgalerie zu Berlin (Fig. 337); die Fresken im Kloster Loccum und in der Friedenskirche zu Düsseldorf.

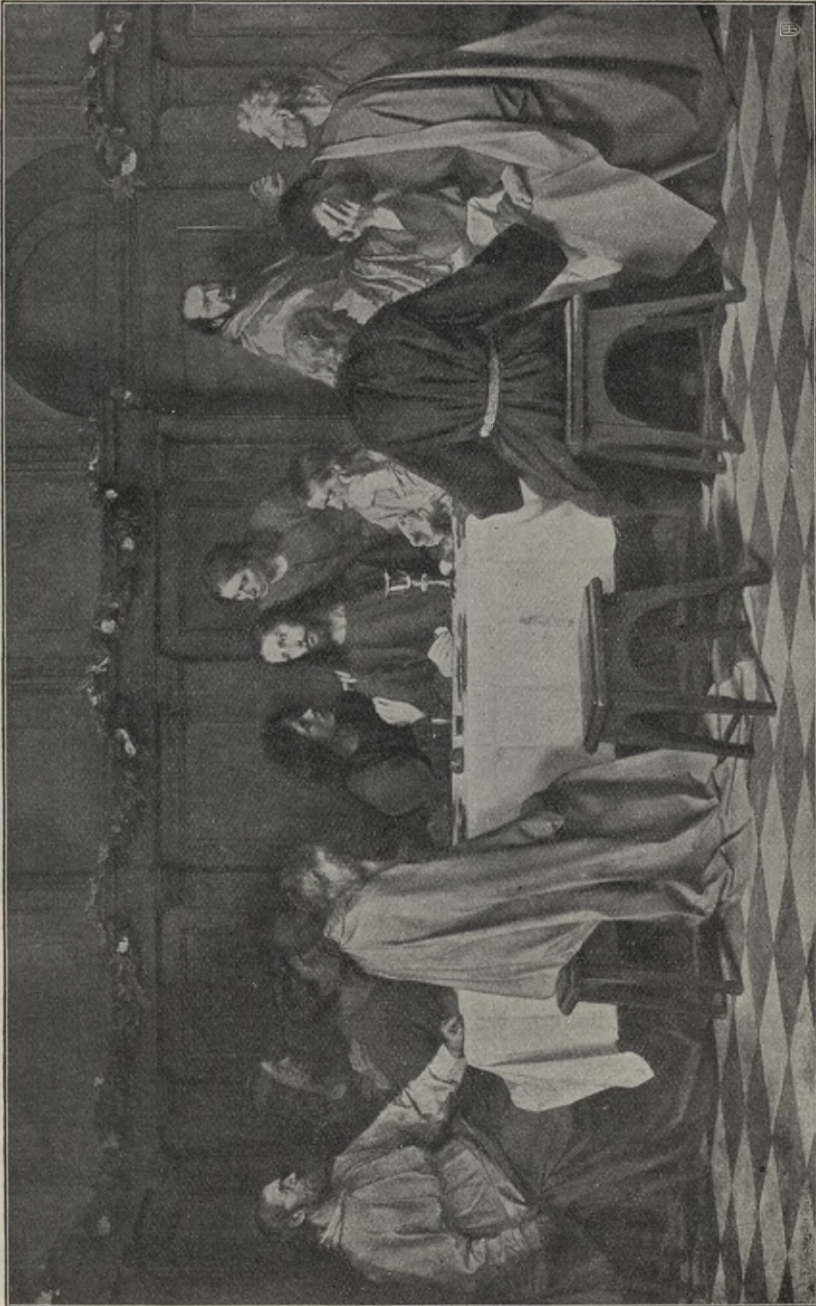


Fig. 337. Ed. v. Gebhardt, *Das Abendmahl*. Nationalgalerie. Berlin.

§ 137. Die französische Malerei erfuhr gleichzeitig mit der deutschen eine Umwandlung. David und seine Schüler hatten geschichtliche Stoffe aus dem Altertum oder der Kaiserzeit mit gezwungenem Pathos und kalter Eleganz behandelt. Seit 1819 folgte ihnen ein jüngeres Künstlergeschlecht, das durch Abkehr von einer inhaltsleeren, der Antike nachgeahmten Formenreinheit und durch die Wahl leidenschaftlich bewegter Vorgänge aus Mittelalter und Neuzeit sich neue Wege suchte. Durch rücksichtslose Darstellung packender, nicht selten das Sensationelle streifender Stoffe, durch ein Streben nach Lebenswahrheit und scharfer Charakte-



Fig. 338. Paul Delaroche, Söhne König Eduards von England im Tower. Louvre. Paris.

ristik und eine große Kühnheit der malerischen Ausführung, überflügelten sie die älteren Meister. Man hat sie, im Anschluß an gleichzeitige Bestrebungen der französischen Literatur, die romantische Schule genannt. Hauptmeister der Schule waren Géricault und E. Delacroix. Der frühverstorbene Theodore Géricault (1790—1824) war ein vorzüglicher Darsteller wildbewegter Reiter-szenen, wurde namentlich aber bekannt durch sein von Theaterpathos nicht freies „Floß der Medusa“, ein Bild, das die Todesqualen einer Gruppe von Schiffbrüchigen schildert, die endlich am Horizonte ein Segel und damit eine Hoffnung auf Rettung erspähen. Mit diesem Bilde gab er den Anstoß zu der romantischen Rich-

tung, die dann in Eugene Delacroix (1799—1863) ihren wichtigsten Bahnbrecher fand. Delacroix suchte seine Stoffe vielfach in Marokko, Algier, in Konstantinopel und im Orient und bevorzugte leidenschaftlich bewegte, mächtige und grausige Vorgänge. Er räumte der Farbe wieder eine Rolle ein, die ihr seit der Blütezeit der venetianischen Malerei nicht gegönnt worden war. Dabei gibt er die Dinge nicht wieder, wie sie sind, sondern wie sie in seiner erhitzten, nach rauschenden Harmonien dürstenden Phantasie sich spiegeln. — Maßvoller, aber auch schwächer an



Fig. 339. Delaroche, Napoleon I. in Schloß Fontainebleau, April 1814.
Städtisches Museum. Leipzig.

originaler Begabung war Paul Delaroche (1797—1856). Namentlich wirkungsvoll erscheint er in seinen Darstellungen tragischer Vorgänge aus der Geschichte. Die Söhne König Edwards (Fig. 338) zeigt er uns in dem spannenden Augenblick, wo sie, ängstlich aneinandergedrängt auf ihrem Bette sitzend, bereits die Schritte der Mörder hören, welche ihr fürstlicher Oheim sendet. Napoleon (Fig. 339) schildert er in dem Zustande des inneren Zusammenbruchs und der stumpfen Resignation, als er 1814 bei seiner Ankunft in Fontainebleau alles verloren sieht. Geschmackvoll in Zeichnung und Farbe, hat Delaroche lange Zeit sowohl auf die belgische wie die Münchener (Piloty-) Schule eingewirkt. Große maltechnische Sicherheit und vollendete Farben-

beherrschung, im Gegensatz zu dem in der Cornelius'schule gepflegten Zurücktreten der Farbe vor der Zeichnung, lockten bis Ende der 60er Jahre zahlreiche deutsche

Fig. 340. Corot, Sandstein. Sonne. Paris.



Einmalig durch seine empfindliche, weiche malerische Sprache, die sich in der Natur spiegelt, hat er die Kunst der Landschaftsmalerei zu einer neuen Höhe gebracht.

Künstler nach Paris zur Ausbildung. Dadurch hat die französische Kunst einen sehr bedeutenden Einfluß auf die deutsche Malerei ausgeübt.

§ 138. Die neuere französische Landschaftsmalerei hat ihren Ursprung genommen in dem herrlichen Walde von Fontainebleau. Als Schule von Fontainebleau oder von Barbizon — so benannt nach einem Dorfe am Rande des mächtigen Forstes — bezeichnet man eine Gruppe von Künstlern, die unter der Führung von Camille Corot (1796—1875) und Theodore Rousseau (1812—1876) das liebevolle Studium der schlichten Natur mit ihren wechselnden Beleuchtungen und Stimmungen zu ihrer Lebensaufgabe machten und in ausgie-



Fig. 341. Jean François Millet, Die Ährenleserinnen. Paris. Louvre.

sprochenem Gegensatz zu den Vertretern der heroischen Landschaft als Begründer des *paysage intime* auftreten. Die Farbe spielte bei ihnen eine wesentlich größere Rolle als bei ihren Vorgängern; es sind vorwiegend lyrische Empfindungen, die sie, wie die Corotsche Landschaft auf unserem Bilde (Fig. 340) andeutet, mit einer feinabgestimmten Farbgebung zu erregen strebten. Sie nehmen eine Mittelstellung ein zwischen den alten Holländern und der modernen „Freilichtmalerei“ (vgl. § 143) und haben den größten Einfluß auf ihre Zeitgenossen und Nachfolger geübt, wenschon sie im wesentlichen erst nach ihrem Tode in ihrer ganzen Bedeutung erkannt und bewertet wurden.

Die stärkste Persönlichkeit der Gruppe war Jean François Millet (1815—1875), ein normanischer Bauernsohn, der als erster nach dem Ausblühen der holländischen Malerei sich wieder der Darstellung des Bauernlebens zuwandte.

Aber während man in Holland den Bauer nur als Kaufbold und Tölpel kannte, als die komische Figur, die man nicht entbehren mochte, faßt Millet ihn in der Tiefe. Selbst ein Bauernsohn, versteht er das Gemütsleben des Landmanns und seinen Zusammenhang mit der Natur, mit seiner Scholle, mit seinen Tieren aufs innigste. Weit entfernt von einem nüchternen Realismus, gibt er nicht das Bildnis bestimmter Leute wieder, sondern erhebt vielmehr den Typus des Bauern zur Großzügigkeit. In der Zeichnung stärker als in der eigentlichen Malerei, verleiht er seinen Gestalten mitunter eine Wucht und herbe Schönheit, die an die Schöpfungen eines



Fig. 342. Courbet, Die Welle. Louvre. Paris.

Michelangelo denken läßt. Das berühmteste, aber sicher nicht das beste seiner Bilder, das Angelus, wurde seinerzeit bis zu 800 000 Frs gesteigert; schöner ist sein Bild mit den Ahrenleserinnen (Fig. 341); beide befinden sich im Louvre. — Als vorzügliche Tiermaler haben Constant Troyon (1810—65) und die Malerin Rosa Bonheur (1822—99) hohen Ruhm erworben. Auf dem Gebiete des Sittenbildes leisteten Erneste Meissonnier (1815—91), der geistvolle Darsteller des 18. Jahrhunderts und der bonapartistischen Zeit, sehr Feines.

Als Meister des zielbewußten Naturalismus ist Gustave Courbet (1819 bis 77) hervorzuheben, ein wichtiger Bahnbrecher der „impressionistischen“ Strömung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (§ 143). Als wüster Draufgänger verwarf

er alle Überlieferung, indem er die Natur in jedem noch so einfachen Ausschnitte für vollkommen erklärte und in der möglichst vollendeten Nachbildung der wirklichen Erscheinung das höchste Ziel der Malerei sah (Fig. 342). Seine eigene Malweise war von höchster Vollendung und wirkte anregend auf viele jüngere, auch deutsche, Künstler seiner Zeit. Da ihm übrigens das Verständnis für die Bedeutung der alle Körper umfließenden und umwebenden Luft abging, so wurde gerade sein Streben nach Wirklichkeit bald überhast, und seine stark nachgedunkelten Bilder erscheinen uns heute wie die Werke längst vergangener Zeiten.

In starkem Gegensatz zu der derben Kunst Courbets steht Puvis de Chavannes (1824 bis 1898), der Schöpfer eindrucksvoller Fresken (Szenen aus dem Leben der hl. Genoveva im Pantheon), deren großzügige und auf Einzelheiten verzichtende Malweise ihn zu einer hohen und edlen Einfachheit des Stils hinführte. Die hl. Genoveva, die in blendender Mondnacht über ihre geliebte Stadt Paris wacht (Fig. 343), ist eine der eindrucksvollsten Gestalten moderner Malerei, die es an Größe der formalen und geistigen Schönheit mit den erlesensten Werken der früheren Italiener aufnimmt.

§ 139. In den Niederlanden stand besonders Belgien unter dem Ein-



Fig. 343. Puvis de Chavannes, hl. Genoveva. Pantheon. Paris.

flusse der französischen Kunst. Die belgische Geschichtsmalerei um die Mitte des Jahrhunderts zeichnete sich durch kräftige Charakteristik und meisterliche Behandlung der Farbe aus. Hauptvertreter dieser Richtung ist Louis Gallait, geb. 1810 zu Tournay, † 1887 zu Brüssel; er schuf vorzügliche Bilder aus den Freiheitskämpfen des 19. Jahrhunderts. Ihm schließt sich mit schwächeren, doch immer hervorragenden Leistungen in der geschichtlichen Malerei an Gustav Wappers, geb. 1803 in Antwerpen, † 1874. Durch schrankenlose Phantasie zeichnete sich Anton Wierz in Brüssel, 1806—1865, aus, ein außerhalb jeder Schultradition stehender Künstler. Der Friese Laurens Alma Tadema, geb. 1836, seit 1870 in London, ist als geistvoller Maler antiken Lebens zu nennen. Hauptvertreter der modernen holländischen Malerei ist Joseph Israëls, geb. 1824 in Gröningen. Israëls Kunst wurzelt fest im Leben seines Volkes, seine Schilderungen sind vornehmlich aus dem holländischen Fischerleben genommen. Ein tiefes warmes Gefühl und eine satte Tonigkeit der Farbengebung erheben ihn zu einem Künstler von starker Eigenart.

An der Spitze der englischen modernen Malerei des 19. Jahrhunderts stehen die beiden vortrefflichen Landschaftler John Constable (1776—1837) und William Turner (1775—1851). Ersterer wirkte mit seinen im Motiv einfachen, aber ganz von innigster Hingabe an die Natur getragenen Bildern in ähnlicher Weise bahnbrechend wie die Maler von Fontainebleau. Turner steht einsam da und nicht als Begründer einer Schule. Aber seine Gemälde, die sich hauptsächlich mit einer Lösung der Licht- und Luftspiegelungen beschäftigen, sind von solch seltener Wucht und Einfachheit, von solcher Tiefe des Naturgefühls, von solch herrlicher Farbengebung, daß sie wie Elementarerscheinungen wirken. Turner, ein Kind des feuchten, englischen Seeklimas, enthüllt uns die Geheimnisse des Sonnenregens, des flimmernden Nebels und des fließenden Wassers.

Von gleichen Gesichtspunkten geleitet wie in der deutschen Kunst die Gruppe der Nazarener, waren die nach der Mitte des Jahrhunderts tätigen englischen „Präraffaeliten“, so genannt wegen ihrer Rückkehr zur Kunstanschauung der italienischen Meister vor Raffael. Der größte unter ihnen ist die Dante Gabriel Rossetti, 1828—82, dessen mystische, poetische Weltanschauung seinen farben tiefen Gemälden feinsten geheimnisvollen Reiz verleiht. Ihm nah verwandt, doch weniger eigenartig ist der somnambule Edward Burne-Jones, 1833—98. Burne-Jones und Walter Crane, geb. 1845, trugen auch viel zur Hebung des englischen Kunsthandwerks bei. Seit etwa 20 Jahren macht sich eine lebhaftere Einwirkung des englischen Geschmacks auf das deutsche Schaffen im Kunstgewerbe, Buchschmuck, Möbel, Glaswaren, Keramik geltend.

Durchaus Romantiker und Mystiker ist der geniale George Friedrich Watts (1817—1904). Seine symbolisch-allegorischen Darstellungen mit ihren wunderfamen Verkörperungen einer höchsten Ideenwelt, die Feierlichkeit und Tiefe seiner Gestaltungskraft, erheben ihn zu einer der ergreifendsten Künstlererscheinungen unserer Zeit.

Die Kunst der Gegenwart.

§ 140. Die bildende Kunst, vor allem die des mittleren und nördlichen Europa hat sich in der jüngsten Zeit reich und kräftig entfaltet. Das gilt in allererster Linie für die Malerei und das Kunstgewerbe. Das leichtere und feinere Eingehen auf die Eindrücke der Umwelt, das dem modernen Menschen eigen ist, und das der Leipziger Historiker Lamprecht als Reizsamkeit bezeichnet hat, sowie ein fast leidenschaftliches Sich-Versenken in die reine und unverfälschte Natur haben der neuen eigenartigen Kunstentwicklung zum Durchbruch verholfen. Diese Entwicklung bedeutet, wenn nicht alles trägt, den Beginn einer neuen Epoche in der Geschichte der bildenden Kunst. Sie fand, besonders was die Malerei anlangt, zuerst in Frankreich einen überaus günstigen Boden. Der Grund dafür ist wohl mit darin zu suchen, daß dieses Land sich des Vorzuges einer frühzeitigen politischen und wirtschaftlichen Einigung zu erfreuen hatte. Daher konnte hier das künstlerische Leben verhältnismäßig ruhig und ungehindert gedeihen. Ähnliches darf für England geltend gemacht werden, das in der modernen Hausbaukunst und im Kunstgewerbe eine hervorragende Stellung einnimmt. Deutschland dagegen besaß die günstigen Vorbedingungen einer starken Zentralisierung lange Zeit nicht. Auch hat das schnelle Wachsen des materiellen Wohlstandes die wahre Kunst wenig gefördert, vielmehr lange Zeit hindurch einer barbarischen und prozigen Geschmacklosigkeit zum Siege verholfen. Erst in neuester Zeit spürt man überall bedeutsame Fortschritte. Deutschland holt nach, was Frankreich und England an künstlerischer Kultur ihm voraus hatten. Ja, Deutschland scheint jetzt, nachdem es bei den eben genannten Ländern technisch mancherlei gelernt hat, im Begriff zu sein, sie auf einzelnen Gebieten, namentlich denen des Kunstgewerbes, zu überflügeln.

A. Die Baukunst der Jetztzeit.

§ 141. Mit dem politischen und wirtschaftlichen Aufschwung des neuen deutschen Reiches ging eine lebhaft sich steigernde Bautätigkeit Hand in Hand. Leider äußerte sie sich oft in einer Weise, die unserem gesamten künstlerischen Leben zum größten Schaden gereichte. Da man nicht fähig war, dem Empfinden und Denken der Zeit einen originalen baukünstlerischen Ausdruck zu geben, fuhr man in der allgemeinen Stilwiederholung, die mit Schinkel eingesezt hatte, fort. Es wurde je nach dem Wunsche des Auftraggebers oder der Lieblingsrichtung des Baumeisters griechisch oder römisch, altchristlich oder romanisch, maurisch oder gotisch, in Früh- oder Spätrenaissance gebaut. Zwar läßt sich an diesen Bauten hier und da eine gewisse Selbständigkeit im Weiterbilden der überkommenen Formen feststellen. Aber im großen und ganzen kam man über eine ziemlich ungeschickte und geschmacklose Verwendung des mühselig zusammengebrachten architekturgeschichtlichen Studienmaterials nicht hinaus. Zudem verwendete man vielfach die alten Stilformen völlig verständnislos, d. h. ohne jede Rücksicht auf ihren tektonischen

Zweck. Die Zunahme des allgemeinen Wohlstandes wurde für unsere Architektur geradezu zum Verhängnis; eine regelrechte Falschbaukunst gelangte zur Herrschaft. Man suchte möglichst reich und glänzend zu bauen und erging sich in einer maßlosen Anwendung von Schmuckformen, so daß schließlich die Fassaden nicht mehr, wie es in guten Zeiten der Fall ist, das Innere des Gebäudes nach außen hin sinngemäß darstellten, sondern zur Bedeutung vorgefertigter Kulissen herabsanken, die den inneren Organismus des Baues bis zur Unkenntlichkeit verhüllten. — Über den Barock gelangte man in der Nachbildung früherer Bauweisen zu guter Letzt beim

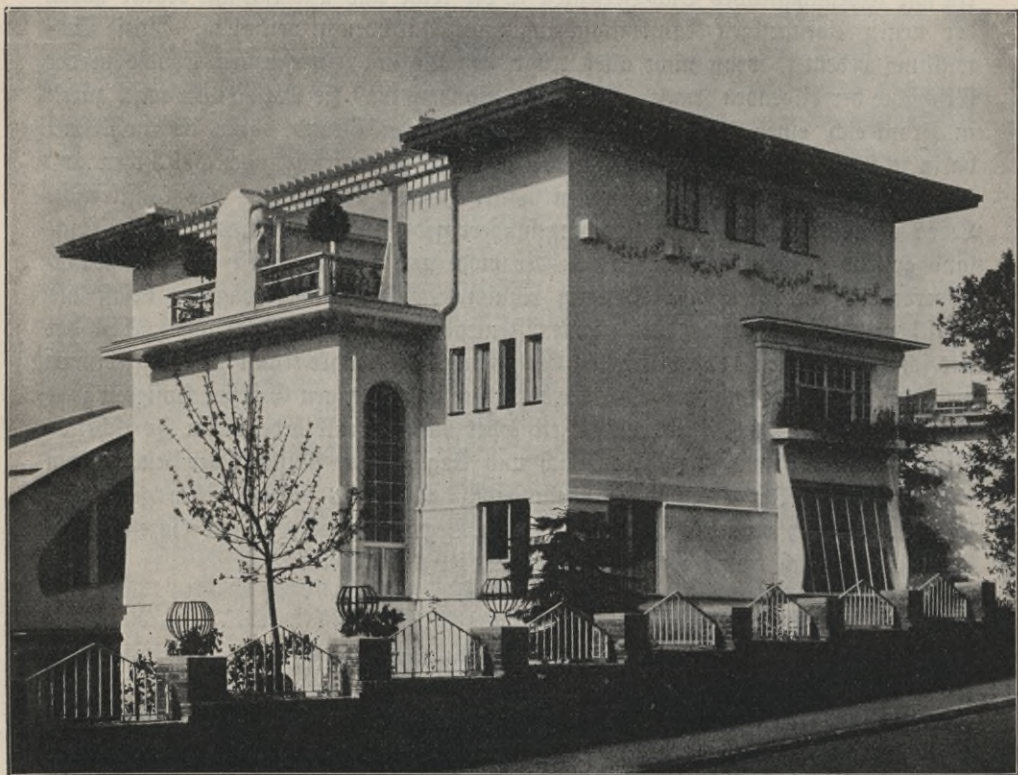


Fig. 344. Olbrich, Haus Sabich. Darmstadt.

sogenannten Wiedermeierstil an. Hier war einst die Tradition gerissen. Man erkannte das und bemühte sich, an jenem Punkte wieder anzuknüpfen. Die schlichte, durchaus ehrliche und dabei feinsinnige Bauweise unserer Vorfahren aus dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts erwies sich zur Weiterbildung im Sinne und nach den Bedürfnissen der modernen Zeit als vorzüglich geeignet. Sie wurde uns zu einer trefflichen Lehrerin, denn nicht zum wenigsten aus dem Studium jener einfachen gut bürgerlichen Baukunst der Goethezeit heraus gelangt man wieder zu der verloren gegangenen Einsicht, daß eines der vornehmsten Baugesetze darin besteht, „von innen nach außen“ zu bauen, und daß es dem Wesen der Architektur zuwiderläuft, der

effektvollen Aufmachung der Front zuliebe die Zweckmäßigkeit der Verteilung der Innenräume daranzugeben. Das alles kam namentlich unserem Wohnhausbau

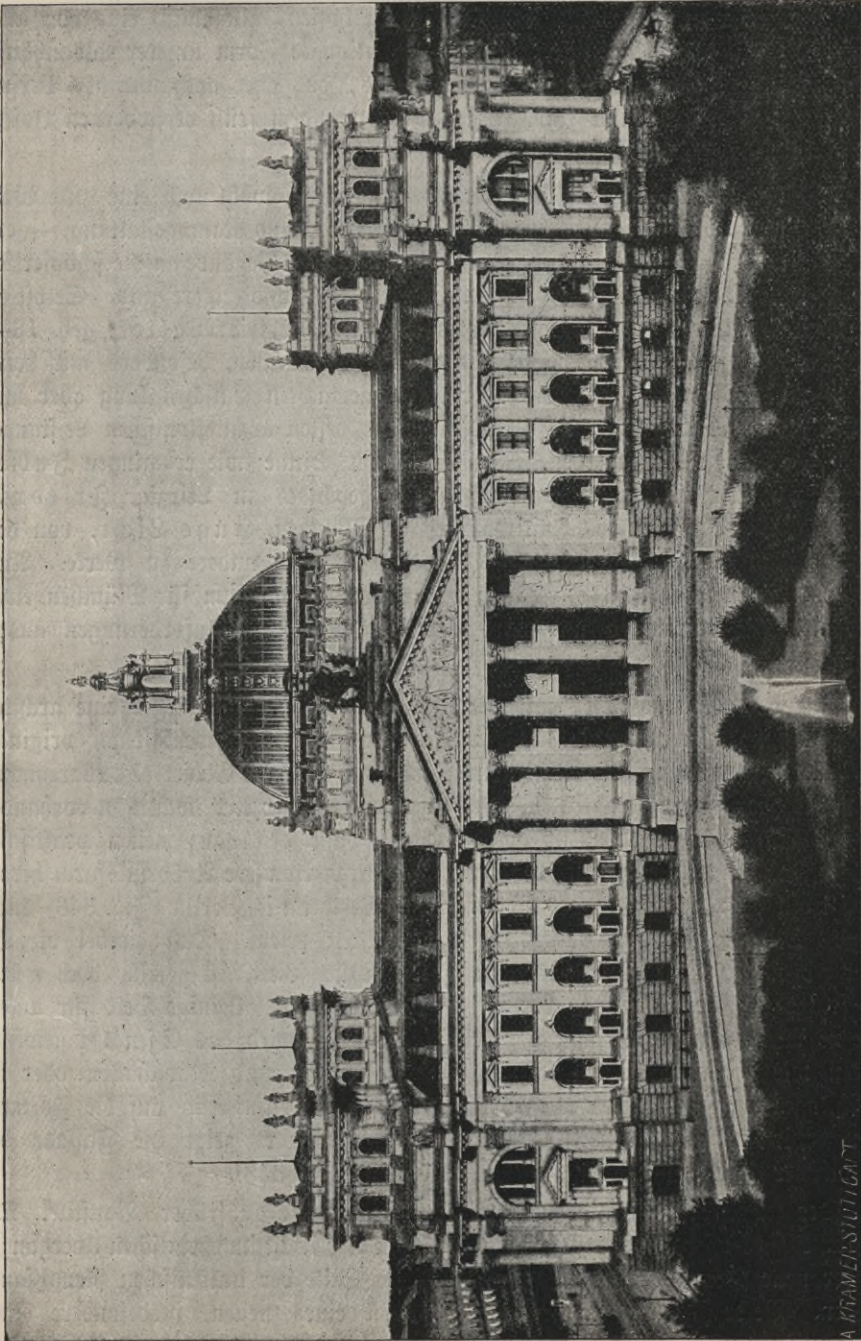


Fig. 345. Wallot, Das Reichstagsgebäude zu Berlin.

A. KRÄMER'SCHULZGANT

zugute. Neben den Bauten der Wiedermeierzeit übte das englische Landhaus einen segensreichen und klärenden Einfluß. So verspricht denn die deutsche Hausbaukunst endlich eine gesunde, weil von einer wirklich fruchtbaren Tradition ausgehende Entwicklung zu nehmen. Es wird sich, so steht zu hoffen, allmählich eine von allen historischen Stileinwirkungen freie und echt nationale Form unserer Wohnhäuser bilden. Ein Beispiel modernen Wohnhausbaues, das aber auch nur als Versuch gelten kann, möge die Villa Habich (Fig. 344) von dem früh verstorbenen Joseph Olbrich in Darmstadt geben.

Für den Monumentalbau freilich müssen wir wohl noch eine gute Weile Geduld haben, da hier die Probleme von Konstruktion und Raumgestaltung, — entsprechend den größeren Anforderungen, die ein derartiges Gebäude an die schöpferische Kraft des Architekten stellt —, viel umfassendere und schwierigere sind. Selbst ein so erfindungsreicher und gestaltungskräftiger Baukünstler wie Wallot, geb. 1842, arbeitet noch fast ausschließlich mit überlieferten Stilformen, besonders mit denen der italienischen Renaissance. Trotz der damit gemachten Einschränkung aber muß sein Reichstagsgebäude (Fig. 345) als eine der besten architektonischen Leistungen unserer Zeit angesehen werden. In ähnlichem Sinne wie er gingen Julius Hoffmann, der Erbauer des Reichsgerichtsgebäudes in Leipzig, Friedrich Thiersch, der Schöpfer des Justizpalastes zu München, Hugo Licht, von dem das neue Rathaus in Leipzig (Fig. 347) stammt, und andere zu Werke. Auch Gabriel Seidl, geb. 1848, schuf in seinem Nationalmuseum für München einen verhältnismäßig originalen und vor allem den praktischen Anforderungen angepaßten Bau.

Nur das Warenhaus und der moderne Bahnhof hat bisher eine architektonische Lösung gefunden, die als eine, in der Hauptsache wenigstens, originale hingestellt werden darf. Die Architekten sahen, daß auf dem Gebiet des Warenhausbaues Aufgaben an sie herantraten, wie sie früher in dieser Art noch nicht vorhanden und möglich gewesen. Und so wächst denn, dank den ganz neuen praktischen Bedürfnissen, eine diesen gerecht werdende neue architektonische Ausdrucksform heran. Sie hat mit der Vollendung des Warenhauses Wertheim in Berlin (Fig. 346) durch Alfred Messel einen hochbedeutenden Fortschritt erlebt. Daß hierbei die Benutzung des Eisens als Material eine große Rolle spielt, ist gewiß, doch würde man fehlgehen, wenn man in der Eisenkonstruktion das alleinige Heil für unsere moderne Architektur sehen wollte. Selbstverständlich wird das Eisen bei gewissen Bauten wie z. B. bei der Errichtung von Bahnhöfen und Markthallen oder bei der Anlage von Hochbahnen und Brücken immer mitbestimmend auf die Formgebung wirken. Ein anderes Beispiel neuerer Bauart zeigt die Fassade der „Münchener Neuesten Nachrichten“ in München (Fig. 348).

Der Kirchenbau zeigt nach wie vor Anlehnung an frühere Baustile. Die protestantische Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche in Berlin ist im rheinischen Übergangsstil, der neue Dom, ebenda, von Raschdorff im Stile der italienischen Renaissance gehalten. Beide Bauten machen den Mangel eines neuen, insbesondere eines protestantischen Kirchenstiles, an dem wir leiden, unangenehm fühlbar. Das

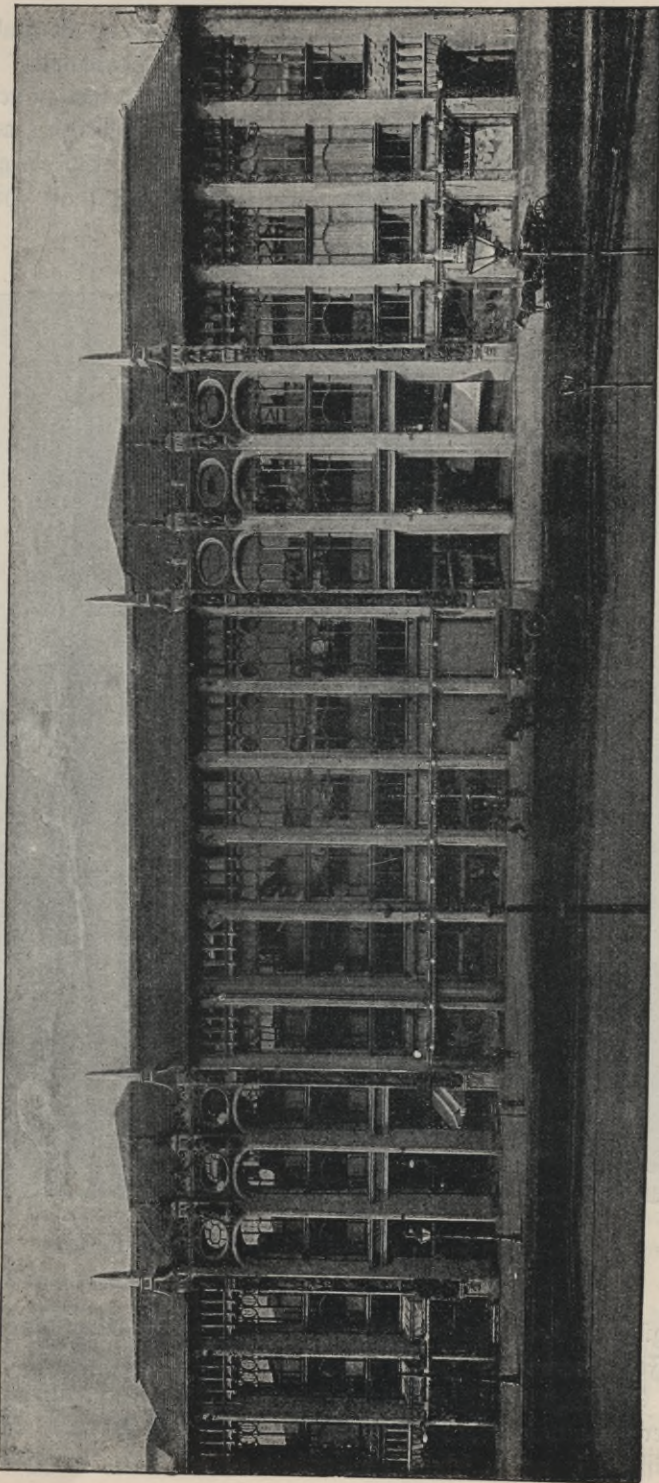


Fig. 346. Alfred Messel, Kaufhaus Wertheim zu Berlin.

Gleiche oder doch ähnliches empfindet man vor vielen anderen Kirchenbauten der Neuzeit. Aber gewisse Ansätze zu Neubildungen sind doch vorhanden. Unter den Vertretern derartiger Bestrebungen ist vor allem Theodor Fischer zu nennen (Protestantische Kirche in Schwabing bei München). Er ist es übrigens auch, der in erfolgreicher Weise endlich der Anlage unserer Schulhäuser neue Wege gewiesen hat, eine Tat, die sowohl in praktischer, wie auch in ästhetischer Hinsicht notwendig war.



Fig. 347. Licht, Neues Rathaus zu Leipzig.

Eine günstige Entwicklung nahm die monumentale Denkmalkunst. Vorläufer auf diesem Felde waren das Hermannsdenkmal im Teutoburger Walde von Bandel und Schillings wenig glücklich gelungenes Niederwalddenkmal. Von ausschlaggebender Bedeutung aber wurden hier die Werke von Bruno Schmitz, geb. 1858 in Düsseldorf, der in seinen Denkmälern an der Porta Westfalica, auf dem



Fig. 348. München: Fassade der „Münchener Neuesten Nachrichten“.

Kyffhäuser, am Deutschen Eck bei Koblenz usw., aufs glücklichste der jeweiligen örtlichen Umgebung sich anpaßte und mit einer seltenen Sicherheit die mächtigsten architektonischen Massen durch organisch gedachte Gliederung und großzügige Silhouette zu einer wuchtigen Gesamtwirkung zu einen wußte. Auch Wilhelm Kreis muß erwähnt werden, von dem eine Reihe von massigen Bismarktürmen, sowie das Burschenschaftsdenkmal bei Eisenach herrühren. — Das unzweifelhaft bedeutendste Monument, welches die zeitgenössische Kunst geschaffen, ist aber das Bismarckdenkmal, welches Hugo Lederer für Hamburg errichtete (Fig. 349). In den Formen völlig stilisiert, mit starken Anklängen an die mittelalterlichen Rolandsfiguren, so steht

hier, auf einem aus gewaltigen Steinblöcken erbauten Untergrund, der eiserne Kanzler, fest auf sein mächtiges Schwert gestützt, als ein treuer Schirmer und Wächter seines Werkes, der deutschen Einheit und Größe.



Fig. 349. Lederer, Bismarckdenkmal. Hamburg.

B. Die Bildnerei der Jetztzeit.

§ 142. Wie die Architektur, bediente sich auch die Plastik der neueren Zeit in Deutschland zunächst alter Stilformen oder ließ sich doch wenigstens von dem in ihnen lebendem Geist beeinflussen. Die Nachfolger Rauchs huldigten einem ausgesprochenen Klassizismus. Sie setzten ihr Hauptbestreben in eine runde Form, eine ideale Umrisslinie, eine gemessene Bewegung und eine im Sinne der Antike schöngeordnete Drapierung des Gewandes. Derjenige nun, der hier umgestaltend eingriff, war

Reinhold Vegaß, geb. 1831. Er ging, wie z. B. sein Schloßbrunnen (Fig. 350) und sein Kaiser Wilhelm-Denkmal in Berlin beweisen, im Gegensatz zu jenen Klassizisten auf malerisch-realistische Absichten aus. Keine glatte Idealität

der Form, kein fester straffer Umriß, keine wohlgelegten ruhigen Faltenmassen treten uns hier entgegen. Die Körperformen sind individuell durchgebildet. Der



Fig. 350. Reinhold Vegas, Schloßbrunnen. Mittelgruppe. Berlin.

Umriß ist äußerst bewegt, der Faltenwurf rein malerisch auf den Gegensatz von Licht und Schatten hin ausgestaltet. Standen vorher die Gestalten in würdevoller Ruhe, oder ging doch der Rhythmus ihrer Gesten über eine ziemlich eng gezogene

Grenze nicht hinaus, so gewinnen sie jetzt unbeschränkteste Bewegungsfreiheit. In scharfem Gegensatz zu den manchmal recht blutleeren Geschöpfen der Rauchschnle durchpulst sie ein starkes sinnliches Leben. Es ist ganz natürlich, daß ein in so hohem Maße aufs Malerische gestimmtes Temperament wie Begas die Bildner des Barocks als wesensverwandt erkennen mußte, bei denen er ein ähnliches Feuer der Bewegung, eine gleiche Betonung der sinnlichen Affekte und damit verbunden das Hinneigen zu malerischen Wirkungen fand. Mit den Werken der Barockkünstler haben die seinen auch die unverkennbare Richtung auf das Dekorative hin gemeinsam.

Als ein bewußter Gegenfüßler zu dem eben angedeuteten Realismus trat Adolf Hildebrand, geb. 1847, auf. Nicht, daß er der Wiedergabe des spezifisch Charakteristischen aus dem Wege ginge: wie meisterhaft er das Individuelle einer Lebenserscheinung festzuhalten versteht, davon zeugen seine Porträtbüsten, etwa die von Böcklin und Pettenkofer, vernehmlich genug. Aber er mochte in den Werken eines Begas die zwingende Logik eines tektonischen Aufbaues, durch den ein Werk der Bildnerei erst den wahren inneren Halt bekommt, vermissen. Wohl am klarsten bekunden sich seine Absichten in der Statue des jungen Mannes in der Berliner Nationalgalerie. Sie ist sozusagen das formgewordene Glaubensbekenntnis seiner künstlerischen Auffassung. Das Tektonische hat er hier so augenfällig wie nur möglich gemacht: man sieht deutlich, wie die einzelnen Glieder gegenseitig sich bedingen, tragen und stützen, mit einem Wort, man erkennt ihre konstruktive Notwendigkeit und wird sogleich über die Bedeutung der Gelenke aufgeklärt, die darin besteht, daß die Bewegung in ihnen sich zentralisiert und von ihnen ausströmt. Im Gegensatz zu den Künstlern, welche malerischen Bestrebungen folgen, sucht Hildebrand weniger das Augenblickliche, als vielmehr das Bleibende, das Typische der Erscheinung. Damit schiebt er von vornherein von der Darstellung heftig ausgreifender Bewegung ab, denn ihr haftet leicht etwas Zufälliges an. Seine Plastiken bevorzugen den Zustand der Ruhe. Sie erzeugen aber niemals den Eindruck des Einförmigen. Bedeutend monumentale Leistungen Hildebrands sind der Wittelsbacher Brunnen in München und das Brahmsdenkmal in Meiningen.

Hildebrands Anschauungen, denen eine reformatorische Kraft innewohnt, übten eine wohlthätig anregende Wirkung auf eine Anzahl Bildhauer der jüngeren Generation aus, so daß man von einer tektonisch-stilistischen Bewegung in der modernen Plastik sprechen kann. Die Werke Tuailions (Amazone in Berlin, Kaiser Friedrich-Denkmal in Bremen), Stucks, Volkmanns und anderer gehören dieser Bewegung an. Ebenso die Tierplastiken von August Gaul.

Max Klinger, geb. 1857, nimmt eine Sonderstellung in der Entwicklung der modernen Plastik ein. In vielen seiner Werke ist es ihm vor allem um die charakteristische Darstellung des Seelischen zu tun. So z. B. in seiner *Rassandra* und seiner *Salome*. Die Form als solche hat für ihn, wie für jeden Bildhauer, selbstverständlich großes Interesse, ja sie kann seinen künstlerischen Willen so in Anspruch nehmen, daß er ausschließlich um ihretwillen ein Kunstwerk schafft; es sei zum Beleg dafür an die Statue der *Badenden*, die im wesentlichen nicht mehr und nicht weniger als eine sorgfältige Altstudie ist, und an die *Amphitrite* der

Berliner Nationalgalerie erinnert. Überwiegend aber ist ihm die plastische Form nur insoweit von Bedeutung, als sie eine seelische Stimmung, ein Geistiges mit aussprechen hilft. In den Büsten Liszts und Nietsches gibt er den geistigen



Fig. 351. Max Klinger, Beethoven. Mehrfarbige Marmorstatue. Städtisches Museum. Leipzig.

Wertgehalt dieser bedeutenden Persönlichkeiten, indem er ihn, durch wenige große Flächen und Linien in sich zusammengefaßt und gesteigert, zum Ausdruck gelangen läßt. Sein Beethoven im Museum zu Leipzig (Fig. 351) bezeichnet einen Höhepunkt seines

Schaffens. Mit allen ihm zu Gebote stehenden Mitteln hat Klinger hier die Idee vom gottähnlich schaffenden Genie bildnerisch zu gestalten gesucht. Kostbares Gestein verschiedener Art, Elfenbein, Bronze und Gold sind zur Erhöhung der Wirkung als Material mit herangezogen. Er nimmt also farbige Elemente zu Hilfe und zwar wendet er sie in einem Umfang an, wie er es bei seinen übrigen Schöpfungen in mehrfarbigem Marmor noch nicht getan hatte. Es tritt hier die Richtung auf das Malerische als ein wesentlicher Charakterzug seiner plastischen Kunst am entschlossensten hervor. Der nämliche Charakterzug zeigt sich aber auch dann, wenn Klinger auf die Farbe verzichtet. Die Büste eines Mädchens und die Gruppe „Drama“ sind in ihrer formalen Erscheinung vom Einfall des Lichtes und von der Lagerung der Schatten bedingt und auf beide berechnet.

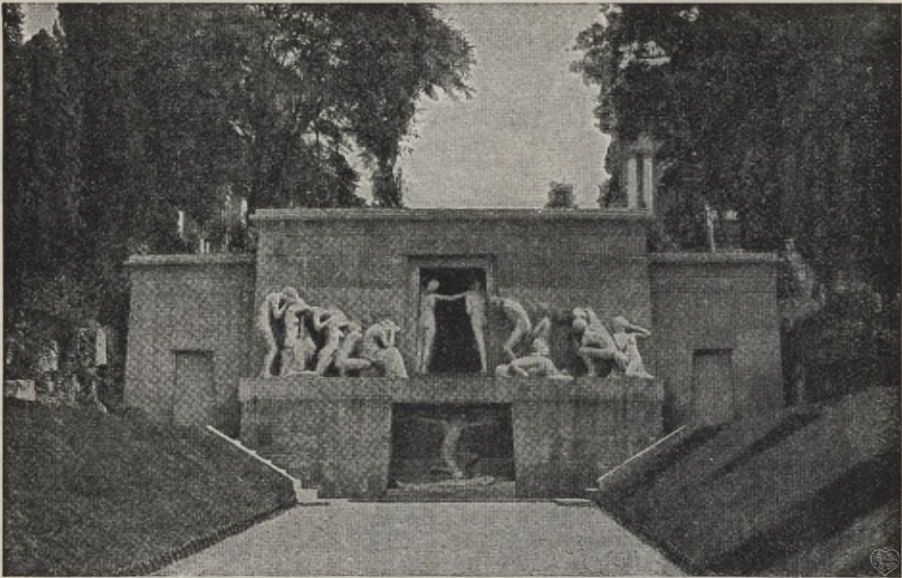


Fig. 352. Alb. Bartholomé, Totendenkmal auf dem Père Lachaise. Paris.

Klingers Schaffen hat gewisse Berührungspunkte mit dem des größten französischen Bildhauers der Gegenwart Auguste Rodin, geb. 1840. Rodin zieht gleichfalls das schwanke Weben von Hell und Dunkel in ausgeprägteste Weise in Rücksicht. Mit unvergleichlicher Sicherheit weiß er Licht und Schatten durch eine den zartesten Hebungen und Senkungen der menschlichen Körperoberfläche nachfühlende Modellierung gerade da zu sammeln, wo die für den seelischen Ausdruck des Ganzen wichtigsten Formen liegen. Bis in die letzten Fingerspitzen hinein erscheinen die Gestalten Rodins von innerstem Leben durchbebt. Man meint ihre Glieder sich regen, ihren Atem verspüren zu müssen. Neben ihm hat sich Albert Bartholomé, geb. 1848, einen europäischen Ruf errungen, der sich hauptsächlich an sein groß erfundenes Totendenkmal auf dem Père Lachaise in Paris, ein Werk machtvoller Stimmung, knüpft (Fig. 352). Namentlich die Gruppe

des jungen Menschenpaars, das schon die dunkle Pforte durchschreitet und sich zagend und verzweifelnd auf schmalem Steg in das schwarze Grauen hineintastet, ist von erschütternder Wirkung (Fig. 353). Der Belgier Konstantin Meunier, 1831 bis 1905, erblickte, wie z. B. Millet, seine künstlerische Aufgabe darin, das Leben, insbesondere das Arbeitsleben seiner Epoche zu typischen Werken zu gestalten. Wenn spätere Geschlechter einmal von unserer Zeit reden, da Technik und Industrie

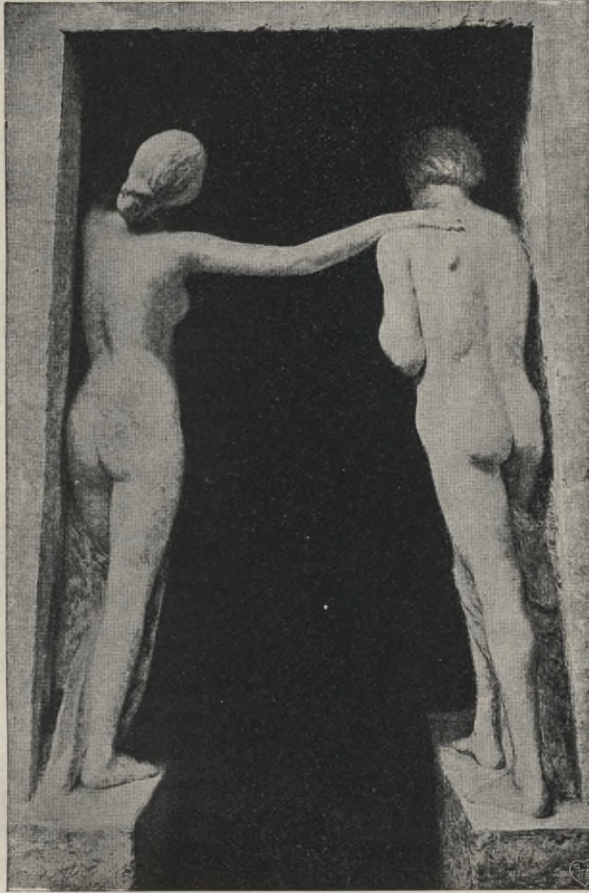


Fig. 353. Bartholomé, Mittelgruppe vom Totendenkmal auf dem Père Lachaise. Paris.

einen so ungeheuren Aufschwung nahmen und der Arbeiter zu einem Hauptvertreter der unsere Lebenslage bestimmenden Kulturkräfte sich auswuchs, wird zugleich auch von den prachtvollen Gestalten Meuniers gesprochen werden. Der Künstler hat das Rein-Menschliche durch Hervorheben der hierfür in Betracht kommenden formalen Werte so betont und gleichsam unterstrichen, daß seine Werke, obwohl sie die durch Lebenshaltung, Kleidung und Beruf gegebenen sozialen und zeitlichen Bedingungen

an sich tragen, im Grunde doch über alles Zeitliche sich erheben. Sie zeigen den Arbeiter (Fig. 354) schlechtthin, wie Millets Gemälde den Bauern schlechtthin uns vorführen. Meuniers letztes Werk, das Denkmal der Arbeit, das aus Reliefs und Freifiguren bestehen sollte, ist unvollendet geblieben, da der Meister über ihm vom Tode ereilt wurde.



Fig. 354. Konstantin Meunier, Arbeiter.

C. Die Malerei der Jetztzeit.

§ 143. Die moderne Malerei erscheint auf den ersten Blick als ein Bruch mit jeglicher Tradition. Ein näheres Zusehen aber lehrt, daß die künstlerischen Probleme, die sie sich stellt, in der Zeit, die ihr voranging, schon hier und da vorgeahnt und berührt wurden und daß sie durchaus auf dem sicheren Boden der bisherigen geschichtlichen Entwicklung erwachsen ist. Das, was ihr wesenseigentümlich ist, liegt zunächst in der Art, wie sie Licht und Luft beobachtet und künstlerisch in Rechnung zieht. Sodann in dem Bestreben, die Erscheinung des Augenblicks überzeugend wiederzugeben: seien es nun die flüchtigen Bewegungen des menschlichen Körpers oder das schnell wechselnde Gleiten und Wogen des Wassers. Zuerst in Frankreich auftretend, nannte sie sich *Pleinairismus*, von *le plein air*, dem freien Licht, in das die darzustellenden Personen und Gegenstände nunmehr vom Künstler gerückt werden. In Deutschland erfand man für die neue Malweise das Wort „Frei-

lichtmalerei“. Bis zu Anfang der fünfziger Jahre des 19. Jahrhunderts kannte man nur Kerzen und Öllampen. Aus diesen Beleuchtungsmöglichkeiten hatte sich auch die Farbenanschauung der alten Meister ergeben. Sie entsprach dem Halbdunkel des Ateliers, in dem die Maler arbeiteten. Da kam Gas und elektrisches Licht. Allmählich wurde man sich bewußt, daß die farbige Haltung der Bilder in Widerspruch stand mit dem, was das Auge sieht. Man erkannte, daß an die Stelle der fast bräunlichen, dunkeln Grundfarbe, in der die Bilder bisher gehalten waren, die frische Helligkeit des Natureindrucks treten mußte. Damit trat zugleich der Bruch mit der bisherigen Gepflogenheit der Modellmalerei ein. Bisher hatten die

Maler mehr mit dem Kopfe gearbeitet, als mit dem Auge. Das Bild hatte alles enthalten müssen, was man von den Dingen wußte. Man malte in der Hauptsache die schöne Ruhe. Auch wenn es sich um Bewegung handelte, schien das Leben in der Bewegung wie erstarrt. Wenn ich aber auf einen dahinrollenden Wagen blicke, so kann ich nicht die Speichen der Räder, sondern nur eine vibrierende Scheibe sehen. In der Erkenntnis hiervon fing man an, dem eigentlichen Leben die Dinge und Personen abzusehen, die vorher Modellpose gewesen waren. Es begann allmählich die Schulung des Auges, welche besonders durch die neuere Augenblicksphotographie herbeigeführt wurde. Das Auge öffnete sich auf einmal dem Licht, das die Farben verändert, der Luft, die die Umrisse abdämpft und auflöst. Man malte nun die Bilder im Sonnenlicht nach dem Sonnenlicht, um so eine erhöhte Wahrscheinlichkeit in der Farbe zu erlangen. Vorläufer dieser Anschauung waren die späten Venetianer Canaletto, Tiepolo u. a., sowie einige Holländer, namentlich Pieter de Hooghe, ferner die Engländer Constable und Turner (s. S. 332). Auch die Schule von Barbizon, mit ihrem Streben, das Zwielficht in der Farbe richtiger darzustellen (§ 138), und der Deutsche Adolf Menzel (§ 132) bereiteten die Freilichtkunst vor. Der Franzose Bastien-Lepage trat 1874 zuerst mit der entschiedenen Forderung unbedingter Naturwahrheit im Tone auf. Für dieses unendlich verfeinerte Natursehen erfand man die Bezeichnung „Impressionismus“, herrührend von dem französischen Wort „impression“, Eindruck.

Mit Corots Landsmann Edouard Manet, 1832—83, begann die neue Bewegung. Manet wurde durch seinen Jugendberuf auf die neuen Probleme hingelenkt. Er hatte als Seekadett eine Reise nach Rio de Janeiro gemacht. Der unendliche Ozean wogte vor seinen Augen. Die Farben erschienen da anders, als in den See-
stücken seiner Vorgänger. Er sah das, was der Sonnenschein aus den Dingen machte, und das sie umgebende Fluidum der Atmosphäre: wie alle festen Formen sich lösten, alle scharfen Umrisse verschwammen, wie alle Schatten durch die Widerspiegelung des Lichts, die der Himmel und die jeweilige Umgebung erzeugten, und durch die Luft, die zwischen uns und ihnen liegt, durchleuchtet und im Dunkelheitsgrad gemildert wurden. Er bemerkte weiter, daß auch die Farben von dem Einfluß des Lichtes und der Luft abhängig sind: er fand, daß die farbige Erscheinung eines Gegenstandes nicht von einem alles beherrschenden örtlichen Tone, sondern von einer ganzen Anzahl scheinbar zellenartig nebeneinander stehender und mannigfaltig ineinanderspielender Farbenwerte bedingt wurde und daß Farbenzusammenstellungen, die ohne Rücksichtnahme auf die ausgleichende Macht von Licht und Luft Mißtöne ergeben hätten, nun zum Wohlklang zusammenklagen. So begann er das Leben so zu malen, wie er es sah in seiner ungezwungenen Natürlichkeit, seinem ewigen Wechsel. Bierzehn Bilder von ihm im Pariser Kunstsalon von Durand—Ruël ausgestellt, erzählten von dem üppigen Leben der Pariser Gesellschaft, von hellen Sommertagen und gasdurchfluteten Soireen. Dabei war es Manet mit der Fixierung des Stimmerspieles von Licht und Luft nicht genug. Er suchte auch den augenblicklichen Bewegungszustand einer Naturerscheinung zu packen und auf der Leinwand festzuhalten. Eines seiner besten Gemälde ist die „Erschießung Kaiser Maximilians von Mexiko“, das jetzt das städtische Museum in Mannheim ziert.

In der Beobachtung der Bewegung setzte E. Degas, geb. 1834, das Werk Manets fort. Charakteristisch für ihn sind die Bilder, in denen er den Tanz und die fortwährend sich ändernden Augenblicksbilder, die er bietet, schildert. In Monet dagegen haben wir einen der eifrigsten und hervorragendsten Verkünder des Evangeliums des Lichtes vor uns. Berühmt ist der Zyklus seiner Gemälde, in dem er ein paar Getreideschober in allen möglichen Stadien der Beleuchtung vorführt. Pissarro, Sisley, Cézanne, Renoir, Raffaelli und viele andere gingen ähnliche Wege. Freilich erwiesen sich die Schöpfungen dieser Künstler häufig genug mehr als geistreich gelöste Experimente, denn als in sich abgeschlossene und voll ausgereifte Kunstwerke. Doch es bedurfte zunächst unbedingt einer solchen Ansammlung optischen Studienmaterials. Auf der so gewonnenen Grundlage ließ sich dann weiterbauen.



Fig. 355. Liebermann, Flachs Scheuer in Laren (Holland). Nationalgalerie. Berlin.

Inzwischen hatte sich in Deutschland eine Entwicklung der Malerei angebahnt, die schließlich dahin führte, daß auch bei uns der „Impressionismus“ festen Fuß faßte. Es gibt Bilder und Studien von R. Blechen und E. Schleich, 1812—74, die sehr wohl als Vorahnungen dieser Malweise gelten können. Nicht zuletzt muß hier Adolf Menzels (s. S. 318) gedacht werden. Ganz unabhängig von den Franzosen verfolgte er ungefähr gleichzeitig mit ihnen Ziele, die denen der „Freilichtmalerei“ und des „Impressionismus“ sehr nahe liegen. So nahm er z. B. in seinem Bilde der bei Sonnenschein in der Saale badenden Knaben ein Thema auf, das später Liebermann verschiedene Male und nun den Grundsätzen der modernen Malerei entsprechend durchführte.

Max Liebermann, geb. 1849, ist ein Hauptvertreter des „Impressionismus“ in Deutschland. Luft, Licht und Darstellung der Augenblicks-Bewegung sind

Hauptprobleme seiner Kunst wie der der Franzosen auch. Wie kaum ein anderer Maler der Neuzeit aber weiß er die Illusion des Räumlichen zu wecken. Liebermann blieb jedoch bei solchen rein optischen Dingen nicht stehen und gelangte früh dazu, mit Hilfe der durch den Impressionismus eroberten technischen Erfahrungen und Vorteile neuen Aufgaben sich zuzuwenden. Er ging energisch auf das Typische dessen, was er zum Bilde gestaltete, los, indem er durch Vereinfachen der Silhouette und Zurückdrängen der Einzelheiten die große Gesamterscheinung zur Wirkung zu bringen wußte. So haben viele seiner Werke, wie z. B. die „Flachscheuer in Laren“ (Fig. 355) und die „Nezeflickerinnen“ einen unverkennbar großzügigen Charakter. Hierin empfing er wohl mancherlei Anregung von J. F. Millet (S. 138), vor allem aber von dem Holländer Joseph Israëls (s. S. 332).



Fig. 356. Fritz von Uhde, hl. Abendmahl. Kunstsammlung Arnhold. Berlin.

Auch bei Fritz von Uhde, geb. 1848, ist der „Impressionismus“ nicht mehr Selbstzweck, sondern Mittel zum Zweck. Er machte ihn seiner — in der Hauptsache — religiösen Kunst dienstbar. Wir danken ihm die Neubelebung unserer religiösen Malerei, indem er Christus, genau wie es seinerzeit die alten Meister getan, mitten in das Leben der Gegenwart hinein stellte. Er läßt den Gottessohn bei den Armen unserer Tage sich zu Gast bitten, ihnen die Bergpredigt halten und in ihrer Mitte das Abendmahl genießen (Fig. 356). Alles das ist schlicht und sachlich und dabei mit feinsten psychologischer Charakteristik vorgetragen. Gesichter und Hände reden wundersam eindringlich. Das Licht aber, das in seinen Bildern leuchtet, ist nicht nur als malerisches Problem gefaßt, sondern zum Träger der Stimmung gemacht. Als Vertreter einer gesunden impressionistischen Malerei mögen vor vielen anderen F. Skarbina, F. Kallmorgen, M. Slevogt und W. Trübner hier hervorgehoben sein.

Der Italiener Giovanni Segantini, 1858—99, der berühmte Darsteller der Hochgebirgswelt, muß in technischer Hinsicht ebenfalls als ein ausgesprochener „Impressionist“ bezeichnet werden. Die dünne Luft und das pralle ungebrochene Licht der Hochalpen weiß er dadurch überzeugend wiederzugeben, daß er den Lokaltönen vermeidet und die farbige Gesamterscheinung aus einer großen Anzahl von unvermittelt nebeneinandergesetzten Einzelfarben, die im Auge des Beschauers zu einer koloristischen Einheit zusammenklingen, hervorgehen läßt. Mit Millet und Liebermann hat er die Absicht auf eine großzügige Wirkung gemeinsam. Er vereinfacht die Mannigfaltigkeit der Erscheinungswelt und gelangt so zum Typischen, wie diese beiden Künstler auch.

Neben dem „Impressionismus“ läuft eine zweite große Strömung der malerischen Entwicklung her. Man hat sie Phantastik genannt. Allerdings ist mit diesem

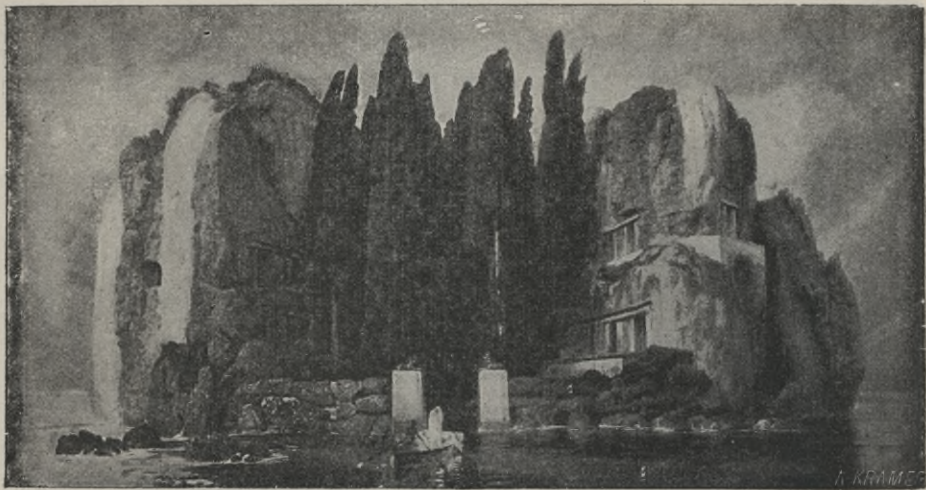


Fig. 357. Arn. Böcklin, Toteninsel. Städtisches Museum in Leipzig.

Wort ihr Wesen nur teilweise gekennzeichnet. Die Benennung kann aber insofern für berechtigt gelten, als die Phantasie, das freie die Natur umbildende Gestalten hier eine große Rolle spielt. Die „Phantastik“ nimmt sich aus wie die mächtige und notwendige Gegenwirkung zum Naturalismus. Sie sieht in den Formen und Farben des Seienden nur Elemente, mit deren Hilfe sie seelische Erlebnisse zur Aussprache zu bringen vermag. Sie will das Wirkliche nur insofern darstellen, als es zu Sinnbildern menschlichen Empfindens sich eignet. Damit ist ohne weiteres eine strenge Auslese aus der Fülle der Naturerscheinungen zur Bedingung gemacht. Der Phantastikünstler muß die Vielfältigkeit der sichtbaren Dinge auf wenige einfache Massen zurückführen, d. h. er muß stilisieren. Vorbereitet wurde die Phantastik durch die Vertreter der „historischen Landschaft“. Schon sie, die Rottmann, Schirmer und Preller, schufen Stoffe der Natur zu großzügigen Stimmungsbildern um. Unserer Zeit aber blieb es vorbehalten, alle störenden klassizistischen Bestandteile, die in den Werken jener Künstler mehr der Ausdruck feingeistiger Bildung, als unvoreingenommenen künstlerischen Empfindens sind, zu überwinden und auf Grund eines

durchaus neuen Naturgefühls zu jener Vermenschlichung der Erscheinungswelt fortzuschreiten, wie wir sie vor allem in den Gemälden

Arnold Böcklins, 1827—1901, sehen. Böcklin dichtete die Wirklichkeit zu einer idealen Welt um, in der alles ein erhöhtes Leben besitzt und in den Leuch-



Fig. 358. Arnold Böcklin, Hirtin bei ihrer Herde. Schackgalerie. München.

tendsten Farben erstrahlt. Daß er sich selbst als Dichter fühlte, beweist sein Bild, das Poesie und Malerei aus der gleichen Quelle schöpfend darstellt. Das Brausen der Brandung wurde ihm zur Gestalt eines meergeborenen Weibes, das die Harfe schlägt, bewegungsloses Felsgestein nahm vor seinen Augen im zuckenden Lichte

der Sonne die Gestalt von Panen an, und durch die Schrecken einer sturmzerwühlten Herbstlandschaft sah er den Tod hoch zu Roß seinen vernichtenden Weg nehmen. Die Stimmung lebensfeindlicher Schwermut gestaltete er zu der packenden Vision der Toteninsel (Fig. 357); reiner seelischer Ruhe und Heiterkeit sang er in seinem „Gefilde der Seligen“ ein ergreifendes Lied.

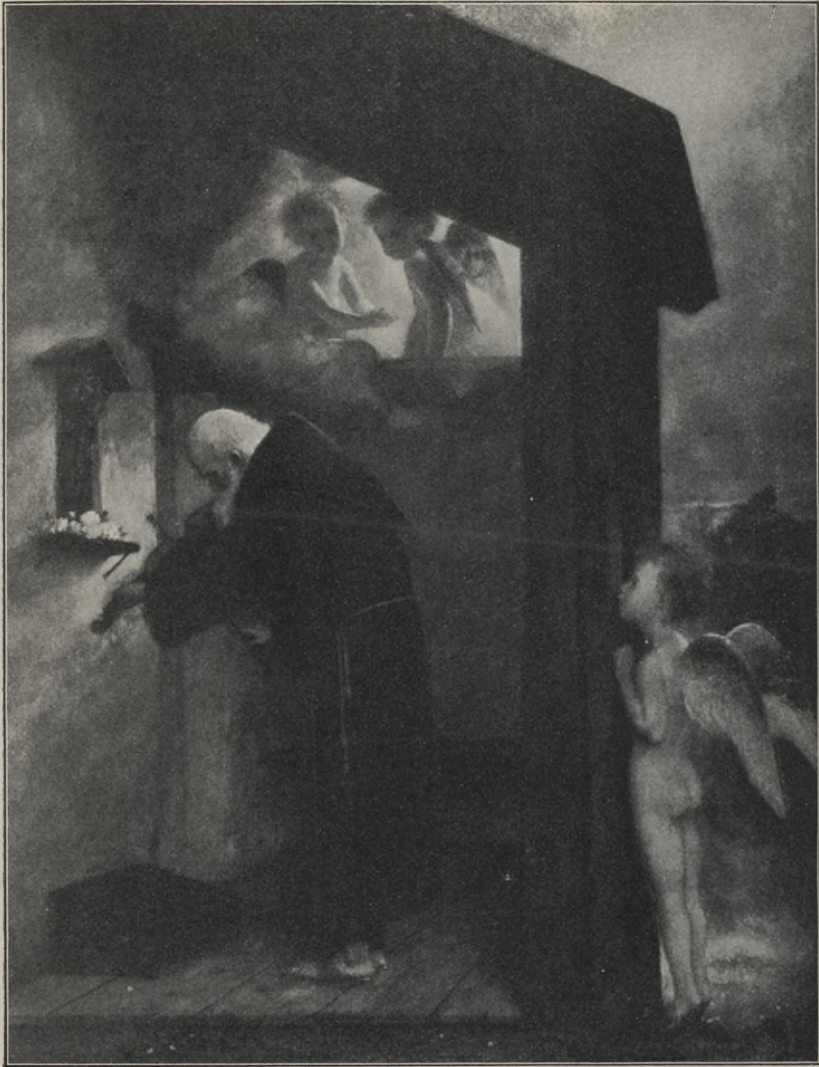


Fig. 359. Arnold Böcklin, Der Eremit. Nationalgalerie. Berlin.

Bei alledem verlor er sich keineswegs in eine verschwommene Romantik. Er war sich seiner künstlerischen Mittel und Absichten klar wie selten ein Maler bewußt. Seine besten Bilder sind in Komposition und Farbe aufs Feinste abgewogen. Über der Schönheit seiner dichterischen Gesichte vergift man zu leicht, wie

stark und feinsinnig er in der rein künstlerischen Überlegung war und daß seine Schöpfungen einer eingehenden und gesunden Naturbeobachtung entspringen. Welch' inniges Empfinden zeigen z. B. das Bild der an einem Quell sitzenden jungen Hirtin (Fig. 358), und nicht minder das Bild des ganz in sein Geigenspiel vertieften Eremiten, dem die Engelein bewundernd lauschen (Fig. 359). Aller-



Fig. 360. Hans Thoma, Träumerei an einem Schwarzwaldsee.

dings sind bei Böcklin, namentlich bei seinen mythologischen Bildern, Zeichnung und Form meist nicht im absoluten Sinne „richtig“. Aber als ganz einwandfrei stehen sie da, wenn sie nach ihrer Rolle als Elemente des Bildganzen beurteilt werden. Und schließlich vermochte er, wenn es der Bildgedanke verlangte, auch der korrekten Wiedergabe der Erscheinung an sich sehr wohl gerecht zu werden; unser Bild der „jungen Hirtin“ ist Zeugnis dafür.

Hans Thoma, geb. 1839, ist in der phantasievollen Befeehlung der Natur Böcklin in mancher Beziehung wahlverwandt. Auch er ist wohlvertraut mit dem seltsamen Geschlecht der Satyrn, Nymphen und Zentauren. Freilich verfügt er über keine so bezwingende sinnliche Veranschaulichungskraft und über kein so hinreißendes Temperament wie der große Schweizer. Die Grundmelodie seines Schaffens ist schlichter und gehaltener. In der Landschaft (Tannus- und Schwarzwaldlandschaften) und in der Behandlung volkstümlicher Stoffe (Märchenerzählerin) setzt er die Tradition Schwind's und Richters (§ 131) fort. Religiöse Themen (Paradies, Sündenfall, Noli me tangere u.) gestaltet er mit einer feinen und eindringlichen Betonung der seelischen Momente. Seine besten Werke sind durch einen streng-organischen Aufbau und eine wohlüberlegte Gliederung des Räumlichen ausgezeichnet (Fig. 260).

Franz Stuck, geb. 1863, zeigt sich vielfach von Böcklin beeinflusst. Er ist äußerlicher als dieser. Glühende Farbe und wuchtiger dekorativer Eindruck erweisen sich in Bildern wie der „Vertreibung aus dem Paradies“, der „Sünde“, der „Sphinx“ und dem „Krieg“ als besonders charakteristisch für ihn. Ludwig von Hofmann, geb. 1861, führt uns in eine traumhaft-schöne Welt, die in lichtesten Farben erglänzt und in der die Menschen ein kindlich-reines und frohes Dasein führen.

Max Klinger, geb. 1857, vereinigt eine blühende Phantasie mit einer merkwürdig scharfen, fast bohrenden Reflexion. Man fühlt seinen Werken an, daß sie bis ins Letzte hinein durchempfunden und überlegt sind. Sie entspringen einem künstlerischen Willen, das sich nie genug tun kann. Fast jedes von ihnen birgt irgend ein besonderes malerisches Problem in sich, dem er bis an seine letzten Grenzen mit zäher Energie und einem tiefen Ernste nachgegangen ist. Er gleicht darin Albrecht Dürer, und ähnlich wie bei diesem unserem größten deutschen Maler bezeichnet jedes bedeutendere Gemälde eine Stufe seiner künstlerischen Entwicklung. Vom „Parisurteil“ an über die „Kreuzigung“ und die „Pieta“ bis hin zum „Christus im Olymp“ läßt sich deutlich verfolgen, wie er über die Anforderungen eines großzügigen Stiles sich immer klarer wird. Das zuletzt genannte Bild ist zugleich die Zusammenfassung weitgreifender philosophischer Gedanken. Geradezu ein Bekenntnis seiner Weltanschauung sind seine Radierzyklen: „Ein Leben“, „Eine Liebe“ und „Vom Tode“. Sie müssen den genialsten Leistungen der deutschen Graphik zugerechnet werden.

D. Das Kunstgewerbe der Gegenwart.

§ 144. Das Kunstgewerbe unserer Tage ist in einem erfreulichen Aufschwung begriffen. Ausgezeichnete künstlerische Kräfte haben sich in seinen Dienst gestellt. Es hat allenthalben eine gründliche Losfagung von der auch auf diesem Gebiete herrschenden Wiederholung früherer Stile stattgefunden. Alles Blendwerk wird vermieden. Es gelangt kein Surrogat mehr, sondern nur noch echtes Material zur Verwendung. Der Gedanke der Zweckmäßigkeit ist der Ausgangspunkt für das moderne kunstgewerbliche Schaffen. Man sucht bei der Formgebung eines Stuhles

oder Tisches vor allem dem praktischen Zweck, den diese Gegenstände im täglichen Leben zu erfüllen haben, gerecht zu werden.

Im Gegensatz zu der dekorativen Richtung der früheren Zeit kann man seit der Mitte der neunziger Jahre des vorigen Jahrhunderts von einem konstruktiven Stil reden. Die Anregung kam von England, wo sich das moderne Leben sehr früh entfaltet hatte. Das englische Einzelwohnhaus mit seiner festen Einteilung verlieh der kunstgewerblichen Entwicklung Englands eine weit größere Geschlossenheit als sie das Festland aufzuweisen hatte. Nach kurzen Irrgängen hat das moderne deutsche Kunstgewerbe eine durchaus nationale Färbung gewonnen. Überall sucht der konstruktive Stil die menschlichen Wohn- und Arbeitsräume so auszugestalten, daß sie



Fig. 361. Albert Geßner, Vorzimmer.

Aus Lehnerts Illustrierter Geschichte des Kunstgewerbes.

den Anforderungen des zeitgenössischen Lebens entsprechen. Der Kunstgewerbler verschmilzt mit dem Architekten, um den beiderseitigem Schaffen mehr Einheitlichkeit zu geben. Die neue Raumkunst läßt nichts unberührt; wie auf Privat- und Geschäftsräume erstreckt sie sich auch auf die innere Gestaltung von Bahnhöfen und Fabriken, von Schiffen und Eisenbahnwaggonen, von Kirchen, Gerichtsgebäuden, Schulen usw.

Dabei sind mehrere Richtungen doch bereits wieder zu unterscheiden. Die strengste arbeitet rein logisch nach bloß konstruktiven Erwägungen und legt sich bezüglich der Ausbildung von Zierformen äußerste Schlichtheit und Beschränkung auf. Sie vermeidet jedes Anlehnen an Vorbilder aus der Natur oder der geschicht-

lichen Überlieferung; ihr Schaffen kann am ehesten dem des Ingenieurs verglichen werden. Die zweite Richtung verwirft zwar auch die geschichtlich überkommene Form; aber sie sucht durch Stilisierung sorgfältig studierter Naturmotive zu einem

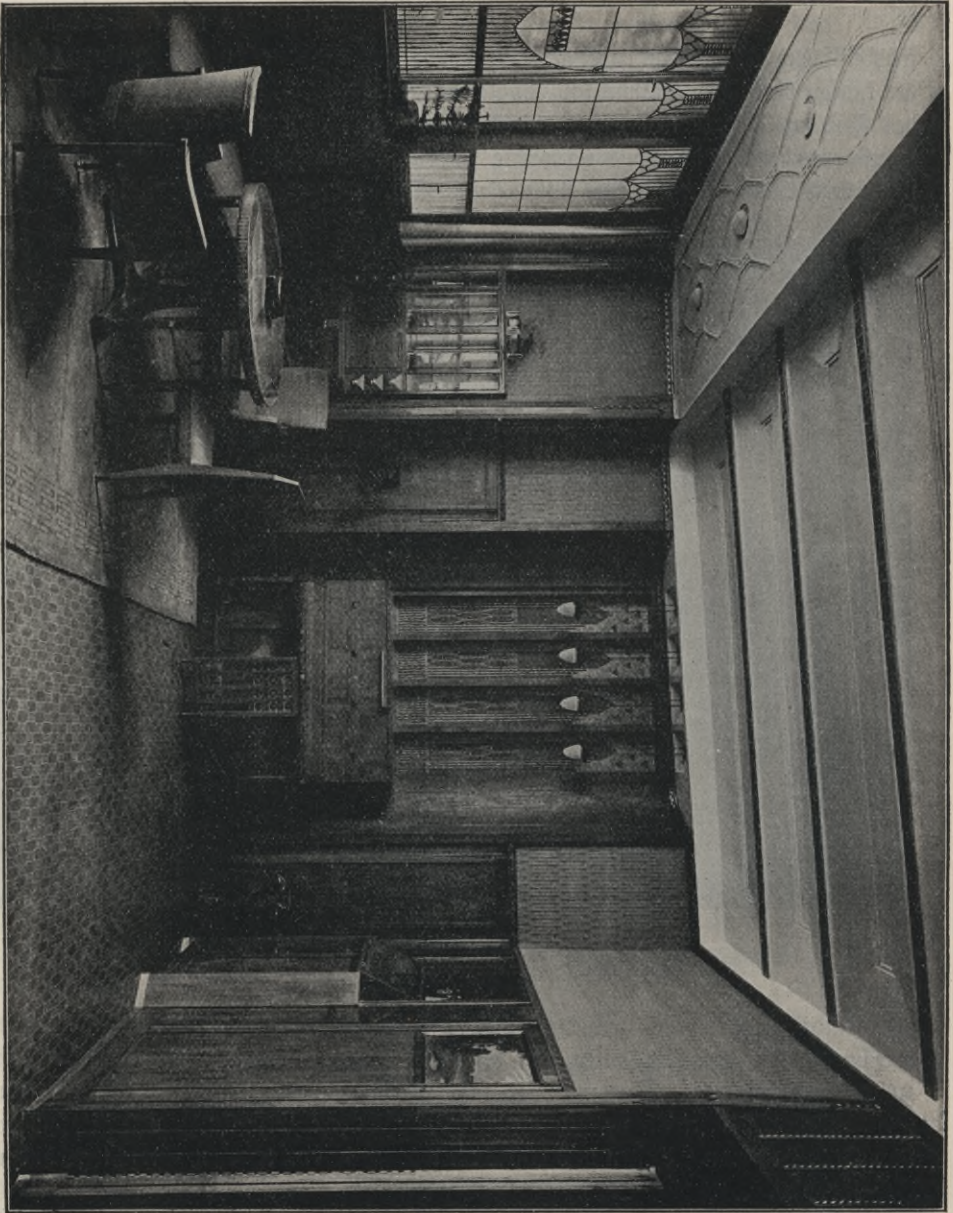


Fig. 362. Albin Müller, Empfangszimmer im Museum zu Magdeburg.

neuen künstlerischen Inhalt zu gelangen. Eine dritte Richtung greift zurück auf das Empire, auf den Biedermeierstil und die englischen Möbel des achtzehnten Jahrhunderts, indem sie den Stilsfaden in möglichst persönlich empfundener und den

Bedürfnissen der Gegenwart entsprechender Weise fortzuspinnen sucht. Fortan verbindet sich der Name des entwerfenden Künstlers gern mit dem fertigen Erzeugnis.

Das Kunstgewerbe wird mehr und mehr ein Gegenstand des öffentlichen Interesses. Gerade durch die Ausgestaltung seiner Raumkunst ist Deutschland auf dem besten Wege, sich einen dauernden Vorrang im Welthandel zu sichern und damit eine neue Quelle nationalen Wohlstandes zu erschließen. In Berlin, München, Darmstadt, Stuttgart, Dresden, Weimar und anderen Städten sind dem künstlerischen Schaffen getrennte Mittelpunkte erwachsen, die ihre gewisse Sonderart zu behaupten verstehen. Von namhaften Künstlern vertreten Peter Behrens, Bruno Möhring, Richard Kiemerschmid mehr die abstrakte Richtung; Bankof und Cissarz geben gern reichere Motive durch ihr Zurückgehen auf

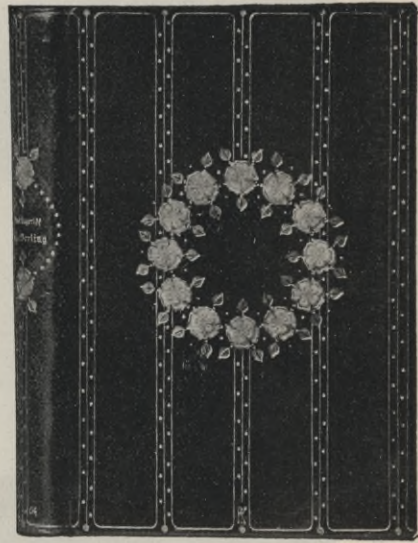
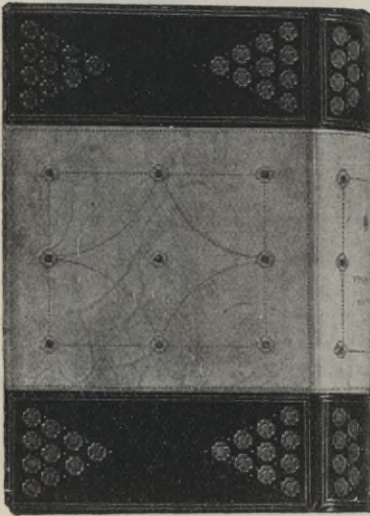


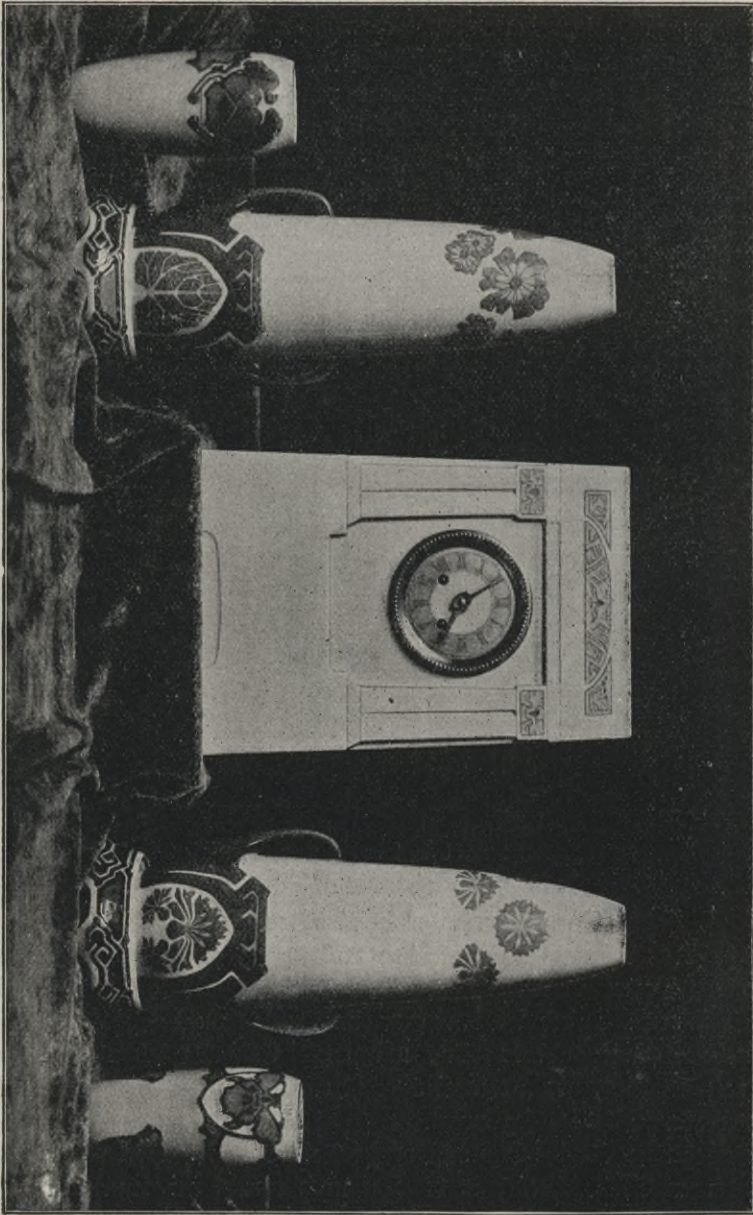
Fig. 363 und 364. Moderner Bucheinband.

geschickt stilisierte Naturformen, während Bruno Paul, Wilhelm Kreis, Schulze-Naumburg in einer leichten Anknüpfung an die historische Überlieferung den sicheren Boden für eine doch durchaus persönlich empfundene, frei schöpferische Tätigkeit finden. Unsere Abbildungen eines Vorzimmers (Fig. 361), von Albert Gekner-Charlottenburg entworfen, und eines Empfangsalons im Magdeburger Museum (Fig. 362), von Albin Müller herrührend, geben einige Beispiele für den modernen Raumstil der Gegenwart.

Beweglicher als die Baukunst vermochte das Kunstgewerbe die Kunstgedanken des modernen Stils schneller in die Tat umzusetzen. Am schnellsten auf dem Gebiete des Flachmusters. Der Gobelinwirkerei und Teppichstickerei erschlossen sich neue Wege durch Entwürfe, die zum Teil aus Naturstudien abgeleitet, zum Teil aber auch ganz abstrakt gehalten waren. Durch holländische Künstler bürgerte sich die ostasiatische Technik des Wachsfärbens, der sogenannten Watikkunst ein. Zeug- und

Tapetendruck wurden aufs stärkste durch die neuen Muster beeinflusst. Für alle diese Zwecke spielen die aus der japanischen Kunst, namentlich aus den japanischen Farbenholzschnitten gewonnenen Anregungen eine große Rolle. Noch mehr trifft

Fig. 365. Schmutz-Saubig, Porzellan aus der Porzellanmanufaktur in Berlin.



dies für die Umgestaltung der Plakatkunst zu. Die Reform dieser „Kunst der Straße“ geht bis in die neunziger Jahre zurück und ist zuerst durch Paul Chéret in Paris gefördert worden. An die Stelle des reichen bildlichen Inhalts tritt die

starke Kontrastwirkung dekorativer Farbflächen. Der Buchschmuck blühte zunächst wieder in England auf, dann aber auch in ungeahnter Weise in Deutschland. Einband-, Vorsatz-Papier, Druck- und Randleisten werden nach künstlerischen Erwägungen gestaltet und zu einander abgestimmt. Es seien hier aus der großen Reihe schaffender Künstler nur die Engländer Beardsley, Crane, die Deutschen Lechter, Ciffarz, Schmide herausgegriffen. Die Figuren 363 und 364 geben Beispiele moderner Bucheinbände. Auch in der Kleinkunst der Buchzeichen (Ex libris) entfaltet sich eine rege Tätigkeit.

Auf dem Gebiet der Goldschmiedekunst bleibt der dekorative Charakter in der Neuzeit vorherrschend. Es hängt dies mit dem unbewußten Wunsche zusammen, den Wert des Materials auch in einer gewissen Prachtentfaltung zur Geltung zu bringen. Neue Schmuckmittel, die farbigen Halbedelsteine, Perlmutter, Elfenbein, vor allem das Email werden zur Erhöhung der Wirkung herangezogen; verschiedenartig gefärbtes Gold, oxydiertes Silber spielen eine große Rolle.

Eine besonders starke Umgestaltung erfährt unter der Herrschaft des neuen Stiles die Kunsttöpferei (Keramik). Die reiche Gliederung der Renaissance- und Barockkunst wird aufgegeben zugunsten der einfachen Formen, welche die west- und ostasiatischen Steinzeuge und Porzellane zeigen. Die zuerst in Dänemark gepflegte Unterglasurmalerei ermöglicht neue, glänzende Farbeneffekte. Die königliche Porzellan-Manufaktur in Kopenhagen hat durch ihre eigenartige malerische Richtung auch die Fabriken in Berlin, Meißen, Nymphenburg und andere stark beeinflusst. Neue Formen der Berliner Manufaktur, die unter der Leitung von Schmu z- B a u d i s arbeitete, zeigt die Figur 365. Dem Steinzeug, das schon im sechzehnten Jahrhundert in Deutschland eine sehr reiche Pflege fand, wurden durch Max Länger-Karlsruhe und durch die keramische Fachschule zu Höhr (Westerwald) neue Bahnen gewiesen.

Auschau.

§ 145. Auf sämtlichen Gebieten der bildenden Kunst geht es rüstig bergan. Diese Tatsache läßt sich vor allem für Deutschland feststellen.

Die falsche Vorstellung, daß die Kunst nur ein Luxus, ein zwar angenehmer, aber im Grunde entbehrlicher Auspuß unseres Daseins sei, beginnt bei uns in Deutschland allmählich zu weichen. Immer allgemeiner wird die Erkenntnis, daß Kunst der notwendige und unumgängliche Ausdruck des menschlichen Empfindungslebens ist und daß sie eine Kulturbedingung allerersten Ranges darstellt. Man ist sich bewußt geworden, welche wichtige Rolle die Kunst für die seelische Entwicklung des Menschen spielt: wie sie das Auge auf ein rationelles Sehen einstellt und damit einem unserer vornehmsten Organe eine größere Leistungskraft ermöglicht und wie sie infolgedessen das ganze Seelenleben bereichert, verfeinert und in der Aufnahmefähigkeit für ethisch und ästhetisch wertvolle Eindrücke stärkt. Diese Einsicht von der pädagogischen Bedeutung der Kunst hat dazu geführt, ihr endlich den gebührenden Raum in der Erziehung der Jugend anzuweisen, nachdem man sie bislang zugunsten einer fast nur intellektuellen, wissenschaftlichen Bildung un-

berechtigterweise fast ganz außer acht gelassen hatte. Tüchtige Künstler sind dabei, den Dingen, mit denen das Kind in täglichem Umgang steht, wie dem Spielzeug und den Bilderbüchern, eine künstlerische Gestaltung zu geben, so daß schon in dem Alter, in dem jeder Tag ein neues Erlebnis bedeutet, der Grund für eine fruchtbare ästhetische Erziehung gelegt wird. Der Zeichenunterricht unserer Lehrbildungsanstalten ist von einsichtigen Männern in der Weise vervollkommen worden, daß die Jugend gleich von Anfang an in unmittelbare Berührung mit der frischen Natur gesetzt wird und vor dem schädigenden Einfluß von Erfasmitteln bewahrt bleibt. Allerorten sehen wir das Bestreben, die Schätze der Museen durch Führungen und direkte Erklärung dem Volke näher zu bringen und für die Allgemeinheit in Lebenswerte umzusetzen. Selbst die Kunstwissenschaft tritt aus ihrer übervornehmen oder ängstlichen Zurückgezogenheit hervor. Es wird nicht mehr für einen Verrat an der Wissenschaft gehalten, Bücher zu schreiben, die auch für Laien verständlich und anregend sind, und die sich bemühen, die Ergebnisse der Forschung fürs Leben fruchtbar zu machen. Bücher wie die von Wölfflin sind wegen ihrer ästhetisch bildenden Kraft Taten zu nennen. Durch ihre Schriften haben dann weiter Lichtwark, Schulze-Naumburg und andere viel Gutes gewirkt. Von den Zeitschriften, welche führende Organe der neuen Bewegung sind, dürfen der „Kunstwart“, der die so stattliche Organisation des „Dürerbundes“ ins Leben rief, die „Kunst für Alle“, „Kunst und Dekoration“ nicht ungenannt bleiben. Auch Fürsten, wie der feinsinnige Großherzog von Hessen, stellen sich in den Dienst der neuen Sache. Eine ganze Heerschar unserer besten Geister ist geschäftig am Werke, unser Volk den lichten Tagen einer ästhetischen Kultur zuzuführen, in denen es eines edleren und volleren Daseins sich erfreuen kann. Es weht Morgenluft. Man darf der frohen Erwartung sein, daß unser ganzes Leben einen neuen tieferen Inhalt bekommt. Schon bilden sich Formen, die dieses Neue lebendig versinnlichen. Ein Stil, der das sichtbare und ausdrucksvolle Gegenbild des Denkens und Fühlens der modernen Zeit ist, will entstehen.

Aufgabe unserer jungen Generation wird es sein, dies Vorhandene in ernster Arbeit weiterzubilden. Jegliche nervöse Hast aber, durch die nur eine ungesunde Treibhausstimmung dem werdenden sich mitteilt und das allmähliche organische Wachstum schädigt, muß dabei außer Spiel bleiben. Wenn wir Geduld haben und uns davor hüten, die natürliche Entwicklung der Dinge, wie heute nur zu oft schon versucht worden ist, gewaltsam beschleunigen oder gar ihr vorgreifen zu wollen, wird das, was wir herbeisehnen — eine ästhetische Kultur — am ehesten und sichersten sich einstellen.

Alphabetisches Personen- und Sachregister.

Vorbemerkung. Die Ziffern bedeuten die Seitenzahlen. Sind sie in **fetter** Schrift gedruckt, so heißt das, daß der betreffende Künstler oder Kunstgegenstand auf dieser Seite durch eine Abbildung vertreten ist.

Nachen: Münster- oder Domkirche . . . 117 ff. 150	Anmontempel, Darstellung seines Baues . . . 15
— — Außen-Ansicht 119	Amphipróstylos 33. 34
— — Grundriß 118	Amphoren, griechische 82
— — Otagon 118	Amsterdam: Rathaus 262
— — Reliquienschein 145	— Reichsmuseum: Die „Nachtwache“, von Rembrandt 278
— Rathaus: Fresken aus dem Leben Karls des Großen, von Kethel . . . 312. 313	Audernach: romanische Kirche 141
Abacus (der griechischen Säule) 35	Andrea della Robbia 201
Abend, der, Marmorstatue von Michelangelo . . . 207	— del Sario 228. 265
Abteikirche zu Laach 138. 141	— del Verrocchio 201. 203. 220
Achenbach, Andreas 312	— — Christus und Thomas 201
— Osnab 312	— — David 201
Agina: Tempel der Aphäa 42	— — Reiterbild des Colleoni 203
— Westgiebel des Tempels der Aphäa . . . 56. 57	Anna von Nassau-Oranien 272
Agineten (Siebelgruppen des Tempels zu Agina) 58	Antentempel, griechisch 33. 34. 36
Ägyptische Bildnerei 12	Antinous 98
— Grabhügel, Pyramiden 7	Antiocheia 52
— Kleinkünste 14. 15	Antonello da Messina 215. 221
— Könige 12	Antwerpen: Rathaus 195
— Kunst 6 ff.	— Kathedrale 165
— Säulen 11. 12	— — „Kreuzabnahme“, von Rubens . . . 271
— Tempel 9	Apelles von Kolophon 81
— Wandmalerei 13	Aphäa, Tempel der, in Agina . . . 42. 56. 57
Aoler, griechischer Stamm 31. 40	Aphrodite von Melos 74. 75
Aolisches Kapitell aus Neandria 39. 40	Apollon vom Belvedere 72. 73
Aelós (Dach beim griechischen Tempel) . . . 35	Apollontempel zu Delphi 42
Agrippina, Statue der Kaiserin 98	Apostelkirche in Köln 139
Akanthus (Bärenklau), Kapitälform bei der korinthischen Säule 41	Apfß, Apfßen 105. 106. 107. 126
Akragos (Sirgenti): dorischer Tempel . . . 42	Arabische Architektur 120 ff.
Akropolis (Stadtburgen) 27	Arazzi (Bilderteppiche) 229. 256
Akropolis zu Athen: Grundriß 42	Archaischer Stil 55
— — ihre Bauten (siehe auch unter Athen) . . 43	Architrav (beim griechischen Tempel) 35. 37. 38. 40
Akroterion und Eckakroterion 36	Ares „Ludovisi“ von Skopas 72
Alae 94. 106	Argos, Heratempel 32
Albani, Francesco 264	Arnolfo di Cambio 175. 176
Albrechtsburg zu Meissen 173	Artemis, Tempel der, zu Ephesos . . . 42
Alexander der Große 42. 52. 74	Arthur, König von England, Erzstandbild von Peter Vischer 214
Alexandreia 52	Artushof, Danzig 170. 171
Alhambra zu Granada 124	Affryrier und Babylonier 16 ff.
Alkamenes 60. 67	Athanadoros 77
Alfazar zu Sevilla 123	Athen: Akropolis: Athena Promachos, Erzstandbild 42. 45
Allati, Antonio, siehe Corregio	— — Akropolis: Beulé'sches Tor (sogen.) . . 43
Altchristliche Kunst 103	— — Grundriß 42
Altdorfer, Albrecht 255	— — Erechtheion 42. 43. 46
Amazone, verwundete, Erzstatue von Kresilas . . 63	— — —: Karyatiden 47
— sog. Matteische, von Phidias 63	— — älterer Parthenon 42. 44
Ambonen, Sefepulte in der roman. Kirche . . . 107	— — Parthenon 43. 44. 46
Ambrogio di Bondone, siehe Giotto	— — Frauengruppe vom Parthenon Nordostecke 45
Amenemhet III, Statue 13	— — — Ostgiebel 64
Amiens: Kathedrale 162	

- Athen:** Akropolis: Frauengruppe vom Parthenon: Panathenäenzug: Teile daraus **65. 66**
- — Pinakothek 43
- — Propyläen 42. **43. 45. 49**
- — Tempel der Athena Polias 42
- — Tempel der Athena Nike 42. **48. 49**
- — von der Vogelperspektive aus **43**
- Denkmäl des Xsifrates **52**
- Griechische Grabstelen **69. 70**
- Odeion des Herodes Attikus **43. 51**
- Poikile 51
- Statue des Königs Eumenes II. von Pergamon 42. **43**
- Theater des Dionysos 42. **43. 50. 51**
- — des Herodes Attikus 42
- Theseion (sogenanntes) 43
- Athena Parthenos, von Phidias **60**
- Athena Lemnia, von Phidias: Kopf **62**
- Athene im Gigantenkampf. Relief von Pergamon **77**
- Athene, Goldelfenbeinbild des Phidias im Erechtheion 47
- Atlanten (Telamonen) 41
- Atrous, Schatzhaus des, zu Mykenä 27. **28**
- Atrium 94. 106
- Attalos von Pergamon 52. 75
- Attische Säule und Gebälk **38**
- Attisch-ionisches Eckkapital **39**
- Augsburg:** Dom, romanisch 141
- Augustus, Kaiser von Rom. Marmorstatue, Rom 97. **98**
- Aurora, Deckengemälde von Guido Reni **265**
- Aztekische Baukunst 24
- Babylon** 17
- Bildnerei: sterbende Löwin von Kujundschik **17**
- Bausteinbauten, romanische 138
- gotisch **170. 171**
- Bähr, Georg 262
- Baldung, Hans 255
- Bamberg:** Münster **140. 141. 148**
- — Reiterstandbild Konrad III. 179
- Bandel, von, Ernst 305. 338
- Baptisterium 109. 128. 141. 143. 154
- beim Dom zu Pisa **142. 143**
- in der gotischen Bauweise: Liebfrauenkirche, Trier **152. 154**
- Barbara, heil., Altarbild von Palma Vecchio **241**
- Barockfanzel aus der Frankfurter Kirche zu Goslar **292**
- Barockmöbel 291
- Barockstil 257. **292**
- Barozzi, Giacomo (Bignola) 192
- Bartholomé, Albert **344. 345**
- Basel: Münster, romanisch 141
- Basilika 86. 105 ff., 114. 126. 128. 142. 151
- S. Apollinare in Classe, Ravenna 109
- Basilika S. Apollinare, nuovo, Ravenna 109
- S. Clemente, Rom 109
- S. Giovanni in Laterano 108
- Julia, Rom 88. 89
- des Konstantin, Rom 90
- S. Maria in Cosmedin **105. 106**
- S. Maria Maggiore 108
- S. Paul vor den Mauern, Rom **105. 107. 108**
- die ältere Peterskirche, Rom **107**
- S. Pietro auf dem Vatikanum, Rom 108
- Ulpia, Rom **105**
- in Vicenza, von Andrea Palladio **193. 194**
- Basiliken bei den Römern 86
- Basiliken- und Baptisterienbau in Toskana 141
- Bathuizen, Rudolf 287
- Baukunst 357
- Bauhütten 167
- Baukunst, der Ägypter 6
- altchristliche 104 ff.
- arabische 120 ff.
- der Assyrer und Babylonier 16. 17
- der Ägypter 24
- der Barockzeit und des Rokoko 257 ff.
- byzantinische 114
- der Chinesen 21
- der Gotik 150 ff.
- der Griechen 32 ff.
- Hebräer 19
- des 19. Jahrhunderts 297
- der Japaner 22
- der Jetztzeit 333 ff.
- Indier 20
- der mykenischen Zeit 27 ff.
- der Peruaner 25
- der Renaissance 185 ff.
- romanische 126 ff.
- der Römer 85 ff.
- Baustil, romanisch 135
- Bautafsteine 5
- Bauweise, angelsächsische 135
- frühgotische 151. 161. 167
- frühromanische 135. 137
- normannische (nordfranzösische des romanischen Stils) 135
- schöngotische 151. 161. 167
- schönromanische 136
- spätgotische 151. 162
- spätromanische, oder Übergangsstil 136
- der gotischen Verfallzeit 162
- Beardsley 358
- Bebenhausen: Kloster, romanisch 141
- Befestigungsringe, in ältester Zeit 5
- Begas, Reinhold 340. **341**
- Behrens, Peter 357
- Bellini, Giovanni **221. 238. 239. 245**
- Gentile 221. 239
- Belotto, Bernardo (Canaletto) 289
- Bendemant, Eduard 311

- Benedetto da Majano . . . 187. 201. **202**
 Beni-Hassan: Säule (ägypt. Kunst) . . . **11**
 — Grottentempel . . . 12
 Benvenuto Cellini . . . 209. 265
 Berchem Nicolas . . . 287
Bertin: Altes Museum, von Schinkel . . . 297
 — — Hildesheimer Silberschatz . . . 99. **100**
 — Amazone in Erz, von Riß . . . 304
 — Dom, von Raschdorff . . . 336
 — Erzstandbild Blüchers, von Rauch . . . 304
 — — Bilow's, von Rauch . . . 304
 — — Gneisenau's, von Rauch . . . 304
 — — Scharnhorst's, von Rauch . . . 304
 — — Yorck's, von Rauch . . . 304
 — Hauptwache, von Schinkel . . . 297. **299**
 — Kaiser-Friedrich-Museum: Hille Bobbe, von Hals . . . 282
 — — Amazone, von Tuailleon . . . 342
 — Kaiser-Wilhelm-Denkmal, von Begas . . . 340
 — Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche . . . 336
 — Kaufhaus Wertheim, von Alfred Messel . . . 336. **337**
 — Marmorstandbild Friedr. Wilhelms III., von Drake . . . 305
 — Nationalgalerie: Flötenkonzert Friedrichs d. Gr., von Menzel . . . **319**
 — — Gastmahl d. Plato, von Feuerbach . . . 321
 — — hl. Abendmahl, von Ed. v. Gebhardt . . . **325**
 — — Statue eines jungen Mannes, von Hildebrand . . . 342
 — — Flachscheuer in Laren, von Liebermann . . . **348**
 — — Der Eremit, von Böcklin . . . **352**
 — Neues Museum: Wandgemälde von Wilhelm Kaulbach . . . 313
 — Pergamon-Museum: Reliefs vom Zeusaltar der Burg von Pergamon 75. **76. 77**
 — Kgl. Porzellanmanufaktur . . . **294. 359**
 — Reichstagsgebäude von P. Wallot **335. 336**
 — Reiterstandbild d. Großen Kurfürsten, von Schadow . . . **263**
 — — Friedrich des Großen, von Rauch . . . **303. 304**
 — Schauspielhaus, von Schinkel . . . **298**
 — Königliches Schloß . . . 262
 — Schloßbrunnen von Begas . . . 340. **341**
 — Zeughaus . . . 262
 Bernini, Lorenzo . . . **191. 192. 282**
 Bernward, Bischof von Hildesheim . . . 147
 Bertoldo, Schüler Donatello's . . . 205
 Beweinung Christi, von Giotto . . . 181
 Biedermeierstil . . . 297. 334
 Bildnerei der Ägypter . . . 12 ff.
 — altchristliche . . . 110
 — der Babylonier . . . 17
 — der Barock- und Rokokozeit . . . 262
 — des gotischen Zeitalters . . . 177 ff.
 Bildnerei der Griechen . . . 53 ff.
 — der Jetztzeit . . . 340 ff.
 — der neuern Zeit . . . 299 ff.
 — der Renaissance . . . 197 ff.
 — des romanischen Zeitraumes . . . 144 ff.
 — der Römer . . . 84. 97 ff.
 Blattvulle (Kymation) b. d. jonischen Säule 37. 38. 39
 Blattwerk des gotischen Kapitäl's . . . **153. 155**
 Blechen, K. . . . 348
 Böcklin, Arnold . . . **350. 351. 352**
 Bogen, überhöhter, in der maurischen Baukunst . . . 121
 Bogengalerie der gotischen Kirche . . . 155
 — der romanischen Kirche . . . 132
 Bol, Ferdinand . . . 283
Bologna: Museo civico: Kopf des Standbildes der Athena Lemnia von Phidias . . . **62**
 Bonanus, Erbauer des Campanile vom Dom zu Pisa . . . 143
 Bondone (Giotto) . . . 42
 Bonheur, Rosa . . . 330
Bonn: Münster . . . 141
 Borromini, Francesco . . . 259
 Both, Jan. . . . 287
 Böttger, Joh. Friedr. . . . 291
 Botticelli, Sandro . . . **218**
 Boucher, François . . . 266
 Boy, the blue, von Th. Gainsborough . . . **293**
 Bramante . . . 189. **190. 229**
Brandenburg: Katharinenkirche . . . **170**
Braunschweig: Dom . . . 139
 — Der eherne Löwe . . . 148
 — Grabmal Heinrichs des Löwen und seiner Gattin . . . 148
Bremen: Kaiser Friedrich-Denkmal, von Tuailleon . . . 342
Breslau: Erzstandbild Friedrichs d. Gr., von Riß . . . 304
 Bril, Paul . . . 286
 Bronzedreifuß aus Pompeji . . . **100**
 Bronzezeit . . . 6
 Brouwer, Adrian . . . 284
 Brueghel der Ältere, Pieter . . . 283
 — der Jüngere, Jan . . . 283. 286
 Brüggemann, Hans . . . 215
 Brunellesco, Filippo . . . 175. 187. 201
 Bucheinband, moderner . . . **357**
 Buddha, buddhistisch, Buddhismus 19. 20. 21. 22
 Bündelpfeiler, gotische, mit alten und jungen Diensten . . . **153**
 Burg von Athen (Akropolis) . . . 41
 Burgkmaier, Hans . . . 245
Burgos: Kathedrale . . . 177
 Burgund . . . 150
 Burne-Jones, Edward . . . 332
 Byzantinische Kunst . . . 112 ff.
 Byzanz . . . 112 ff.

- Cäcilia Metella**, Grabmal der, Rom 86
Cameen (Siegelsteine, Gemmen) 79
Cameo Gonzaga, Petersburg 80
Campanile des Doms zu Florenz 175
 — — **Pisa** 142. 143
Canaleto, Antonio (Canale) 289. 347
 — **Bernardo** 289
Cancelli, Schranken vor der Apfis der
 romanischen Kirche 107
Canova, Antonio 299. 300. 306
Canterbury: Kathedrale 165
Cantharus: Weihbrunnen im Hof der ro-
manischen Kirche 107
Caracci, Lodovico Agostino und Annibale 264
Caravaggio (Michelangelo Merisi) 264
Carstens,asmus Jacob 306
Kastelfranco: San Liberale: Thronende
Madonna, von Giorgione 237
Cella (Tempelhaus) 32. 46
Cella (römische Gemächer) 94
Cellini, Benvenuto 209. 265
Certosa von Pavia 189
Cézanne 347
Chafra (Chefren), Pyramide des 8
Chambord, Schloß 194
Chares von Lindos (Rhodos) 77
Charlottenburg: Marmordenkmal der Kö-
nigin Luise, von Rauch 304
Chavannes, Ruvis de 331
Cheops (Chufu), Pyramide des, Gizeh 7. 8
Chinesischer Tempel 21
Chodowicki, Daniel Nikolaus 290
Choregisches Denkmal des Hysikrates, Athen 52
Chor der gotischen Kirche 152. 153. 154
 — der romanischen Kirche 126. 127
Cimabue, Giovanni 181
Ciffarz 357. 359
Clemens VII., Papst 208
Coblenz: Münster St. Castor 141
Colleoni, Reiterstandbild des, von Ver-
rocchio 201
Cöln: St. Apostelnkirche 127. 136. 139
 — **Dom** 153. 161
 — — **Außenansicht** 159
 — — **Blick durch das Hauptschiff** 160
 — — **Grundriß** 151
 — — **Schöngotik** 161
 — — **Michaelstapelle: Altarbild von**
Stephan Lochner 180
 — **Maria im Capitol** 141
 — **St. Gereon** 141
 — **Groß St. Martin** 141
 — **St. Kunibert** 141
Concha 107
Constable, John 332. 347
Cordova, Moschee 144
Cornelius, von, Peter 308. 309. 310. 313. 315
Corot, Camille 328. 329
Cosimo Medici 200
Courbet, Gustave 330. 331
Cromlech 5
Cranach, Lucas 245. 255
Crane, Walter 332. 359
Curia, römisch 88
Cuyper, Albert 287
Cypern 19
Cyrus, König von Persien 18
Dachreiter 152. 158
Daedalos 31. 54
Dagop, Kuppel b. d. indischen Tempelbau-
form 21
Dannecker, von, Joh. Heinrich 300
Dante 183
Danzig: Artushof 170. 171
Darius, König von Persien 18
Darmstadt: Großherzogliches Schloß: Ma-
donna, von Holbein 253
 — **Villa Habich, von Olbrich** 334
David, Jacques Louis 307. 326
Deckengemälde in d. Katafomben Roms 111
Deckplatte, bei der griechischen Säule 35. 38. 40
Defregger, Franz 323
Degas, E. 347
Deger 309
Deinocrates 52
Delacroix, Eugène 326. 327
Delaroche, Paul 326. 327
Denderah-Kapital 12
Denner, Balthasar 288
Diadochen (hellenistische Zeit) 52
Dienste (Halbsäulen) die „alten“ in der
gotischen Kunst 153. 154
 — (Halbsäulen) die „jungen“ in der
 gotischen Kunst 153. 154
Dijon: Grabmal Philipp d. Kühnen von
Claus Sluter 179
Dionysostheater, Athen 42. 43. 50. 51
Dipteros 33. 34
Diptychen in der altchristlichen Kunst 110
Dipylon, Athen 32. 69
Diskuswerfer von Myron, Rom 56. 58
Dogenpalast zu Venedig 176. 189
Dolci, Carlo 264
Dolmen, dachförmig, in Male 4
 — **wagrecht, in Nudenbeck i. M.** 4
Dom zu Aachen 117. 118. 119
 — **zu Augsburg** 141
 — **zu Amalfi** 144
 — **zu Braunschweig** 138
 — **zu Cöln** 153. 159. 163. 168 ff.
 — — **Grundriß** 151
 — — **Gesamtansicht** 159
 — — **Mittelschiff** 160
 — **zu Florenz** 174
 — **zu Freiberg i. S.: Goldene Pforte** 132. 133

- Dom zu Halberstadt, Querschnitt 155
 — zu Konstanz 141
 — zu Mailand 176
 — zu Mainz 140. 141
 — zu Naumburg 144
 — zu Orvieto 175
 — zu Palermo 144
 — zu Pisa 142
 — zu Regensburg 169
 — zu Salerno 142
 — zu Siena 175
 — zu Speyer 140
 — zu Trier 138
 — zu Worms 127. 132. 136. 137. 140
 — zu Würzburg 141
 Domenichino (Domenico Zampieri) 264
 Donatello 200. 201. 205
 Donndorf, Karl Adolf 305
 Doppelpapelle der romanischen Kirche 128. 141
 Dorfschulze, Holzstatue zu Gizel 14
 Dorier 31
 Dorischer Antentempel zu Rhannus 36
 Dorische Säule 35. 86
 Dorischer Tempelbau 32 ff.
 Dornauszieher, Bronzestatue, Rom 57. 58
 Dou, Gerhard 283. 284
 Drake, Friedrich 305
Dresden: Frauentirche 262
 — Königl. Gemäldegalerie: Kinder König
 Karls I. von England, von van Dyck 276
 — — Madonna di S. Sisto, von Raffael 232
 — — Vestalin, von Angelika Kauffmann 289
 — — Der Zinsgroschen, von Tizian 238
 — Zwinger 260
 Duccio 182
 Dughet, Caspar (Caspar Poussin) 266
 Dujardin, Carl 288
 Dürer, Albrecht 220. 245 ff.
 — Allerheiligenbild, Studie dazu: Apostel-
 kopf 246
 — Apostel Paulus und Markus 247
 — Kampf des Erzengels Michael mit
 dem Drachen 249
 — Marienleben. Heimsuchung 250. 252
 — Ritter mit Tod und Teufel 251. 252
 — Selbstbildnis 248. 250
Düsseldorf: Erz-Standbild Peter Cornelius,
 von Donndorf 305
 — Friedenskirche: Fresken von Gebhardt 325
 Dyck, van, Anton, schmerzreiche Mutter 275
 — Kinder Karl I. von England 276
 Echinus (Wulst der dorischen Säule) 35
 Eck-Akroterion 36
 Eckkapitäl, attisch-jonisches 39
Edfu: Tempel 9. 10. 12
 Eekhout, van den, Gerbrandt 283
 Ehmcke 359
 Einhard 119
 Eirene mit dem Pluto'skneben, von Keph-
 sodotos 71
Eisenach: Burschenschaftsdenkmal, von Kreis 339
 — Wartburg 141
 — — Fresken von Mor. v. Schwind 315
 Eisenzeit 6
 Eklektiker 264
 Elefanta: Einsiedlergrotte in Indien 20
Eleusis: Tempel der Demeter (Mysterien-
 tempel) 33. 49
 Elgin, Lord („Elgin Marbles“) 49
 Elisabeth, heilige, Statue in der Elisabeth-
 kirche, Marburg 210
 Elisabethkirche in Marburg 67. 210
 Elsheimer, Adam 288
 Empire-Stil 295. 296
 Empore der romanischen Kirche 107. 128. 135
 Engelsburg zu Rom 93
 Englische Gotik 163
 Englische Gruß im Rosenkranz, der. Holz-
 schnitzwerk von Veit Stoß in St.
 Lorenz, Nürnberg 211
 Englische Malerei 290
Ephejos: Tempel der Artemis 42
 Erechtheus, sagenhafter König von Athen 49
 Erechtheion, auf der Akropolis zu Athen 41. 46. 49
 Eriny's, schlafende, Marmorrelief, Rom 79
 Erwin, Baumeister am Straßburger
 Münster 167
 Escorial, Hauptbauwerk der spanischen Re-
 naissance 195
Essen: Münsterkirche: siebenarmiger Leuch-
 ter 145
 Etrusker, bildende Kunst der 83
 Eumenes 52. 75
 Evangelienbücher 148
 Ewerdingen, von, Allart 287
 Externsteine 148
 Eyck, Hubert und Jan van 242. 243
 Fächerfenster 134. 135
 Fächergewölbe 170. 171. 173
 Fayence-Fabrik zu Meißen 292
 Felsentempel in Indien 20. 21
 Fenster, gotisch 156. 157
 — romanisch 132
 Fensterformen, romanisch und gotisch 134. 135
 Fenstermaßwerk 157. 161. 162
 Fensterrose, spätgotisch 157. 158
 Feuerbach, Anselm 320. 321
 Fiale, in der gotischen Kunst 154. 156. 158
 Fiesole, Fra Giovanni Angelico da 182
 Fischblase, in der gotischen Baukunst 157. 162
 Fischer, Theodor 338
 Fischer von Erlach 259
 Flamboyant 157. 168
 Flinck, Govaert 283

- Florenz:** Accademia di belle arti: Magnificat von Botticelli 219
- Baptisterium 185
- — Erzstür, von Andr. Pisano 179
- Bargello, Gotik 176
- Dom 174
- Galleria degli Uffizi: Madonna im Walde, von Fil. Lippi 218
- — Niobe mit ihrer jüngsten Tochter 71
- Loggia dei Lanzi 176
- Lorenzo de' Medici 208
- Palazzo Medici von Michelozzi 187
- — Pitti, von Brunellesco 187
- — — Madonna del Granbuca, von Raffael 230
- — — Madonna della Sedia, von Raffael 231
- — — Papst Julius II., von Raffael 233
- Rucellai 187. 188
- San Lorenzo von Brunellesco 187
- — der Abend, von Michelangelo 207
- San Miniato 185
- Strozzi 187. 188
- Vecchio 176
- Fortuna Virilis, Tempel der, Rom. Grundriß 86
- Forum 87
- Romanum 88. 89
- Frà Bartolommeo 228. 229
- Frà Giovanni Angelico da Fiesole 182
- Francia (Francesco Raibolini) 222
- Frankfurt a. M.:** Erzstandbild Goethes von Schwanthaler 305
- Frankenthal, Porzellanmanufaktur 294
- Franz I., König von Frankreich 225
- Französische Gotik 162 ff.
- Maler des 19. Jahrhunderts 326 ff.
- Freiberg i. S.:** Goldene Pforte 132. 133
- Prophetengestalt an der Goldenen Pforte 148
- Freiburg i. B.:** Münster 167
- Freilicht-Malerei 346 ff.
- Fresko-Malerei 181. 215
- Fries, romanisch 132
- griechisch (zóphoros) 35. 38. 40
- Frühgotik 157. 161
- Frührenaissance 186 ff.
- Frühromanische Bauweise 135
- Frühromanische Kirche (St. Jakob) 131
- Führich, Joseph 311
- Fußplatte (plinthus) bei der griechischen Säule 37. 38. 39. 40
- Gainsborough, Thomas** 290. 291
- Galater, sich und sein Weib tötend, Marmorstatue. Rom. 75. 76
- Gallait, Louis 332
- Gärtner, von, Friedrich 298
- Gaul 342
- Gebälk des dorischen Tempels 35
- des ionischen Tempels 39
- Gebhardt, von, Eduard 324. 325
- Gebundenes System der frühromanischen Bauweise 137
- Gefäßmalerei der Griechen 81
- Geison (Kranzleiste) 35
- Gelnhausen:** Kaiserpfalz 141
- Gemmen und Cameen 80
- Gen:** Altarbild der Brüder Hubert und Jean van Eyck 242. 243
- Gérard, François Pascal 308
- Gerhard, Meister, von Rile 168
- Géricault, Théodore 326
- Gernrode:** Stiftskirche 136
- Gebner, Albert 355. 357
- Gewölbe, römisches, Hauptformen 87
- Gewölbebau der romanischen Kirche 138
- Gewölbbgrate, gotisch 155
- Gewölbekappen, der gotischen Kirche 155
- Gewölbesystem der romanischen Kirche 128. 129
- Ghiberti, Lorenzo 199
- Ghirlandajo 205. 225
- Giebelfeld (Tympanon) griechischer Tempel 237. 238
- Giorgione 181. 182
- Giotto 209
- Giovanni da Bologna 209
- Giovanni da Udine 236
- Giuliano de' Medici, sein Grabmal, von Michelangelo 207. 208
- Giulio Romano 236
- Gizeh:** Pyramiden! 7. 8. 9
- Dorfschulze, Holzstatue 14
- Mastaba (Grabkammern) 8
- Glasmalerei 149. 180. 254
- Goes, van der, Hugo 243
- Goethe = Schiller = Denkmal von Rietschel, Weimar 304
- Goldelfenbeinbild der Athene, von Phidias 47
- Goldene Pforte am Dom zu Freiburg i. S. 132. 133
- — an der Schloßkirche der Marienburg 173
- Goldschmiedekunst 30. 145. 147. 179. 209. 255. 256. 359
- Goslar:** Barockfanzel in der Frankfurter Kirche 292
- Kaiserpfalz 141
- Gotische Bauten in England 165
- — in Italien 173
- — in den Niederlanden 165
- Gotische Bildnerei 177
- Kapitäle 153
- Kirche, Querschnitt 154
- Kunst 150
- Malerei 180
- Pfeiler 153. 154
- Gotischer Stil 150
- Goujon, Jean 215

- Goya, Francisco, de Lucientes 269
 Goyen, van, Jan 286
 Grabdenkmäler attische 69
 Grabhügel der ältesten Zeit 5
 Grabkammern, ägyptische 8
 Grabrelief von Sparta 55
 Grabstätten in der mykenischen Zeit 29
 — unterirdische, der altchristlichen Zeit 104
 Grabstele, griechische, in Athen 69. 70
 — cyprische 39
 Graff, Anton 290
Granada: Generalise, überhöhter Zaden-
 bogen 122
 — : Alhambra, Löwenhof 124
 Greuze, Jean Baptiste 266. 306
 Griechische Bildnerei, 1. Zeitraum u. Frühzeit 55
 — — 2. Hoher Stil 59
 — — 3. Zeitraum 75
 — Gefäßmalerei 81
 — Kunst 25
 Griechischer Tempelbau, 1. Zeitraum 41
 — — 2. Zeitraum 42
 — — 3. Zeitraum 52
 Gros, Antoine Jean 308
 Grotte von Elefanta 20
 Grottentempel 12
 Grufkirche, romanische 126
 Grundriß der gotischen Kirche 151
 — der romanischen Kirche 126
 Grünwald, Mathias 255
 Guercino (Francesco Barbieri) 264
 Gurtbogen der romanischen Kirche 129, 135

 Hackert, Philipp 290
 Hagelambros 77. 78
 Hagia Sophia (Sofienkirche), Konstantinopel 115ff.
 Halberstadt, Dom. Querschnitt 155
 Halbsäulen (alte und junge „Dienste“) in
 der gotischen Kunst 153. 154. 155
 Hallenkirche 138. 156. 161. 162
 Hals, Franz 282. 283
Hamburg: Kunsthalle: Drei Frauen in
 der Kirche, von Leibl 324
 — Bismarckdenkmal, von Lederer 340
 Hardouin-Mansart, Jules 261
 Haus des Banja, Pompeji 94
 Hebräer 19
 Heem, de, van, Davidszje 288
 Hegeso, Grabstein der, Athen 69
 Heidelberg, Schloß 196
 Heinrich VIII., König von England 252
Heisterbach: romanische Klostersruine 141
 Helst, van der, Barthel 283
 Hera siehe unter Juno.
 Herakles 58. 59
 Herakopf von Polykleitos, London 67
 Heratempel zu Argos 32
 Hermannsdenkmal bei Detmold von Bandel 305. 338
 Hermes mit dem Dionysosknaben, von
 Praxiteles (Kopf) 73
Hildesheim: Tür der Ratssapothek 196. 198
 — Dom 138
 Hildesheimer Silberschatz, Berlin 99. 100
 Hildebrand, Adolf 342
 Hildebrandt, Theodor 311
 Hobbema, Meindert 287
 Hochgotik 157
 Hochrenaissance: Baukunst 189
 — Malerei 222 ff.
 — lombardische Schule 223 ff.
 Hoffmann, Julius 336
 Hofmann, von, Ludwig 354
 Hogarth, William 291
 Holbein der ältere, Hans 245
 — der jüngere, Hans 252 ff.
 — —, Madonna, Darmstadt 253
 — —, Totentanz 252
 — —, Kaufmann Giszje 252
 Holländische Sittenmaler 283 ff.
 Holzschnitt, Der 216
 Homer, Marmorbüste, Neapel 79
 Hondocoeter d', Melchior 288
 Hoogh, de, Pieter 285
 Hoppner, John 291
 Hufeisenbogen, in der maurischen Baukunst 121
 Hülz, Joh., Baumeister am Straßburger
 Münster 167
 Hünenbett in Nienstädt, Hannover 5
 Hünengräber, Hünenbetten 5
 Hunjum, van, Jan 288
 Hypäthraltempel (griechisch) 33

 Jacopo della Quercia 202
 Jamnitzer, Benzel 255. 256
 Japan, alte Tempelschnitzerei 22. 23. 24
 Jkminos 49
 Il Gesù, Kirche, Rom, Fassade und
 Grundriß 258
 Imhoffische Altar, der, in St. Lorenz zu Nürn-
 berg 181
 Impluvium 94
 Impressionismus, Impressionisten 318. 347 ff.
 Indische Kunst 19
Innsbruck: Franziskanerkirche: Grabmal
 Kaiser Maximilians: Erzstatue König
 Arthurs von England 214
 Inselae, römische Miethäuser 96
 Intarsia (eingelegte Holzarbeit) 256
 Invalidendom zu Paris 262
 Ionier, griechischer Stamm 31
 Ionische Säule und Gebälk 37. 38
 — Säule: Urform 39
 Jordaens, Jakob 274

- Iphigenia in Aulis, Opferung der, Wand-
 gemälde aus Pompeji 100. **101**
 Frisches Miniaturbild **119**
 Isabella von Spanien, Statthalterin der
 Niederlande 273
 Islam, die Kunst des 120
 Israëls, Joseph 332. 348
 Ittenbach 309
 Julius II., Papst (aus dem Hause Rovere)
 185. 189. 206. 207. 229
 — —: Grabmal von Michelangelo **205**
 — —: Portrait von Raffael **238**
 Juno Ludovisi: Marmorbüste. Rom **67. 98**
 Jupiter Capitolinus, Tempel des, zu Rom **88. 89**
 Justinian, Kaiser des oströmischen Reichs 112. 114

 Kaiserpfalz zu Goslar 141
 Kallikrates 49
 Kallimachos 40
 Kallmorgen, F. 349
 Kämpferkapital, S. Vitale zu Ravenna **108**
 Kändler, Joh. Joachim 294
 Kapellenfranz in der gotischen Kirche 153. 167
 Kapital, aeolisches, von Neandria **39**
 — von Denderah **12**
 — der dorischen Säule **35**
 — gotisches **153. 155**
 — der ionischen Säule **38. 39**
 — der korinthischen Säule **40**
 — romantisches **130. 135**
 — von San Vitale, Ravenna **108**
 — der Sophienkirche, Konstantinopel **108**
 Karl IV., König von Frankreich 173. 180
 — V., Kaiser 246
 — der Große 117. 119. 120
 — der Kahle 120
 Karlstein, Burg in gotischem Stil 173
 Karnak, Tempel zu 10. 12
 Karyatiden (Koren) in der griechischen Bau-
 weise 41
 — oder Korenhalle am Erechtheion,
 Athen **47. 49**
 Katakomben, Rom 104. 111
 Katharinentirche zu Brandenburg **170**
 Kauffmann, Angelika 290
 Kaulbach, Wilhelm 313
 Kentauren 53. 59
 Kephisodotos 70. **71**
 Keramik 359
 Kielbogen 121. 151. 162
 Kimon (Simon), Feldherr der Athener 49. 59
 Kirchenbau der Jetztzeit 336
 Kist, August 304
 Klassizismus, älterer 257
 — neuer 295
 Kleeblattbogen, romanisch 134
 Kleeblattfenster, romanisch 135
 Kleinkunst der Ägypter 14

 Klenze, von, Leo 298
 Klinger, Max 342. **343. 354**
 Kloster Bebenhausen 141
 — Heisterbach 141
 — Maulbronn 141
 — San Miniato 143
 Knauf der ionischen Säule 37
 Knaus, Ludwig 323
 Knobelsdorff, G. W. von **261**
Koblenz: Kaiser Wilhelm = Denkmal, von
 Bruno Schmitz 339
 — St. Kastorkirche 141
 Koch, Jos. Anton 306
 Koloß von Rhodos 77
 — von Jsbambul 13
 Kolosseum, Rom, Außenansicht **90**
 — — Längsdurchschnitt **91**
 Komposit = Kapital (ionisch = korinthische Mi-
 schung) 86
 Königsberg i. Pr.: Erzstandbild Kants, von
 Rauch 304
Königsutter: Kirche, Grundriß **127**
Kopenhagen: Christuskirche: Christusstatue
 von Thorwaldsen **301**
 — Porzellanmanufaktur 359
Konstantinopel: Hagia Sophia. Außen-
 ansicht **115**
 — — Durchblick in das Hauptschiff **114**
 — — Grundriß **112**
 — — Kapital **109**
 — — Längsschnitt **113**
Konstanz: Dom, romanisch 141
 Koren oder Karyatiden am griechischen
 Tempel 41
 Korinth 40. 82
 Korinthische Säule **40. 41**
 Krabbe, in der gotischen Bauart 157. **158**
 Krafft, Adam 211
 Kranzleiste (Geison) 35. 36. 38. 40
 Kreis, Wilhelm 339. 357
 Kresilas 63
 Kreuzblume 157. **158**
 Kreuzesgruppe in der Schloßkirche zu
 Wechselburg **146**
 Kreuzgang, romanisch 127. 144
 — der Kirche zu Montreale **143**
 Kreuzgewölbe, gotisch **154**
 — römisch **87**
 — romanisch 128. 136
 Kreuzrippen im gotischen Gewölbe 155
 Kreuzzüge, Zeitalter der 151
 Krypta (Grufkirche) 126
 Kuan-Yin, Göttin der Barmherzigkeit **23**
 Kuba, Schloß der Normannenkönige zu
 Palermo 124
 Kunst, die, der Gegenwart 333
 Kunsttöpferei, moderne 359
 Kunstgewerbe der Ägypter 14

- Kunstgewerbe der Araber 123
 — des Barock und Rokoko 291 ff.
 — der Byzantiner 112
 — englisches 332
 — der Gegenwart 354 ff.
 — des gotischen Zeitalters 170. 179
 — der Griechen 54. 81
 — zu Mykenae 30. 31. 32
 — der Renaissance 255 ff.
 — romanisches 144 ff.
 — der Römer 99
 Kupferstich, der 216
 Kuppel, in der römischen Baukunst 87
 Kuppelgräber der mykenischen Zeit 29
 Kyffhäuser-Denkmal, von Bruno Schmitz 339
 Kyklopische Mauern 27
 Kymation (Blattwelle) bei der griechischen Säule 37. 38
 Kyprische Grabstele 39
 Kypselos, Lade des 54

Laach: Abteikirche 138. 141
 Langhaus, Langschiff der romanischen Kirche 106
 — — der gotischen Kirche 152. 153. 154
 Laokoongruppe, Rom 77. 78
 Länger, Max 359
 Lawrence, Thomas 291
 Lechter 359
 Lederer, Hugo 339. 340
 Leibl, Wilhelm 323. 324
Leipzig: Rathaus, von H. Licht 336. 338
 — Städtisches Museum: Napoleon I., von Delaroche 327
 — — Beethoven, von Klinger 343
 — — Totentafel, von Böcklin 350
 — Reichsgerichtsgebäude 338
 Lenbach, von, Franz 321. 322
 Leo X., Papst 189
 Lechares, Adler mit Ganymed 72
 Leonardo da Vinci 220. 223. 265
 — hl. Abendmahl 223. 224
 — Madonna in der Felsengrotte 223
 — Mona Lisa 225
 — Schlacht bei Anghiari 223
 Lescot, Pierre 195
 Lessing 305
 Lessing, Karl Friedrich 311
 Lettner 126
 Licht, Hugo 336. 338
 Lichtwark, Hamburg 360
 Liebermann, Max 348
 Liebfrauenkirche in Trier. Grundriß 152. 154
Vimburg a. d. U.: Münster 141
 Lippi, Frä Filippo 218
 — Filippino 218
Vippoldsberg: Gewölbesystem der romanischen Kirche 129

 Eisen, in der romanischen Baukunst 131
 Lochner, Stephan 180
 Lombardi, Pietro, Tullio, Antonio 202
London: Britisches Museum, Frauen vom Ostgiebel d. Parthenon 64
 — — Polykleitos, Herakopf 67
 — Grosvenor House: The blue boy, von Gainsborough 290
 — Westminsterkathedrale 165
 Longhena, Baldassare 259
 Lorenzo di Credi 220
 — il Magnifico de' Medici 205. 220
 — de' Medici, sein Grabmal, von Michelangelo 208
 Lorrain, Claude (Claude Gellée) 266
 Louvre zu Paris, westlicher Pavillon 195
 Löwenhof der Alhambra zu Granada 149
 Löwentor von Mykene 27. 29
Lübeck: Holstentor und Hauptkirchen 170
 — Rathaus 170. 171
 Luca della Robbia 201
 Lucas von Leyden 244
 Ludwig I., König von Bayern 297. 298. 305. 311
 Luini, Bernardino 225
 Luror-Tempel 12
 Lykratez, sein choregisches Denkmal zu Athen 52
 Lykossos 74

Mäander am dorischen Tempel 33. 37
Maderna 190. 192
Madonna mit Engeln, von Luca della Robbia 202
 — del Granbuca, von Raffael 230
 — von Holbein d. J. 253
 — Immaculata („Die Allerreinste“), von Murillo 269
 — zwischen Magdalena u. Katharina, von Bellini 221
 — della Sedia, von Raffael 231
 — di San Cisto, von Raffael 232
 — aus dem Hause Tempi, von Raffael **Titelbild**
 — Thronende, von Giorgione 237
 — im Walde, von Fra Fil. Lippi 218
Madrid: Prado-Museum: Hofzweig, von Velasquez 267
 — — schmerzreiche Mutter, von van Dyck 275
 — — Übergabe von Breda, von Velasquez 268
Magdeburg: Dom 148
 — Denkmal Ottos d. Großen 179
 — Museum: Empfangszimmer von Alb. Müller 356. 357
 Magnificat, von Botticelli, Florenz 219
Mailand: Santa Maria delle Grazie 189
 — — St. Abendmahl, Wandgemälde von

Mailand

Leonardo da Vinci im Refektorium von S. Maria delle Grazie	223. 224
— Dom, Gotik	176
— Hospital	189
Mainz: Dom	140. 148
Maison carrée zu Nîmes	96
Majoliken	216. 217. 256
Malerei, altchristliche	110
— deutsche, seit dem 18. Jahrhundert	288 ff.
— englische	290
— der Etrusker	84
— französische des 19. Jahrhunderts	326 ff.
— der gotischen Zeit	180
— der Griechen	81
— der Holländer	274 ff.
— der Renaissance	215
— der Renaissance in Deutschland	244 ff.
— romanische	148
— der Römer	85. 110
Manet, Edouard	347
Mantegna, Andrea	220
Marburg: Elisabethkirche, frühgotisch	167
— Statue der hl. Elisabeth	210
Marées, von, Hans	321
Marienburg i. Westpr.: Hochschloß und Mittelschloß	172
— Ordenshaus der deutschen Ritter	170
— Palast d. Hochmeisters: Sommerremter	173
Mark Aurel, Kaiser, Bronzestatue, Rom	97
Markart, Hans	319
Markuskirche zu Venedig	116
— Grundriß	116
— Fassade	117
Mafaccio	209
Makwerk der gotischen Kirchenfenster 157. 162. 165. 167	
Mastaba, oder Grabkammern, in Gizah	8
Matsys, Luentin	244
Maulbronn: Kloster, romanisch	141
Maurische Säule und Kapitäl	122
Maußollos, König von Karien	52
Maximilian I., Kaiser	246
Medien	18
Medusa Ludovisi oder schlafende Grims	79
— Nondanini. Marmormaske. München	99
Meer, van der, Jean (Vermeer)	285
Meiningen: Brahmsdenkmal, von Hilde- brand	342
Meißen: Fayence-Fabrik, Porzellanmanu- faktur	292. 294. 359
Meißonnier, Erneste	330
Meister Berthold	180
— Erwin	167
— Gerhard von Nila	168
— Hermann Wyrich von Wesel	180
— Theodorich von Prag	180
— Wilhelm von Herle	180
Melozzo da Forlì	222

Memling, Hans	244
Memnonsäule bei Theben	13
Mengs, Raffael	288. 289. 306
Menhir	3. 5
Menzel, von, Adolf	317. 319. 320. 347. 348
Merovinger	119
Messel, Alfred	336. 337
Metopen (Gebälk beim griechischen Tempel, rechteckiger Zwischenraum zwischen den Triglyphen, ursprünglich offen, später durch eine Reliefplatte ge- schlossen)	35. 58
Methu, Gabriel	285
Meunier, Konstantin	345. 346
Mexiko, Kunst	24. 25
Michelangelo Buonarotti	190. 192. 203 ff.
— Der Abend	207
— David („il gigante“)	206
— Decke der Sixtinischen Kapelle	225
— Erschaffung von Adam und Eva durch Gott Vater	225
— Erschaffung von Sonne und Mond	225. 226
— Jüngstes Gericht	225
— Lorenzo de' Medici („Il Pensieroso“)	208
— Moses	206
— Pietà	204. 205
— Propheten und Sibyllen	225. 227. 228
Michelozzi, Palazzo Medici zu Florenz	187
Mieris, von, Frans	285
Millet, Jean François	329. 330
Miniaturen, irische	119
— karolingische	120
— der romanischen Zeit	148
Mittelschiff d. got. Kirche	150. 152. 154. 155
Mnesikles, Erbauer der Propyläen zu Athen	49
Möbel des Rokoko	292. 293. 294
Möhring, Bruno	357
Monet, Claude	347
Monopteros (säulengetragener Tempel- Rundbau)	34
Monumentalbau, deutscher, der Jetztzeit	336 ff.
Mosaik-Kunst 102. 111. 112. 116. 120. 149 180	
Moschee	120. 123
— zu Cordova	121
— zu Konstantinopel (ehemalige Sophien- kirche)	115
Moses, Marmorstatue von Michelangelo	206. 207
Müller, Albin	356. 357
Müller, Andreas	309
München: Alte Pinakothek: Die Würfel- spieler, von Murillo	270
— — Madonna Tempi, von Raffael Titelbild	
— — Früchtekranz, von Rubens	279
— Erzstandbild der Bavaria von Schwan- thaler	305
— Gebäude der Münchener „Neuesten Nachrichten“	339
— Glyptothek: Sirene mit d. Pluto'skneben	71

München: Glyptothek: Medusa Rondanini	99
— — Aegineten (Giebelgruppen vom Tempel von Aegina)	56. 57
— Hofgarten: Italienische Landschaften von Rottmann	306
— Neue Pinakothek: Griechische Landschaften von Rottmann	306
— Schackgalerie: Hochzeitsreise, von Schwind	315. 316
— — Girtin bei ihrer Herde, von Böcklin	351
— Wittelsbacher Brunnen von Hildebrand	342
Munkacsy, Michael	323
Münster, Bezeichnung der romanischen Kirche	136
Münster zu Aachen	117 ff.
— — Grundriß und Inneres	118
— — Außenansicht	119
— zu Basel	141
— zu Bonn	141
— zu Offen: siebenarmiger Leuchter	145
— zu St. Kastor, Coblenz	141
— zu Limburg	141
— zu Neuß	141
— zu Straßburg i. E.	167
— — Westfassade und Südfassade	166
— — — und Mittelstück	168
— — Turmspitze	169
— — Figuren an der Westfassade	177
— zu Ulm	152. 154. 155. 169
— zu Zürich (sogen. Großmünster)	141
Murillo, Bartolomé Esteban	266. 268
— „Die allerreinste Jungfrau“ (Immaculata)	268. 269
— „Die Würfelspieler“	270
Mutuli (Dielenköpfe) der griechischen Säule	35
Mykenä: Löwentor	27. 33
— Schatzhaus des Atreus	27. 28. 29
Mykenische Kunst	26 ff.
— — Goldplättchen a. d. Schatzgräbern	30. 31
— — Dolchflinge	32
Myron, attischer Meister der Bildnerei	58
— Dornauszieher, Bronzstatue, Rom	57. 58
— Diskuswerfer, Marmorkopie, Rom	56. 58
Mysterientempel, griechisch	33
Nanking: Porzellanturm	21
Naos, griechisches Tempelhaus	32. 33. 34
Narthex, Vorhalle der romanischen Kirche	107
Nase, beim gotischen Fenstermaßwerk	157
Nauenburg: Schloßkirche: Statuen zweier Stifter	144. 148. 179
Neandria in Troas: Nolisches Kapitell	39
Neapel: Museo Nazionale: Orpheus und Eurydike mit Merkur	70
— — Homer, Marmorbüste	79
Neer, van der, Mart	287
Nering, Joh. Arnold	267. 268
Netscher, Caspar	285

Neumann, Joh. Balth.	261
Neuß: Münster St. Quirin	141
Niederländische Gotik	165
Niederwald-Denkmal, von Schilling	305. 338
Ninive	17
Niobe und ihre jüngste Tochter, Marmorstatuen, Florenz	71
Nische in der römischen Bauart	87
Normannen	135
Normannische Form des romanischen Stils	135
Notre Dame von Paris	162. 163
Nürnberg: St. Lorenzkirche: Der englische Gruß	211
— Sebalduskirche: Sebaldusgrab	212
— Der schöne Brunnen	173
— Erzstandbild Dürers, von Rauch	304
Nymphenburg: Porzellanmanufaktur	359
Obeliskten	9. 12
Odeion des Herodes Attikus, Athen	42. 43. 51
Olbrich, Joseph	334. 336
Olmalerei	215. 217
Olympia: Heratempel	34. 42
— — Kopf des Hermes, von Praxiteles	72. 73
— — Schwebende Nise des Páonios	67. 68
— — Zeustempel	49
— — Durchschnitt	60
— — Metope	58
— — Ostgiebel	58. 59
Opferung Iphigeniens. Wandbild. Pompeji	100. 101
Opisthodomus (Hinterzelle des griechischen Tempels)	33
Orcagna, Andrea	182
Orchestra	49. 51
Orpheus und Eurydike, griechische Grabstele, Neapel	70
Orvieto: Dom	175. 220
Oser, Adam Friedrich	290
Ostade, Adriaan von	284
Ostium (Eingang des römischen Hauses)	93
Overbeck, Friedrich	208
Pacher, M., Altar	178
Padua: Beweinung Christi, von Giotto	187
Pactum: Poseidontempel	41
— Demetertempel	42
— Basilika	42
Pagode, indischer Tempel	20. 21
Paionios von Mende	60. 67
— — schwebende Nise	68
Balais de Luxembourg, Paris	262
— royal, Paris	262
Palastbau der niederländischen Gotik	165
— der Renaissance	186
Palastkapelle Karls d. Gr. in Aachen	117. 118
Palatin, der, zu Rom	91

- Palazzo, Rucelai, Florenz 187. 188
 — Strozzi, von Benedetto da Majano, Florenz 187. 188
 — Medici, von Michelozzi, Florenz 187
 — Pefaro, Benedig 259
 — Bendramin, Benedig 188. 189
Palermo: Dom 144
 — Schloßkapelle 144
 — Schloß Ruba der Normannenkönige 124
 — Schloß Zifa der Normannenkönige 124
 Paliffu Bernard 256
 Palladio, Andrea 193. 194
 Pallas Athene Parthenos, Goldelfenbein-
 Standbild 60. 61
 Palma Vecchio 240
 Palmette am griechischen Tempel 33. 40. 41
 Panathenäenzug am Parthenonfries 65. 66
 Pantof 357
 Panja, Haus des. Pompeji. Durchschnitt 94
 Pantheon, Paris 262
 — Rom, Durchschnitt 93
 — Rom, Grundriß 34
 — Rom, Vorderansicht 93
 Paradies, Vorbau an roman. Kirchen 107. 127
Paris: Louvre 195
 — — Die Ahrenleserinnen, von Millet 329
 — — Angelus, von Millet 330
 — — Aphrodite von Milo 74. 75
 — — Murillo, „Die Allerreinste“ 269
 — — Söhne König Eduards, von De-
 laroche 326
 — Notre Dame 162. 163
 — Père Lachaise: Totendenkmal, von
 Bartholomé 344. 345
 Parmeggiano (Francesco Mazzola) 237
 Parthasios von Ephesos 81
 Parthenon zu Athen 41. 42. 44. 47. 48. 63
 — — Fries: Mittelstück des Panathe-
 näenzuges 66
 — — Nordostecke 45
 — — Ostgiebel: Frauengruppe 64
 — — Westfries 65
 Pässe beim gotischen Fenstermaßwerk 157. 162
 Paul, Bruno 357
 Paulinzella, romanische Klostersruine 138
Pavia: Certosa 189
 Pelops, Sohn des Tantalos 59
Pergamon 52. 75
 — : Athene im Kampfe mit den Giganten 77
 — Zeugsgruppe 76
 Perikles 40. 42. 43. 45. 51. 60
 Peripteros 33. 34. 35. 42. 46
 Peristylum 94
 — eines Hauses zu Pompeji 95
 Perlenstab, bei der jonischen Säule 39
 Persepolis: die „40 Säulen“ 18
 Perseerkriege 42
 Persien 18
 Peru, Kunst in 25
 Perugino (Pietro Vanucci) 222. 229
 Pesne, Antoine 266. 288
St. Petersburg: Eremitage: Rubens,
 Helene Fourment 272
 — — Cameo Gonzaga 80
 Peterskirche zu Rom, älterer Bau 106
 — — Grundriß 190
 — — Gesamtansicht 191
 — — Hauptschiff 192
 Petrarca 183
 Petrus im Gefängnis: Wandgemälde von
 Raffael 235
 Pfalz Karls d. Großen zu Aachen und
 Jügelheim 119. 120
 Pfeiler der gotischen Kirche 152. 154. 155. 158
 — der romanischen Kirche 128. 138
 Pfeilerbasilica von San Zeno, Verona 141
 Pfeifen der gotischen Fenster 156. 157
 Pfeil (torus) bei der griechischen Säule
 37. 40. 41
 Phantasielkunst (Malerei der Jetztzeit) 350
 Pharaonen 9
 Pharos zu Alexandria 52
 Phidias 40. 45. 47. 60. 63. 69
 — Athena Parthenos 60. 61
 — Athena Lemnia 62
 — Amazone, sogen. Matteische 63
 — Frauen vom Ostgiebel des Parthenon 64
 — Pallas Athena Promachos 61
 — Zeusstatue zu Olympia 61
Phigalia: Tempel des Apollon 49
 Philipp IV., König von Spanien 266
 Phönizier 18
 Piero della Francesca 221
 Pietà, Marmorstatue von Michelangelo 204. 205
 Pilasterfüllung der Renaissance 187
 Pilon, Germain 215
 Piloty, Carl 318
 Pinakothek (Bildergalerie) auf der Akro-
 polis, Athen 43
 Pinturicchio 222
 Piombo, Sebastiano del 227
Pisa: Dom 142. 143
 — — Kanzel des Baptisteriums, von
 N. Pisano 179
 Pisano, Andrea 179
 — Giovanni 179. 183
 — Nicolo 179. 183
 Pisistratus 44
 Pissarro 347
Pistoja: S. Andrea: Kanzel von Giovanni
 Pisano 179
 Plafatkunst, Moderne 357
 Pleinairismus 346
 Plinthus, Fußplatte der griechischen Säule
 37. 38. 40
 Po-Ebene, romanische Baukunst in der 141

- Polychromie beim griechischen Tempel . . . 37
 Polydoros 77. 78
 Polygnotos 81
 Polykleitos 60. 63. 66. 67
 — Herakopf 67
 — Juno Ludovisi 67
Pompeji 93 ff.
 — Bronze-Dreifuß 100
 — Blick in das Peristylum 95
 — Querschnitt des Hauses des Pansa 94
 — Grundriß und Durchschnitt eines vor-
 nehmen Privathauses (des Pansa) 94
 — Innerer Durchblick eines Herrenhauses 95
 — Opferung der Iphigenia, Wandge-
 mälde 100. 101
 — Wanddecoration 101
 Pöppelmann, Matth. Daniel 261
 — — Dresdner Zwinger 260
 Porta Nigra zu Trier 96
 — Westfalifa: Kaiser Wilhelm-Denkmal,
 von Bruno Schmitz 339
 Porzellan, Erfindung des 291
 Porzellan und Porzellanmanufakturen in
 Meissen, Berlin, Frankenthal 292. 294. 359
 Poseidontempel zu Paestum 41
 Potter, Paulus 288
 Pouffin, Nicolas und Caspar 265
 Praxiteles 332
 — Kopf der Hermesstatue 73
 Predigtkirche der Bettelmönchorden 173
 Preller, Friedrich 306. 307
 Pronaos (Vorhalle) 32. 46
 Propyläen der Burg von Athen 41. 42. 49
 Protostylos 33. 34
 Pseudodipteros (griechische Tempelform) 33
 Pseudoperipteros (griechische Tempelform) 33. 34
 Pterón (doppelter Säulengang) 33
 Ptolemäer 52
 Ptomeläos II und Arfinoë. Cameo Gon-
 zaga: St. Petersburg 80
 Puvis de Chavannes 331
 Pylonen 10
 Pyramiden 7
 Pyramide des Cheops zu Gizeh 8. 9
Quedlinburg: Schloßkirche 132
 Quercia, Jacopo della 202
 Querschiff der altchristlichen Kirche 106. 108
 — der gotischen Kirche 152. 153. 154
 — der romanischen Kirche 126. 128. 135
Radfenster, romanisch 132. 134
 — spätgotisches 157. 158
 Radierung 216
 Raffaël, Santi 228 ff.
 — Ausmalung der Loggien im Vatikan 229
 — Befreiung Petris, Vertreibung Attilas 234
 — Brand des Borgo 236
 Raffaël, hl. Cäcilia 233
 — Constantins-Schlacht 236
 — Disputa, Schule von Athen 233. 234
 — Geschichte der Psyche in der Villa
 Farnesina 229
 — Grablegung 230
 — la Belle Jardinière 230
 — Krönung Mariä, Vatikan 230
 — Madonna mit dem Baldachin 230
 — — aus dem Hause Colonna 230
 — — del Granduca 230
 — — im Grünen 230
 — — della Sedia 231
 — — di San Sisto 232
 — — mit dem Stieglitz 230
 — — aus dem Hause Tempi. **Farbendruck**
zwischen Seite 230 u. 231
 — Petrus im Gefängnis 234. 235
 — Portrait des Papstes Julius II. 233
 — Sposalizio, Mailand 130
 — Tapeten-Zeichnung für die Wandbe-
 kleidung der Sixtinischen Kapelle 229
 — Triumph der Galatea in der Villa
 Farnesina 229
 — Verkündung Christi auf Tabor 233
 — Vertreibung des Heliodor und Messe
 von Bolsena 234
 Raffaëlli 347
 Rameffeum, Theben, ägyptische Säulen 11
 Raschdorff 340
 Rathaus: Lübeck 170. 171
 — Opern, Brügge, Löwen 165
 Rauch, Chr. Daniel 304
 Raumbaukunst, Die neue 355
Ravenna: Kirche St. Apollinare in classe 109
 — — nuovo 109
 — — S. Vitale, Grundriß 110
 — — — Kämpferkapital 108
 — — — Längsschnitt 109
Regensburg: Dom: Erzgußrelief von B.
 Bischer 213
 — romanische Kirchen 141
Reims: Kathedrale 162. 163
 Reliquienschrein im Münster zu Aachen 145
 Reliquienschreine 147
 Rembrandt van Rijn 277 ff.
 — Auszug der Amsterdamer Schützen
 („Die Nachtwache“) 277. 278. 279
 — Der barmherzige Samariter 279. 282
 — Der Tod der Maria 280. 282
 — „Hundertguldenblatt“ 281. 282
 Remter der Marienburg 173
 Renaissance, die 183 ff.
 — , die Baukunst der 185
 — , die Bildnerei der 197
 — , die Malerei der 215
 — — der Toskanischen Schule 217
 — — Schule von Padua 220

- Rubens, P. P., Helene Fourment . . . 272. 274
 — Isabella Brant 274
 — Jüngstes Gericht 274
 — Kreuzabnahme 271. 273
 — Kreuzaufrichtung 273
 — Löwenjagd 274
 Ruizdael, van, Jakob 286
 Rundbogenfries 131
 Rundtempel 34
 Rustika, im Renaissancebau 187
 Rynsch, Rachel 288
- Sainte Chapelle, Paris 163
 Salisbury: Kathedrale 165
 Salomo, König der Hebräer 19
 Salomonischer Tempel 19
 Salvatore Rosa 265
 Samos: Tempel der Hera 42
 San (Santo) — Sanft — Santa:
 — Annakapelle, Marienburg 173
 — Apollinare in classe, Ravenna 109
 — Apollinare nuovo, Ravenna 109
 — Apostelkirche, Cöln 127. 136. 139. 141
 — Carlo alle quattro Fontane, Rom 259
 — Clemente, Rom 109
 — Costanza, Rom 109
 — Denis. Wasserpeier 156
 — Domenico, Siena, Leuchtertragender Engel am Ciborium 202
 — Georg, Erzstatue von Donatello 199
 — Gereon, Köln 141
 — Galler, Klosterkirche 119
 — Giovanni in Laterano, Rom 108
 — Giovanni e Paolo, Venedig 175
 — Godehard, Hildesheim 138
 — Gubulla, Brüssel 165
 — Jak i. Ungarn. Frühromanische Kirche 127. 131
 — Karlskirche, Wien 259
 — Kastor, Coblenz 141
 — Lorenz, Nürnberg 180
 — — Der englische Gruß i. Rosenfranz 211
 — Marco. Dom. Venedig 116. 117
 — Lorenzo: Grabmal Giuliano's de' Medici 207. 208
 — Grabmal Lorenzo's de' Medici 208
 — Maria, Schloßkirche der Marienburg 173
 — Maria i. Cosmedin. Grundriß. Rom 105. 109
 — Maria bei Frari, Venedig 175
 — Maria Maggiore, Rom 108
 — Maria della Salute, Venedig 259
 — Groß S. Martin, Cöln 141
 — Michael, frühromanische Kirche 138
 — Miniato in Florenz 143. 185
 — Paulskirche, London 262
 — Paul vor den Mauern Roms 105. 107. 108
- San (Santo) — Sanft — Santa:
 — Peter, die alte Basilika in Rom 109
 — Peter, Dom, Rom 190. 191. 192
 — Quirin, Cöln 141
 — Stephan, Dom, Wien 161. 162
 — Vitale, Ravenna 108. 109
 — Wolfgang: Altar der gotischen Kirche 178
 — Zeno, Verona 141
 Sansovino (Andrea Contucci) 203
 — Jacopo 194
 Sanssouci, Schloß bei Potsdam, von Knobelsdorff 261
 Santi, Giovanni 222. 229
 — Raffael, siehe Raffael.
 Saskia, erste Gattin Rembrandt 277
 Saturntempel, Rom 88. 89
 Säulen, ägyptische 11. 12
 — dorische 34 ff.
 — gekuppelte, romanisch 130
 — gotische 153
 — ionische 37 ff.
 — korinthische 40
 — maurische 121. 122
 Säulenbasis mit Eckblatt, romanisch 130
 Säulenbündel in der Gotik 153. 161
 Säulenkapital der Renaissance 186
 Säulenknäuf (Kapital) der dorischen Säule 35
 Shadow, Joh. Gottfried 302
 — Wilhelm 308. 311
 Schaft der dorischen Säule 34. 35
 — der ionischen Säule 37. 38. 40
 — der korinthischen Säule 41
 Schalaburg 196. 197
 Schalcken, Gottfried, aus Dordrecht 284
 Schilling, Johann 305. 339
 Schinkel, Karl Friedrich 297. 298. 299
 Schirmer, Wilhelm 312
 Schleich, C. 348
 Schloß zu Berlin 262
 — zu Bruchsal 261
 — Brühl bei Bonn 261
 — Sanssouci bei Potsdam 261
 — Versailles bei Paris 262
 — zu Würzburg 261
 Schloßkapelle zu Palermo 144
 Schloßkirche zu Quedlinburg 136
 — der Marienburg 173
 Schlußstein des gotischen Gewölbefelds 155
 Schlüter, Andreas 262. 263
 Schmitz, Bruno 333
 Schmutz-Baudiß 358. 359
 Schneckenwinde (Voluten) bei der ionischen Säule 37. 38
 — bei der korinthischen Säule 41
 Schnorr von Carolsfeld, Julius 310. 311
 Schongauer, Martin 248
 Schöngotische Bauweise 161
 Schönromanische Bauweise 136

- Schule von Athen, von Raffael Santi 234
 — von Barbizon oder Fontainebleau 329
 — von Siena 182
 Schulse-Naumburg 357. 360
 Schwanthaler, Ludwig 305
 Schwind, von, Moritz 314. 315. 316. 317
 Sebaldusgrab zu Nürnberg 212. 214
 Sebastiano del Piombo 227
 Segantini, Giovanni 350
 Segers, Daniel (Seghers) 288
Segeſta: dorischer Tempel 42
 — Theater 49. 51
 Seidl, Gabriel 336
Selinus: dorischer Tempel 42
 Semper, Gottfried 298
 Septimius Severus, Triumphbogen des
 Kaisers 88. 89
 Settignano, da, Rossellino und Desiderio 202
 Sforza, Lodovico 223
 Siebenarmiger Leuchter in der Münster-
 kirche zu Essen 145
 Siegelsteine (Gemmen, Cameen) 79
Siena: Leuchtertragender Engel in S.
 Domenico, von Benedetto da Majano 202
 — Dom: Kanzel von Nic. Pisano 179
 Sisley 347
 Signorelli, Luca 220
 Sima (Rinnleiten beim griechischen Tempel)
 Simone di Martino 182
 Sittenbild, das, in der niederländischen
 Kunst 284
 Starbina, J. 349
 Stokas 49. 70. 71
 Strogot, M. 349
 Sluter, Claus, Grabmal Philipp d. Kühnen
 in Dijon 179
 Snyder, Franz 274
 Sohn, Carl 311
 Soleb, Säule von (ägyptisch) 11
 Sophienkirche (Hagia Sofia), Konstan-
 tinopel 115. 116
 — Außenansicht 115
 — Grundriß 112
 — Hauptschiff 114
 — Kapitäl 108
 — Längschiff 113
 Sopholles, Marmorstatue, Rom 74
 Softratos 52
 Soufflet, J. Germain 261
 Spagnoletto (J. de Ribera) 265
Sparta: Grabrelief 55
 Spätgotik 151. 157. 158. 162
 Spätrenaissance 257
 Spätromanische Bauweise 136
Speyer: Dom 140
 — Erzzenfmal Kaiser Rudolfs von Habs-
 burg, von Schwanthaler 305
 Sphinx, der, zu Gizeh 8. 13
 Spizbogen, gotisch 136. 150. 151. 154.
 157. 161. 162
 — maurisch 121
 Stabwerk (gotisch) 157
 Standbild, das, in der Kunst der Römer 97
 Statue Amenemhets III 13
 Statuen zweier Stifter in der Schloßkirche
 zu Naumburg 144
 Steen, Jan 284
 Steinfreise (Cromlech) 5
 Steinle, Eduard 311
 Steinzeit 6
 Stern- und Keggewölbe, gotisch 155. 162
 Sterope, Gattin des Königs Pelops 59
 Stiftskirche zu Gernrode 136
 Stoa (Halle) des Königs Eumenes von
 Pergamon, Athen 43
 — Poikile zu Athen 51
 Stonehenge bei Salisbury 5
 Stoß, Veit 210. 213
 — Der englische Gruß im Rosenkranz 211
Stralsund: gotische Hauptkirche 170
Strasbourg i. G.: Münster 166. 167
 — — Figuren an der Westfassade 177
 — — Turmspitze 169
 — — West- und Südfassade 166
 — — Westfassade: Mittelstück 168
 Strebebogen in der gotischen Kunst 154.
 155. 156. 161.
 Strebepleiler in der gotischen Kunst 152. 154.
 155. 158. 161.
 Strebesystem in der gotischen Kunst 150. 154. 155
 Streng- oder frühgotische Bauweise 161
 Stud, Franz 342. 354
 Stüler, August 297
 Stupa, indische Tempelbauform 20
 Swanevelt, van, Hermann 286
Syracus: dorischer Tempel 42
 Syrzlin, Georg 215
Tabinum (Pompeji) 94. 106
 Tabularium 88
 Tadema, Laurents Alma 332
 Tanagra, Terrakottafigürchen aus 74
 Telamonen oder Atlanten beim griechischen
 Tempel 41
 Tempel ägyptischer 9 ff.
 — der Aphäa, Megina 42
 — des Apollon bei Phigalia 49
 — der Artemis zu Epbesos 42
 — der Athena Nike, Akropolis zu Athen
 41. 48. 49
 — der Athena Parthenos, Akropolis zu
 Athen 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49
 — der Athena Polias (Erechtheion),
 Akropolis zu Athen 41
 — der Athene, Tegea 49
 — der Chinesen 21

- Tempel der Concordia, Rom 88
 — der Demeter, Eleusis 49
 — — Paestum 41
 — der Dorier, dorischer 32 ff.
 — der Fortuna virilis, Rom, Grundriß 86
 — der Hera, Samos 42
 — — zu Argos 32
 — — zu Olympia 42
 — jonischer 37 ff.
 — der Juno Moneta, Rom 88
 — des Jupiter Capitolinus, Rom . . . 88. 89
 — korinthischer 40. 41
 — zu Luror, Karnak, Kurnah usw. . . 12
 — der Nemesis, Rhannus 36. 49
 — der Pallas Athene, Kap Sunium . . . 49
 — salomonischer, Jerusalem 19
 — des Saturn, Rom 88. 89
 — des Vespasian, Rom 88. 89
 — der Vesta, Grundriß, Tivoli . . . 34. 86
 — des Zeus, Olympia 49
 Tempelbau, griechischer: strenge Kunst . . 41
 — — schöne Kunst 42
 Tempelschnitzerei, alte chinesische . . . 24
 Tempera-Malerei 180. 181. 215
 Teniers, David (Vater und Sohn) . . . 283. 284
 Teokallis, aztekische Gotteshäuser . . . 25
 Terborch, Gerhard 284
 Tha, chinesische Tempelform 21
 Theater des Dionysos, Athen 43. 50. 51
 — zu Epidaurus, Delphi, Syrakus, Taormina 51
 — zu Segesta, Grundriß 49. 51
 Theodorich der Große, König der Longobarden 110
 Theodorich, Meister der Malerschule zu Prag 180
 Theseion, Athen (sogen.) 49
 Thiersch, Friedrich 336
 Thoma, Hans 353. 354
 Tiepolo, Giambattista 270. 288
 Tilgner, Viktor 305
 Timanthes 100
 Tintoretto (Jacopo Robusti) 240
 Tyrnäs 27. 28
 Tischbein, Joh. Heinrich 290
 Tivoli: Vestatempel; Grundriß 34
 Tizian (Tiziano Vecelli) 239. 240
 — Zinsgroßchen 238
 — Madonna in der Himmelfahrt Maria (Assunta) 239
 Tonnengewölbe, romanisch 128. 135
 — römisch 87
 — spitzbogig 150
 — der Renaissance 183
 Tope, indische Bauform 20. 21
 Torus (Pfeil) bei der jonischen und korinthischen Säule 37. 38. 40. 41
 Toskana: Basiliken- u. Baptisterienbau 141. 143
 Toskanische Schule der Renaissance-Malerei 217
 Trajanssäule, Rom 92
 Triclinium (Pompeji) 94
 Trier: Dom 139
 — Liebfrauenkirche 152. 154. 167
 — Porta Nigra 96
 Trisorium 128. 154. 155. 157
 Triglyphen (Dreischlige) bei der griechischen Säule 35. 86
 Tritonen 53
 Triumphbogen Kaiser Konstantins, Rom 89. 90
 — der romanischen Kirche 108
 — des Septimius Severus, Rom 88. 89
 — des Kaisers Titus, Rom 90
 Trochilus (Hofblehle) bei der griechischen Säule 38
 Tropfen, beim griechischen Tempel 35
 Tropfsteingewölbe 123
 Troyon, Constant 330
 Trübner, W. 349
 Tschirnhaus, von, Graf Ehrenfried Walter 291
 Tuailleon 342
 Tudorbogen (in der englischen Gotik) 161. 165
 Turm, gotisch 152. 157. 158. 162
 — in der romanischen Kunst 127. 132. 135
 Turner, William 332
 Tympanon (Giebelfeld) beim griechischen Tempel 35
 Übergangsstil 134. 135. 136. 139. 141. 161
 Überfragung 29
 Uhde, von, Fritz 349
 Ulm: Münster, Grundriß 152. 154. 155
 Urform der jonischen Säule. Cypriische Grabstele 39
 Vanucci, Pietro (Perugino) 222
 Vasari, Giorgio 228
 Vecelli Tiziano, siehe Tizian.
 Veit, Philipp 308
 Velasquez, Diego 266. 267. 268
 — Bildnisse König Philipp IV. 266
 — Hofzwerg 267
 — Übergabe der Festung Breda 268
 Velde, van de', Adrian 287
 Velde, van de', Wilhelm 287
 Venedig: Accademia di Belle Arti: Bellini, Madonna zwischen Magdalena und Katharina („Santa Conversazione“) 221
 — — Madonna in der Himmelfahrt Maria, von Tizian 239
 — Ca d' Oro, Gotik 176
 — Dogenpalast 176. 189
 — Palazzo Foscarini, Gotik 176
 — Palazzo Vendramin 188. 189
 — Prokuratien 189
 — Reiterstandbild des Colleoni 201. 203
 — San Marco 116. 117
 — Santa Maria Formosa: Altarbild der hl. Barbara, von Palma Vecchio . . 241

- Venus von Milo, Paris 74. 75
Verona: Pfeilerbasilika von San Zeno 141
 Veronese, Paolo (Paolo Caliari) 241
 Verrocchio, Andrea del 201. 203. 220. 222. 223
Versailles: Zimmer im Empirestil. Palais
 des Grand Trianon 296
 Vespasian, Kaiser 82
 Vespasianstempel zu Rom 88. 89
 Vestalin, Die, von Angelika Kauffmann 289
 Vestibulum (Vorflur), Pompeji 93. 94
Vicenza: Basilika 193. 194
 Bierung 126. 135. 152. 185
 Bignola (Giacomo Barozzi) 192. 258
Villa Carlotta: Einzug Alexanders d. Gr.
 in Babylon, von Thorwaldsen 302
 Viridarium 94. 95
 Vischer, Peter 214
 — Sebaldusgrab 212. 214
 — Erzgußrelief im Dom zu Regensburg 213
 — König Arthur, Erzstandbild 214
 Vitruvius 87
 Volkmann 342
 Volute (Schneefwindung), bei der jonischen
 Säule 37. 38

Wagsteine 5
 Wallot, Paul 335. 336
 Wandbild, Wanddecoration in Pompeji 101
 Wandmalerei, ägyptische: Bau des Ammon-
 tempels 14. 15
 — im Dom zu Gurf 149
 Wappers, Gustav 332
 Warenhaus, das moderne 336 ff.
 Wartburg zu Eisenach 141
 Wasserspeier in der gotischen Kunst 156
 Watteau, Antoine 266. 307
 Watts, George Friedrich 332
Wechselburg: Kreuzesgruppe vom Altar
 der Schloßkirche 146. 148
 — — Engel von der Kreuzgruppe 147
 Weenix, Jan 288
Weimar: Goethe-Schiller-Denkmal von
 Rietschel 304. 305
 — Museum: Dnyffeelandschaften von
 Preller 306. 307
 — Standbild Karl Augusts von Donn-
 dorf 305
 Werff, van der, Adriaan 285
 Westhor, romanisch 127
 Westfassade der gotischen Kirche 158
 Wiegesteine 5
Wien: Augustinerkirche: Grabmal der
 Erzherzogin Maria Christina, von
 Canova 300
 — Dom von St. Stephan 161. 162. 169
 — Hofmuseum: Bauernhochzeit, von Te-
 niere 284

Wien: Mozartdenkmal, von Tilgner 305
 Wierz, Anton 332
 Wilhelm von Innbruck, Miterbauer des
 Campaniles vom Dom zu Pisa 143
 Wilhelm von Oranien 272
 Wimperge, gotische Architekturform 157. 158
 Winkelmann, Joh. Joachim 288. 305
Wismar: Gotische Hauptkirche 170
 Wohnhausbau, deutscher, der Jetztzeit 334 ff.
 Wöhlflin, Berlin 360
Worms: Dom 127. 128. 136. 137. 140
 — Lutherdenkmal, von Rietschel 305
 Bouwerman, Philipp 287
 Wren, Christopher 262
 Wulst (Volute), bei der jonischen Säule 38
 Würfelkapitäl, romanisch 130. 136.
 Wurms, Nikol., von Straßburg, Meister
 der Prager Malerschule 180
Würzburg: Dom, romanisch 141
 — Residenzschloß 289
 Wynrich, Hermann 180

 Xerxes, König von Persien 18

Yorf: Kathedrale 165
Ypern: Spätgotisches Rathaus 165

 Zackenbogen 121. 122. 134
 Zacken- und Hufeisenbogen 121
 Zeittafeln: altchristliche 104
 — griechische 26
 — der Kunst des 15. u. 16. Jahrhunderts 184
 — der bildenden Kunst des 17. u. 18. Jahr-
 hunderts 257
 — der bildenden Kunst des 19. Jahr-
 hunderts 295
 Zeusaltar von Pergamon 75
 — Relief: Zeus und Giganten 76
 — — Athene und Giganten 77
 Zeusbüste (Jupiter von Osticolli) im Vatikan
 zu Rom 61
 Zeusgruppe: Relief aus Pergamon, Berlin 76
 Zeusstatue aus Gold und Elfenbein zu
 Olympia, von Phidias 60. 61
 Zeuxis 81
 Zierglieder, in der gotischen Kunst 158. 161
 Zimmer im Rokoko-Stil 293
 — im Empire-Stil 296
 Zisa, Schloß der Normannenkönige zu
 Palermo 124
 Zopf-Stil 295
 Zóphoros (Fries), bei der jonischen Säule 38. 40
 Zurbaran, Francisco de 266
Zürich: Grossmünster 141
 Zwinger in Dresden, von M. D. Böppel-
 mann 260
 Zwirner, Ernst Friedrich 293

Felix Mendelssohn-Bartholdys Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann in London.

Herausgegeben und eingeleitet von
Karl Klingemann.

Mit 7 Bildnissen aus dem Freundeskreise Mendelssohns, Albumblätter und Zeichnungen Mendelssohns und Bandels einem facsimilierten Originalbriefe Mendelssohns, mit dem Liede „Kingsum erschallt in Wald und Flur“, und dem „Rheinischen Volkslied“ („Von allen schönen Kindern auf der Welt“) von Mendelssohn, ebenfalls in Facsimile.

Preis in modernem Ganzleinenband gebunden 6 Mk.

Die anlässlich der jüngsten Jahrhundertfeier erschienenen 150 neuen Briefe des großen Tonichters, die eine Fülle bisher unbekannter Einzelheiten aus dem Künstlerleben Felix Mendelssohns bringen, wurden weit über die Kreise der musikalischen Welt hinaus willkommen geheißen. Ist doch Mendelssohn unter den großen Musikern zweifellos der „größte Virtuose der Briefstellerei“. Plastische Anschaulichkeit der Schilderung vereinigt sich bei Mendelssohn mit elegantester Gewandtheit des Stils. Form und Inhalt repräsentieren sich gleich glänzend abgerundet. Vielfach erscheint am Kopfe der Briefe eine kleine Skizze, die gleichsam die Stimmung des Künstlers, unter der er seinen Brief verfaßt hat, kurz im vorbainein charakterisiert, wie nachstehende Skizze der Ebingburgher Seebe:



Einblick von Widd...

1^{tes} Aug.

*Wie schön das Meer hier ist,
wie schön die Küste ist,
wie schön die Luft ist,
wie schön die Sonne ist,
wie schön die Blumen sind,
wie schön die Vögel sind,
wie schön die Kinder sind,
wie schön die Frauen sind,
wie schön die Männer sind,
wie schön die Welt ist.*

Die deutsche Familie erhält in dem Mendelssohnischen Briefwechsel mit Klingemann eine **edle Bereicherung ihres Bücherchases**. Das Werk hat nicht allein für Musiker und Geschichtsfreunde, sondern auch für die vielen Kreise, die mit Interesse die Entwicklung deutschen Geistes- und Kunstlebens im letzten Jahrhundert verfolgen, dauernden Wert.

Singeschule und Liederbuch

für höhere Mädchenschulen, Lyceen und Studienanstalten.

Nach den preußischen Lehrplänen vom 8. Dezember 1908

verfaßt von

F. Wiedermann,

Königl. Musikdirektor, Gesanglehrer
am Leibniz-Gymnasium in Berlin.

und

R. Fricke,

Gesanglehrer an der höheren Mädchenschule
und am Lyceum in Jnsperburg.

- | | | |
|----------------------|---------------------------------------|-------------------|
| 1. Heft für Kl. VII. | Preis geschmackvoll kartoniert | Mk. — .60. |
| 2. " " " VI. | " " " " | — .75. |
| 3. " " " V. | " " " " | 1.—. |
| 4. " " " IV u. III | " " " " | 1.60. |

Leitfaden für den Unterricht auf der Unter- und Mittelstufe im Anschluß an die ersten 3 Hefte (VII, VI u. V. Klasse). **Preis** geschmackvoll kartoniert **Mk. 1.80.**

5. Heft für Klasse II und I, 6. Heft für Lyceen und Studienanstalten erscheinen demnächst.

Die „Singeschule für höhere Mädchenschulen“ von Wiedermann-Fricke ist nach dem Grundsatz angelegt worden, daß es nach Geltung der Reformbestimmungen nicht mehr genügt, wenn die Schülerinnen nur eine bunt und nichts weniger als methodisch angeordnete Liedersammlung in den Händen haben; zur Aneignung des vorgeschriebenen umfangreichen theoretischen Stoffes ist fortan ein Buch unentbehrlich, das den Stoff neben dem Wort des Lehrers in knapper und verständlicher Fassung darbietet. Wiedermann-Fricke's „Singeschule“ enthält aber nicht nur abstrakte Theorie, sondern — und darin besteht das Charakteristische dieses groß angelegten Werkes! — alles Theoretische wird induktiv am praktischen Beispiel von Liedern erläutert, oder, wo das nicht möglich ist, sofort für die Praxis nutzbar gemacht. Ein jedem Heft beigegebener reichhaltiger Anhang von methodisch geordneten Liedern zur Wahl macht die Anschaffung eines besonderen Liederbuches überflüssig. Für den Lehrer ist die „Singeschule“ zugleich ein Hilfsmittel für eine zweckmäßige und methodische Anordnung des für jede Klasse vorgeschriebenen Stoffes. Genaue Erläuterungen im Einzelnen und viele praktische Winke enthält ferner der im Anschluß an die drei Hefte der Mittelstufe erschienene „Leitfaden“ für den Lehrer, dem außerdem zahlreiche Übungen für die Stimmbildung, für das Musikdiktat und für den zweistimmigen Gesang, sowie eine Anleitung für die Gestaltung des Unterrichts auf der Unterstufe beigegeben sind.

Da ein ähnlich angelegtes Werk bisher nicht erschienen ist, so wird es ratsam sein, mit der entgeltlichen Beschlußfassung über die Einführung eines Buches für den Gesangunterricht an höheren Mädchenschulen zu warten, bis die Durchsicht aller Hefte des Werkes, die auf Wunsch sofort nach Erscheinen bereitwilligst zur Verfügung stehen, ein abschließendes Urteil ermöglicht.

Die Verlagshandlung G. D. Baedeker in Essen stellt den Direktoren, Direktorinnen, Sachlehrern und Sachlehrerinnen der höheren Mädchenschulen auf Wunsch ein Prüfungsexemplar zum Zwecke der Einführung gern zur Verfügung und bittet, sich dieserhalb entweder direkt oder durch Vermittlung einer beliebigen Sortimentshandlung an sie wenden zu wollen. Auch ist die genannte Verlagshandlung bereit, zur Erleichterung der ersten Einführung eine Anzahl von Exemplaren der bibliotheca pauperum der einführenden Anstalt unentgeltlich zu überweisen.

Schauenburg-Hoche

Deutsches Lesebuch

für die Oberklassen höherer Schulen.

Bearbeitet von Dr. G. Rinn,

Professor a. d. Gelehrtenschule d. Johanneums in Hamburg.

Erster Teil.

9. verbesserte Auflage.

Preis: Gebd. in Ganzleinen **Mk. 4.20.**

Inhalts-Verzeichnis:

1. Buch:

- I. Das Hilbrandslied.
- II. Das Ludwigslied.
- III. Aus dem Heliand.
- IV. Aus dem Nibelungenliede.
- V. Aus Kudrun.
- VI. Aus dem armen Heinrich Hartmanns von Aue.
- VII. Aus Wolfram von Eschenbäch.
- VIII. Aus dem Trifian Gottfrieds von Straßburg.
- IX. Aus des Minnesanges „Frühling“.
- X. Aus Walthers von der Vogelweide.
- XI. Der Minnegefang nach Walthers.
- XII. Aus Freidanks Bescheidenheit.
- XIII. Johannes Tauler.

2. Buch:

- XIV. Meistergesang.
- XV. Volkslied.
- XVI. Aus Reinfke de Vos.
- XVII. Aus Sebastian Brants Narrenschiff.
- XVIII. Johannes Geiler v. Kaisersberg.
- XIX. Martin Luther.
- XX. Thomas Murner.
- XXI. Hans Sachs.
- XXII. Hans Fischart.

Anhang: Sprachproben. Schematische Übersicht der Literaturgeschichte. Zur mittelhochdeutschen Formenlehre. Glossar zum ersten Buche.

Zweiter Teil.

5. verbesserte u. verm. Auflage.

Preis: Gebd. in Ganzleinen **Mk. 3.85.**

Inhalts-Verzeichnis:

3. Buch:

- XVI. Martin Opitz.
- XVII. Paul Fleming.
- XVIII. Friedrich von Spee.
- XIX. Paul Gerhardt.
- XX. Friedrich von Logau.
- XXI. Andreas Gryphius.
- XXII. Christoph v. Grimmelshausen.
- XXIII. Johann Christian Günther.
- XXIV. Albrecht von Haller.
- XXV. Johann Christoph Gottsched.

4. Buch:

- XXVI. Friedrich Gottlieb Klopstock.
 - XXVII. Gotthold Ephraim Lessing.
 - XXVIII. Johann Gottfried Herder.
 - XXIX. Johann Wolfgang Goethe bis 1794.
 - XXX. Friedrich Schiller bis 1794.
 - XXXI. Goethe und Schiller 1794 bis 1805.
 - XXXII. Goethes Alter 1805—1832.
 - XXXIII. Wilhelm von Humboldt.
 - XXXIV. Ernst Moritz Arndt.
 - XXXV. Ludwig Uhland.
 - XXXVI. Jakob Ludwig Grimm.
 - XXXVII. Johann Georg Forster.
 - XXXVIII. Alexander von Humboldt.
- Schematische Übersicht der Literaturgeschichte.

Eine fachmännische Feder schreibt:

Das in zwei Teilen vorliegende Deutsche Lesebuch für die Oberklassen höherer Schulen von Schauenburg-Hoche-Rinn will Ernst machen mit der Forderung, daß auch der deutsche Unterricht anschaulich sei. Darum bringt es zunächst aus den Schätzen unserer Nationalliteratur von den ältesten Zeiten an bis zur Mitte des vorigen Jahrhunderts wertvolle Stücke reichlich und in möglichster Ausdehnung. Wo es notwendig war, eine Auswahl einzelner Abschnitte aus einem größeren Ganzen zu treffen (Volks- und höfische Epen, Simpleissimus, Messias), ist durch Beifügung von Inhaltsangaben des Nichtaufgenommenen der verbindende Faden gegeben. Werden von Dichtern oder Prosaikern (Walthers von der Vogelweide, Luther, Hans Sachs u. a.) mehrere selbständige Stücke dargeboten, so geben einzelne orientierende Bemerkungen voraus, um das Verständnis zu erleichtern. Möglichst kurz gehaltene Einleitungen vor jedem Hauptabschnitte geben Aufschluß über die Stellung des Wertes und, wo wir ihn kennen, des Dichters oder Prosaikers unserer Literatur und bringen über das Leben der letzteren das Wissenswerteste. Diese ausführlichen Einzeldarstellungen werden ergänzt durch eine schematische Übersicht der Literaturgeschichte. Von Lessings, Goethes und Schillers „Werken“ ist nichts aufgenommen, wohl aber eine größere Zahl von Briefen und sonstigen Aufzeichnungen dieser großen Männer, die uns über ihre Persönlichkeit genaue Kunde geben. — Die Abschnitte 33—38 enthalten Proben von musterhaftiger Prosa.

Wünschenswert wäre es, wenn die höheren Lehranstalten, die den ersten Teil gebrauchen, auch den zweiten einführen. Wohl dürfte sich das ganze Lesebuch auch eignen für Seminarer und auch für höhere Mädchenschulen.

Lehr- und Übungsbuch für den Unterricht in der Mathematik

an den höheren Mädchenschulen, Lyceen und Studien-Anstalten.

Nach Heilermann-Diekmanns Algebra und Koppe-Diekmanns Geometrie.

Nach den neuen Lehrplänen erschienen in der Bearbeitung von

Dr. Karl Knops und **Eduard Meyer,**
Professor am Realgymnasium in Essen Direktor der höheren Mädchenschule
in Mülheim (Ruhr).

Das Werk besteht aus den Abteilungen:

I. Höhere Mädchenschule.

Heft 1 für Klasse IV, Heft 2 für Klasse III, Heft 3 für Klasse II,
Heft 4 für Klasse I.

Preis eines jeden Heftes in Ganzleinen geb. M. 1,20.

II. Lyceen.

Heft 5 für Klasse III. Heft 6 für Klasse II. Heft 7 für Klasse I.
Preis eines jeden Heftes in Ganzleinen geb. M. 1,20.

III. Studienanstalten:

Heft 2a für Klasse VI. Heft 3a für Klasse V. Heft 4a für Klasse IV.
Preis geb. M. 1,40. Preis geb. M. 1,40. Preis geb. M. 1,50.

Heft 5a für Klasse III. Preis geb. M. 1,50.

Heft 6a für die Klassen II und I der **realen Studienanstalten.**
Preis geb. M. 2.—.

Lehrbuch der Physik

mit Einschluss der

== C h e m i e ==

für höhere Mädchenschulen.

Nach Koppe-Husmanns Physik.

Nach den neuen Lehrplänen erschienen in der Bearbeitung von

Dr. Karl Knops, und **Eduard Meyer,**
Professor am Realgymnasium in Essen, Direktor der höheren Mädchenschule in
Mülheim (Ruhr).

3 Hefte. Preis eines jeden Heftes geb. M. 1,50.

Die Verlagshandlung G. D. Baedeker in Essen stellt den **Direktoren, Direktorinnen und Fachlehrerinnen** der höheren Mädchenschulen auf Wunsch ein Prüfungsexemplar zum Zwecke der Einführung gern zur Verfügung und bittet, sich dieserhalb entweder direkt oder durch Vermittlung einer beliebigen Sortimentshandlung an sie wenden zu wollen. Auch ist die genannte Verlagshandlung bereit, zur Erleichterung der ersten Einführung eine Anzahl von Exemplaren der bibliotheca pauperum der einführenden Anstalt **unentgeltlich** zu überweisen.

Jahrbuch über die deutschen Kolonien

Herausgegeben von

Dr. Karl Schneider, Regierungs- und Schulrat.

III. Jahrgang. (1910.)

Mit einem Bildnisse des Vorsitzenden des Kolonial-Wirtschaftlichen Komitees
Fabrikbesizers Karl Supf, Berlin.

1 Übersichtskarte von Afrika und 4 Kärtchen von Südwestafrika zur Veranschaulichung
der Orographie, der Geologie, der Verbreitung der nutzbaren Mineralien und der Formation
der Gebirge. Nebst einer Zeittafel und einem alphabetischen Personen- und
Sachregister.

Preis in Ganzleinwand gebunden Mk 5.—.

Der III. Jahrgang (1910) enthält folgende Aufsätze:

Karl Supf von Oberstleutnant z. D. Gallus.

Rückblick auf unsere koloniale Entwicklung 1908 (1909) von Dr. Paul Rohrbach.
Fortschritte in der geographischen Erschließung unserer Kolonien seit 1908 von Prof.
Dr. W. Gert.

Die Verwaltung unserer Kolonien im Jahre 1909 von Prof. Dr. Fleischmann.

Aus dem Seelenleben der Eingeborenen von Prof. Karl Meinhof.

Die Gesundheitsverhältnisse in unseren Kolonien von Stabsarzt Ph. Kuhn.

Die deutschen Schutztruppen: a) in Deutsch-Ostafrika von Hauptmann von Grawert;
b) in Kamerun von Hauptmann Zimmermann; c) in Südwestafrika von
Hauptmann Lange.

Pflanzungsunternehmungen der Europäer von Dr. Franz Stuhlmann.

Soziale und wirtschaftliche Tätigkeit der katholischen Mission von P. Ufer.

Wirtschaftliche Erfolge der evangelischen Mission von Dr. Westermann.

Bodenreform und Kolonialpolitik von Kontreadmiral z. D. Dr. O. Böters.

Deutsch-Südwestafrikanische Diamantenpolitik von Kreisassessor Gerstenhauer.

**Versuch einer allgemeinverständlichen Beschreibung der orograph. u. geolog. Aufbaues
von Deutsch-Südwestafrika** von Dr. G. Hartmann.

Oberflächengestaltung und Geologie Kameruns von Prof. Dr. Passarge.

Zustand Deutsch-Ostafrikas bei der deutschen Besitzergreifung von E. von Liebert,
M. d. R.

Geschichte der deutschen Herrschaft in Deutsch-Ostafrika von Oberstleutnant z. D.
Richelmann.

Zur Indierfrage in Deutsch-Ostafrika von Walter von St. Paul-Jllaire.

Die Ansiedelungen am Meru von A. Leue.

Kolonialstatistik und Bemerkungen dazu von Diedrich Baedeker.

Eisenbahnen in den Schutzgebieten von Diedrich Baedeker.

Tabelle über Kapital, Erträgnisse und Kurse deutscher Kolonialwerte.

Zeittafel. Alphabetisches Personen- und Sachregister.

80-2

➡ Auf der Weltausstellung Brüssel 1910 mit goldener Medaille prämiert.

Wandkarte

des

Weltverkehrs und des Kolonialbesitzes

mit Angabe der gesamten deutschen, österreich-ungarischen und fremdländischen Postdampferlinien nebst deren Anlaufshäfen, der großen Überland- und sonstigen Haupt-Eisenbahnen, der unterseeischen Kabel und Über-Landtelegraphen, der wichtigsten Karawanenstrassen, der deutschen und österreichisch-ungarischen Konsulate usw.

und

8 Nebenkarten: 1. Verkehrskarte des Deutschen Meeres und des Kanals 1:3000000. 2. Verkehrskarte des Mittelländischen und Schwarzen Meeres 1:6000000. 3. Verkehrskarte von Mittel-Amerika und Westindien 1:10000000. 4. Die Meerenge von Gibraltar 1:600000. 5. Das Kiautschou-Gebiet 1:1500000. 6. Der Panama-Kanal 1:750000. 7. Der projektierte Kanal von Nicaragua 1:2250000. 8. Der Suez-Kanal und das Nil-Delta 1:850000.

den Handelsflaggen aller Länder und einem Fahrplan der deutschen Postdampferlinien.]

Äquatorial-Maßstab : 1 : 18000000.

Größe: 180 cm hoch, 236 cm breit.

Preis aufgezogen mit Stäben und Schutzvorrichtung **Mt. 40.—.**

Münchener Neueste Nachrichten: Die neue große Weltverkehrs- und Kolonialkarte, in Merkatortprojektion hergestellt, mißt 180x245 cm und bietet bei vorzüglicher Ausführung ein erschöpfendes Bild des modernen Großschiffahrtsverkehrs, des internationalen Eisenbahnwesens und des Kolonialbesitzes. Ganz besondere Sorgfalt ist auf die graphische Darstellung der gesamten deutschen, österreichisch-ungarischen und fremdländischen Postdampferlinien nebst deren Anlaufshäfen verwandt worden. Durch die Größe der Karte und die Wahl verschiedener Farben und Strichrichtungen für die Dampferlinien der verschiedenen Nationen werden die Mängel der kleineren Verkehrskarten, die oft nur ein unentwirrbares Liniennetz bieten, glücklich vermieden und wirklich klar-übersichtlich der fast zahllosen Wege des Ozeanverkehrs geboten; bei jeder einzelnen Schiffahrtslinie ist, wie herkömmlich, die Reisebauer angegeben. Daß die Überlandtelegraphen- und die ozeane überbrückenden Kabelnlinien verzeichnet sind, versteht sich bei einer guten Karte von selbst. Vocks, Kohlenstationen, die Zollämter in den Vereinigten Staaten, die Hafenorte mit über 1 Million Tonnen jährlicher Verfrachtung sowie die Vertragshäfen in Japan, China und Korea sind auf der Karte besonders hervorgehoben. Der gegenwärtige Stand der großen Weltverkehrsabnen ist sehr deutlich dargestellt; ein Blick auf die Karte lehrt z. B., wie weit der Bau der großen Nord- und Südamerika verbindenden Bahn und der Linie Kapstadt-Kairo gediehen ist. Von den kontinentalen Verkehrswegen finden sich außer den Eisenbahnen die wichtigsten Karawanenstrassen, die größeren Kanäle und die von Dampfschiffen befahrenen Flußtreten eingetragen. Die Einwohnerzahl der Orte und die Lage der deutschen und österreichisch-ungarischen Konsulatsbehörden sind durch die üblichen graphischen Hilfsmittel kenntlich gemacht. Der Gebrauch der Karte wird dadurch wesentlich erleichtert, daß einige Hauptverkehrsgebiete der Erde (Nordsee und Armeekanal, das Mittelländische und Schwarze Meer, Mittelamerika und Westindien) durch Nebenkarten in vergrößertem Maßstab dargestellt sind. Auf anderen Nebenkarten sind die Meerenge von Gibraltar, das Kiautschougebiet, der Panamakanal, der projektierte Nicaraguakanal und der Suezkanal mit dem Nildelta veranschaulicht. Die farbige Wiedergabe der Handelsflaggen aller Länder und ein Fahrplan der deutschen Postdampferlinien vervollständigen das Bild. Die für die Kolonierung der einzelnen Staaten und die Charakterisierung der Meerestiefen verwandten Farben sind mit Geschmack ausgewählt, so daß die Karte einen harmonischen, auch ästhetisch befriedigenden Eindruck macht. Die für Schule und Bureau sehr geeignete Karte ist auf solide Leinwand aufgezogen und oben und unten mit kräftigen Rundstäben versehen.

Allen Lehranstalten wird die Wandkarte treffliche Dienste leisten.

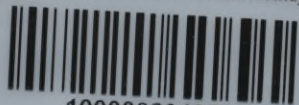
➡ Die Wandkarte kann durch alle Buch- und Landkartenhandlungen zur Ansicht bezogen werden.

S-96

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW

S. 61

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



10000294359