

WYDZIAŁY POLITECHNICZNE KRAKÓW

BIBLIOTEKA GŁÓWNA

3521

inw.

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



10000294339

Leitfaden

für den

Unterricht in der Kunstgeschichte,

der

Baukunst, Bildnerei, Malerei und Musik,

für

höhere Lehranstalten und zum Selbstunterricht bearbeitet
nach den besten Hilfsmitteln.

Fünfte vermehrte und verbesserte Auflage.

Mit 124 Illustrationen.

Stuttgart.

Verlag von Ebner & Seubert.

1879.

„Durch die Schönheit wird der sinnliche Mensch zur Form und zum Denken geleitet; durch die Schönheit wird der geistige Mensch zur Materie zurückgeführt und der Sinnenwelt wiedergegeben.“

Schiller.

„Da die Einbildung, welche zur Empfindung des Schönen in der Kunst mehr als in der Natur gefordert wird, weit feuriger in der Jugend als im männlichen Alter ist, so soll jene Fähigkeit zeitig gelübet und auf das Schöne geführt werden ehe das Alter kommt, in welchem wir uns entfegen zu bekennen, es nicht zu fühlen.“

Winkelmann.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW

113521

Zur fünften Auflage.

Nach dem kürzlich erfolgten Hinscheiden der Verfasserin des „Leitfadens“ habe ich auf Ersuchen der Verlagshandlung das Buch für die inzwischen nothwendig gewordene neue Auflage einer Durchsicht unterzogen. Der Text ist bei diesem Anlaß mit einigen Zusätzen bedacht, und die Illustration ist um eine Anzahl Abbildungen bereichert worden. Der große, andauernde Erfolg, die stets gesteigerte Nachfrage, welche der „Leitfaden“ erfahren hat, die Uebersetzungen in's Französische, Englische, Holländische, Schwedische, Portugiesische und Flämische scheinen die allgemeine Brauchbarkeit und den Werth des kleinen bescheidenen Buches zu bezeugen. Möge dasselbe immer mehr bei der empfänglichen Jugend den Sinn für das Schöne wecken und beleben!

Stuttgart, December 1878.

W. L.

Vorwort zur ersten Auflage.

Es bedarf wohl kaum der Rechtfertigung, wenn wir heut zu Tage auch für die Kunstgeschichte ein bescheidenes Plätzchen in dem Unterrichtsplan höherer Lehranstalten, einschließlich der höheren Töchterschulen, in Anspruch nehmen. Die Kunst hat in neuerer Zeit unter unserem Volke eine so weite Verbreitung, eine so hohe Bedeutung erlangt, daß Niemand unter uns, der zu den Gebildeten gezählt werden möchte, sich dem Interesse für diese Blüthe der Bildung verschließen, der Bekanntschaft mit ihren Meistern und der Kunde von ihren hervorragendsten Werken entbehren kann. Die höheren Lehranstalten, deren Zöglinge ja doch dereinst den gebildeten Ständen gezählt werden sollen und wollen, würden daher, wie es mir scheint, ihre Aufgabe nicht ganz erfüllen, wenn sie jenes Interesse anzuregen und zu nähren, diese Kenntniß mitzutheilen versäumten, wenn sie nicht, wie die Geschichte der Literatur, so auch die Geschichte der Kunst unter ihre regelmäßigen Unterrichtsgegenstände aufnehmen würden.

Seit längerer Zeit habe ich in der von mir geleiteten Töchterschule den Unterricht in der Geschichte der Kunst ertheilt und den Stoff dazu vorzugsweise aus Prof. Dr. Lübke's anerkanntem Werke „Grundriß der Kunstgeschichte“ geschöpft; zur Belebung des Unterrichts benutzte ich daneben die „Denkmäler der Kunst, zugleich Bilderatlas zu Lübke's Grundriß der Kunstgeschichte“. Sehr fühlbar war mir jedoch der Mangel

eines Leitfadens, welcher, indem er dem Gedächtniß der Lernenden die nöthige Stütze gewährt, Beiden, Lehrern und Schülern, das lästige Diktiren zu ersparen geeignet war. Täusche ich mich nicht, so wird dieser Mangel auch in anderen Lehranstalten empfunden, und ich wünsche, daß da, wo dies der Fall ist, mein Versuch, dem abzuhelfen, nicht unfreundlich möge aufgenommen werden.

Ich kann nicht schließen, ohne dem Herrn Professor Dr. Lübke für die Nachsicht und Güte, mit welcher er der Durchsicht dieses Leitfadens sich unterzogen und dessen Veröffentlichung ermöglicht hat, meinen tiefgefühlten Dank hier öffentlich auszusprechen.

Raheburg, Mai 1868.

J. Auß.

Von der Verlagshandlung ersucht, vorstehenden Worten einiges hinzuzufügen und dadurch die vorliegende Schrift in die Oeffentlichkeit einzuführen, spreche ich vor Allem meine Freude darüber aus, daß aus den Kreisen praktischer Pädagogen selbst ein Versuch hervorgeht, den Lehrstoff der Kunstgeschichte auch den mittleren Bildungsanstalten zugänglich zu machen. Seit einer Reihe von Jahren haben sich gewichtige Stimmen erhoben, dies als eine dringende, nicht länger abzuweisende Forderung zu betonen. Neuerdings namentlich hat A. Springer im Jahrgang 1864 der Wiener Recensionen über bildende Kunst den „Kunstunterricht auf gelehrten Schulen“ einer eingehenden Betrachtung unterworfen, und noch nachdrücklicher ist wiederholt von F. Piper auf den Philologen-Versammlungen zu Hannover 1864 und zu Heidelberg 1865, sowie in einem gediegenen Aufsatz des evangelischen Kalenders für 1867 die Einführung des kunstgeschichtlichen Unterrichts in die Gymnasien und höheren Realschulen verlangt worden. Ebenso hat ein hochgebildeter Künstler, Professor von der Launiz, 1865 auf der Versammlung der mittelhheinischen Gymnasiallehrer zu Frankfurt a. M. dieselbe Forderung gestellt, und in den jüngsten Tagen ist in Karlsruhe eine selbständige Schrift „Ein Wort über Kunst und Schule von einem deutschen Künstler“ erschienen, welche auf das gleiche Ziel losgeht.

So mehren sich also von allen Seiten die Zeichen, daß in den verschiedensten Kreisen der Schulmänner, Erzieher, Philologen, Theologen und Künstler die Nothwendigkeit der Einführung der Kunstgeschichte in die Lehraufgabe der mittleren und höheren Unterrichtsanstalten, der Gymnasien, Realschulen, Lyceen, höheren Töchterschulen und ähnlichen Instituten immer allgemeiner empfunden wird. Und in der That: wäre unsere gesammte Bildung nicht eine so gar abstrakte, es müßte Allen, die mit der Erziehung zu thun haben, längst klar geworden sein, welches fruchtbare Feld in der Pädagogik wir haben brach liegen, welche mächtigen Hebel zur höhern Entfaltung des geistigen Lebens wir ungenützt haben ruhen lassen. Die Zeit der frischesten Eindrücke, der tiefsten Empfänglichkeit verstreicht unseren heranwachsenden Jünglingen und Jungfrauen in der Regel, ohne daß der in jedem Menschen schlummernde Sinn für's Schöne durch Vorführung von Meisterwerken der bildenden Kunst Nahrung erhalte, und die köstliche Gabe des Sehens bleibt in Tausenden junger Augenpaare ungenützt, ohne durch die Eindrücke des Schönsten und Edelsten gebildet zu werden. Geht dadurch die beste Gelegenheit verloren, den ästhetischen Sinn zu beleben, Gemüth und Geist mit den reinsten Gebilden des Idealen zu sättigen, so wird zugleich eins der mächtigsten und gerade in jugendlichen Jahren einflußreichsten Mittel vernachlässigt, läuternd, veredelnd, umstimmend auf das Gebiet des höheren sittlichen Lebens zu wirken. Ein Verlust, der in späteren Jahren nie wieder völlig nachzuholen ist.

Aber wie? nicht genug mit der Ueberfülle des schon gegebenen Lehrstoffes, soll das heranwachsende Geschlecht noch mit neuen Aufgaben überbürdet werden? Nichts weniger als das; es kommt nur darauf an, die Kunstgeschichte in richtiger Weise ergänzend in den Lehrplan einzufügen, und man wird finden, daß es kein für den Lehrer wie den Schüler erfreulicheres, dankbareres, erspriechlicheres Thema gibt als dieses. Wie ganz anders werden die jungen empfänglichen Gemüther die Geschichte Athens und Roms auffassen, wenn ihnen die Wunderblüthe antiker Kunst in den noch vorhandenen Bau- und Bildwerken vor Augen gestellt wird! Was für eine Bedeutung wird der Name Perikles für sie gewinnen, wenn man ihnen eine Abbildung des Parthenon und der Propyläen zeigt und ihre Sculpturen erklärt! Welch lebensvolles Bild des hellenischen Volks-

geistes wird vor ihnen aufgehen, welch überraschendes Licht wird ihnen auf den edlen Gliederbau der griechischen Sprache fallen, wenn man das Gefüge und die Bedeutung der griechischen Bauformen wie eine andere Art von *Syntaxis ornata* vor ihrem Blick aufsteigen läßt! Welche Anziehung wird die vaterländische Geschichte auf sie ausüben, wenn in derselben Weise die großen Kunstschöpfungen unsrer eigenen Vorzeit ihnen erklärt werden! Und wie wird gerade dieser Theil der Kunstgeschichte volles plastisches Leben für sie erhalten bei jedem Schritt, der sie auf Ferienreisen durch die alten Städte ihrer Heimath führt! Und ganz in derselben Weise wird Verständniß und Auslegung der alten Dichter, wird namentlich auch der Religionsunterricht aus der Kunstgeschichte keine Ueberladung mit neuem, fremdem Stoff, sondern erst jene innere Sättigung und Erfüllung schöpfen, welche an Stelle trockener, den frischen Sinn der Jugend abstoßender Abstraktionen eine lebensvolle Anschauung, an Stelle eines dürrn Gerippes ein geist- und schönheiterfülltes plastisches Gebilde setzt.

Der Unterzeichnete hat in allen seinen Schriften, sofern sie nicht strenger Forschung, der Erweiterung und Vertiefung des wissenschaftlichen Materiales bestimmt sind, jene höhere pädagogische Rücksicht festgehalten. Namentlich ist sein „Grundriß der Kunstgeschichte“ darauf angelegt, das Verständniß der Kunst in weiteren Kreisen unseres Volkes zu wecken und zu fördern. Und wie jetzt wohl Keiner mehr zu den Gebildeten sich wird zählen wollen, der keine Vorstellung von dem Entwicklungsgang der Kunst sich erworben hat, so wird es hoffentlich bald auch keinen deutschen Schulmann mehr geben, der darin hinter seiner Nation zurückbleiben möchte, und der nicht einen unvergleichlichen Gewinn für sein Wirken als Lehrer darin finden wird, von dem selbsterworbenen, heute so leicht auf jedem Ferienausflug zu mehrenden Schatz an eigenen Anschauungen der Kunst seinen lernbegierigen Zöglingen mitzutheilen.

Die so unglaublich gesteigerten Vielfältigungsmittel unserer Zeit, namentlich die Photographie und der Gypsabguß, werden dazu beitragen, allen Unterrichtsanstalten das nothwendigste Material für die Anschauung zugänglich zu machen. Bei den praktischen Engländern hat man längst damit begonnen, große Wandtafeln zur Kunstgeschichte für Schulen zu drucken, die, um mäßigen Preis verbreitet, ähnlich wie die geographischen

Karten dem Unterricht zu Hülfe kommen. Hoffentlich wird auch bei uns das gesteigerte Bedürfnis bald zu ähnlichen Unternehmungen führen. Um indeß gerade den Schulen einen Ersatz nach dieser Seite zu bieten, hat die Verlagshandlung seit einigen Jahren die „Volksausgabe“ der Denkmäler der Kunst veröffentlicht, die, wohl jedem Lehrer und jeder Anstalt zugänglich, ein ansehnliches Material für die Kunstgeschichte bietet, und der ein Supplement über die Denkmäler der neuesten Kunst sich angeschlossen hat.

Um nun für solche Vorträge einen knappen Leitfaden zu geben, der dem Schüler das Thatsächliche in kurzen Zügen gegenwärtig halte, ist das vorliegende kleine Buch abgefaßt worden. Ich habe es auf den Wunsch der Verlagshandlung einer Durchsicht unterworfen und meine, daß es seinem Zwecke entsprechen wird. Da obendrein die Verlagshandlung den Leitfaden aus ihren Borräthen mit einer nicht unbedeutenden Zahl guter Abbildungen versehen hat, ohne doch den mäßigen Preis eines Schulbuches zu überschreiten, so darf die kleine Schrift den Lernbegierigen freundlich empfohlen sein.

Stuttgart.

W. Lübke.

Inhalts-Verzeichniß.

Erster Abschnitt.

Die Baukunst.

	Seite
Einleitung. Material und Bearbeitung	1
I. Die Baukunst der Indier	4
II. Die Baukunst der Aegypter	7
III. Die Baukunst des mittleren und vorderen Asiens	11
1. Babylon und Ninive	11
2. Medien und Persien	14
3. Phönizien und Judäa	15
4. Kleinasien	17
IV. Die griechische Architektur	19
V. Die etruskische Architektur	28
VI. Die römische Architektur	30
VII. Die altchristliche Architektur	35
VIII. Byzantinische Architektur	37
IX. Die Architektur des Islam	39
X. Die romanische Architektur	43
XI. Die gothische Architektur	49
XII. Die Baukunst der Neuzeit	57
Erste Periode: Frührenaissance. 1420—1500	57
Zweite Periode: Hochrenaissance. 1500—1580	60
Dritte Periode: Barockstyl. 1600—1800	62
XIII. Die Baukunst des 19. Jahrhunderts	65

Zweiter Abschnitt.

Die Bildhauerei.

	Seite
Einleitung. Material und Bearbeitung	67
I. Die Sculptur des Orients	72
II. Die Sculptur der Griechen	76
Erste Epoche	78
Zweite Epoche	79
Dritte Epoche	81
Vierte Epoche	84
III. Die Sculptur der Etrusker	86
IV. Die Sculptur bei den Römern	87
V. Altchristliche Sculptur	91
VI. Die Sculptur des romanischen Zeitraums	93
VII. Die Sculptur des gothischen Zeitalters	97
VIII. Die Sculptur der Renaissancezeit	101
1. Die Bildnerei Italiens im 15. und 16. Jahrhundert	101
2. Die nordische Sculptur des 15. und 16. Jahrhunderts	107
IX. Die Sculptur im 17. und 18. Jahrhundert	110
X. Die Sculptur des 19. Jahrhunderts	112

Dritter Abschnitt.

Die Malerei.

Einleitung. Material und Bearbeitung	115
I. Die Malerei des klassischen Alterthums	123
1. Die Malerei der Griechen	123
2. Die Malerei der Etrusker	125
3. Die Malerei bei den Römern	126
II. Die Malerei des Mittelalters	127
1. Die altchristliche Malerei	127
2. Die romanische Malerei	130
3. Die gothische Malerei	132
III. Die Malerei der neueren Zeit	138
1. Die italienische Malerei des 15. Jahrhunderts	138
2. Die italienische Malerei des 16. Jahrhunderts	144
a. Lionardo da Vinci und seine Schule	144
b. Michelangelo und andere Florentiner	146
c. Rafael und seine Schule	149
d. Correggio und seine Schule	155
e. Die Venezianer	156

	Seite
3. Die nordische Malerei im 15. und 16. Jahrhundert	159
a. Die niederländischen Schulen	160
b. Die deutschen Schulen	164
Die schwäbische Schule	164
Die fränkische Schule	166
Die sächsischen Schulen	169
4. Die Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts	170
a. Italienische Malerei	170
b. Spanische Malerei	172
c. Niederländische Malerei	173
d. Die deutsche Malerei	179
e. Die französische Malerei	179
f. Die englische Malerei	180
5. Die Malerei des 19. Jahrhunderts	181
Die Münchener Schule	183
Die Düsseldorfer Schule	184
Andere deutsche Schulen	185
In den übrigen Ländern	187

Vierter Abschnitt.

Die Musik.

Einleitung. Die Elemente der Tonkunst	189
I. Die Tonkunst im Alterthum	191
II. Die Tonkunst im Mittelalter	192
III. Die Tonkunst des 16., 17. und 18. Jahrhunderts in den Niederlanden und Italien	194
IV. Die deutsche Tonkunst bis 1750	196
V. Die deutsche Tonkunst der klassischen Epoche	199
VI. Die Musik des 19. Jahrhunderts	204

Verzeichniß der Illustrationen.

Fig.

1. Töpe auf Ceylon, Seite 5.
2. Grotte von Elephanta 5.
3. Pagode von Tiruvalur 6.
4. Restaurirte Ansicht eines ägyptischen Tempels 8.
5. Tempelfaçade von Edfu 9.
6. Aegyptische Säulen 10.
7. Aegyptisches Säulenkapital 10.
8. Hathorkapital von Denderah 10.
9. Ornament von Kujjundschiß 12.
10. Portal von Khorfabad 13.
11. Portal von Kujjundschiß 13.
12. Felsenfaçade der persischen Königsgräber 14.
13. Phönizisches Grabmal zu Amrith 16.
14. Sogenanntes Grab des Midas 18.
15. Felsgrab zu Myra 19.
16. Grundriß des Poseidontempels zu Pästum 20.
17. Dorische Ordnung. Vom Theseustempel zu Athen 21.
18. Ionische Ordnung. Vom Atheneustempel zu Priene 22.
19. Korinthische Ordnung. Vom Monument des Lyfistrates zu Athen 24.

Fig.

20. Ansicht des Theseustempels Seite 25.
21. Karyatidenhalle vom Erechtheion 26.
22. Denkmal des Lyfistrates zu Athen 27.
23. Grabkammer bei Cervetri 29.
24. Grabfaçade zu Castellaccio 29.
25. Römisch-korinthisches Kapital 31.
26. Römisches od. Composita-Kapital 31.
27. Durchschnitt des Pantheons 32.
28. Bogen des Constantin 33.
29. Kleines Theater von Pompeji 34.
30. Grundriß der alten Petersbasilika in Rom 36.
31. Inneres von St. Paolo in Rom 37.
32. S. Vitale zu Ravenna 38.
33. Grundriß von S. Sophia zu Constantinopel 39.
34. Arabisches Portal (Kiehbogen) zu Iconium 40.
35. Stalaktitenwölbung aus der Kuba bei Palermo 41.
36. Maurischer Pavillon bei Granada 42.
37. Grundriß einer romanischen Basilika. St. Godehard zu Hildesheim 43.
38. Würfelskapital aus dem Dom zu Gurf 44.

- Fig.
39. Romanischer Bogenfries. Kirche zu Wiener Neustadt, Seite 44.
 40. Portal des Uebergangsstyls. Kirche St. Ják in Ungarn 45.
 41. Inneres einer romanischen Gewölbkirche. Dom zu Speyer 46.
 42. Aeußeres von S. Etienne zu Caen 47.
 43. S. Michele zu Lucca 48.
 44. Grundriß einer gothischen Kathedrale. Amiens 50.
 45. Pfeiler aus dem Kölner Dom 50.
 46. Inneres eines gothischen Doms. Beauvais 51.
 47. Fenster der Ste. Chapelle zu Paris 52.
 48. Katharinenkirche zu Oppenheim 53.
 49. Aeußeres eines gothischen Doms. Rheims 54.
 50. Façade des Palazzo Strozzi zu Florenz 57.
 51. Hof im Palast zu Urbino 58.
 52. Pal. Vendramin Calergi zu Venedig 59.
 53. Hof der Cancelleria zu Rom 60.
 54. Durchschnitt der Peterkirche in Rom 61.
 55. Erker im Schloß von Torgau 63.
 56. Assyrisches Relief. König auf der Löwenjagd 72.
 57. Relief von Persopolis 73.
 58. Aegyptische Schreiberfigur im Louvre. 74.
 59. Aegyptisches Relief. Ramjes III. zwischen Ihot und Horus 75.
 60. Löwenthor zu Mykenä 76.
 61. Relief am Harpyiendental 77.
 62. Discuswerfer nach Myron. Rom 78.
 63. Methope vom Parthenon 80.
 64. Fries vom Parthenon 81.
 65. Kopf der Ludovisi 82.
 66. Kopf der Niobe 83.
- Fig.
67. Statue des Sophokles, Seite 84.
 68. Laokoon. Im Vatikan 85.
 69. Etruskisches Grabrelief 86.
 70. Belvederischer Apoll 88.
 71. Marmorstatue des Augustus in Rom 90.
 72. Von den Reliefs der Trajanssäule 91.
 73. Sarkophag von Junius Bassus in St. Peter zu Rom 92.
 74. Diptychon Otto's II. zu Paris 94.
 75. Abel sein Opferlamm darbietend. Kanzel zu Wechselburg 95.
 76. Von der Anbetung der h. drei Könige. Von der Kanzel im Baptisterium zu Pisa 96.
 77. Christus an der Kathedrale zu Amiens 98.
 78. Gestalten von Tugenden und Lastern. Münster zu Straßburg 99.
 79. Die Heimsuchung. Von Andrea Pisano. Baptisterium zu Florenz 100.
 80. Relief. Von Lorenzo Ghiberti. Baptisterium zu Florenz 102.
 81. Maria, das Christuskind anbetend. Von Lucca della Robbia 103.
 82. Taufe Christi, von Andrea Sanjovino. Baptisterium zu Florenz 104.
 83. Moses von Michelangelo 105.
 84. Grablegung Christi, von Jacopo Sanjovino. Sakristeithür von S. Marco 106.
 85. Relief von Adam Kraft. Stadtwaaage zu Nürnberg 108.
 86. Sebaldisgrab von P. Vischer 109.
 87. Reiterstatue des großen Kurfürsten, von Schlüter 111.
 88. Etruskische Wandmalerei 125.

- | | |
|--|---|
| <p>Fig.
89. Abschied des Achill von der Briseis. Wandbild aus Pompeji, Seite 126.</p> <p>90. Wandbild aus den Katakomben, von S. Calisto 128.</p> <p>91. Mosaik aus der Vorhalle der Sophienkirche 129.</p> <p>92. Johannes der Evangelist, von Cimabue 131.</p> <p>93. Wandgemälde von Schwarz-Rheindorf 131.</p> <p>94. Das Imhoff'sche Altarbild zu Nürnberg 133.</p> <p>95. S. Ursula vom Kölner Dombild 134.</p> <p>96. Von Giotto's Gemälden in der Arena zu Padua 136.</p> <p>97. Krönung der h. Jungfrau, von Giesole 137.</p> <p>98. Petrus taufend, von Masaccio 139.</p> <p>99. Johannes nimmt Abschied von seinen Eltern. Von Fra Fil. Lippi im Dom zu Prato 140.</p> <p>100. Zacharias schreibt den Namen des Johannes. Von Dom. Ghirlandajo 141.</p> <p>101. S. Jacobus heilt den Sichtbrüchigen. Mantegna. Padua 142.</p> <p>102. Madonna von Perugino 143.</p> <p>103. Aus dem Abendmahl Lionardo's 145.</p> <p>104. Der Prophet Jesajas. Von Michelangelo 147.</p> <p>105. Gottvater bei Erschaffung des Lichtes. Von Michelangelo 148.</p> | <p>Fig.
106. Gruppe der Vorfahren Christi. Von Michelangelo 149.</p> <p>107. Vermählung der Maria, von Rafael 150.</p> <p>108. Rafael's „belle jardinière“ im Louvre 151.</p> <p>109. Die Bestrafung des Zauberers Elymas. Aus Rafael's Tapeten 152.</p> <p>110. Madonna della Sedia, von Rafael. 154.</p> <p>111. Madonna della Scobella 156.</p> <p>112. Petrus Martyr von Tizian 158.</p> <p>113. Die Einsiedler aus dem Genter Altar Huberts van Eyck 161.</p> <p>114. Vom Ursulakasten Memling's 163</p> <p>115. Christus am Kreuz. Nach einem Kupferstich von Martin Schön 164.</p> <p>116. Die Madonna des Bürgermeisters Meier, nach Holbein. Dresden. 165.</p> <p>117. Ritter, Tod und Teufel. Von Dürer 167.</p> <p>118. Titelblatt der großen Passion Dürer's 168.</p> <p>119. Magdalena, von Guido Reni 171.</p> <p>120. Der h. Johannes von Murillo 173.</p> <p>121. Auferweckung des Lazarus, von Rubens 174.</p> <p>122. Die Kinder Karl's I., von van Dyck 175.</p> <p>123. Die Auferweckung des Lazarus, von Rembrandt 177.</p> <p>124. Genrebild von Teniers 178.</p> |
|--|---|

Register der technischen Ausdrücke.

- | | | |
|--|---|---|
| <p>Abakus, Seite 22.
 Akanthus 23.
 Albertotypie 122.
 Amphiprostylos 20.
 Apfis 30. 35. 43.
 Aquarellmalerei 118.
 Aquatinta 121.
 Architrav 20. 22.
 Aretinische Sylben 193.
 Arie 190.
 Atrium 36.
 Attischer Styl 23.
 Baptisterium 37.
 Basilika 31.
 Basis 20.
 Basrelief 71.
 Blendsteine 2.
 Blockhausbau 2.
 Bogenfries 44.
 Byzantinischer Styl 93.
 129.
 Cameen 71. 86.
 Campanile 49.
 Carnation 116.
 Cella 20.
 Chor 43.
 Chor (Musik) 192.
 Chromolithographie 122.
 Eiselirung 70.
 Colorit 116.
 Cömeterien 35.
 Compositakapital 30.
 Concha 35.
 Contur 71.
 Cyclopischer Bau 1.</p> | <p>Dagop, Seite 5.
 Dipteros 20.
 Diptychon 94.
 Dorischer Styl 20.
 Dynamik 190.
 Echinus 21.
 Emailirung 96. 120.
 Empore 38.
 Enkaustik 119.
 Epistyl 20.
 Fachwerk 2.
 Fiale 52.
 Freskomalerei 119.
 Fries 20. 21. 23.
 Geison 20. 21.
 Gemmen 71.
 Gewölbebau 30.
 Gouachemalerei 118.
 Halbtuppelgewölbe 30.
 Hallenkirche 55.
 Harmonie 189.
 Hautrelief 71.
 Heliographie 122.
 Helldunkel 116.
 Hypäthral 20.
 Ionischer Styl 20. 21.
 Kanellur 20.
 Kapital 20. 23.
 Karton 117.
 Karyatiden 27.
 Katakombe 35.
 Keilsteine 3.
 Kern 70.
 Kiblah 39.
 Korinthischer Styl 23.</p> | <p>Kreuzgewölbe, Seite 30.
 Krypta 43.
 Kuppel 30.
 Lettner 43.
 Linearperspektive 115.
 Lithographie 122.
 Luftperspektive 115.
 Mantel 70.
 Maßwerk 51.
 Melodie 189.
 Metope 21.
 Mihrab 39.
 Minaret 39.
 Miniaturmalerei 118. 130.
 Modulation 189.
 Monolither Bau 2. 3.
 Mosaikmalerei 119. 128.
 Mutuli 21.
 Nemen 192.
 Nische 43.
 Obelisk 8.
 Oelmalerei 119.
 Oper 191.
 Opiethodomos 20.
 Oratorium 191. 195.
 Orchestra 192.
 Ornamente 3.
 Pagoden 6.
 Pastellmalerei 118.
 Patina 69.
 Pteripteros 20.
 Photographie 122.
 Polster 22.
 Polychromie 21. 68. 72.
 Polygon 1.</p> |
|--|---|---|

Portal, Seite 46.
 Posticum 20.
 Pronaos 20.
 Prosthylos 20.
 Punktiren 68.
 Pyramiden 7.
 Quader 1.
 Radfenster 44.
 Recitativ 191.
 Renaissance 57.
 Rhythmus 189.
 Riegelbau 2.

Rococo, Seite 64.
 Rustika 2. 59.
 Sgraffito 2.
 Stalaktitengewölbe 40.
 Statue 71.
 Stereochromie 120.
 Strebebogen 52.
 Temperamalerei 118.
 Terracotta 2.
 Tonnengewölbe 30.
 Toge 4.
 Triforien 51.

Triglyphen, Seite 21.
 Triumphbogen 36.
 Trommeln 2.
 Tropfen 21.
 Tumulus 17.
 Tympanon 97.
 Typhonien 11.
 Volute 22.
 Wimberg 52.
 Würfelkapital 44.
 Zahnschnitte 17.
 Zophoros 23.

Erster Abschnitt.

Die Baukunst.

Einleitung. Material und Bearbeitung.

Bei Anlage und Durchbildung der Bauten übt das Material und seine Bearbeitung vielfach bestimmenden Einfluß aus. Man verwendet:

1) Die natürlichen Haussteine, und zwar hauptsächlich Sandstein oder Kalkstein, aber auch Marmor und Granit. Die ursprüngliche Anwendung ist eine noch kunst- und formlose: man thürmt zu Grabhügeln oder anderen Denkmalen rohe Massen von Gestein auf, wie es bei den Indern, den ältesten Völkern Kleinasiens, Griechenlands, Italiens, den Germanen und Kelten üblich war. Aber auch bei Auführung von Mauern hat man zuerst den Stein meistens so verwendet wie er in verschiedener Form aus dem Bruche kommt (Bruchstein); die Lücken zwischen den unregelmäßig vieleckigen (polygonen) Steinen wurden dann durch kleinere Stücke ausgefüllt. Man nennt diese Bauart, die besonders in ältester Zeit in Kleinasien, Griechenland, Italien geherrscht hat, die cyklopische Bauart. Eine entwickeltere Stufe ist der Haussteinbau in regelrecht behauenen Quadern, wie wir ihn schon bei den Aegyptern antreffen. Die höchste Stufe des Quaderbaues bei den Alten zeigt sich in den Werken der Griechen, welche zu ihren edelsten Bauten den weißen Marmor verwendet haben. Die einzelnen Steine wurden stets ohne Mörtel nur durch metallne oder hölzerne Dübel und Klammern zusammengefügt. Wo ein geringerer Stein, Kalkstein oder Tuff, zur Verwendung kam, bekleidete man die Oberfläche mit einem feinen Stucküberzug, welcher dann reichen farbigen Schmuck empfing. Bei diesem Steinbau

tritt auch der Säulenbau in Wirksamkeit, sei es, daß man die Säule aus einzelnen Werkstücken (Trommeln), sei es, daß man sie aus einem einzigen Block (Monolith) bildete. Bisweilen wird beim Quaderbau, um den Ausbruch der Festigkeit zu erhöhen, die vordere Fläche der Steine rauh gelassen, was man *Rustika* (bäuerliche Bauart) nennt. So findet man es manchmal bei Römerwerken und in der Renaissancezeit.

2) Der Ziegelbau oder Backsteinbau tritt schon in den ältesten Zeiten neben dem Quaderbau auf. Wir finden ihn bereits in den ägyptischen Pyramiden, ebenso in den Palästen von Babylon und Assyrien verwendet. Dort formte man aus dem sorgfältig bereiteten Thon Ziegelsteine, welche man entweder an der Sonne trocknete oder im Feuer brannte. Man verbindet die einzelnen Ziegel durch Mörtellagen, welche schließlich mit den Steinen durch Trocknen und Erhärten zu einer einzigen festen Masse zusammenwachsen. Für die Bekleidung solcher Mauern wählte man wohl besonders sorgfältig bereitete Steine (Blendsteine), welche manchmal, wie an den Bauten der Euphratländer, durch verschiedenfarbige Glasur ein teppichartiges Muster bilden. Die Römer pflegten solche Bauten mit kostbaren Marmorplatten zu bekleiden. In neueren Zeiten überzieht man dieselben mit einer Stuck- oder Mörteldecke, welche dann oft malerischen Schmuck durch Gemälde oder auch *Sgraffito* (eingeritzte Ornamente) empfängt, häufig aber auch, was weniger zu billigen, durch nachgeahmte Quaderfugen belebt wird. Im Mittelalter und noch mehr in der Renaissancezeit hat man den Ziegelrohbau (ohne Abpuß) durch reichliche Anwendung gebrannter Ornamente (Terracotten) künstlerisch ausgebildet, eine Behandlung, welche neuerdings durch Schinkel an der Bauakademie zu Berlin wieder zu Ehren gebracht wurde.

3) Holz. Schon im Alterthum hat man das Holz zu Bauten verwendet, meistens indem man es in starken Balken horizontal auf einander schichtete und die Balken an den Enden kunstreich verband (Blockhausbau). Seit dem Mittelalter gibt es eine Holzarchitektur, die ein Gerüst aus Pfosten zusammensetzt, dessen Oeffnungen man mit Bruchsteinen, Lehm oder Ziegeln füllt (Fachwerkbau, Kiegebau). Die Balken und Pfosten werden oft reich geschnitten, mit sinnvollem Schmuck bedeckt; davon zeugen noch manche erhaltene Gebäude jener Zeit, namentlich in Norddeutschland, am Rhein, in Schwaben, im Harz und in Thüringen.

Der Holzbau der Russen ist ein einfacher Blockhausbau, Baumstämme auf Baumstämme geschichtet. Mannigfaltiger dagegen der Schweizer Holzbau, zum Theil Kiegebau, zum Theil Blockhausbau. Ein besonders kunstreicher Holzbau findet sich schon im frühen Mittelalter in gewissen Landschaften Norwegens. Manche Kirchenbauten dieses Stils sind noch vorhanden; so zu Lind, Urnes, Borgund, Hitterdal u. a. Besonders schmuckreich ist auch der übrigens sehr leichte Holzbau in China und Japan.

4) Eisen ist seit den ältesten Zeiten beim Holz- und Steinbau zu Hülfe genommen worden, indem man es zu Klammern und Verankerungen gebrauchte; aber erst in unseren Tagen hat man es zu selbständigen Constructionen verwendet, indem es sowohl zu Stützen und Trägern ausgebildet, als auch zu großen Dachconstructionen, namentlich in Verbindung mit dem Glase, verwendet wurde. So an den Eisenbahnbauten, Bahnhofshallen, Gitterbrücken; aber auch an Markthallen und den großen Ausstellungsgebäuden (Sydenham, London, Paris, München, Wien).

Soll die Baukunst ihren Platz unter den schönen Künsten behaupten, so muß sie das Nützliche und Zweckmäßige mit dem Wohlgefälligen, Anmuthigen verbinden. Ein bloßer Bedürfnißbau gehört noch nicht ins Gebiet der Kunst. Erst wo man über die Erfüllung des bloß Nothwendigen hinausgeht, erhält das Gebäude sein Gepräge als Kunstwerk. Dies geschieht zuerst beim Tempel- und Denkmalbau. Aber auch das Privathaus kann sich zum Kunstwerke erheben durch schöne Anordnung des Grundrisses und ansprechende Vertheilung der Massen. Dies geschieht entweder durch Beobachtung der Gesetze der Symmetrie oder durch eine mehr freie, malerische Gruppierung.

Charakter erhält ein Bauwerk, wenn seine Gestalt, seine Verhältnisse ganz den Zweck ausdrücken, für welchen es bestimmt ist. Die Wirkung kann aber durch künstlerischen Schmuck (Ornamente) gesteigert werden.

Künstler wird der Baumeister erst dadurch, daß er ästhetische Eindrücke durch sein Werk hervorzubringen weiß, daß er sein Werk nach einer ästhetischen Idee anordnet.

Die Form und der Styl des Bauwerks werden zunächst durch die Art der Raumbedeckung bedingt, welche ihrerseits wieder vom gewählten Material abhängt. Werden Grotten aus dem Felsen ausgehöhlt, wie bei den Indern, Aegyptern, Etruskern und anderen alten Völkern, so ist dies ein monolithischer Bau, mag man die Grotten auch, wie dies bei größerer Anlage nothwendig ist, durch stehen gebliebene Stützen theilen. Errichtet man Freibauten, so ist das natürlichste Verfahren, daß man den Raum durch Säulen (oder Pfeiler) gliedert, welche entweder aus regelmäßigen Haussteinen aufgemauert, oder aus einem einzigen Stück (Monolith) bestehen. Ueber diese breitet man Steinbalken und bedeckt damit die Räume. Auf diesem Verfahren beruhte die Baukunst der Aegypter und Griechen. An Stelle des Steinbalkens kann auch der Holzbalken treten, wie bei den Etruskern und manchmal bei den Griechen.

Dieser Bau mit geradem Gebälk ist aber wegen der Natur des Materials auf gewisse Breitenverhältnisse beschränkt. Will man weitere Räume bedecken, so tritt an Stelle des Steinbalkens das Gewölbe, welches aus einer Reihe keilförmig zugeschnittener, durch Mörtel verbundener Steine (Keilsteine) hergestellt wird. So verdrängt der Bogen (sei er Rund, oder Spitz-

bogen, sei er Flachbogen, Hufeisen oder geschweifeter Bogen) den Balken, das Gewölbe die flache Decke. Dies war die Bauweise der Römer, sowie des späteren Mittelalters und der Renaissance. Ehe man die Wölbung erfand, versuchte man durch horizontale, über einander vorkragende Steinschichten eine Decke herzustellen. So an gewissen alten Bauten Italiens (Mamertinisches Gefängniß in Rom), an dem sogenannten Schachhaus des Artus zu Mykenae u. a. D. Doch wurde diese Bauweise durch den Gewölbebau vollständig verdrängt.

Aus der künstlerischen Durchbildung dieser verschiedenen Constructionen ergeben sich unter dem Einfluß des Geistes und Charakters der einzelnen Nationen die verschiedenen Baustyle.

I. Die Baukunst der Inder.

Nach Asien, der Wiege der Menschheit, wenden wir unsern Blick zuerst, um den Anfängen der Kunst nachzuspüren und ihrer Entwicklung zu folgen. Wenn wir aber zunächst bei den fernen Indern beginnen, so muß sogleich bemerkt werden, daß die dort erhaltenen Denkmale, obwohl sie größtentheils uns die urthümlichsten Formen des künstlerischen Schaffens zeigen und deshalb an die Spitze gestellt zu werden verdienen, keineswegs in ein so hohes Alterthum hinaufreichen, als man früher wohl geglaubt hat. Vielmehr scheint der geschichtliche Gang der indischen Kunstentwicklung erst mit dem Aufkommen und siegreichen Vordringen des Buddhismus unter König Asoka (250 vor Chr.) anzuhängen, und gleich in der ersten Periode in großartigen Denkmälern eine ganz bestimmte Form zu gewinnen. Diese wird sodann vom Brahmaismus aufgenommen und mit üppigerem Reichthum und glänzender Phantastik zu wunderbaren Wirkungen gesteigert.

Selbst in seiner spätern politischen Erschlaffung blieb bei dem Hindu-volke mit der alten Religion auch die heimische Bauweise und erlebte bis spät in die moderne Zeit hinein eine Nachblüthe, nicht minder phantastisch und überladen.

Das ausgedehnte Ländergebiet Indiens ist in seinen verschiedenen Bezirken mit einer erstaunlichen Menge von Denkmalen bedeckt, deren gemeinsamer Typus bei mannigfachem Wechsel der Form durch die beiden großen indischen Religionsysteme bedingt ist, da sie ausschließlich religiösen Bestimmungen angehören. Die ältesten bekannten Werke sind:

1) Tope, einfache Grabhügel, in welchen die Reliquien Buddha's und seiner vornehmsten Schüler aufbewahrt wurden. Sie führten den Namen

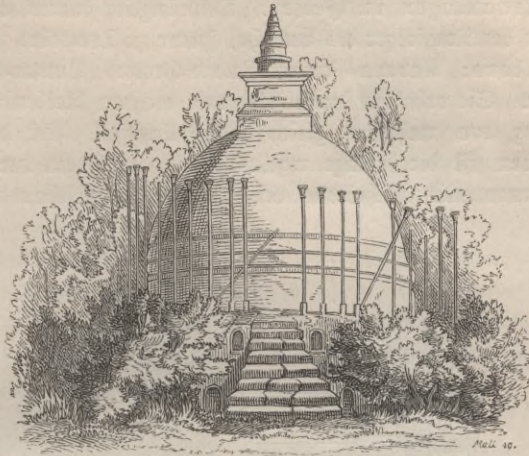


Fig. 1. Tope auf Ceylon.

Dagop und erhoben sich oft zu bedeutender Größe, wie die beiden T. von Sanchi, von denen der größere 120 Fuß Durchmesser und 56 Fuß Höhe

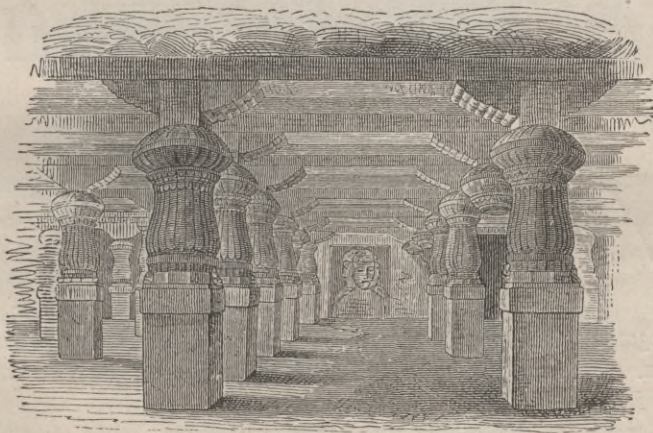


Fig. 2. Grotte von Elephanta.

hat. Noch viel gewaltiger sind die T. auf der Insel Ceylon, z. B. der Kuanwelli-Dagop, welcher ursprünglich 270 Fuß hoch war. Kleiner ist ebendort der Thuparāmaya-Dagop im Gebiete der alten Residenz Anurajapura; aber er gewinnt durch umgebende Säulenstellung ein künstlerisches Gepräge (Fig. 1).

2) Grottenanlagen in Felsen. Ursprünglich waren diese bestimmt zu Wohnungen der Nachfolger des Buddha, später zu Tempeln, z. B. Grottentempel zu Ellora: Kavana-Grotte, Indra-Grotte, Dumar-Leyna-Grotte, Kailasa-Grotte. Sie erhalten durch zwei oder mehrere Reihen von Pfeilern eine Anordnung von mehreren gleich hohen Schiffen. Bei den Grotten der Buddhisten ist die Anlage regelmäßiger, die Form der Pfeiler einfacher, die Ornamentik bescheiden; bei den brahmanischen dagegen sind

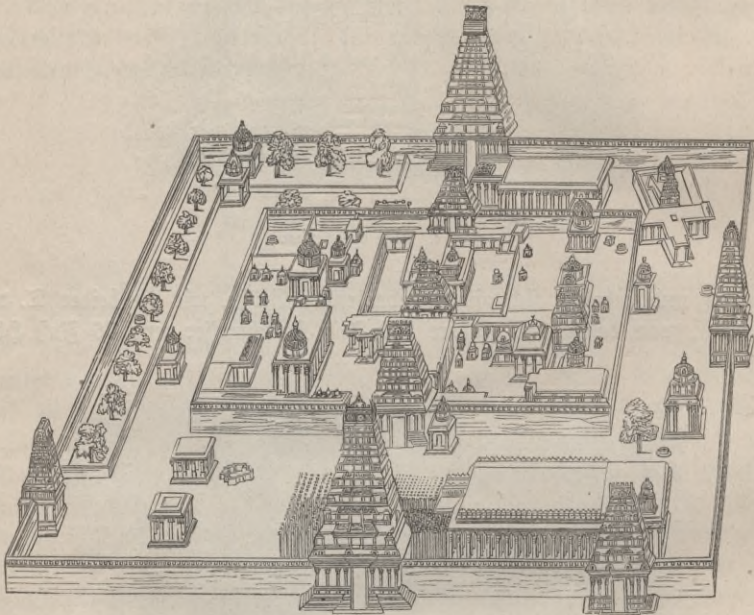


Fig. 3. Pagode von Tiruvalur.

die Anlagen oft vielverzweigt und alle Theile mit Bildwerken verschwenderisch überladen. Bei den Buddhisten ist am Ende der Grotte ein kleiner Dagob mit dem sitzenden Bilde des Buddha angebracht.

Die westlichen Ghatgebirge und gegenüberliegenden Inseln (Elephanta) bergen 30 solcher Grotten (Fig. 2).

An der Koromandalküste unsern Sadras liegen die Grottentempel von Mahamalaiपुर über der Erde aus Felsen gehauen. Sie sind Ueberreste einer einst vielleicht mächtigen Königsstadt.

3) Pagoden. Freie Bauten über der Erde, dem Cultus der Götter gewidmet, z. B. Pagode von Mahamalaiपुर, Pagode von Jaggernaut.

Sie sind mit weiten Umfassungsmauern umgeben, und ihre einzelnen Haupttheile erheben sich oft thurmartig in überladenen Formen. So die große Pagode von Tiruvalur (Fig. 3).

Eine besondere Gruppe bilden die Tempel der Jaina-Sekte, welche zu den spätesten indischen Denkmälern gehören und sich durch ausgedehnte Bogenhallen, große Kuppelräume und üppige Decoration auszeichnen. Man findet sie hauptsächlich in Mysore und Guzerat, auf dem Berge Abu, zu Chandravati und Sadree.

Ein so gewaltiges Culturexsystem wie das indische mußte nothwendig auf seine Umgebung nachhaltige Einwirkung ausüben, daher mit den religiösen Vorstellungen auch die Kunstweise der Hindu sich nach Norden und Süden über das Festland und die großen Inselgruppen ausgebreitet hat. Solche Baudenkmäler sind erhalten in:

Kaschmir, z. B. Tempel von Pahach.

Nepal: der große Tempel der Hauptstadt Kathmandu.

Java: Tempel von Boro Budor.

Pegu: Tempel von Rangun.

China: Porzellanthurm zu Nanking.

II. Die Baukunst der Aegypter.

An den Ufern des Nils begegnen wir den frühesten Spuren künstlerischer Thätigkeit, hier finden wir in den Pyramiden von Memphis die ältesten Denkmäler der Erde, die ungefähr in den Anfang des dritten Jahrtausends v. Chr. zu setzen sind. Sie umschließen als künstliche, krystallinisch geformte Berge eine kleine Grabkammer, die den Sarg des Herrschers enthielt. Der Aufbau der Pyramiden geschah durch die Anlage eines terrassenartigen Stufenbaues, der von unten nach oben sich entsprechend verjüngte, und dessen Abfälle in umgekehrter Ausführung von oben abwärts bis zur regelrechten schrägen Pyramidenform ausgefüllt wurden. Das Material dieser gewaltigen Bauten besteht meistens aus Quadern, bisweilen aus Ziegeln. Polirte Platten, meist von Granit, bildeten die Bekleidung.

Die drei größten Pyramiden liegen in der Nähe von Cairo bei dem Dorfe Gizeh und rühren von den Königen Chufu (Cheops bei den Griechen), Schafra (Chephren) und Menkeros (Mykerinos). Die älteste, an der Basis über 700 Fuß im Quadrat messend, hat eine Scheitelhöhe von 450 Fuß; noch höher erhebt sich eine andere, die bei 764 Fuß quadratischer Grundfläche 480 Fuß Scheitelhöhe mißt. Die Grabkammer in der Pyramide des Menkeros enthielt noch den Sarkophag des Königs, der jedoch beim Transport nach Europa untergegangen ist. An der Ostseite jeder Pyramide befindet sich

ein kleines Heiligthum, wahrscheinlich für den Todtencultus bestimmt. Mit den Pyramiden sind ausgedehnte Privatgräber verbunden, welche mehr oder minder tief aus dem natürlichen Felsen ausgemeißelt sind.

Eine zweite Glanzperiode des alten Reiches, die etwa ins Ende des dritten Jahrtausends v. Chr. fällt und die zwölfte Dynastie umfaßt, wird zunächst durch den mächtigen Obelisk des Königs Sesurtesen I. zu Heliopolis bezeichnet. Dies ist eine ebenfalls für die ägyptische Sinnesweise charakteristische Form, in der sich der schlichte Dentpfeiler zur festen geometrischen Gestalt ausprägt, indem er in monolithischer Masse von quadratischer Grundfläche in stetiger Verzückung schlank aufsteigt und mit pyramidalen Zuspitzung endet. Außerdem findet sich schon zu dieser Zeit ein consequent entwickelter Säulenbau

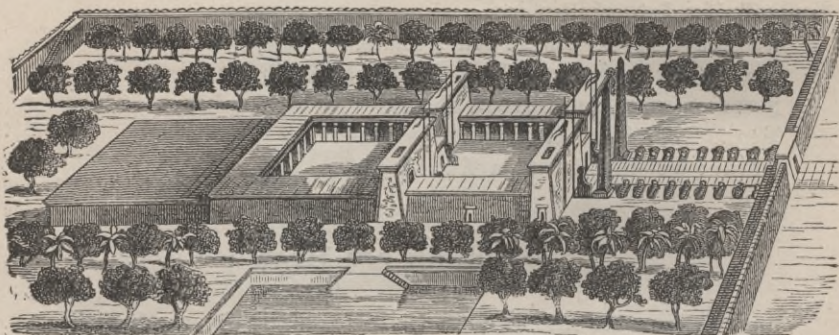


Fig. 4. Restaurirte Ansicht eines ägyptischen Tempels.

(Gräber von Beni-Hassan), und zwar erscheinen zwei verschiedene Formen desselben: die aus dem viereckigen Pfeiler entstandene achtseitige und sechzehneckige Säule, letztere durch leise Ausbuchtung der Flächen kanellirt; und die nach Art eines Rohrbündels entwickelte Pflanzen säule, deren Kapitäl einer geschlossenen Blüthe gleicht.

Um 2000 v. Chr. brach ein asiatisches Volk, die Hyksos, in Aegypten ein und drängte die Herrscher des Landes auf die oberen Nilgegenden zurück. Erst um 1400 v. Chr. gelang die Vertreibung derselben, womit die Aera des „neuen Reiches“ beginnt, dessen Mittelpunkt Theben ist.

In die Zeit des sechzehnten bis dreizehnten Jahrhunderts v. Chr. fällt die höchste Entwicklung des Reiches, und zugleich erreicht das System der ägyptischen Architektur seine Glanzperiode in dem Bau der Tempel. Mächtige Umfangsmauern, pyramidal ansteigend und von dem kräftigen Hohlkellengesims bekrönt, geben dem Ganzen einen feierlich ernstern, geheimnißvollen Charakter (Fig. 4). Keine Fensteröffnung, keine Säulenstellung unter-

bricht die monotonen Flächen, die nur mit buntfarbiger Bilderschrift, Darstellungen der Götter und der Herrscher, wie mit einem riesigen Teppich bedeckt sind. Thurmartige Pylonen, Kolossalstatuen und Obelisken (Fig. 5) bezeichnen den Eingang, zu dem oft ausgedehnte Doppelreihen von Sphing- oder Widderkolossen führen. Beim Eintritt findet man zuerst den Vorhof unter freiem Himmel, umschlossen von bedeckten Gängen. Darauf folgt oft ein ausgedehnter Saal, dessen mächtige Decke auf Säulen ruht. An diesen Saal schließt sich der innere Theil des Heiligthums mit verschiedenen kleineren

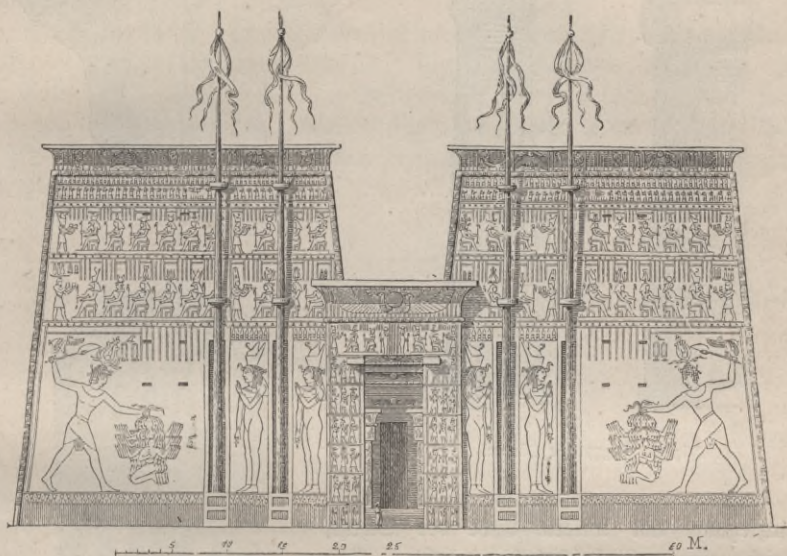


Fig. 5. Tempelfaçade von Edfu.

oder größeren Gemächern, deren innersten Kern die enge, niedrige, düstere Cella bildet. Hier thront in mystischer Dunkelheit die Gestalt des Gottes. Alle Räume sind an den Flächen der Wände, Decken und Säulen gleich den Außenmauern mit bildlichen Darstellungen bedeckt, deren bunte Farbenpracht, deren wundersame Symbolik den mächtigen Eindruck dieser Bauwerke auf's Höchste steigert.

Die noch in ihren Trümmern gewaltigen Reste des hundertthorigen Theben sind in weiter Ausdehnung auf beiden Ufern des Nils zerstreut. Unter den Tempeln tritt als der wichtigste und größte der Tempel von Karnak hervor; gegründet von Sesurtesen I., wurde er von späteren Herrschern weiter

ausgebaut. Der große Tempel zu Luxor war mit dem vorigen verbunden durch eine Allee von Sphinxkolossen.

Das Grundelement des ägyptischen Tempelbaues bildet die Säule. Ihr Fuß besteht aus einer runden Platte, auf welcher sich mit einer starken

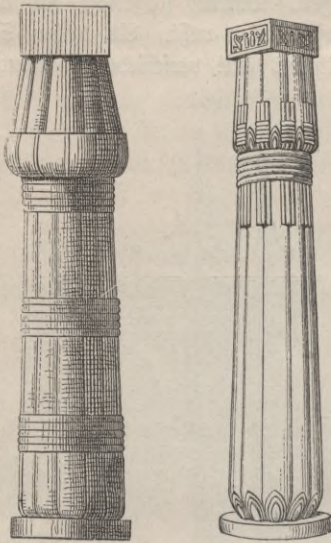


Fig. 6. Ägyptische Säulen.



Fig. 7. Ägyptisches Säulentapital.



Fig. 8. Hathorkapital von Denderah.

Ginziehung am untern Ende der Schaft, gleich einem Rohrbündel, erhebt. Den Schluß macht ein Kapital, in Form einer geschlossenen Lotosblume, durch mehrere Bänder mit dem Schaft verbunden. Darüber legt sich eine Platte, welche das Gebälk aufnimmt (Fig. 6). Diese Form ist die weitere Ausbildung jener frühen Pflanzensäule von Beni-Hassan. Statt der geschlossenen Blüthe kommen auch Kapitäl in Form eines weit geöffneten Blumenkelches vor, manchmal in mehrblättrige Kelche übergehend (Fig. 7). An den spätesten Tempeln findet man Kapitäl mit dem Kopfe einer ägyptischen Göttin, der Hathor (Fig. 8).

Außer den Tempeln sind von großer Bedeutung die auf der Westseite des Nils in engen Felsenschluchten liegenden Gräber der Könige und

Königinnen der thebanischen Dynastie. Ein Labyrinth enger gewundener Gänge führt von einem Vorhof aus in die Grabkammer, welche aus einem auf Pfeilern ruhenden großen Raum, dem sogenannten „goldenen Saal“, besteht. Die Wände sind mit farbigen Bildern aus dem Leben des Herrschers bedeckt; in der Mitte erhebt sich der Sarkophag des Verstorbenen.

Andere bedeutende Denkmäler liegen weiter oberhalb, besonders in Nubien, z. B. der auf der Insel Elephantine erbaute Tempel, ferner die Grotten zu Ipsambul (Abu-Simbel), mit den an der Felsfacade ausgemeißelten gegen 65 Fuß hohen Statuen Ramses des Großen, des „Sesostris“ der Griechen.

Die letzte Epoche ägyptischer Architektur fällt in die Zeit der Ptolemäer, z. B. die Tempel der Insel Philä. Unter diesen späten Denkmalen ist eine Gattung kleiner kapellenartiger Heiligthümer hervorzuheben, die nur aus einer von einer Säulen- oder Pfeilerstellung umgebenen Cella bestehen. So zu Philä und Denderah. Man betrachtet sie als heilige Thiergehege, oder auch als Typhonien.

III. Die Baukunst des mittleren und vorderen Asiens.

1. Babylon und Ninive.

In dem vom Euphrat und Tigris durchströmten Gebiete, das sich von den armenischen Gebirgen bis zum persischen Golf erstreckt, ist der Sitz einer hochalterthümlichen Kultur, von deren Wundern die Bücher des alten Testaments in der sagenhaften Ueberlieferung vom Thurmbau zu Babel Zeugniß geben. Der Tempel des Baal, der in acht Terrassenstufen sich bis zu 600 Fuß erhob, muß selbst die größten Pyramiden Aegyptens übertroffen haben. Nicht minder berühmt sind die hängenden Gärten der Semiramis, die mit den Herrscherpalästen verbunden waren. Von allen diesen Werken sind nur Schutthügel in der Nähe des Dorfes Hillah übrig geblieben, unter welchen man den Tempel des Belus und den Palast des Nebukadnezar (c. 600 v. Chr.) zu erkennen glaubt. Die völlige Zerstörung so großartiger Bauten ist durch das Material, an der Sonne getrocknete Ziegel, bedingt, in welchem sie ausgeführt waren.

Bedeutendere Ueberreste sind durch neuere Ausgrabungen der kolossalen Trümmerhügel, die bei Mosul am obern Tigris sich in einer Ausdehnung von etwa zehn Meilen erstrecken, zu Tage gefördert worden. Mit hoher Wahrscheinlichkeit hat man in diesen Palastruinen, die nach den Dörfern Khorabad, Kujundschi und Kimrud genannt werden, die Ueber-

reste des alten Ninive entdeckt. Es sind complizirte Gebäude mit vielen kleinen Gemächern und langgestreckten Sälen um Höfe gruppiert, erbaut auf hohen Backsteinterrassen. Von architektonischen Formen hat man nicht viel gefunden, namentlich nichts von einem selbständigen Säulenbau. Dagegen sind sämtliche Wandflächen mit Relieftplatten von Marmor oder Kalkstein bedeckt, welche Darstellungen aus dem Leben der Herrscher enthalten. Der

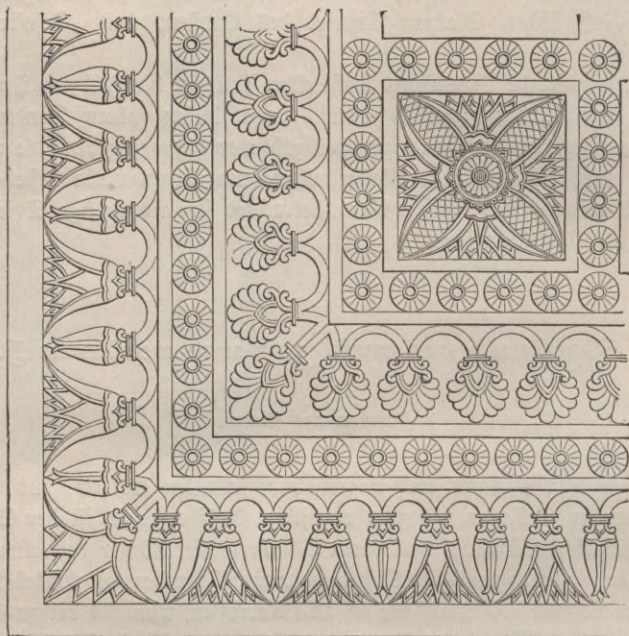


Fig. 9. Ornament von Kujundschik.

obere Theil der Wände zeigt bisweilen prachtvolle bunt glisirte Ornamentplatten, die durch die Schönheit ihrer Zeichnung an griechische Formen erinnern (Fig. 9). An den Eingängen sind in der Regel kolossale doppelte Portalwächter angebracht in Gestalt schreitender, mit ungeheuren Flügeln versehener Stiere, die ein mit hoher Tiara gekröntes langbärtiges Manneshaupt statt des Thierkopfes haben (Fig. 10). Auch Portale in Rundbogenform hat man entdeckt, die mit bunt glisirten Ziegeln bekleidet sind. (Fig. 11). Namentlich gilt dies von Khorjabad, wo man außer einem stattlichen Palaste eine ganze Stadt mit Mauern und Zinnen, zahlreichen Thürmen und

sieben Thoren ausgegraben hat. Diese Bauten erhoben sich terrassenartig abgestuft, in verschiedenen Stockwerken, die durch Gallerieen auf kleinen Säulchen ihr Licht erhielten. Auch große Stufenpyramiden kommen vor, in sieben



Fig. 10. Portal von Khorsabad.

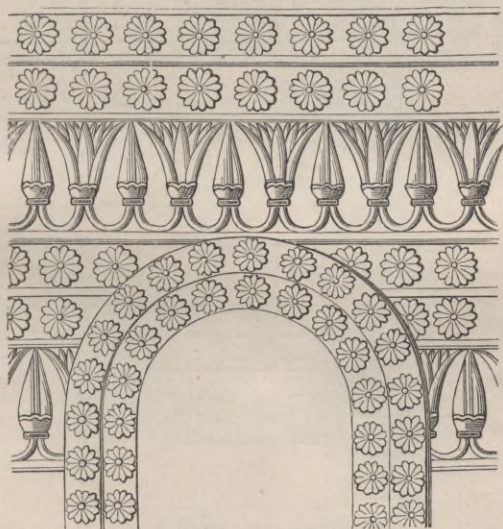


Fig. 11. Portal von Sussundschit.

Abfäßen nach der heiligen Planetenzahl sich erhebend, wie namentlich in Khorsabad. Man setzt die Entstehung dieser Paläste in die Zeit von c. 1000 bis 606 v. Chr. Im letztern Jahre wurde Ninive durch die Babylonier und Meder zerstört.

2. Medien und Persien.

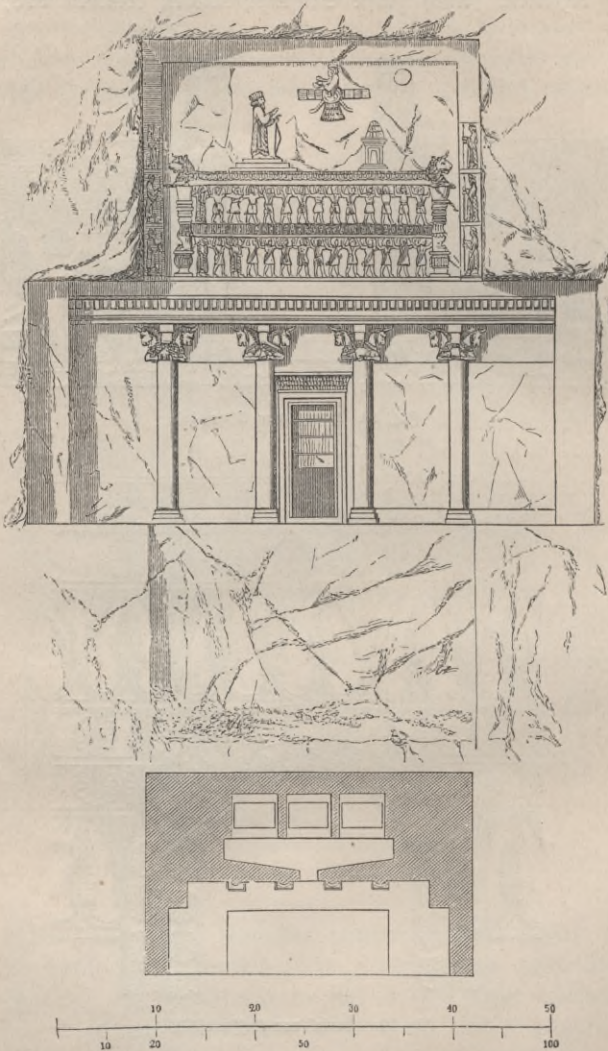


Fig. 12. Felsensfaçade der persischen Königsgräber.

Die Kunst dieser Völker ist eine jüngere Fortsetzung der babylonisch-ninivitischen. Sie haben wie jene den terrassenförmig aufsteigenden Palastbau,

die Anwendung von Backsteingemäuer und die Bekleidung der Wände mit kostbaren Stoffen. Dieser Bekleidungsstyl, den wir im ganzen mittleren Asien wie im alten Aegypten finden, geht aus einer Nachahmung der im Orient in uralter Zeit schon blühenden Teppichfabrikation hervor. Von der Königsburg in Ekbatana, der Hauptstadt Mediens, wissen wir, daß sie sich terrassenförmig in sieben Geschoßen erhob, deren Mauern in verschiedenen Farben, ja selbst in Silber und Gold glänzten. Dies deutet auf Bekleidung mit farbig glafirten Ziegeln wie in Ninive. Die Säulen und Balkendecken der Säle waren aus Cedern- und Cypressenholz gefertigt und mit goldenen und silbernen Platten bedeckt.

Bei den Persern tritt durch die Berührung mit den kleinasiatischen Griechen ein neues Element hinzu: der Säulenbau, die Anwendung des Marmors und manche griechische Ornamente. Erhalten sind beim alten Pasargadä, in der Nähe des heutigen Murgab, die Ueberreste eines Grabdenkmals, in welchem man das Grab des Cyrus (559—529 v. Chr.) erkennt. Ehemals von Marmorsäulen umgeben und von einem wohlgepflegten Park eingefast, erhebt es sich auf sieben terrassenartigen Stufen als ein giebelgekröntes tempelartiges Gebäude, dessen Form die Einwirkung griechischer Kunst verräth. Es ist ganz aus weißen Marmorblöcken errichtet und war ehemals mit goldenen Geräthen und Gefäßen und mit Teppichen prachtvoll ausgestattet.

Unter den durch ihre vergeblichen Kämpfe gegen die Griechen bekannt gewordenen Fürsten Darius und Xerxes (bis 467 v. Chr.) entstanden dann die Paläste von Persepolis, deren Trümmer man in der Ebene von Merdascht sieht. Es ist dies der stolze Bau, in welchen der berauschte Alexander die Brandfackel schleuderte. Große marmorne Doppeltreppen, führen auf ein Plateau, welches mit Trümmern ganz übersät ist, aus deren Massen noch gegen vierzig kolossale Marmorsäulen aufragen. In derselben Gegend haben sich die alten Königsgräber der Perser erhalten, die in den Felsen ausgehöhlt und mit hohen ausgemeißelten Façaden geschmückt sind (Fig. 12). Man sieht an denselben eine Nachahmung des persischen Säulenbaues, der durch seine wunderlichen, mit Stier- und Einhornfiguren ausgestatteten Kapitäle bemerkenswerth ist.

3. Phönizien und Judäa.

Die semitischen Stämme, welche die Westküste Asiens seit uralten Zeiten bewohnten, Phönizier und Juden, so hoch ihre Bedeutung für die Culturgeschichte ist, haben nicht eigentlich eine selbständig künstlerische Entwicklung gehabt. Die Phönizier zunächst waren ein handeltreibendes und seefahrendes Volk, welchem die Bestimmung zufiel, die hochalterthümliche Cultur

des Orients den abendländischen Völkern, zunächst den Griechen zu vermitteln. Was wir von der Bauart ihrer weltberühmten Städte Tyrus und Sidon erfahren, deutet auf Einflüsse aus den Euphratländern. So die ehernen und hölzernen Säulen, die Täfelwerke von Cedernholz an den Decken, die Bekleidung der Wände mit Goldplatten. Erhalten ist von phönizischen Bauten nur Weniges, wie die gewaltigen aus Quadern ausgeführten Uferdämme an der Insel

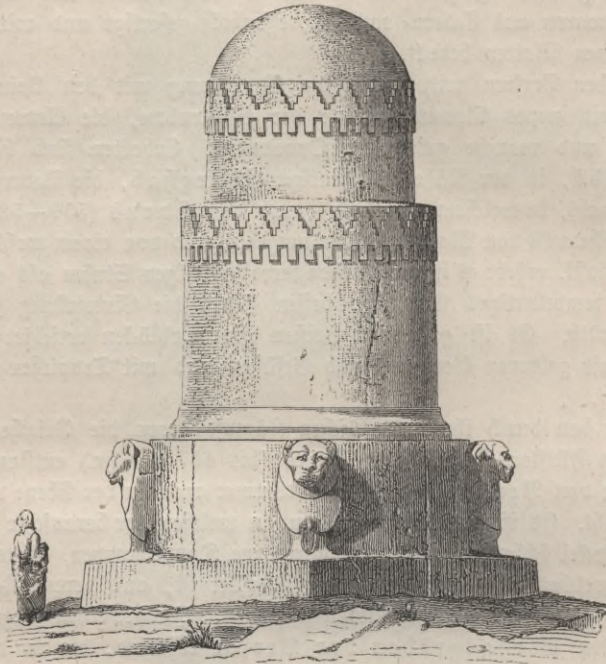


Fig. 13. Phönizisches Grabmal zu Amrit.

Arvad, sowie auf Cypren die rohen Reste des Venustempels. Wichtiger sind die Ruinen von Amrit (Marathus). Hier findet man einige kleine Tempelzellen, aus wenigen Blöcken, oder auch als Monolithen ausgeführt. Nach vorn öffnet sich die rechtwinklige Cella mit einer Thür, welche durch das ägyptische Kranzgesims bekrönt wird. Wichtiger sind ebendort die Grabmäler, theils Felskammern, theils Freibauten. Letztere erheben sich meist über einem Sockel als ziemlich hohe Cylinder oft in mehreren Abstufungen, meist mit pyramidaler Spitze, die wieder auf ägyptischen Einfluß deutet. Das ansehnlichste dieser Denkmäler (Fig. 13) hat am Fuße rohe Halbfiguren

von Löwen, darüber zwei verjüngte Aufsätze mit abgetrepptem Zinnenkranz und Zahnschnittgesims, nach dem Vorbild ninivitischer Denkmäler gekrönt. Der kuppelartige Abschluß ist ebenfalls eine Form, die sich in den Euphratländern schon früh findet. So zeigt sich die Kunst der Phönizier zwischen ägyptischen und babylonischen Einflüssen schwankend.

Aehnlich verhielt es sich offenbar mit der alten Kunst der Juden, die sogar bei ihren wichtigsten Unternehmungen, wie dem salomonischen Tempelbau, sich phönizischer Künstler bedienten. Meister Hiram von Tyrus war es, welcher die beiden ehernen Säulen an der Vorhalle des Tempels gearbeitet hatte. Die Ausschmückung des Innern mit einer Tafelung von Cedernholz und Goldplatten, auf welchen man Blumen, Palmen und geflügelte Cherubim sah, erinnert an mesopotamische Sitte; die Eintheilung des Tempels in Vorhalle, Heiliges und Allerheiligstes mag von Aegypten entlehnt sein.

Erhalten ist eine Anzahl von Gräbern in der Nähe von Jerusalem, meist aus Felsgrotten bestehend, ähnlich jener Grabkammer, in welcher auch Christi Leichnam bestattet ward. Die ältesten dieser Gräber zeigen an der Fassade bisweilen das ägyptische Kranzgesims; andere sind mit den späteren Formen der griechischen Architektur bekleidet. So das Jacobsgrab, die Gräber der Könige und der Richter. Andere sind als monolithische Freibauten aus dem Felsen gehauen, enden mit einer pyramidalen oder kegelförmigen Spitze und zeigen eine Mischung von griechischen und ägyptischen Formen. So die sogenannten Gräber des Absalon und des Zacharias, die ebenfalls der späteren Zeit angehören.

4. Kleinasien.

Die eingebornen mannigfachen Völkerstämme dieses Landes zeichnen sich besonders durch einen eigenthümlichen Gräberbau aus, der bei den verschiedenen Nationen eine selbständige Gestalt annimmt. Die ältesten scheinen die in Lydien zu sein, welche die ursprünglichste Form des Grabhügels (tumulus) oft in kolossaler Ausdehnung anwenden. Das größte derselben ist das sogenannte Grab des Tantalus mit einem Durchmesser von c. 200 Fuß, am Golf von Smyrna gelegen. Aehnliche sieht man in der Gegend der alten Königsstadt Sardes, unter welchen man die Gräber des Landes zu erkennen glaubt.

Anderer Art sind die Grabmäler in Phrygien. Wie alle alten Völker entweder künstliche Hügel oder Berge über der Ruhestätte ihrer Anführer aufthürmten, oder wenn die Gelegenheit dazu vorhanden war, die natürlichen Felsen zur Anlage der Gräber benutzten, so haben die Phrygier ausschließlich Felsengrotten mit künstlich aufgemeißelten Façaden für die Gräber angelegt. Diese Façaden sind ganz mit Linienmustern bedeckt, welche durch bunte Be-

malung noch mehr den Charakter von Teppichen erhielten. Die Nachahmung eines leichten Giebelbaues bildet den Abschluß. Berühmt ist das sogenannte Grab des Midas bei dem heutigen Orte Dogan-Iu in einer Höhe von 40 Fuß ausgearbeitet (Fig. 14).

Noch anders gestalten sich die Denkmäler in Lycien. Dies hochromantische Gebirgsland Kleinasiens verwendet größtentheils gemeißelte Fels-

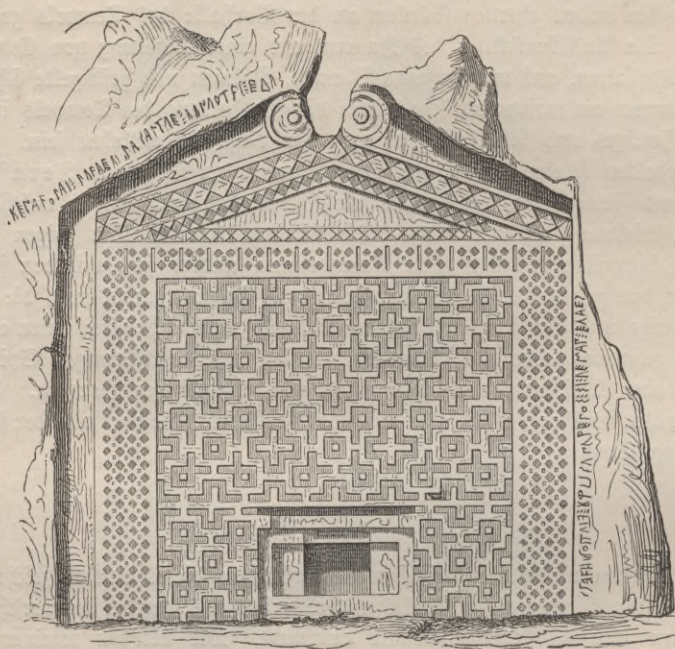


Fig. 14. Sogenanntes Grab des Midas.

grotten zu Gräbern, die dann eine Façade in aufgemeißelten oder frei vortretenden Gliedern, dem allen Gebirgsländern ureigenthümlichen Blockhausbau verwandt, erhalten. In dem ganzen Lande, namentlich bei Xanthus und Myra, sieht man eine große Anzahl solcher Grabanlagen (Fig. 15). Andere mit diesen wechselnd wurden aus dem freien Felsgestein als selbständige monolithische Werke herausgearbeitet. Diese erhielten die Form freistehender Sarkophage, jedoch ebenfalls mit deutlicher Nachahmung von Holzconstruktionen. Endlich kommen hier Felsgrotten mit Portiken auf Säulen vor,



Fig. 15. Felsgrab zu Myra.

welche in ihrer Form die Einwirkung der ionischen Griechen Kleinasiens verrathen.

IV. Die griechische Architektur.

Die Kunstform der Architektur entwickelte sich bei den Griechen im Tempelbau. Der Tempel erhebt sich auf einem Unterbau von mehreren Stufen in dem von Mauern umgebenen heiligen Tempelbezirk, fest umschlossen und klar gegliedert, wie ein plastisches Werk. — Suchten die Orientalen in der Massenhaftigkeit, der verwirrenden Kolossalität der Anlagen dem dunkeln Triebe nach dem Erhabenen einen Ausdruck zu geben, so erreichten die Griechen durch maßvolle Beschränkung, einfache Klarheit, harmonische Gliederung den Eindruck höchster Würde und festlicher Erhebung. Ihre Marmortempel sind das vollkommenste, was der Säulen- und Architravbau jemals hervorgebracht hat. Es ist der innige harmonische Einklang von Geist und Natur, der aus ihnen wie aus allen schöpferischen Werken dieses hochbegabten Volkes beseligend zu uns spricht.

Die Grundform der Tempel ist die eines Rechtecks, ringsum oder doch an der Schmalseite des Einganges eine Säulenhalle, darüber auf klar gegliedertem, reich geschmücktem Gebälk das sanft geneigte, zumeist marmorne

Giebeldach. Umgab die Säulenhalle auf allen Seiten den Tempel, so nannte man ihn Peripteros (Fig. 16); wurde eine doppelte Säulenhalle herumgeführt, so entstand der Dipteros. Befindet sich die Säulenhalle nur an der Vorderseite, so entsteht der Prostylos; kommt auch an der Rückseite eine Halle hinzu, so hat man den Amphiprostylos. Die innere Einrichtung ergab sich so, daß dem Eintritt in die Vorhalle (Pronaos) die Cella und das Hintergemach (Posticum) folgten, wozu noch bisweilen an der Rückseite als besondrer Raum der Opisthodomus hinzutritt. Bei größerer Räumlichkeit brachte man im Innern zwei Säulenreihen an (vgl. Fig. 16), ließ auch wohl den mittleren Raum ohne Dach, um dem Innern mehr Licht zuzuführen. Man nannte diese Tempel hypäthrale, den freien

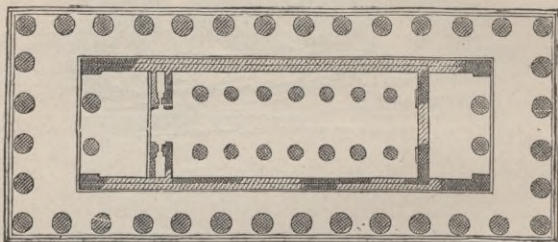


Fig. 16. Grundriß des Poseidontempels zu Pastum.

Himmel zeigende. Bei den Säulen ist zu unterscheiden: die Basis (Fuß), der Stamm (Schaft) mit Kanneluren (rinnenartigen Vertiefungen) bedeckt, das Kapitäl (Säulenhaupt). Ueber den Kapitälern reichen von einer Säulenaxe zur andern die mächtigen Balken des Architravs (Epistyl), auf welchen der Fries mit seinen Bildwerken ruht. Ueber diesem springt nach Außen die weitstehende Platte des Hauptgesimses (Geison) vor, nach Innen die steinerne Balkenlage der Decke, deren Zwischenräume durch dünne Steinplatten geschlossen werden. An den Schmalseiten erhebt sich sodann, von ähnlichem Dachgesims begrenzt, das Giebelfeld mit seinen Statuengruppen. Das Dach wird meist von Marmor aufgeführt.

In der alten griechischen Architektur begegnen wir zwei auf gemeinsamer Grundlage durchaus selbständigen Auffassungen, die als dorischer und ionischer Styl dem Charakter der beiden Hauptstämme aufs Genaueste entsprechen. Strenge Gebundenheit, einfach klare Gesetzmäßigkeit bezeichnet in Construction und Formbildung den dorischen Baustyl (Fig. 17). Die Dorer geben der einzelnen Säule keinen Fuß, vielmehr dient der gesammten Säulenreihe die obere Platte des Unterbaues zu gemeinsamer Basis. Am

Schaft erkennt man die mächtig aufstrebende, stützende Kraft aus der starken Anschwellung und Verjüngung, sowie an den Kanelluren, meist 20, bisweilen nur 16, die schwach ausgehöhlt in scharfen Kanten zusammenstoßen. Mehrere kräftig unterschrittene Ringe verbinden das Kapitäl mit dem Schaft und lassen das untere Glied desselben, den sogenannten *Chinüs*, mit kräftig vorspringendem und dann scharf eingezogenem Profil aufsteigen. Ueber dem Architrav erheben sich zur Unterstützung des Daches kurze, rechteckig geschnittene Stülpfeiler, die auf der Fläche zwei ganze und auf den Ecken zwei halbe scharf eingezogene Rinnen haben und den Namen *Triglyphen* (*Dreischlitze*) führen. Zwischen ihnen bilden sich als ungefähr quadratische Felder die *Metopen*, ursprünglich offen und wohl als Fenster dienend, später regelmäßig durch Steintafeln geschlossen, meist mit Reliefs geschmückt. *Metopen* und *Triglyphen* bilden zusammen den *Fries*. Ueber diesem springt in weiter Ausladung das Kranzgesimse oder *Geison* hervor, an seiner Unterfläche in Correspondenz mit jeder *Metope* und *Triglyphe* mit kleinen Platten (*Mutuli*) besetzt, die durch die sogenannten *Tropfen* belebt werden. Von den Ecken des *Geison* steigt in schräger Erhebung ein zweites ähnliches Gesimse auf, um den Einschluß des Giebelfeldes oder *Tympanons* zu vollenden. Ueber dem Dachgeison erhebt sich die *Traufrinne* mit ihren Löwenköpfen. Das Giebelfeld wird mit Steinplatten geschlossen und erhält durch Statuengruppen einen entsprechenden Schmuck.

Die plastische Ausstattung des Tempels wurde durch die Anwendung bunter Bemalung, *Polychromie*, bedeutend gesteigert.

In wesentlich verschiedener Durchführung gestaltet sich der *ionische* Styl (Fig. 18), der an die Stelle streng dorischer Einfachheit das anmutig bewegliche, aber willkürlichere Spiel seiner graziosen Formen bringt. Schon an der Säule erkennt man das verschiedene Geschlecht der jonischen Bauweise. Eine quadratische Platte bildet die Unterlage, auf welcher die übrigen Glieder der Basis, zunächst zwei Hohlkehlen, dann ein meist kanellirter Pfühl

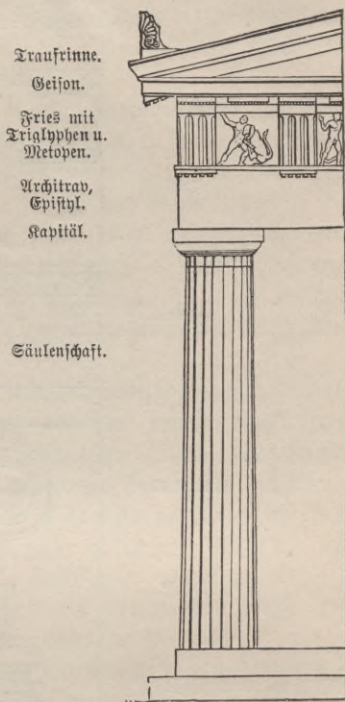


Fig. 17. Dorische Ordnung.
Vom Theseustempel zu Athen.

in kreisrunder Form lagern. Der Schaft ist weit schlanker, die Anzahl der Kanelluren (24) größer, und die einzelnen sind durch einen schmalen Steg von einander getrennt; tiefer ausgehöhlt, enden sie sowohl oben wie unten in kreisförmiger Schlußlinie. Am originellsten gestaltet sich die Form des

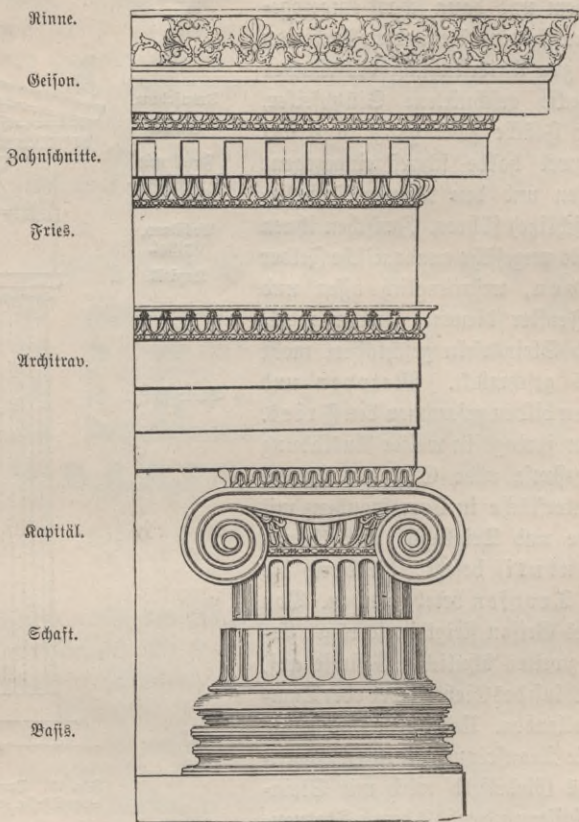


Fig. 18. Ionische Ordnung. Vom Athentempel zu Priene.

Kapitälts. Zwar hat es, wie das dorische, einen Echinus, allein über demselben breitet sich statt des einfachen Abakus ein doppeltes Polster aus, das auf beiden Seiten weit vorspringt und in spiralförmiger Windung mit kräftig geschwungenen Schnecken (Voluten) endet. Den oberen Abschluß des Kapitälts bildet eine quadratische mit Blattmustern geschmückte dünne Platte.

Dieselbe reichere, mannigfaltigere Entwicklung der Formen beobachten wir an allen folgenden Gliedern. So besteht der Architrav aus drei

etwas über einander vortretenden schmalen Streifen; besonders erhält der Fries eine Umgestaltung, da anstatt der strengen die ganze Planform beherrschenden Triglyphen- und Metopengliederung ein ununterbrochener gleichmäßig aus aufrecht gestellten Steinblöcken zusammengesetzter Fries angeordnet wird, der nun in ganzer Ausdehnung als Zophoros (Bildträger) mit freien Reliefcompositionen bedeckt ist.

In Attika erlebte nun in Folge der Kreuzung mit dorischen Einflüssen der ionische Style eine Umänderung, die man treffend als attische bezeichnet. Ihr ist besonders die attische Basis eigen, welche eine von zwei vortretenden Pfählen eingefasste Hohlkehle zeigt.

Endlich ist noch der korinthischen Bauweise zu gedenken, die aber nur als spielende Abart der beiden vorhergehenden einer spätern Zeit entsprungen ist (Fig. 19). Während die wesentlichen Grundelemente dem ionischen Style entlehnt sind, bildet sich nur für das Kapital in der schlanken kelchartigen Gestalt eine originelle neue Form aus. Diese wird nun in mehreren Reihen mit Blättern umkleidet, welche aufrechtstehend und nach Außen umgebogen mit der Spitze sanft überschlagen. Für diese Blätter wird meistens das elegante, reich gegliederte, fein gezahnte Blatt des Akanthus (Bärenklau) angewendet.

In der heroischen Vorzeit gab es noch keinen Tempelbau, dagegen großartig angelegte befestigte Paläste der Herrscher, bei deren innerer Ausstattung Metallbekleidung nach Art des babylonisch-persischen Styls vorherrschte. Spuren solcher Bekleidung lassen sich am sogenannten Schatzhaus des Atreus zu Mykenä nachweisen. Die Griechen standen damals ausschließlich unter Herrschaft der orientalischen Kunst. Zu Argos, Tiryns, Mykenä und an andern Orten sieht man noch bedeutende Reste jener befestigten Burgen, zum Theil aus gewaltigen polygonen Blöcken in cyklopischer Weise aufgeführt. Großartig ist namentlich das Löwenthor zu Mykenä.

Erst nach der dorischen Wanderung (c. 1000 v. Chr.) beginnt die Umgestaltung des griechischen Lebens, welche dann auch eine selbständige griechische Kunst hervorbringt. Nun tritt an die Stelle des orientalischen Herrscherpalastes der edle griechische Tempel. Wie die Griechen aus unscheinbaren Anfängen ihr architektonisches System allmählich zu der vollendeten Gestalt entwickelt haben, in welcher es uns entgegentritt, wird wohl für immer in ein undurchdringliches Dunkel gehüllt bleiben, doch erkennt man, wenn die feinere Gestaltung der Glieder ins Auge gefaßt wird, in der ganzen Reihe der erhaltenen Denkmäler gewisse Abstufungen, die als Merkmale der verschiedenen Entwicklungsstadien aufzufassen sind.

Die erste Epoche (600—470) läßt sich etwa von der solonischen Zeit bis zu den Perserkriegen abgrenzen. Die Bauwerke dieser Epoche, in nicht bedeutender Zahl erhalten, sind noch vorwiegend streng alterthümlich und

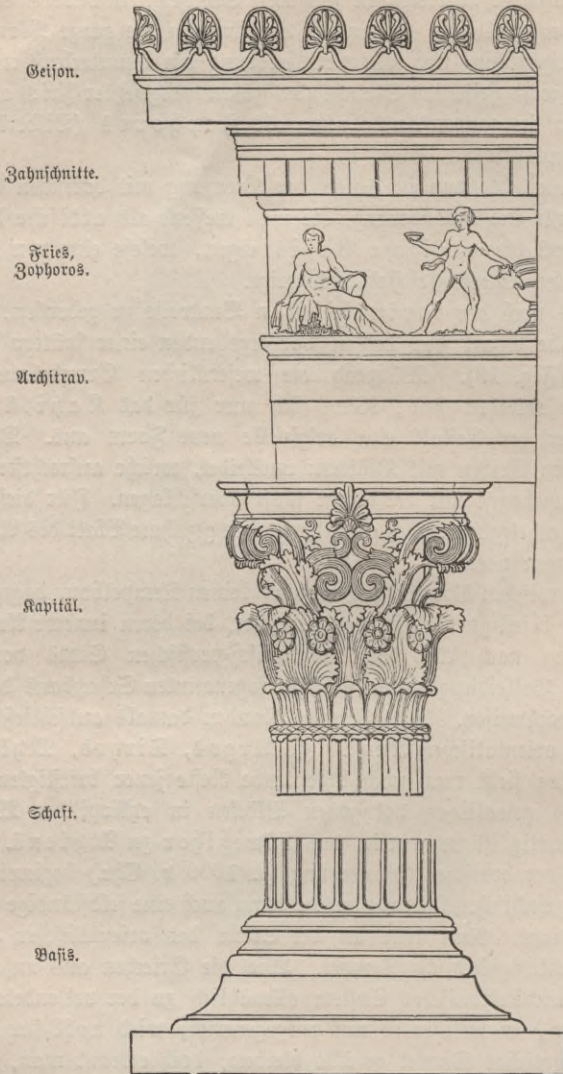


Fig. 19. Korinthische Ordnung. Vom Monument des Lykrates zu Athen.

selbst schwerfällig. In Sicilien sind umfangreiche Reste von mehr als zwanzig Tempeln dorischen Styles vorhanden, namentlich in Selinunt, Agrigent, Syrakus und Segesta. Diesen verwandt zeigt sich der Poseidon-

tempel zu Pastum in Unteritalien, eines der besterhaltenen und schönsten Denkmäler des Alterthums, während ebendort der Demetertempel und die sogenannte Basilika den dorischen Styl nicht mehr in voller Reinheit zeigen. Geringer sind die Ueberreste in Griechenland selbst. Erhalten ist auf griechischem Boden nur ein Tempelrest zu Korinth.

In Kleinasien wissen wir von griechischen Bauwerken, z. B. dem marmornen Tempel der Artemis zu Ephesus, neuerdings in seinen Bruchstücken wieder aufgedeckt; erhalten sind keine erheblichen Ueberreste.



Fig. 20. Ansicht des Theseustempels.

Die zweite Periode (470—338) reicht etwa von den Perserkriegen bis zur macedonischen Oberherrschaft. Den Uebergang von der älteren, strengeren Weise bezeichnet der Tempel zu Megina zu Ehren der Pallas Athene noch von geringerem Material erbaut. Der Theseustempel zu Athen aus weißem Marmor ist dagegen schon eines der edelsten Werke des gemilderten attischen Dorismus (Fig. 20). Ungefähr gleichzeitig mit diesem schönen Denkmal sind zwei Werke von höchst bescheidenen Dimensionen, die uns den ionischen Styl in attischer Auffassung zeigen. Das eine ist der jetzt zerstörte Tempel am Ilissus, das andere der Tempel der Nike Apteros (der ungeflügelten Siegesgöttin), am Eingange der Akropolis errichtet.

Die glänzendsten Denkmäler entstanden, während Perikles die Leitung

der Staatsangelegenheiten in Händen hatte. Von den durch die Perser zerstörten Heiligthümern der Akropolis war es zunächst der Parthenon, dessen neuer prachtvoller Wiederaufbau nach sechsjähriger Bauführung im Jahr 438 zur Vollendung kam. Dieser herrliche Festempel der Stadtgöttin wurde durch die Meister Iktinos und Kallikrates errichtet und durch Phidias und seine Schüler mit Skulpturen reich und glänzend geschmückt. Die Anlage des Baues, der nur noch in zwei zertrümmerten Hälften vorhanden ist, war die eines Peripteros von beträchtlicher Dimension, 101 Fuß breit und 227 Fuß lang.



Fig. 21. Karyatidenhalle von Erechtheion.

Nicht minder berühmt war das großartige Prachtthor, die Propyläen, ebenfalls unter Perikles durch den Architekten Mnesikles erbaut, am westlichen Eingange der Akropolis. In derselben Anmuth, demselben Adel der Verhältnisse ausgeführt, zeigt es zugleich in geistvoller Weise den dorischen und ionischen Styl harmonisch verbunden.

Den vollendeten Glanz, die üppige Grazie der attisch-ionischen Bauweise lernen wir aber erst im dritten Prachtbau der Akropolis, dem eigentlichen Kultustempel der Athene, dem sogenannten Erechtheion kennen. Es umfaßte viele verschiedene Heiligthümer in mehreren verbundenen Räumen, umschloß nicht bloß das heilige Bild der Göttin, die Gräber der alten Heroen des Landes, sondern auch eine Menge hochverehrter göttlicher Wahrzeichen. Auch dieser Tempel war durch die Perser zerstört worden, doch ging man erst nach

dem Tode des Perikles an seinen Wiederaufbau. Trotz starker Beschädigungen ist der edle Bau im Außern noch ziemlich erhalten. An seine Südseite lehnt sich eine kleine Halle, deren Gebälk anstatt der Säulen sechs schöne Jungfrauengestalten tragen. Man nennt solche Stützen Karyatiden (Fig. 21).

Auch an andern Orten wurde in ähnlicher Weise gebaut, z. B. der Weihetempel der Demeter zu Eleusis, der Zeustempel zu Olympia, der mit seinen reichen, von Phidias und seiner Schule ausgeführten Bildwerken gegenwärtig wieder ans Licht gezogen wird, der Tempel des Apollo zu Bassä (Phigaleia) in Arkadien, durch seine Relief-Friesse ausgezeichnet.

Die dritte Epoche, die bis zum Untergang der griechischen Freiheit währt, zeigt die Architektur zwar noch in vielfacher Thätigkeit, aber nicht mehr in der reinen maßvollen Richtung der vorigen Zeit. Orientalische Leppigkeit und Sinnlichkeit schleicht sich ein in die Cultur der Hellenen, ein luxuriöser Privatbau tritt an die Stelle des Tempelbaues, Theater und Paläste werden aufgeführt. Die korinthische Bauweise mit ihren prunkvollen Decorationen macht sich geltend als Kind der Zeit.

Den Uebergang zu dieser Periode bildet der vom Bildhauer Skopas 350 errichtete Tempel der Athene Alea zu Tegea. In Athen selbst sind es besonders kleinere Denkmäler, an welchen die graziose Zierlichkeit dieses späteren

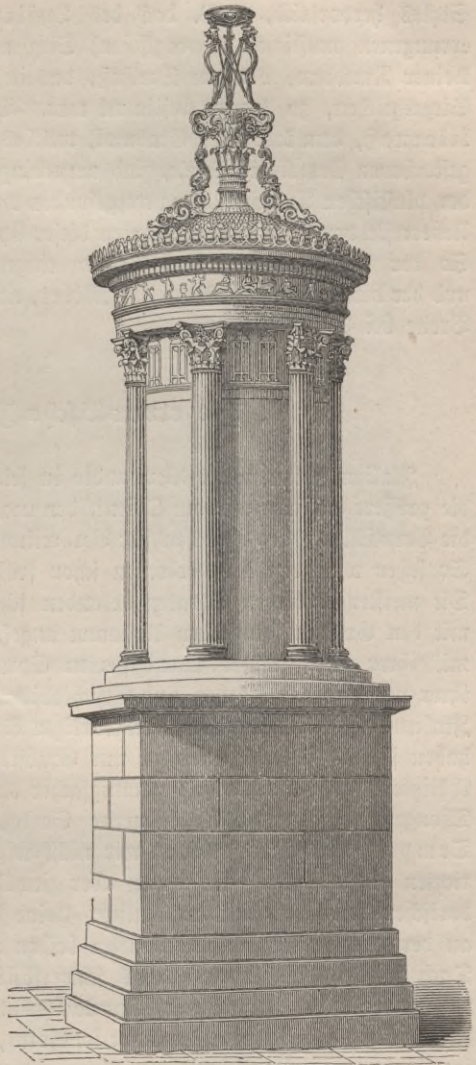


Fig. 22. Denkmal des Oisikrates zu Athen.

Styls hervortritt, z. B. das des Lyfirates für einen im Jahr 334 errungenen musischen (choragischen) Sieg aufgeführt (Fig. 22). Es ist ein kleiner Rundbau, der den Dreifuß, das in solchen Wettkämpfen errungene Siegeszeichen, zu tragen bestimmt war. Von dem Mausoleum zu Halikarnaß, dem kolossalen Grabmal, welches die Königin Artemisia ihrem 354 gestorbenen Gemahl errichtete, sind neuerdings Bruchstücke der Architektur und der plastischen Ausschmückung aufgefunden worden. Auch sonst zeigt Kleinasien Ueberreste von prachtvollen Bauten dieser Epoche im reichsten ionischen Style. So der von Alexander dem Großen eingeweihte Athentempel zu Priene und der berühmte Apollotempel zu Milet, ein kolossaler Dipteros von 164 Fuß Breite bei 303 Fuß Länge.

V. Die etruskische Architektur.

Italien hat manches Verwandte in seiner Lage mit Griechenland, aber die größere Entfernung vom Orient, den uralten Stätten der Bildung, machte die Vermittlung der Griechen für Verbreitung allgemeiner Cultur nothwendig. So sehen wir griechische Kolonien schon früh im Süden des Landes erblühen. Die meisten italischen Staaten bekunden schon durch ihre Sprache, daß sie mit den Griechen demselben Urstamm angehören. Nur die alten Etrusker mit ihrer noch immer unentzifferten Sprache, ihren abweichenden Sitten, ihrer verschiedenen Körper- und Gesichtsbildung, zeigen sich mitten im Herzen Italiens als ein durchaus fremdartiger Stamm. Nach ihrer Unterjochung haben sie sich spurlos verloren, nur Grabstätten zeugen noch von ihrer Bauthätigkeit, aber auch Werke mannigfacher Kunstfertigkeit sind erhalten, z. B. Thongefäße, Erzarbeiten, steinerne Sarkophage. Daß die Etrusker einen Tempelbau hatten, würden wir nicht wissen, wenn nicht schriftliche Nachrichten es bezeugten. Es waren aber ziemlich einfache Gebäude, den ältesten dorischen Tempeln nicht unähnlich: kleine Cellen mit einer Säulenstellung an der Front, die sich zuweilen an beiden Langseiten fortsetzten. Decke und Dach zeigten die Formen eines schwerfälligen Holzbaues. Auch der Befestigungsbau hat eine bestimmte Ausbildung erfahren, an den Thoren findet sich mehrfach eine Constructionsform, die uns hier zum ersten Male im Laufe architektonischer Entwicklung entgegentritt, es ist der Bogen aus keilförmig gearbeiteten Steinen gebildet. Solcher Art ist das alte Thor von Volterra. In Rom ist die Cloaca maxima eines der kühnsten und bedeutendsten Beispiele dieser Wölbungsart.

Interessant sind die ausgedehnten Gräberstätten des alten Etrurien, die man namentlich bei Corneto, Vulci, Chiusi, Norchia und Castellaccio findet. Es sind Felsgräber, aus Kammern bestehend, deren

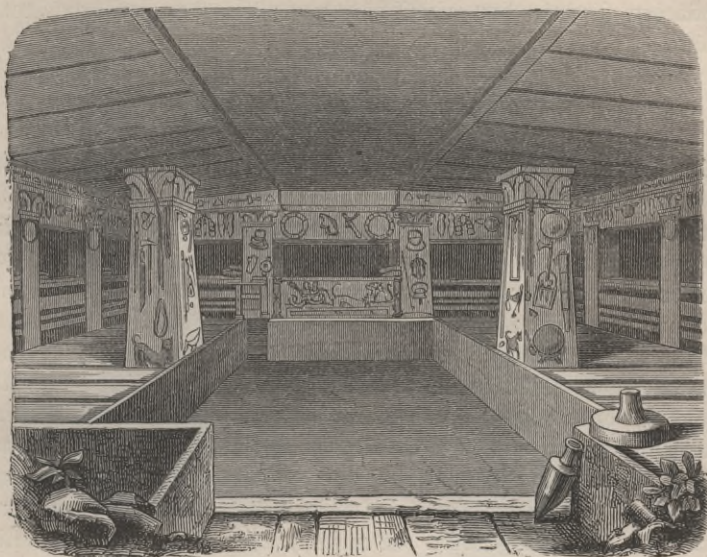


Fig. 23. Grabkammer bei Cervetri.



Fig. 24. Grabfäçade zu Castellaccio.

Decken auf Pfeilern ruhen (Fig. 23). Die Wände sind reich bemalt mit Darstellungen aus dem Leben, Schilderungen des Todtencultus und des Schicksals der Seele im Jenseits. Die Fäçaden dieser Gräber zeigen eine schlichte alterthümliche Behandlung (Fig. 24). Andere aus jüngerer Zeit

sind mit den Formen der griechischen, namentlich der dorischen Bauweise geschmückt.

VI. Die römische Architektur.

Den Römern ging die schöpferische Phantasie ab, daher ist ihre Kunst und so auch ihre Architektur nichts ursprünglich Eigenes, von ihnen Geschaffenes, sondern Ueberkommenes. Ihre ältesten Bauwerke waren nach etruskischer Weise errichtet, in ihren späteren macht sich die Aufnahme griechischer Formen geltend, doch blieb ein wichtiges Element etruskischer Kunst in der römischen Architektur dauernd in Kraft, und erreichte sogar in ihr einen höheren Grad künstlerischer Durchbildung: der Gewölbebau. Zuerst an Nützlichkeitsbauten, an Wasserleitungen, Brücken und Viaducten verwendet, erhielt die Wölbung bald auch bei den ausgedehntesten Prachtbauten ihre Anwendung. Unter den Wölbungsformen, die wir bei den Römern kennen lernen, ist das Tonnengewölbe die einfachste. Man bezeichnet so den Bogen, welcher zwei gegenüberliegende Wände verbindet. Freier als dieses gestaltet sich schon das von den Römern erfundene Kreuzgewölbe. Es entsteht, wenn über einem quadratischen Raum zwei Tonnengewölbe von gleicher Scheitelhöhe sich rechtwinklig durchkreuzen. Eine dritte Form des Gewölbes ist die Kuppel, ursprünglich eine über kreisrundem Raum ausgeführte Halbkugel, neben welcher sich sodann bei den Halbkreisnischen (Apsiden) Halbkuppelgewölbe angewandt finden.

Mit dieser Summe von Wölbungsformen wußte man nicht allein die Räume mannigfach zu gestalten, sondern auch den Wänden außen und innen eine höchst lebendige Gliederung zu verleihen. Dennoch wäre das ganze System ein ziemlich nüchternes geblieben, wenn die Römer nicht anderswoher ein Element künstlerischer Durchbildung entlehnt hätten. Dies war der Säulenbau der Griechen, der sowohl bei den Hallen der Basiliken und der Märkte, bei den reichausgebildeten Höfen der Häuser, als auch vorzüglich bei der Anlage der Tempel seine Anwendung fand. Aber auch als bloße Wandbekleidung zur lebendigeren Gliederung der Flächen bediente man sich der griechischen Säulenstellungen, so daß oftmals die drei griechischen Ordnungen an demselben Gebäude zur Bezeichnung der einzelnen Stockwerke vorkamen. Am meisten liebten aber die Römer das prunkvolle korinthische Kapitäl, welches sie in einer stets wiederkehrenden Form (Fig. 25) anwendeten. Außer diesem entwickelte sich bei den Römern eine eigenthümliche Abart der korinthischen Form, das sogenannte Composita- oder römische Kapitäl (Fig. 26). Damit sind wir bei dem Punkte angelangt, der die Bedeutung der römischen Architektur ausmacht: die Verbindung von Säulenbau und Gewölbebau.

Die älteste Epoche der römischen Architektur scheint ausschließlich durch etruskische Einflüsse bestimmt gewesen zu sein, so die Tempel und die großen

Abzugskanäle zur Entwässerung der Stadt, zur Zeit der tarquinischen Herrschaft.

Die ältere Epoche der Republik that sich vorzüglich in Nützlichkeitsbauten hervor. Die Via Appia, sowie mehrere Wasserleitungen, deren Trümmer noch vorhanden, sind großartige Zeugnisse dieser Epoche (312 v. Chr.). Zeitig machte sich jedoch der griechische Einfluß geltend, besonders seit die Römer, etwa 150 v. Chr., Griechenland unterjocht hatten. So wurden aus der macedonischen Kriegsbeute des Metellus die ersten prachtvolleren Tempel in griechischer Form gebaut und die Basiliken erhielten ihre Ausbildung. Dies waren Gebäude von länglich viereckiger Grundform, deren breiter

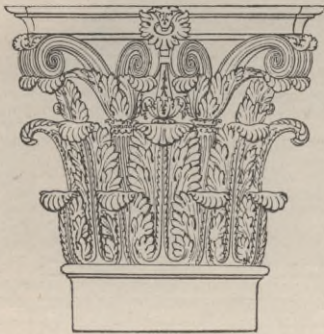


Fig. 25. Römisch-korinthisches Kapitäl.

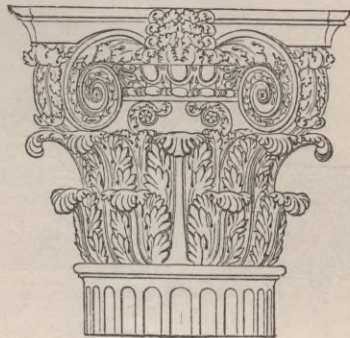


Fig. 26. Römisches oder Composita-Kapitäl.

Mittelraum ringsum in zwei Geschossen von Säulenhallen umzogen wurde. Während diese Räume dem Geschäfts- und Handelsverkehr bestimmt waren, diente eine große, an der einen Schmalseite angebrachte Halbkreisnische, als erhöhtes Tribunal, den öffentlichen Gerichtsverhandlungen.

Gegen das Ende der republikanischen Zeit, als die das Reich erschütternden Kämpfe um die Einzelherrschaft begannen, griff in den baulichen Unternehmungen eine Großartigkeit und Pracht um sich, die an die Stelle republikanischer Einfachheit einen fürstlichen Prunk setzte. Das Theater, welches M. Scavrus im Jahre 58 für 80,000 Zuschauer baute, war zwar noch aus Holz, allein mit den kostbarsten Stoffen, mit Gold, Silber, Elfenbein bekleidet und mit prachtvollen Marmorjulen und einer Anzahl eherner Statuen geschmückt. Drei Jahre darauf konnte Pompejus schon das erste steinerne Theater in Rom errichten, das 40,000 Zuschauer faßte. Cäsar vergrößerte und verschönerte den Circus Maximus, erbaut von Tarquin dem Älteren, der bis auf spärliche Trümmer vernichtet.

Aber alle diese und viele andere Bauten waren nur der Uebergang zu jener herrlichen augusteischen Zeit, welche die edelste Glanzepoche des römischen Lebens bildet. Das großartigste Denkmal dieser Zeit ist das von Agrippa erbaute Pantheon (Fig. 27). Der bis auf unsere Zeit erhaltene Bau zeigt die in der altitalischen Kunst beliebte Rundform, von einer gewaltigen Kuppel überwölbt. Das Innere hat 132 Fuß im Durchmesser und ebensoviel in der Höhe. Manche entstellende Veränderungen sind später an diesem Prachtbau vorgenommen, aber die kostbaren Säulen aus gelbem Marmor mit Kapitäl und Basen aus weißem Marmor und die Marmorbekleidung der untern

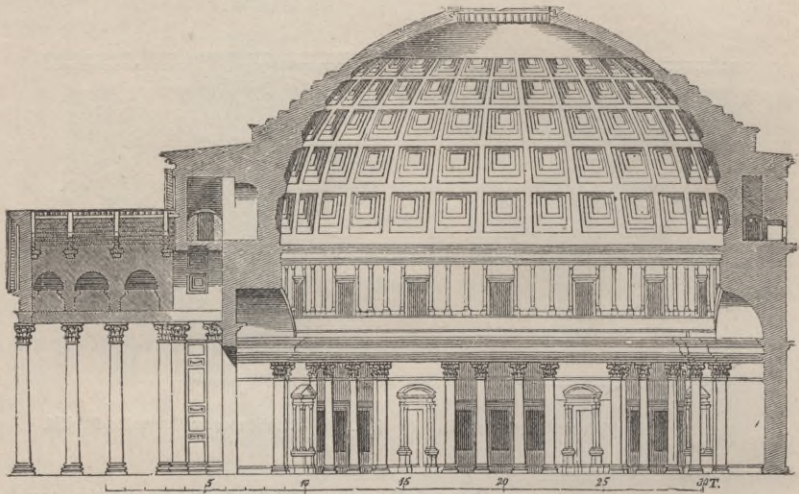


Fig. 27. Durchschnitt des Pantheons.

Wände zeugen noch von der alten Pracht. Weiter sind zu nennen als hervorragende Bauten dieser und der Folgezeit: das Theater des Marcellus, noch erhalten in seinen gewaltigen Ueberresten im Palaste Orsini. Vom großartigen Mausoleum des Augustus sind nur noch die Umfangsmauern des Unterbaues vorhanden. Nach dem Kaiser Augustus, der sich rühmen durfte, die backsteinerne Stadt in eine marmorne verwandelt zu haben, scheint die Baulust eine Zeit lang nachgelassen zu haben.

Mit den Flaviern, 69 n. Chr. beginnt eine zweite Glanzepoche der römischen Architektur. Obenan steht das Colosseum, ein Amphitheater für die Gladiatorenspiele und die Thierkämpfe bestimmt; es wurde von Vespasian begonnen und von Titus vollendet. Dieser größte Riesencoloss des Alterthums ist in seinen Haupttheilen erhalten, nur die mächtige Travertin-

schale, welche ihn umgab, ist größtentheils zerstört. Der einthorige Triumphbogen des Titus, aus dem Jahre 70 nach Christo, zeigt zum ersten Male das Composititakapitäl. Der prachthvolle dreithorige Triumphbogen des Constantin wurde aus einem früheren Trajansbogen errichtet (Fig. 28). — Das Mausoleum des Hadrian, im Durchmesser 226 Fuß, war bekleidet mit Parisischem Marmor und den Gipfel krönte ein Pinienapfel. Es ist im Wesentlichen noch erhalten unter dem Namen der Engelsburg.

Aus der letzten Zeit antiken Lebens stammt die Basilika des Constantin, begonnen von Maxentius. Wie Felsblöcke liegen Trümmer des



Fig. 28. Bogen des Constantin.

herabgestürzten Gewölbes umher, aber selbst in dieser Zerstörung überragen die drei stehen gebliebenen Tonnengewölbe sammt der an das Seitenschiff später angebauten Apsis die benachbarten Gebäude und beherrschen mit dem Colosseum überall sichtbar die weithingestreckte Trümmerstadt.

Unter den verschiedenen Fora Rom's steht obenan das Forum Romanum, durch die große Pracht und schöne Anordnung seiner Bauwerke ehemals ausgezeichnet. Rechts an der einen Langseite die neuerdings ausgegrabene Pfeilerhalle der von Julius Cäsar erbauten Basilica Julia. — Auch das vom Baumeister Apollodorus aufgeführte Forum Trajanum mit der fünfschiffigen Basilika Ulpia war hervorragend durch Umfang, Pracht und Glanz; es hat noch jetzt in der Mitte die Marmorsäule, welche das Bildniß des Kaisers trug.



E. 406.

Fig. 29. Kleines Theater von Pompeji.

Eine besondere Erwähnung verdienen noch die Monumente von Pompeji, die eine Anschauung von dem Uebergange aus der hellenischen in die römische Form gewähren. Wir schauen in den Triumphthoren, Bädern, Tempeln, Theatern (Fig. 29), Stadtmauern und Thoren den damaligen Zu-

stand Roms etwa im Duodezformat. Die Wohnhäuser zeugen besonders durch die reiche Bemalung des Innern von dem heitern Lebensgenusse ihrer Bewohner.

VII. Die altchristliche Architektur.

Um die ersten Spuren einer christlichen Baukunst zu finden, müssen wir hinabschreiten in die Katakomben, die den erdrückend engen Schächten und Stollen der Bergwerke gleichen, Gänge, welche in schwärzlichen, porösen Tuffstein gebrochen sind und zur Beisezung der Todten gedient haben, daher auch Cömeterien genannt. Rechts und links sind die Seitenwände dieser Katakomben vielfach ausgehöhlt und zeigen niedrige und schmale längliche Oeffnungen, kaum geräumig genug, um einen Körper aufzunehmen. In diese Löcher zwängte man den Leichnam der Gestorbenen und verschloß die Oeffnung mit einer Platte, welche den Namen oder sonstige künstlerische Bezeichnung des Grabes erhielt. Wo indessen besonders ausgezeichnete Personen, Bischöfe, oder gar Märtyrer beerdigt werden sollten, da höhlt man eine größere Grabkammer aus und gab den Wänden einigen Schmuck durch bescheidene Malereien. Auch sonst finden sich bisweilen geräumige und höhere Kammern, überwölbt und mit Nischen versehen, Wände und Decken mit Malereien geschmückt, offenbar kapellenartige Anlagen, zur Abhaltung des Gottesdienstes bestimmt.

Diese kunst- und formlosen Anfänge einer christlichen Baukunst gehören den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung an. Erst als der christlichen Lehre staatliche Anerkennung ward, sah man sich auch veranlaßt und im Stande, würdigere Gotteshäuser zu bauen. Obwohl nun die Bauart der heidnischen Tempel sich wenig für diese Zwecke eignete, und diese nur ausnahmsweise dafür verwandt worden sind, so konnte man doch nicht umhin, von den Constructionen der antiken Zeit Gebrauch zu machen und fand die Bauart und Form der verschiedenartigen römischen Basiliken dem Bedürfnisse entsprechend. Besonders wurden dabei die in den Häusern der Vornehmen häufig vorkommenden Hausbasiliken zum Muster genommen. Ihnen bildete man daher, jedoch mit freien Umgestaltungen, die christlichen Gotteshäuser nach. Der längliche, viereckige durch Säulenstellungen in drei oder fünf Längschiffe getheilte Raum bot der Gemeinde die erforderliche Räumlichkeit, und das halbkreisförmige meist erhöhte, abgeschlossene Ende eignete sich zur Aufnahme des Altars (Fig. 30). Hier fanden der Bischof und die Priester, der Gemeinde gegenüber, ihre Sitze. So entstanden die altchristlichen Basiliken, man stellte sie von Ost nach West und zwar so, daß der halbrunde Schluß des Mittelschiffes (Apsis und Concha) nach Morgen um einige Stufen erhöht ward. Dieses Halbrund ward bisweilen durch ein die Kreuzform

vollendendes Querschiff vom Uebrigen geschieden. Auf der Grenze zwischen Langhaus und Apsis erhob sich dann der Altar, über ihm öffnete sich der Triumphbogen, oft auf zwei besonders mächtigen Säulen ruhend (Fig. 31). Man verband die Säulen durch Halbkreisbogen und gab dem Mittelschiffe eine größere Höhe und Breite als den Seitenschiffen. Die hohe Obermauer des Schiffes war in abgemessenen Abständen durch eine Reihe großer, weiter, im Rundbogen geschlossener Fenster durchbrochen, welche dem Raum ein mächtiges Oberlicht zuführten. Auch in den niedrigen Umfangsmauern der Seitenschiffe sind meistens Fenster angebracht; die Apsis dagegen blieb in der

alten Zeit fensterlos, in mystischem Halblichte, aus welchem die Reflexe der Goldmosaiken feierlich hervorschimerten. Für jedes Schiff gab es einen besonderen Eingang, bei großen Kirchen aber für das mittlere drei. An diese Eingänge schließt sich regelmäßig eine Vorhalle, welche gewöhnlich sich zu einem stattlichen Atrium mit viereckigem freien Hofraum und umgebenden Säulenhallen ausbildet. Die ältesten Basiliken sind die schönsten, weil diesen in den Trümmern der antiken Tempel und Prachtgebäude reiches Material zur Ausstattung geboten ward.

Unter den erhaltenen Basiliken war an Alter, Großartigkeit der Anlage und Pracht der Ausstattung die im Jahre 1823 durch Brand zerstörte und neuerdings, leider im modernen Geiste wiederhergestellte fünfschiffige Kirche San Paolo vor Rom die vornehmste, 386 unter Theodosius und Honorius erbaut (Fig. 31).

Fig. 30. Grundriß der alten Petersbasilika in Rom.

Noch aus Constantins Zeit stammte die durch den Neubau von St. Peter im 15. Jahrhundert zerstörte ebenfalls fünfschiffige alte Peterkirche (Fig. 30). Eine herrliche dreischiffige Basilika ist die noch jetzt wohlerhaltene S. Maria Maggiore. Vom Ende des 5. und Anfange des 6. Jahrhunderts stammen die beiden vor den Thoren Roms liegenden Basiliken San Lorenzo und St. Agnese. — Dem 9. Jahrhundert gehören S. Prassede und San Clemente.

Unter den erhaltenen Denkmälern zu Ravenna ist das bedeutendste St. Apollinare in Classe, der ehemaligen Hafenstadt Ravenna's. In der Stadt ist St. Apollinare Nuovo ein ebenfalls ansehnlicher Bau aus der Zeit des großen Theodorich. Sein Grabmal, ein von einem einzigen kuppelartigen Felsblock bedecktes Zehneck mit unterem und oberem Stockwerk, ist eine Nachbildung römischer Kaisermausoleen.



Fig. 31. Inneres von St. Paolo in Rom.

Nach dem Zeugnisse der alten Chronisten müssen die meisten Kirchenbauten dieser Zeit in den germanischen Ländern im Wesentlichen der Form der römischen Basilika gefolgt sein. Von einem dieser Werke, der Klosterkirche zu St. Gallen und den dazu gehörigen Klostergebäuden, ist der ganze Plan erhalten, welchen ein Baumeister am Hofe Ludwigs des Frommen um 830 entwarf.

Unter den wenigen erhaltenen römischen Basiliken des altchristlichen Orients ist die Marienkirche zu Bethleem hervorzuheben; sie soll über der Geburtsstätte Christi errichtet sein.

VIII. Byzantinische Architektur.

Gleichzeitig mit der abendländischen Basilika entwickelte sich im byzantinischen Reiche im Anschluß an altrömische Vorbilder (die achteckigen Baptisterien und Rundbauten) ein neuer Styl der Architektur, dessen Hauptelemente in der centralen Anordnung der Theile um einen Mittelpunkt und in der für die hervorragendsten Räume beliebten Bedeckungsform des Kuppel-

gewölbes zu suchen sind. An die Stelle des Säulenbaues der Basiliken tritt ein Pfeilerbau mit seinen breiten Flächen und mächtigen Wölbungen, und nur in untergeordneter Weise fügen sich Säulenstellungen als Träger der Emporen und Begrenzer der Seitenräume jenen großen Hauptformen ein. Nur die für den Altardienst nothwendige Apfis durchbrach die streng centrale Anordnung in der Bauanlage. Für die Ausstattung der Räume wurden in

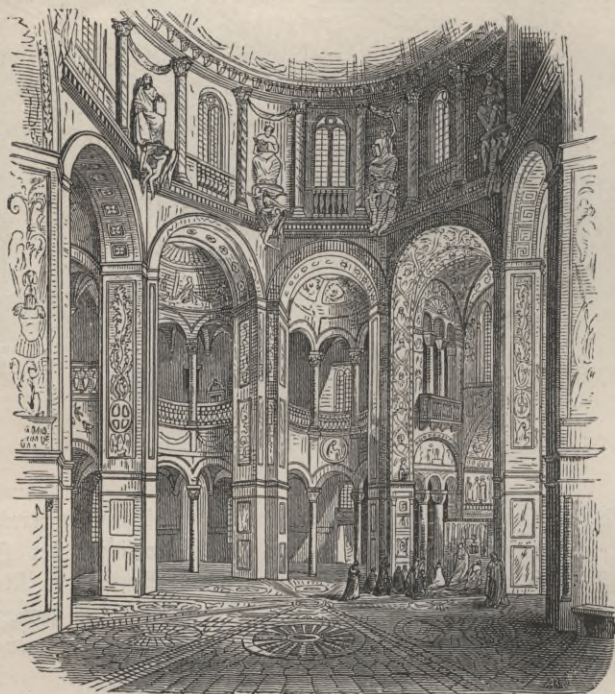


Fig. 32. S. Vitale zu Ravenna.

reicher Pracht an den Wänden und Pfeilern bunte Marmorbekleidung, an den Gewölben der Kuppeln, Halbkuppeln und Nischen glänzende Mosaikbilder angewendet. Die Säulen mit ihren Basen und Kapitälern, die Gesimse, Frieße, Thür- und Fenstereinfassungen, sowie die Schranken der Emporen, wurden aus Marmor gebildet und mit Ornamenten bedeckt.

Ein solches Denkmal entschieden byzantinischer Architektur ist S. Vitale in Ravenna, noch unter der Herrschaft der Ostgothen erbaut, ein mit Nischen umgebenes kuppelgewölbtes Achteck mit Umgängen und Emporen, einer vertieften Altarapfis und einer schräg vorliegenden Empore (Fig. 32).

Das höchste Vorbild für diese morgenländische Baukunst wurde aber die Sophienkirche in Constantinopel, erbaut 532 bis 537, unter der Regierung des Kaisers Justinian. Ihr Grundriß (Fig. 33) zeigt eine bedeutende Mitteltuppel, an welche sich zwei Halbtuppeln lehnen, dieser ovale Mittelraum an den Seiten durch Nebenschiffe, über welchen Emporen angelegt sind, abgeschlossen, so daß das Ganze einen fast quadratischen Grundriß bildet. Dagegen ist die um 900 erbaute Muttergotteskirche zu Constantinopel ein anziehendes Beispiel späterer byzantinischer Bauweise. Von der weitreichenden Wirkung des byzantinischen Einflusses ist die Münsterkirche zu

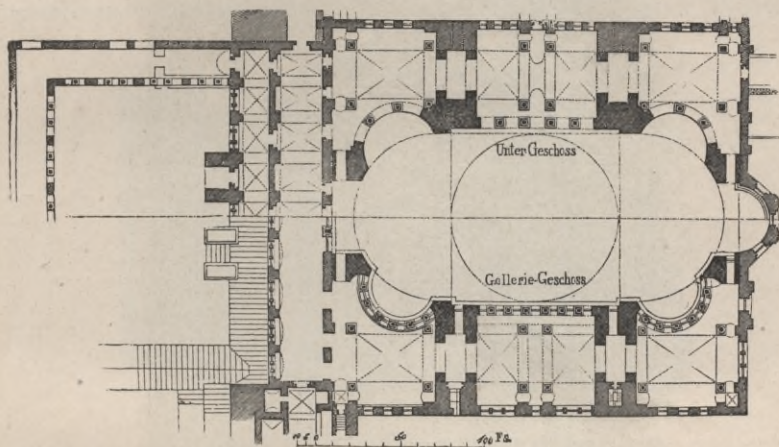


Fig. 33. Grundriß von S. Sophia zu Constantinopel.

Aachen ein Beispiel. Von Karl dem Großen in den Jahren 796—804 erbaut, ist sie ein von einer kuppelartigen Wölbung bedecktes Achteck mit sechzehnseitigem Umgang, über welchem nach byzantinischer Sitte eine Empore liegt.

IX. Die Architektur des Islams.

Die Entfaltung der muhamedanischen Architektur knüpft sich zunächst an die religiösen Bedürfnisse, die in mancher Hinsicht denen des Christenthums entsprechen. Eine geräumige Halle (Mihrab) für die Betenden mit einem besonders heiligen Raume (Kiblah), wo der Koran aufbewahrt wird, ist Haupterforderniß jeder Moschee. Daran schließt sich ein großer Hof mit einem Brunnen für die Waschungen der Pilger. Schlanke, thurmartige Minarets, von denen herab der Muezzin die Gläubigen zum Gebete ruft,

sind ebenfalls unumgänglich und schließlich verbindet sich oftmals ein kuppelartiges Grabdenkmal des Stifters mit der übrigen Anlage.

Grundform der Moscheen war entweder der byzantinische Centralbau oder ein quadratischer Hof, ringsum von Hallen umgeben, im Innern das Heiligthum.

Der Kunstsinne der Araber war nicht stetig genug, um die Architektur im constructiven Sinne bedeutend zu fördern, doch führte die Beweglichkeit ihrer Phantasie dahin, mancherlei originelle Bildungen der architektonischen

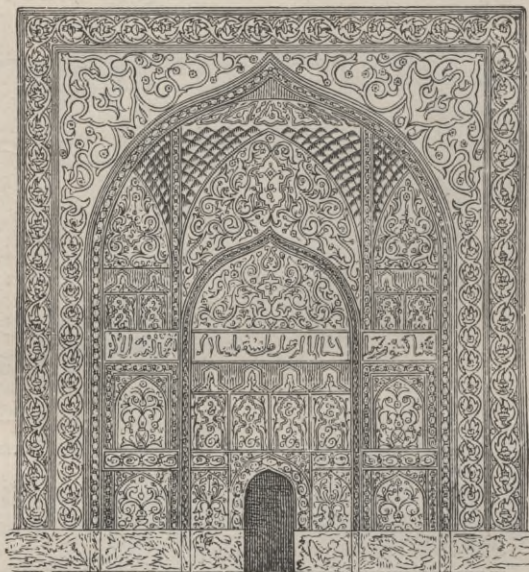


Fig. 34. Arabisches Portal (Kielbogen) zu Iconium.

Tradition hinzuzufügen. Bei den ausgedehnten Hallen und Arkaden, deren die Moscheen bedurften, kam ein mannigfacher Säulen- oder Pfeilerbau zur Anwendung. Zur Verbindung dieser Stützen entstanden neben den Halbkreisbogen überhöhte Rundbogen (Fig. 36), Spitzbogen, Hufeisenbogen, Kielbogen (Fig. 34). In der Ueberdeckung der Räume folgte man entweder dem in der altchristlichen Basilika herrschenden Systeme der Holzdecke oder dem byzantinischen Kuppelbau. Neben diesen schlichten Deckenbildungen entstand nun aber früh bei den Arabern eine ihnen ausschließlich angehörnde Form der Wölbung, die man Stalaktitengewölbe nennt und die mehr als irgend ein anderes Detail ihren Charakter ausdrückt. Sie entsteht aus einem spielenden Aneinanderreihen kleiner Gewölbtheilchen, Zwickel, Kappen,

deren Ganzes in der That den Eindruck von Tropfsteingrotten macht (Fig. 35).

Die Ornamentik der Araber nimmt eine entschiedene Richtung auf die Flächen-Decoration. Im bunten Spiele werden die Wände mit einer unerfchöpflichen Fülle reizender Formen überdeckt, so daß man an die prächtigen Teppiche des Orients und an die leichten Zelte nomadischer Wanderer erinnert wird (Fig. 35 und 36). Indeß, nur das Innere wird so reich geschmückt, dem Aeußeren ist gewöhnlich strenge Schmucklosigkeit zugetheilt. Was in Arabien, Palästina und Syrien an ältesten Monumenten der arabischen Baukunst erhalten ist, zeugt von dem unklar Schwankenden der noch jugendlichen Kunst. So die Kaaba zu Mekka, die berühmte Moschee

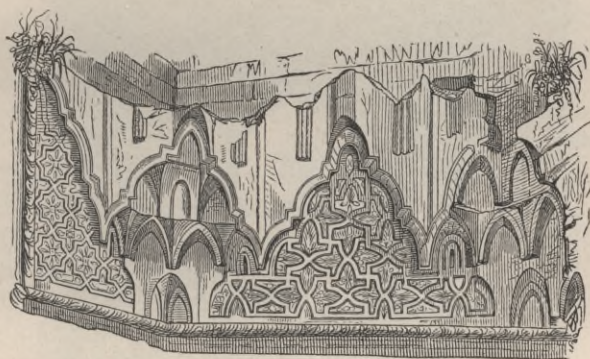


Fig. 35. Stalactitenwölbung aus der Kuba bei Palermo.

Omar's zu Jerusalem (Sachra-Moschee) und die große Moschee des Kalifen Walid zu Damaskus. In Aegypten zuerst gestaltete sich die Kunst der Araber zu einem festen Systeme und zu bedeutender Durchbildung. Gegenüber den uralten Pharaonenbauten erhob sich hier die Architektur des Islam zu einer überraschenden Großartigkeit (Moscheen und Grabmäler zu Kairo).

In keinem Lande hat die Kunst des Islam aber eine so edle und feine Blüthe entfaltet, als auf der Pyrenäischen Halbinsel. Die Nähe des christlichen Abendlandes, die beständigen Beziehungen zu seinen Rittern verlieh dem maurischen Leben einen starken Zusatz von abendländischem Geiste, durch den auch die Kunst beeinflusst ward. Die Architektur nahm in glänzender Weise Theil an diesen Vorzügen.

Bald nach Eroberung des Landes baute Abderrhaman eine prachtvolle Moschee zu Cordova (786), die den berühmten Heiligthümern von Jerusalem und Damaskus gleich kommen sollte, jetzt im Wesentlichen noch in der

Kathedrale daselbst erhalten. Einer entwickelteren Periode gehören die prächtigen Bauten von Sevilla, sowohl im Alcazar als an dem ehemaligen Minaret, der sogenannten Giralda.

Seinen Höhepunkt erreichte der maurische Styl jedoch erst in den Bauten, welche die glanzvolle Schlußperiode der Herrschaft des Islam im Königreich Granada verherrlichen. Die gewaltige Feste der Alhambra auf steil emporragendem Felsen über der Stadt Granada thürmte sich etwa seit



Fig. 36. Maurischer Pavillon bei Granada.

1250 empor, doch wurde die größere Hälfte erst im 14. Jahrhundert hinzugefügt.

Die orientalischen Reiche wurden ebenfalls zeitig dem Islam unterworfen, doch repräsentiren ihre glänzendsten Denkmäler die letzte Epoche einer selbständigen Kunst. — Mit der Eroberung Constantinopels durch die Türken (1453) trat für den Orient ein Wendepunkt ein in der architektonischen Entwicklung. — Die prachtvolle Sophienkirche, zur Moschee umgewandelt, ward Vorbild. Ein Jahrhundert später wurde die Moschee Selim II. zu Adrianopel in ähnlichem Styl vollendet (1566).

X. Die romanische Architektur.

(10. bis 13. Jahrhundert.)

Die altchristliche Basilika wurde überall als die kanonische Form des Kirchenbaues angenommen und erlebte im Verlauf einer halbttausendjährigen Entwicklung eine Reihe von Phasen, die aus dem anfangs so schlichten Keim eine der vollendetsten Schöpfungen der Baukunst aller Zeiten hervorgehen ließ.

Die zu Grunde liegende Basilikenform ward weiter ausgebildet (Fig. 37) zunächst dadurch, daß die erhöhte, für Priester und Sänger bestimmte Altarnische verlängert und Chor genannt ward. Unter demselben wurde häufig eine gewölbte niedrige Gruftkirche (Krypta) angelegt.

Das hohe Mittelschiff des Langhauses mit den niedrigen Seitenschiffen blieb, so auch das Querschiff, wodurch die Kreuzgestalt der Kirche ausgeprägt wurde, wenn sie auch nicht immer nach Außen hervortritt und es auch manche Basiliken, zumal in Süddeutschland, Oesterreich und Ungarn giebt, die kein Kreuzschiff haben. Die gegen das Schiff liegenden Schranken versah man oft mit einer Art von Tribüne, von welcher man dem Volk das Evangelium vorlas, daher der Name „Lectner“ (lectorium). Apfiden und Nischen fanden mehrfache Anwendung.

Um Raum zu schaffen für die ganze Gemeinde, die Zutritt zum Gotteshause haben sollte, ließ man das ausgedehnte Atrium weggelassen und gestattete höchstens eine kleine Vorhalle. Meistens ward das große Hauptportal im Westen von zwei Thürmen eingeschlossen, die fortan in der nordischen Kunst unmittelbar mit dem Kirchengebäude verbunden blieben. Die flache Decke wich später dem Gewölbe und zwar in der Regel dem Kreuzgewölbe (Fig. 41); seltener wurden, namentlich in Frankreich, Tonnengewölbe oder Kuppeln gebraucht. Pfeiler und Säulen fanden Anwendung in der verschiedensten Weise. Man suchte die hohe Obermauer des Schiffes zu beleben, indem man über den Arkaden ein Gesimse sich hinziehen ließ; über diesem erhoben sich

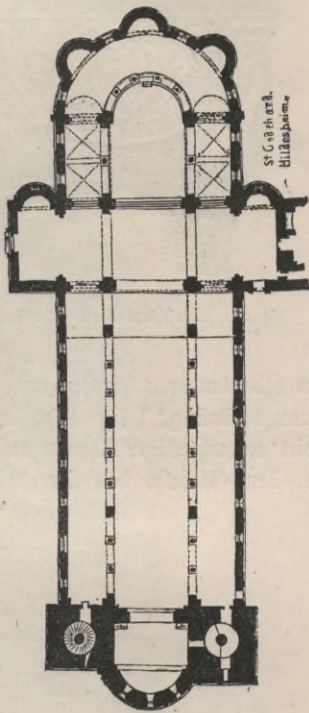


Fig. 37. Grundriß einer romanischen Basilika. S. Godehard zu Hildesheim.

dann die Fenster, doch kleiner als bei den altchristlichen Basiliken. Solche Fenster, nur kleiner als die oberen, wurden auch in der Umfangsmauer der Seitenschiffe und in den Apsiden angebracht, drei an der Hauptapsis, in den kleinen je eins. Der Rundbogen blieb herrschend, wenn auch später Spitzbogen vorkommen. Besonders mannigfach war die Ausbildung der Säulentnöufe; an Stelle der antiken Formen traten zierliche Kelchformen oder Würfelkapitäle (Fig. 38), welche beide später oft reich und geschmackvoll mit Blattwerk, mit wunderlichen Thier- und Menschengestalten verziert wurden.

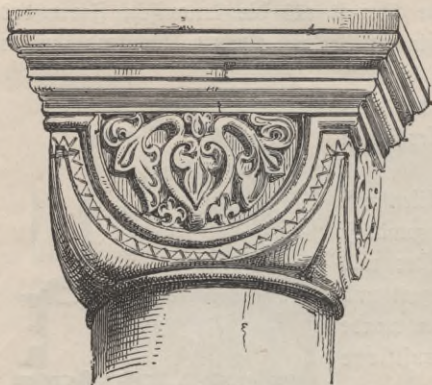


Fig. 38. Würfelkapitäl aus dem Dom zu Gurf.

Der leichte, die Wandfläche gliedernde Bogenfries (Fig. 39) wurde charakteristisch. Reiche Thurbauten geben dem Aeußeren eine malerische Wirkung;

an bedeutenderen Kirchen wird der einzelne Facadenthurm durch ein Thurmpaar verdrängt (Fig. 42); dazu gesellt sich oft noch wie in demselben Beispiel ein achteckiger Thurm auf der Kreuzung, ja selbst noch weitere Thürme an den Giebeln des Querschiffs. Mittelpunkt der Hauptfacade war das

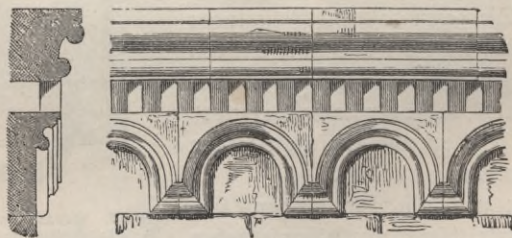


Fig. 39. Romanischer Bogenfries. Kirche zu Wiener Neustadt.

Hauptportal, an dem sich die volle Pracht der Ornamentik entfaltetete (Fig. 40), doch erstreckt diese Pracht sich auch über alle übrigen Glieder des Baues und ergeht sich in großer Freiheit: Blumen und Blätter wechseln mit linearen Ornamenten, Thier- und Menschenleiber, monströse Gebilde aller Art erscheinen theils von symbolischem Gehalte, theils lediglich Ausfluß der nordischen Phantastik. Das sogenannte Kadfenster findet schon mitunter seinen Platz über dem Hauptportal.

Die rastlos forttreibende Entwicklung, die uns als Merkmal mittelalterlicher Kunst entgegentritt, brachte im romanischen Style gegen den Ausgang seiner letzten Blüthezeit eine merkwürdige Bewegung hervor, die den strengen reinen Charakter dieser Architektur allerdings trübte, mancherlei Beimischungen fremdartiger Formen aufnahm, aber gleichwohl am Grundprincip romanischer Bauweise fest hielt, und sogar derselben die glänzendste, reichste,

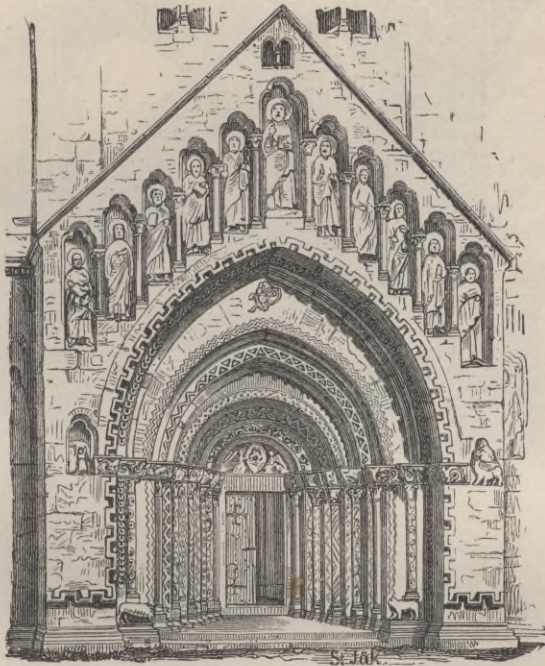


Fig. 40. Portal des Uebergangsstyls. Kirche St. Ják in Ungarn.

freieste Entfaltung gab, deren diese fähig war. Man nennt diese Erscheinung, weil sie zeitlich zwischen den streng romanischen Styl und die Gothik gestellt ist, „Uebergangsstyl“, seine Herrschaft beschränkt sich auf die Zeit von 1175 bis 1250. Hervorgegangen war sie aus dem gesteigerten Bedürfnisse nach schöneren, reicheren, eleganteren Werken. Die Kreuzzüge hatten die glänzende Cultur und Bauweise des Orients nahe gebracht und es drangen orientalische Formen ein in die abendländische Cultur. Spitzbogen, Kleeblattbogen, Hufeisen- und Zackenbogen, tiefere Auskehlung der Säulen, schlankere Kelchform der Kapitäle. Am höchsten steigerte sich der decorative

Effect bei den Portalen (Fig. 40), auch das Radfenster erhielt eine glänzende Entfaltung. —

← Romanische Bauwerke der älteren Zeit und daher noch flachgedeckte Basiliken finden sich namentlich in Sachsen, z. B. die Schloßkirche zu Qued-



Fig. 41. Inneres einer romanischen Gewölbkirche. Dom zu Speier.

Linburg; doch auch in den übrigen Theilen Deutschlands, z. B. die Klosterkirche zu Paulinzelle, jetzt eine der schönsten Ruinen mitten im Thüringer Walde. Schon der Blüthezeit näher stehen der Dom von Hildesheim, sowie die Michaels- und die Godehardskirche daselbst. Am Rhein ist eine der mächtigsten Säulenbasiliken die Klosterkirche zu Limburg in der Pfalz, ebenfalls in Trümmern. Der Dom zu Trier wurde durch Erzbischof Poppo umgebaut und vollendet (1047). —



Fig. 42. Aeußeres von S. Etienne zu Caen.

Der Gewölbebau trug in Deutschland zuerst in den rheinischen Gegenden den Sieg über die flachgedeckte Basilika davon, so z. B. der Dom zu Mainz, der Dom zu Speyer (Fig. 41) und der zu Worms, aus dem 12. Jahrhundert, ferner die Klosterkirche zu Laach, die Kapitelskirche, St. Aposteln und Groß-Martin zu Köln, das Münster zu Bonn, die Pfarrkirche zu Gelnhausen, der Dom zu Limburg. Mit diesen Beispielen sind wir aber schon theilweise zum Uebergangsstyl gelangt, der besonders

repräsentirt wird durch den Dom zu Raumburg und den herrlichen Dom zu Bamberg. In Wien gehört die Fassade der Stephanskirche mit der reichen „Riefenpforte“ sowie der edle Schiffbau der Michaeliskirche hierher.

In Norddeutschland, wo es an natürlichem Stein fehlt, führte man seit dem Anfang des 12. Jahrhunderts in demselben romanischen Styl

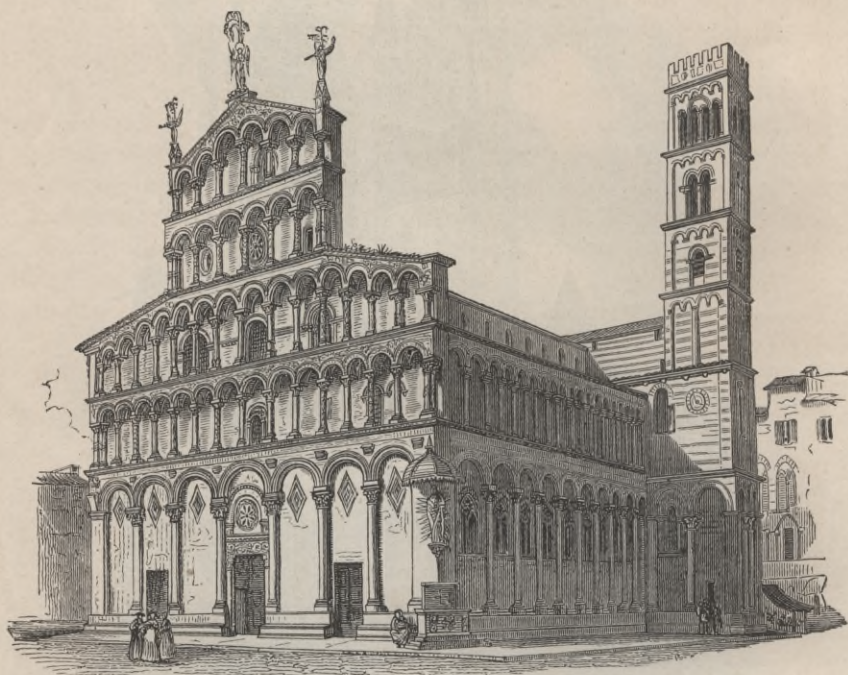


Fig. 43. S. Michele zu Lucca.

ansehnliche Kirchen in Backsteinen auf, bei welchen früh der Pfeiler- und Gewölbebau zur Herrschaft kamen. Beispiele sind die Klosterkirchen zu Jerichow, Zinna und Arndsee, der Dom zu Rakeburg u. A.

In Italien finden wir eine viel größere Verschiedenheit in der romanischen Architektur, da neben dem Anknüpfen an die altchristliche Basilika (Dom zu Pisa, fünfschiffig mit dreischiffigem Querhause, S. Michele zu Lucca [Fig. 43], S. Miniato bei Florenz, S. Zeno in Verona) auch eine Aufnahme byzantinischer Anlagen stattfand wie in San Marco zu Venedig. Noch andere Bauten, namentlich in der Lombardei, nehmen zur

Basilikenform das Kreuzgewölbe auf; so der Dom zu Modena, S. Ambrogio zu Mailand, der Dom zu Parma u. a. m. In Sicilien endlich verbindet sich während der Normannenherrschaft die Form der Basilika mit den Stalattitengewölben der Araber, den Mosaiken der Byzantiner zu reicher Wirkung: Palastkapelle zu Palermo, Dom zu Monreale (12. Jahrh.). Diese Normannenbauten geben auch nach der Sitte des Nordens den Façaden ein Thurmpaar, während sonst in Italien (vgl. Fig. 43) ein vereinzelter Glockenthurm (Campanile) sich lose mit dem Kirchengebäude verbindet.

Auch in Frankreich begegnen uns zahlreiche Bauten auf der Grundlage des Romanismus. Im Süden herrscht dabei das Tonnengewölbe; so in S. Sernin zu Toulouse; in der Normandie dagegen wird das Kreuzgewölbe schon früh ausgebildet, wie in S. Trinité und S. Etienne zu Caen, die Façaden der Kirchen erhalten durch ein Thurmpaar stattliche Wirkung (Fig. 42). Die byzantinische Kuppel wird im Westen des Landes z. B. in S. Front zu Perigueux, einer Nachbildung der Marcuskirche von Venedig, aufgenommen.

Auf Spanien übt Frankreich nachhaltigen Einfluß, zuerst mit seinen Tonnengewölben, dann mit dem Kreuzgewölbe: Kathedralen zu Santiago, Tarragona und Zamora.

Endlich erhielt auch England durch die Normannen den schon in der Normandie ausgebildeten Rundbogenstyl, jedoch bei schweren Pfeilern mit Fortlassung der Gewölbe, für welche flache Decken eintreten. So an den Kathedralen zu Durham, Peterborough und noch an anderen Bauten.

XI. Die gothische Architektur.

Dieser Styl hat seinen Namen nicht von den Gothen; die Italiener nannten ihn nur spottweise so und wollten ihn dadurch als seltsam, barbarisch bezeichnen; germanisch darf man ihn nennen, weil, obgleich schon die maurische Kunst den Spitzbogen kennt, auch dieser Styl bereits im letzten Drittel des 12. Jahrhunderts bei der gemischten Bevölkerung Nordfrankreichs sich findet und von da kurz darauf nach England übergeht, derselbe erst durch das Vorwalten des germanischen Geistes seine normale Entwicklung findet. Zuerst wird der gothische Styl schon in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts an Bauten in und um Paris (Kirche von S. Denis, Kathedrale Notre-Dame) angewendet. Beträchtlich später, etwa 1220 tritt derselbe am Rhein auf, mit dem Rundbogen kämpfend, und ihn bald schneller, bald langsamer überwältigend; die Zeit des strengen Styls geht etwa von 1225—1275, diejenige des eleganten Styles, der vollendeten Gothik, die Zeit des Glanzes

und Reichthumes bei edlem Maß und gefehmäßiger Gliederung 1275—1350. Die Zeit der Ausartung etwa von 1350—1500.

Dieser Styl ist aus den germanischen Völkern hervorgegangen, welche, wie herrlich sich auch der romanische Geist entwickelt hatte, dennoch nach freierem, selbständigerem Ausdrucke trachteten für das, was sie innerlich erfüllte. Sein Charakter ist Freiheit, Leichtigkeit, Kühnheit. Schlank und erhaben steigen seine Werke empor, er beschränkt die Weite, dehnt die Höhe aus und gewinnt mit seinem Spitzbogen die Fähigkeit, die kühnsten Constructionen zu verwirklichen. Jetzt erst entfalten die Kathedralen des Mittelalters die ganze Großartigkeit ihrer Anlage. Langhaus und Chor nehmen

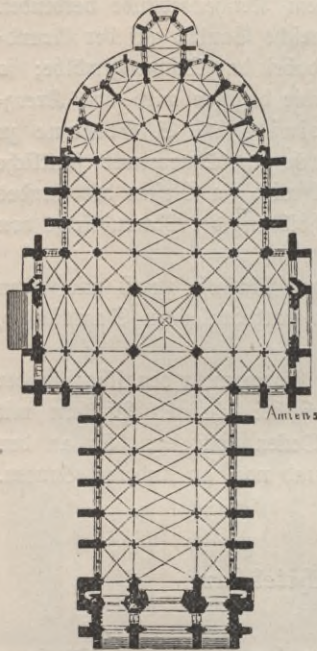


Fig. 44. Grundriß einer gothischen Kathedrale. Amiens.

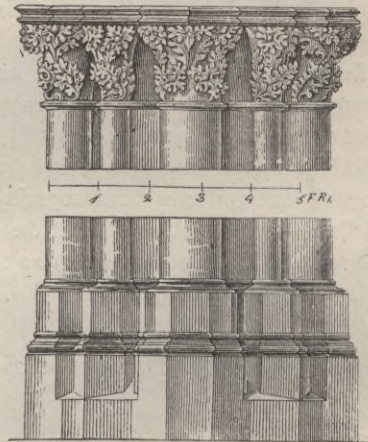


Fig. 45. Pfeiler aus dem Kölner Dom.

oft die fünfschiffige Planform auf und haben als Unterbrechung ein bisweilen dreischiffiges Querhaus. Die Seitenschiffe werden um den nicht mehr halbrunden, sondern polygonen Chor als Umgang fortgeführt und mit einem ganzen Kranze ebenfalls polygoner Kapellen umgeben (Fig. 44). Ein Vergleich mit Fig. 37 auf S. 43 wird die großartige Grundrißentfaltung des mittelalterlichen Kirchenbaues veranschaulichen.

Der stolz aufsteigende Spitzbogen erhebt sich leicht auf den Säulen und Pfeilern des gothischen Baues, die reich gegliedert und ausgekehlt schlank aufsteigenden Baumstämmen gleichen (Fig. 45). Die Knäufe sind von zierlichem Blätterwerk umwunden. Oben laufen die Säulen in strahlenförmig

auseinander gehende Gurten und Rippen aus, die dem kühnen Bau den lebendigen Eindruck eines Waldes geben. Die schwere todte Masse des Steines ist überwunden mit den schlanken Pfeilern, mit den hohen, die ganze Wandfläche füllenden Fenstern, welche dem Innern eine bis dahin unerreichte



Fig. 46. Inneres eines gothischen Doms. Beauvais.

Lichtwirkung zuführen (Fig. 46). Die weiten* prächtigen Fensteröffnungen in den mannigfachen Formen ihres Maßwerkes (Fig. 47), ihrer Drei-, Vier-, Fünf-, Sechspässe u. s. w., die sich aus den kräftig profilirten vertikal aufsteigenden Pfosten entwickeln, sind ausgefüllt mit leuchtenden Glasmalereien, sie sind ein Glanzpunkt des gothischen Styles. Unter den Fenstern wird die Wand des Mittelschiffes oft durch Galerien auf Säulchen, sogenannte Triforien, völlig durchbrochen, die dann bisweilen ebenfalls als

Fenster behandelt werden, so daß die Mauerflächen fast gänzlich aufgelöst erscheinen (Fig. 46).

Nach außen stützt ein System von kräftigen, aus der Mauerfläche vortretenden Strebepfeilern, die durch kühn gespannte Strebebögen mit dem hohen Oberbau des Mittelschiffes verbunden sind, diese herrlichen Wunderbauten (Fig. 48).

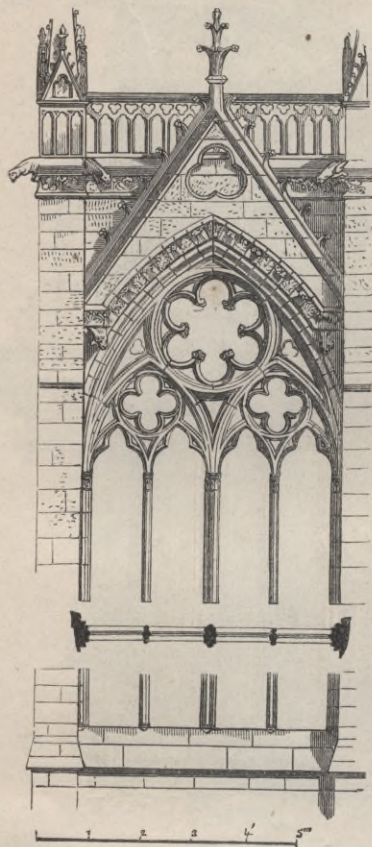


Fig. 47. Fenster der Ste. Chapelle zu Paris.*

wandt, dem Theile, der das Erhabenste zu bewahren bestimmt ist: die Reliquien der Heiligen, den Altar.

Welch ein Gegensatz gegen die ruhigen ersten Massen des romanischen Styles. Hier drängt sich alles vor, strebt alles nach Außen, will jedes seine Einzeleristenz fröhlich und kräftig behaupten, so daß unter all den um die Wette emporstrebenden, aufknospenden, herauspringenden Einzelheiten

Emporstrebend ist der Charakter des ganzen Baues, dessen zierliche Fenstergiebel (Wimperge), dessen in zahllose Thürmchen (Fialen) und Zacken aufgelöste Strebepfeiler mit den kühn hinübergesprenkten Strebebögen, überall die schwere, wagrechte Linie unterbrechen; emporstrebend sind die achtseitigen, endlich nur aus durchsichtigem Steinstabwerk gebildeten, mit tausend Ranken und Blumen aufwärts zeigenden Thürme der Westfronte, der schlanke Spitzthurm über der Vierung. Der Durchführung des Ganzen entspricht die des Einzelnen. Die Prachtportalen und Pfeiler bekleiden sich überreich mit Heiligenbildsäulen (Fig. 49); ein maßvoller Gold- und Farbenschmuck hebt die Säulen, Rippen und Gewölbe von einander ab; an allen Kapitälern und Kanten, an den zahllosen Spitzgiebeln und Spitzthürmchen zeigt sich der reiche Schmuck leicht hingesteckten Blattwerks, tief gefalteter Knollenblätter; aus jeder Spitze erblüht eine Kreuzrose.

Die schönste Fülle des Schmuckes wird aber dem fortan nicht mehr über einer Krypta erhobenen Chor zuge-

der Totaleindruck gefährdet wird. Ueberall wiederholt sich das Große, Ganze in dem Kleinen, dem Einzelnen.

Unter den Händen dieser symbolisirenden Kunst wurde der Kirchenbau zu einer Verfinnlichung der Welt. Der Boden der Kirche glich den Ge-

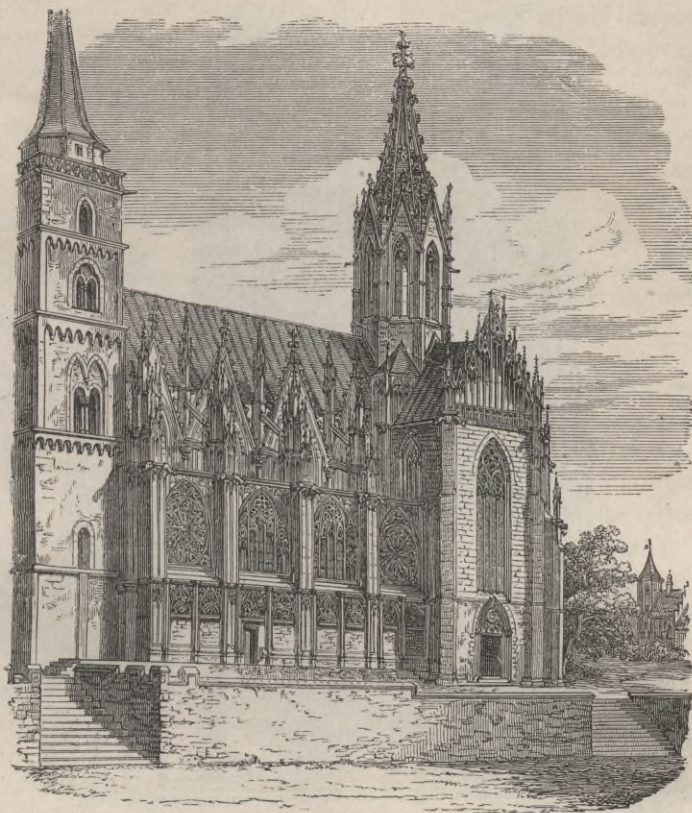


Fig. 48. Katharinenkirche zu Oppenheim.

wässern mit eingelegten Meerthieren, Delphinen. Die Chöre und Kapellen stiegen darüber auf gleich dem festen Lande, die Pfeiler- und Säulenfüße glichen den Inseln, von denen aus Palmen zum Himmel reichten. Vom Himmel glänzten Sterne, schwebten Engel; Weinreben und Löwen, Sinnbilder des Glaubens; Rosen und Pelikane, Sinnbilder der heiligen Liebe und Erbarmung; Epheu und Hunde, Sinnbilder der Treue; Lämmer, Sinnbilder der Ergebung, dienten in mannigfacher Weise zur Verzierung, während Edel-

steine die Heiligthümer der Kirche darstellten und die heiligen Geschichten allenthalben in Gemälden und Bildern von den Altären und Wänden redeten. Diefem Geiste verdanken die großartigen Dome und Münster ihr Dasein,

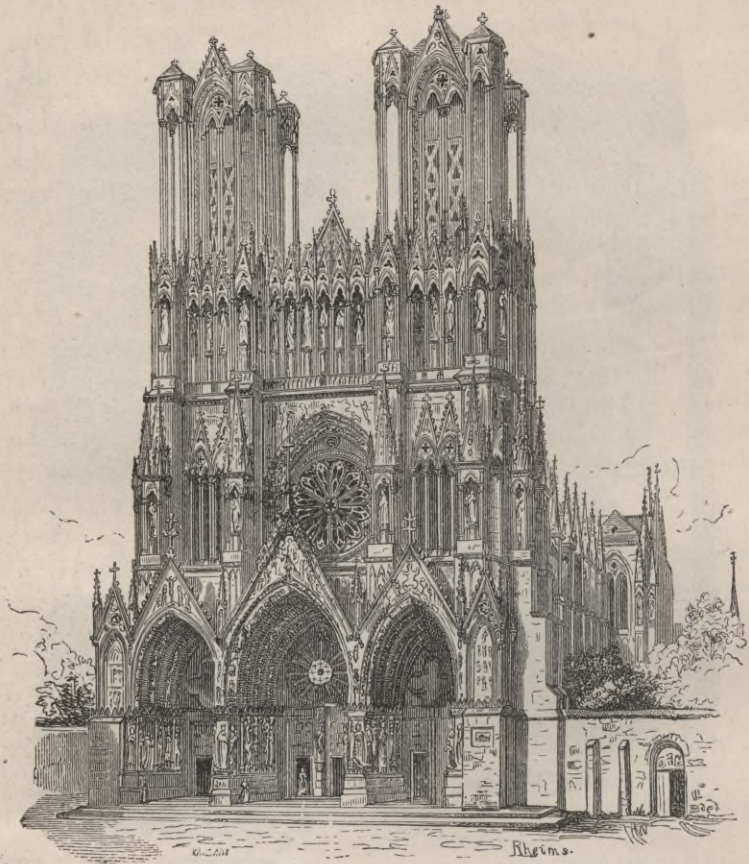


Fig. 49. Aeußeres eines gothischen Doms. Rheims.

die wir noch als Denkmale einer reichen, in Glaubenskraft und nationalem Bewußtsein zusammenwirkenden Zeit bewundern; z. B.: der Dom zu Magdeburg, 1208—1363. Das Münster zu Freiburg im Breisgau, im 13. Jahrhundert. Die Elisabethkirche zu Marburg, 1235 bis 1283, das erste Beispiel einer Hallenkirche, d. h. mit drei gleich hohen Schiffen. Die Liebfrauenkirche zu Trier, 1227—1244, durch reiche und

originelle Ausbildung eines centralen Grundplanes einzig dastehend. Die zierliche Katharinentirche von O p p e n h e i m (Fig. 48). Das Münster von S t r a ß b u r g, das dreischiffige Langhaus von mäßiger Erhebung und von ebenso herrlichen Verhältnissen als glänzender Durchführung. Die Façade, begonnen durch Erwin von Steinbach († 1318), mit ihren drei prächtigen Portalen, dem filigranartig über die ganze Baufläche ausgespannten Maß- und Stabwerk und der herrlichen Rose von 32 Fuß Durchmesser, bekrönt durch einen erst spät in entarteten Formen durch Johann Hülz von Köln ausgeführten durchbrochenen Thurmhelm. Das edelste Werk deutschgothischer Baukunst ist der Kölner Dom, begonnen 1248. Gerhard von Kiel wird als erster Baumeister genannt. Der allein vollendete Chor ward 1322 geweiht; nach vieljähriger Arbeit ist nun das fünfschiffige Langhaus vollendet. Weitere ansehnliche Bauten sind der elegante Dom zu Halberstadt, der edle Dom zu Regensburg, das großartige Münster zu Ulm und das zu Ueberlingen, beide fünfschiffig; der elegante Chor des Doms zu Prag, die fünfschiffige Stiftskirche zu Xanten, die Lorenz-kirche und der Chor der Sebaldskirche zu Nürnberg u. a. m.

In Norddeutschland wurden gewaltige gothische Kirchen in Backstein aufgeführt, so die Klosterkirche zu Doberan, die Kirchen zu Kostock, Wismar, Stralsund u. a. Die Marienkirche zu Lübeck ist in eigenthümlich strenger Weise ausgeführt. Endlich kommen neben diesen Bauten mit hohem Mittelschiffe auch andere mit gleich hohen Schiffen (Hallen-kirchen) vor, eine Form, die hauptsächlich in Deutschland heimisch ist und bei größerer Einfachheit den mehr bürgerlichen schlichten Geist ausspricht. So u. a. der Dom zu Minden, die bereits erwähnte Elisabethkirche zu Marburg, St. Stephan zu Wien mit seinem gewaltigen Thurm und viele andere Kirchen. Ebenso rief der Reichthum der Städte glänzende Profangebäude im gothischen Styl hervor, z. B. die Rathhäuser zu Braunschweig, Münster, Breslau, die „Halle des Artushofes“ zu Danzig. Großartige Fürstenschlösser dagegen sind die Marienburg in Preußen und die Albrechtsburg zu Meißen.

In Paris, der Wiege des gothischen Styls, ist vornehmlich die Notre-Dame-Kirche in dieser Bauart und zwar noch in strengen Formen ausgeführt. Zierlicher ebendort die köstliche Ste. Chapelle, dem ehemaligen Königs Palaß angehörend. Noch streng ferner die großartigen Kathedralen zu Chartres, Laon, Bourges; dagegen in vollendeter Schönheit durchgeführt und mit reichem plastischen Schmuck ausgestattet die Kathedrale zu Rheims (Fig. 49) und zu Amiens (Fig. 44), letztere das Vorbild des Kölner Domes, sowie die zu Beauvais (Fig. 46). Auch St. Maclou zu Rouen gehört hieher, sowie der Gerichtspalaß daselbst.

In den Niederlanden sind die Kathedrale von Brüssel, der Dom

von Antwerpen mit seinen fünf Schiffen und seinem kühnen Glockenthurm, der Dom von Utrecht hervorzuheben; hauptsächlich aber ist in den handelsmächtigen reichen Städten der Profanbau glänzend vertreten: die Halle zu Ypern, die Rathhäuser zu Oudenarde, Brüssel, Brügge, Löwen.

In England wird beim Neubau der Kathedrale von Canterbury seit 1177 bereits der gothische Styl durch einen französischen Meister, Wilhelm von Sens, eingeführt, erfährt aber bald eine dem englischen Charakter entsprechende Umgestaltung. Diese besteht besonders in einer Vereinfachung des Grundrisses, der stets nur dreischiffig ist und meist mit rechtwinkligem Chorschluß endet. Oft aber sind zwei Querschiffe angeordnet und auf dem bedeutenderen derselben erhebt sich ein mächtiger viereckiger Thurm. Auch die Höhenentwicklung wird gemäßigt, so daß 100 Fuß Höhe des Mittelschiffes als größte Erhebung ausnahmsweise vorkommt, während in Frankreich und Deutschland nicht selten eine Höhe von 140 Fuß und darüber erreicht wird. Als Hauptwerke sind zu nennen die Kathedralen von Salisbury und York, die von Lichfield und die Kapelle Heinrichs VII. in der Westminsterkirche zu London, letztere ein Hauptbeispiel der üppigen decorativen Entfaltung, welche der englischen Gothik eigen ist. In Scandinavien sind der Dom zu Upsala und der von Drontheim als Hauptdenkmale anzumerken.

In Italien führte an der Kirche S. Francesco zu Assisi ein deutscher Meister den neuen Styl ein: Hauptwerke der Dom zu Florenz, durch kühne Gewölbconstruction und mächtige Kuppel ausgezeichnet, das Aeußere mit buntfarbigem Marmor bekleidet; die Dome zu Siena und Orvieto, durch marmorne Prachtfacaden, der Dom zu Mailand durch kolossale Verhältnisse hervorragend, ganz in weißem Marmor aufgeführt. Profanbauten: Palazzo Vecchio und Loggia de' Lanzi in Florenz, Dogenpalast und Ca Doro in Venedig, Pal. Pubblico zu Siena u. a. m.

In Spanien, wo die gothische Bauweise ebenfalls direkt von Frankreich aus eingeführt wird und sich mit dem reichen Chorgrundriß und der ganzen Pracht der Ornamentik einbürgert, nennen wir die Kathedralen von Toledo, Leon, Burgos, Barcelona und Sevilla. In Portugal die prächtige Klosterkirche von Batalha.

Die Ausführung so großartiger Werke war nur möglich durch eine große, über das Abendland verbreitete Congregation der Steinmehnenbrüderschaften, die sich zu dem Zweck verbunden, und durch die sowohl die Kenntnisse wie die Fertigkeit ihrer Kunst sich fortpflanzten. Sie hatten in Deutschland ihre vornehmsten Bauhütten zu Straßburg, Wien und Zürich.

XII. Die Baukunst der Neuzeit.

Erste Periode: Frührenaissance. 1420—1500.

Aber auch der gothische Styl währte seine Zeit, um dann der sogenannten Renaissance (Wiedergeburt der antiken Kunst) Platz zu machen. In Italien war die Antike nie ganz verdrängt worden, und die prächtigen Denkmäler

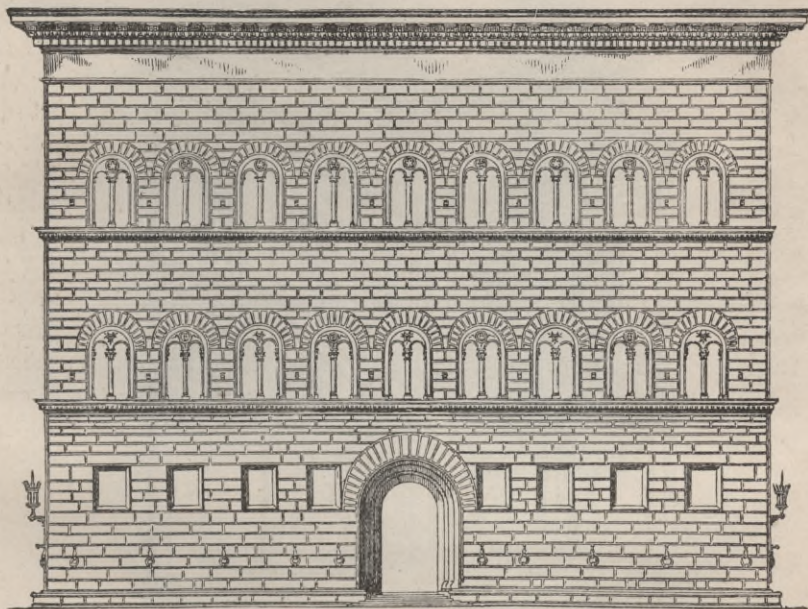


Fig. 50. Façade des Palazzo Strozzi zu Florenz.

einer früheren Zeit waren erhalten, jedoch bedurfte es der bahnbrechenden Bestrebungen eines Petrarca auf literarischem Gebiete, um auch den Künstlern den Blick für die Antike mit vollem Bewußtsein zu öffnen.

Das 15. Jahrhundert ist die Zeit des Ueberganges, welcher zwischen den bisherigen baulichen Ueberlieferungen und den antiken Formen zu vermitteln suchte. Beim Kirchenbau geht man zum Theil auf die flachgedeckte, bisweilen auch auf die mit Kreuzgewölben versehene Basilika zurück. Bei den Profanbauten behält man in gewissen Punkten, z. B. in den durch Säulchen getheilten Bogenfenstern (Fig. 50) die Grundzüge der mittelalterlichen Façadenbildung bei; der Palastbau, der sich aus dem mittelalterlichen Burgenbau entwickelt, wie das höfische, prunkvolle, feingebildete

fürstliche Leben dieser Epoche aus dem kriegerischen, trozigen, feudalen, ritterlichen Dasein der früheren Zeit, tritt in den Vordergrund, die Anwendung von Arkaden auf schlanken, meist korinthischen Säulen wird geltend. Besonders edel und anmuthsvoll entfalten sich die Höfe der Paläste mit ihren offenen, meist auf Säulen, bisweilen auch auf Pfeilern ruhenden Hallen (Fig. 51). Wohl besitzen die Werke dieser Epoche des Spielenden, Ueberladenen reichlich,



Fig. 51. Hof im Palast zu Urbino.

wohl bieten sie einer strengeren architektonischen Kritik manche Blöße, aber an Frische, Naivetät, Fülle der Phantasie und anmuthiger Durchbildung der Formen stehen sie über den meisten gleichzeitigen Decorationswerken der späteren Gothik. Daher üben gerade diese Werke der Frührenaissance meistens jene unwiderstehliche Anziehungskraft aus, welche ein schönes Vorrecht begeisterter Jugend ist. Namentlich aber gewinnt die Decoration in den zahlreichen kleineren Werken, den Grabmälern, Sakristei- und Kanzeln, Chorstützen, Wandtäfelungen u. dgl. eine Schönheit und Anmuth in freier Verwendung antiker Motive, wie sie seit der antiken Zeit nicht mehr gesehen worden war.

Florenz, seit lange die Wiege der Kunst, ist auch die Wiege der Renaissance und der große Meister Filippo Brunellesco (1377—1446) ihr Vater. Von ihm die Vollendung der Domkuppel zu Florenz, die Kirchen S. Lorenzo und S. Spirito und der Palazzo Pitti, der ein Muster des florentinischen Palaststiles wurde. An diesem Bauwerke brachte er zum ersten Male die Rustica zur künstlerischen Geltung. Andere treffliche Werke dieser Epoche sind in Florenz die Paläste Strozzi, durch das herrliche

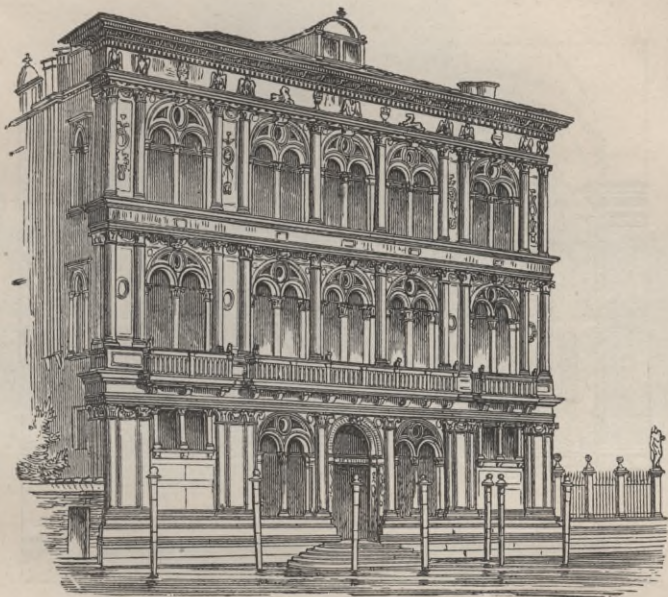


Fig. 52. Pal. Vendramin Calergi zu Venedig.

Kranzgesims berühmt (Fig. 50), Gondi, Guadagni, Riccardi, Rucellai. An dem letzteren versuchte einer der größten Meister der Zeit, Leo Battista Alberti, zum ersten Mal die Rustica mit Pilasterstellungen zu verbinden.

Rom hat in seinem kleinen und großen Palazzo di Venezia ein gewaltiges Werk dieser Epoche und in dem großen noch unvollendeten Hofe des letzteren das erste Beispiel eines nach dem Muster des Colosseums durchgeführten Pfeilerbaues.

In Oberitalien ist die marmorne Prachtfassade der Certosa von Pavia eines der glänzendsten Beispiele verschwenderisch üppiger Decoration.

In Venedig bildete sich der Palastbau festlich, reich und glänzend, mit Marmorfacaden und schön gegliederten Fenstern aus. So der Palazzo

Vendramin Calergi (Fig. 52), der Hof des Dogenpalastes mit der Riesentreppe u. A.

Zweite Periode: Hochrenaissance. 1500—1580.

So lange die neue Bauweise ihren Hauptsitz in Florenz hatte, behielt sie jenen freien Uebergangscharakter, der aus der Verschmelzung mittelalterlicher und antiker Formen sich ergab. Um 1500 änderte sich der Schauplatz und

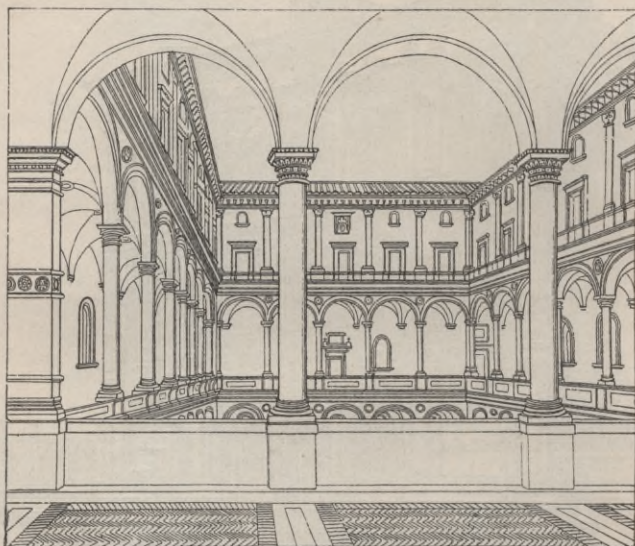


Fig. 53. Hof der Cancelleria zu Rom.

mit ihm das Schicksal der Renaissance. Der kunstliebende Papst Julius II. zog die größten Meister der modernen Zeit an seinen Hof, und fortan ward Rom der Mittelpunkt der Kunst. Ein Zeitraum von 20 Jahren gestaltet sich zu einer zweiten perikleischen Epoche, in der einmal wieder alle Künste in seltenem Verein und harmonischem Zusammenwirken Werke höchster Bedeutung und unvergänglicher Schönheit hervorbringen. Mehr als je feierte der italienische Sinn für edle, freie, schön geordnete Räume seinen höchsten Triumph. Das Beste leistete auch jetzt die Renaissance im Profanbau.

Der Begründer der römischen Schule war Bramante, mit seinem eigentlichen Namen Donato Lazzari aus Urbino (1444—1514). Sein Hauptwerk im Profanbau ist der Palast der Cancelleria mit dem edlen

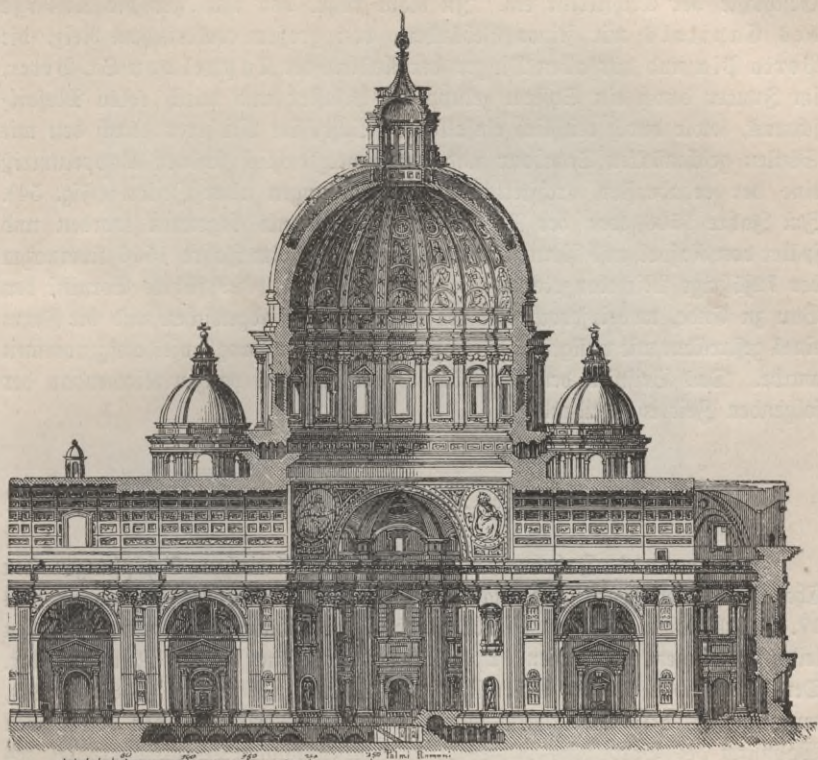


Fig. 54. Durchschnitt der Peterstempel in Rom.

Säulenhofe (Fig. 53); auch der Neubau von St. Peter ward nach seinen Plänen und durch ihn begonnen. Er kehrte dabei zum gewölbten Centralbau mit mächtig dominirender Kuppel zurück. Einer der gediegensten ihm verwandten Meister Baldassare Peruzzi (1481—1536) ist der Erbauer der durch Rafaels Wand- und Deckengemälde berühmten Villa Farnesina. Von Rafael selbst existirt ein edles architektonisches Kunstwerk zu Florenz im Palazzo Pandolfini.

Neben der römischen Schule bewahrte in dieser Epoche fast nur noch die Schule von Venedig eine selbständige Richtung durch die glänzende Thätigkeit des Florentiners Jacopo Tatti, genannt Sansovino (1479—1570). Sein Meisterwerk schuf er 1536 in der Bibliothek von San Marco.

Mit dem gewaltigen Geist Michelangelo Buonarroti's (1475—1564), der in allen drei Künsten Unvergleichliches schuf, tritt ein Wendepunkt in der

Geschichte der Architektur ein. In Rom rührt von ihm her die Anlage des Capitols mit seinen Gebäuden, von großem malerischem Reiz, die Porta Pia und vor allen Dingen der Ausbau der Kuppel von St. Peter, im Innern durch ein System gekuppelter Pilaster und durch edlen Mosaikschmuck, sowie durch reichlich einfallendes Licht, im Aeußeren durch den mit Säulen geschmückten Tambour und den unvergleichlich schönen Kuppelumriß eine der erhabensten architektonischen Schöpfungen aller Zeiten (Fig. 54). Im Jahre 1506 war der Neubau durch Bramante begonnen worden und später von Rafael und Peruzzi fortgeführt; endlich im Jahre 1546 übernahm der 72jährige Michelangelo die Bauführung. Seit 1629 führte Bernini den Bau zu Ende, wobei jedoch von der Centralanlage abgewichen und die Form eines gestreckten mit riesigem Tonnengewölbe bedeckten Langhauses aufgenommen wurde. Das Beispiel der Peterskirche war für den ganzen Kirchenbau der folgenden Zeit entscheidend.

Dritte Periode: Barockstyl. 1600—1800.

Hatte das 16. Jahrhundert in seinen künstlerischen Schöpfungen den Charakter edler Ruhe und maßvoller Schönheit bewahrt, so begann das 17. Jahrhundert mit einer Willkür und Uebertreibung der Formen, die den leidenschaftlichen, zügellosen, üppig entarteten Sinn dieser Zeit bekundet. Der bedeutendste Meister dieser Epoche ist Lorenzo Bernini (1584—1680), der auch als Bildhauer thätig war. Die ganze Verirrung, den decorativen Wahnsinn des Barockstyls bewies er an dem kolossalen Broncetabernakel des Hauptaltars in der Peterskirche. — Sein Nebenbuhler Francesco Borromini (1599—1667) suchte durch gewaltsame Verschönerkung und wilde Uebertreibung seinen Gegner zu überbieten. Bei ihm verschwinden die geradlinigen Figuren fast ganz aus der Baukunst, selbst die Giebel der Fensterbekrönungen, die Gesimse werden unterbrochen, so daß jede strenge Composition aufhört, und Alles wie im Taumel durcheinander zu schwanke scheint.

Im 18. Jahrhundert kam man von der Ueberschwänglichkeit der früheren Zeit wieder zurück und suchte in einfacher Behandlung eine neue classische Richtung anzubahnen, aber obwohl manches tüchtige Werk errichtet wurde, ging doch die schöpferische Kraft immer entschiedener auf die Reize und eine starke Nüchternheit und Kälte bestätigten den Mangel eines frischen, lebensfähigen Princips.

Während in Italien die Renaissance mit siegreicher Gewalt durchgedrungen und fast ausschließlich zur Herrschaft gekommen war, hielten die

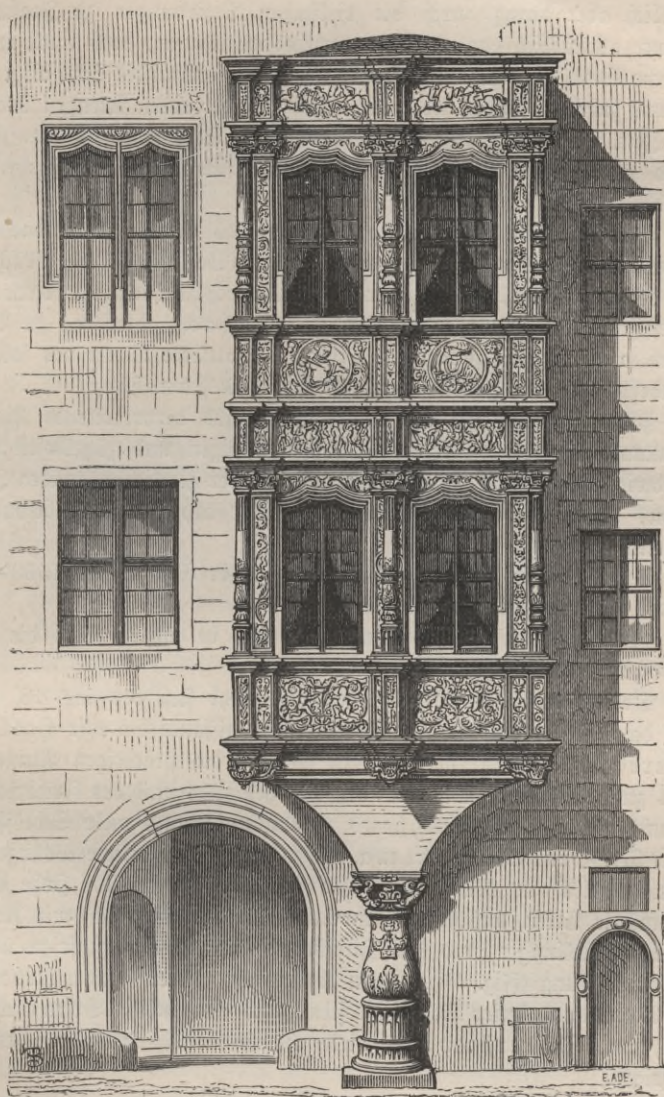


Fig. 55. Erker im Schloß von Torgau.

übrigen Länder lange an den Traditionen der Gothik fest und bis tief ins 16. Jahrhundert erlebte diese letzte Architekturform des Mittelalters eine späte Nachblüthe.

Endlich aber drang durch die vielfachen Beziehungen zu Italien die Renaissance allmählich ein, erzeugte manches anziehende, doch auch manches wunderliche Werk, bis erst im 17. Jahrhundert der italienische Styl allgemeiner zur Geltung gebracht wurde, aber nicht mehr in der edlen strengen Weise der goldenen Zeit, sondern in dem barock überladenen Styl einer späteren Epoche, und bald wurden die Vorschriften italienischer Baumeister maßgebend für alle Länder.

In Frankreich ist die Westfaçade des Hofes im Louvre das glanzvollste Beispiel dieser Epoche, erbaut durch Pierre Lescot 1541. Nüchternere stellt sich der ältere Theil der Tuilerien dar, von Philibert Delorme 1564 erbaut. Phantastisch überladen das Schloß Chambord, edler das zu Blois, beide noch aus der Zeit Franz des Ersten. Stattliche Werke des folgenden Jahrhunderts sind der Invalidendom und das Pantheon.

Die zuletzt gegen Mitte des 18. Jahrhunderts hervortretende Richtung, das sogenannte Rococo, der Ausdruck des üppigen und zügellosen Lebens unter Ludwig XV., leistete manches Graziöse in der zierlichen, reichen Innendecoration, beruht aber hauptsächlich auf einer capriciösen Umbildung der überlieferten Formen.

In Spanien ist als das Hauptwerk dieser Epoche das 1563—1584 erbaute Kloster Escorial zu nennen.

In den Niederlanden baute Rubens in diesem Styl die Kirche St. Jacques zu Antwerpen.

In Deutschland erhielt der gothische Styl sich bis ins 16. Jahrhundert, dann finden wir im Styl der Frührenaissance die edle Halle des Belvedere auf dem Gradschin zu Prag, die prächtigen Ruinen des Schlosses zu Heidelberg und zwar den Ottoheirichs- und den Friedrichsbau, die elegante Vorhalle am Rathhaus zu Köln, sodann viele Schlösser wie Torgau, Dresden, Stuttgart u. a. und zahlreiche bürgerliche Wohngebäude, letztere namentlich in Nürnberg, Rothenburg u. a. D. Hohe Giebel, reichgeschmückte Erker, prächtige Wendeltreppen verbinden sich mit Arkadenhöfen, Säulenstellungen und den Zierformen der antiken Kunst zu überaus malerischer Wirkung (Fig. 55). Dazu kommt ein reicher Fachwerkbau mit üppiger Anwendung freier Schnitzarbeiten, wie namentlich Braunschweig, Hildesheim, Halberstadt und viele andere Städte in zahlreichen Beispielen zeigen.

XIII. Die Baukunst des 19. Jahrhunderts.

Die Durchforschung Griechenlands und die gewissenhafte Darstellung seiner Monumente, welche in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts erfolgte, war ein Ereigniß für die Geschichte der Architektur. Bis dahin hatte man die antiken Style nur in der gröberen römischen Umgestaltung kennen gelernt, jetzt trat in Karl Friedrich Schinkel in Berlin (1781—1841) ein Künstler auf, der alle die herrlichen neugewonnenen Anschauungen in's wirkliche Leben übertrug.

Das Museum, das Schauspielhaus, die Bauakademie verdanken ihm ihre Ausführung, und zeichnen sich durch Ebenmaß und Großartigkeit der Gesamtverhältnisse, wie durch reine und reiche Durchbildung der Einzelheiten aus. Auch die Neubelebung der gothischen Bauweise hat Schinkel durch sein Vorbild (Werdersche Kirche, Denkmal auf dem Kreuzberge) gefördert.

August Stüler baute zu Berlin das neue Museum, Heinrich Strack die Petrikirche, die Nationalgalerie und die Siegestsäule.

Die seltene Kunstliebe König Ludwigs von Baiern führte auch dort eine höchst erfolgreiche architektonische Thätigkeit herbei. Kaum hat je ein anderer Regent so einsichtsvoll, so durchgreifend, so umfassend die Kunst gefördert wie er. Dem dortigen Architekten Leo von Klenze (1784—1864), Erbauer der Glyptothek und Pinakothek, sowie der Ruhmeshalle zu München, der Walhalla bei Regensburg, der die antike Richtung vertritt, steht Friedrich von Gärtner († 1847), als Vertreter der Romantik gegenüber; er ist der Erbauer der Ludwigskirche, der Bibliothek, des Siegesthores daselbst. Im gothischen Styl erbaute Ohlmüller die Kirche der Vorstadt Au, im Basilikenstyl Ziebland die Bonifaciuskirche. Unter König Max II. entstand in München ein eigenthümlicher bunter Mischstyl, in welchem besonders die Bauten der Maximiliansstraße (Nationalmuseum, Regierungspalast, Maximilianeum) ausgeführt sind. Neureuther dagegen folgte beim Bau des Polytechnikums dem Muster der Renaissance.

Im übrigen Süddeutschland wurden die Style des Mittelalters, namentlich der romanische, mit Vorliebe gepflegt. So von Eisenlohr (Bauten der badischen Eisenbahn) und von Hübsch (Museum und Theater in Karlsruhe, Trinkhalle in Baden). Mehr classisch und im Geiste der Renaissance dagegen in Stuttgart der durch die Villa des Königs, den Königsbau und die gothische Johanniskirche rühmlich bekannt gewordene Leins, sowie Egler (Polytechnikum, Baugewerkschule, kathol. Kirche) und Gnauth.

Von den übrigen Meistern nennen wir zunächst als Vertreter einer klassischen Richtung: Gottfried Semper, Erbauer des kürzlich abgebrannten, sowie des neuerrichteten Theaters und des Museums in Dresden, Theophil Hansen, dessen glänzende Thätigkeit Wien angehört. Dort sind außerdem besonders noch Heinrich Ferstel (Botivkirche, Oesterreichisches Museum) und der Gothiker Friedrich Schmidt thätig.

In Frankreich hat die klassische Richtung ihre tüchtigsten Vertreter in Hittorf (Kirche S. Vincent de Paul zu Paris) und Duban (Ecole des beaux arts) gefunden. Aber auch die Style des Mittelalters, besonders der gothische, werden überall mit Eifer erneuert, haben jedoch mehr für den Kirchenbau, als für die profane Architektur Bedeutung. In England namentlich sind als Vertreter der Gothik Barry (Parlamentshaus in London) und G. Scott (Nikolaiirche in Hamburg u. a.) zu nennen.

Zweiter Abschnitt.

Die Bildhauerei.

Einleitung. Material und Bearbeitung.

Höchst mannigfaltig sind die Stoffe, welche der Bildhauer (Plastiker) verwendet. Außer den verschiedensten Steinarten, dem Marmor und Granit, dem Sand- und Kalkstein, selbst den Edelsteinen, namentlich dem Onyx, dient ihm der Thon in allen Abstufungen bis zum Porzellan, ferner Holz und Elfenbein, endlich die Metalle, und zwar nicht bloß Erz (Bronze), Kupfer, Eisen und Zink, sondern auch die edlen Metalle Gold und Silber. Und zwar schafft er sein Werk durch Formen, Modelliren, Gießen aus weichem oder flüssig gemachtem Material, durch Treiben und Behauen aus dem harten Stoff des Steines oder Metall's, durch Schnitzen aus Holz und verwandten Stoffen.

Während aber der Architekt sein Werk nach einer auf Papier entworfenen Zeichnung ausführt, legt der Bildhauer seinen ersten Gedanken in einer aus Thon oder Wachs geformten Skizze nieder. Diese wird in der Regel in Gyps abgeformt, um bei der weiteren Arbeit als Richtschnur zu dienen. Denn nach den in der Skizze gegebenen Grundzügen baut nun der Meister um ein Gerüst von Eisen sein Thonmodell auf, bei Werken von bedeutender Größe wohl erst noch ein kleineres Hülfsmo-
dell, nach welchem dann das eigentliche Modell in der Größe des zu schaffenden Bildwerks ausgeführt wird. Ist das Modell vollendet, so daß die Idee des Künstlers darin ihren vollen Ausdruck gewonnen hat, so wird über dem Thon eine verlorne Gypsform angefertigt, bei welcher man das Modell selbst opfert, um einen

Abguß in Gyps herzustellen, der nunmehr als Gypsmodell für die weitere Ausführung maßgebend bleibt. — Die vorbereitenden Arbeiten gelten ebenso bei Werken der eigentlichen Bildhauerei in Stein wie bei Arbeiten in Metallguß.

Die Bildhauerei führt nun nach dem Gypsmodell ihr Werk in Stein, sei es gewöhnlicher Sand- oder Kalkstein oder auch edler Marmor und selbst Granit, aus. Während die geringeren Steinarten wegen ihrer stumpferen Farbe und des gröbereren Kornes sich nur für decorative Arbeiten eignen, der Granit aber (bei den Aegyptern freilich schon mit großer Meisterschaft behandelt) wegen seiner Härte dem Meißel bedeutende Schwierigkeiten bereitet, ist der edle weiße Marmor wegen seines feinen Kornes und seiner durchscheinend klaren Farbe vorzüglich geeignet für Werke der Bildhauerei. Die Griechen haben deshalb sowohl aus parischem wie aus pentelischem Marmor ihre herrlichsten Werke gebildet, während neuerdings meist der carrarische, in jüngster Zeit der etwas härtere tyroler Marmor verwendet wird. Die Prunkfucht der Römer hat auch farbige Steine, schwarze, rothe und selbst gefleckte Marmore zu plastischen Werken benützt.

Um das Werk aus dem Gypsmodell in Stein zu übersetzen, werden mit Hülfe des Zirkels, des Bleilothes und des sogenannten Kreuzes hervorragende Punkte von dem Modell auf den zu bearbeitenden Block durch Punktiren übertragen, die beim Abschlagen des Steines mittelst Meißel und Schlägel für die Thätigkeit des Hülfsarbeiters als Richtschnur dienen. In manchen Fällen verwendet man dazu die sinnreiche Erfindung des sogen. Punktirrahmens, bei welchem durch kreuzweis ausgespannte Fäden für das Uebertragen die nöthigen festen Punkte gewonnen werden. So tritt aus dem rohen Block allmählig ein immer noch skizzenhaftes Bild des beabsichtigten Werkes hervor, das dann durch geübte Gehülfen feiner bearbeitet wird, bis es endlich durch Uebergehen von der Hand des Meisters seine letzte Vollendung erhält. Ein zartes Abreiben mit Bimsstein giebt dann der Oberfläche eine Art von Politur, die aber nicht zur äußersten Glätte übertrieben werden darf. Bemerkenswerth ist, daß die Griechen und Römer ihre Marmorwerke außerdem noch durch Einreiben mit Wachs, ja sogar durch Zusatz von Farben und Gold (Polychromie) harmonisch zu stimmen pflegten; die absolute Weiße unserer heutigen Marmorfiguren würde ihnen hart und todt erschienen sein.

Neben dem Stein ist das Holz seit dem Alterthum ein vielfach verwendeter Stoff. Schon bei den Aegyptern finden wir Statuen in Holz; ebenso waren die ältesten Tempelbilder der Griechen aus Holz geschnitten. Bemalung gesellte sich stets dazu. Am reichsten ist die Holzschneiderei im späteren Mittelalter, namentlich in Deutschland, geübt worden. Noch jetzt sind zahlreiche geschnitzte Altäre vorhanden, meist mit prächtigem Ueberzug

von Farben und Gold versehen. Am liebsten verwendete man dazu das weiche bildsame Lindenholz.

Die Kleinkunst nahm sodann gern das Elfenbein zu ihren Arbeiten, wie wir deren schon bei den Aegyptern, sowie später bei Griechen und Römern finden. Von diesen vererbte sich dieser Kunstzweig auf die Byzantiner, und von dort in das Abendland, welches während des Mittelalters und der späteren Epochen dies Material zu zierlichen kleineren Arbeiten gern gebrauchte. Auch hier fand häufig eine feine Anwendung von Gold und Farben statt.

Aus der Holzbildnerei gingen bei den Griechen jene Kolossalwerke in Gold und Elfenbein hervor, welche um einen festen hölzernen Kern so ausgeführt wurden, daß die nackten Theile aus Elfenbein, die Gewandung aus Gold bestand. Hochberühmte Meisterwerke wie des Phidias Athena im Parthenon und desselben Meisters Zeus im Tempel zu Olympia waren in dieser Weise hergestellt. Auch hierbei kam meist noch farbiger Schmuck zur Anwendung.

Das wichtigste Material für die Bildnerei ist indeß neben dem Marmor das Erz. Während jener für zarte, ideale und besonders für weibliche Formen am meisten geeignet ist, wird das strengere Erz für kräftige, männliche, charaktervolle Darstellungen vorzuziehen sein. Außerdem wird man es überall da gebrauchen, wo die Kolossalität der Aufgabe oder ein starker Grad von Bewegung die Anwendung des Marmors ausschließt; denn lebhaft bewegte Figuren werden im Marmor für die Arme und andre Theile stets besondere Stützen verlangen, die immer ein Uebelstand sind. Endlich ist bei uns im Norden für Denkmäler unter freiem Himmel das Erz dem leicht verwitternden Marmor vorzuziehen, zumal da das Metall durch Oxydation, Ansetzung von Grünspan u. dergl. jene grünliche oder dunkle Patina erhält, welche den harmonischen Eindruck bedeutend erhöht, indem sie den störenden Glanz des Metalls mildert und abdämpft.

Das Erz wurde seit alten Zeiten, schon im Orient und bei den Griechen, entweder mit dem Hammer getrieben, nachdem man dünne Platten hergestellt und dieselben im Feuer erhitzt hatte, oder es wurde in flüssigen Zustand versetzt und durch Gießen in die beabsichtigte Form gebracht. Das Treiben geschieht von innen heraus, indem der Hammer des Künstlers allmählig diejenige Form hervortreibt, welche er darstellen will. Dieses Verfahren, das große Gewandtheit und sichere Meisterschaft voraussetzt, wird in neueren Zeiten nur ausnahmsweise, besonders in solchen Fällen angewendet, wo es gilt, ein Gebäude durch ein Erzbildwerk von möglichst geringer Schwere und Belastung zu krönen. So an dem Victoria-Biergespann des Brandenburger Thores zu Berlin und an der Brunonia für das Schloß zu Braunschweig.

Allgemeiner verbreitet ist das Verfahren des Erzgusses. Derselbe

erfordert freilich die complicirtesten Vorbereitungen. Zunächst ist schon das Metall mit besonderer Sorgfalt herzustellen, denn während man mit dem Hammer sowohl Kupfer wie Bronze treiben kann, bedarf das Kupfer, um dünnflüssig genug zu werden, eines Zusatzes von Zinn, wodurch erst das Erz (Bronze) gewonnen wird. Nun gilt es nach Maßgabe des Gypsmodells aus Formsand eine Form zum Gießen herzustellen, sei es für das ganze Werk auf einmal, sei es für die einzelnen Theile desselben, wofern es wie z. B. bei besonders großen Werken zweckmäßiger ist, es in mehrere einzelne, nachher zusammen zu fügende Stücke (Bavaria zu München, Friedrichsdenkmal zu Berlin u. a.) zu zerlegen. Diese Form besteht aus dem Mantel, d. h. einer das Modell umgebenden Hohlform, und dem Kern, zwischen welchen beiden ein Zwischenraum in der Dicke des herzustellenden Gusses bleibt. Nun wird die Form in die nach allen Seiten durch starke Widerlager befestigte Dammgrube gebracht, nachdem sie mit einer Anzahl von Röhren versehen worden ist, von welchen einige bestimmt sind, das Erz einströmen, andere die Luft entweichen zu lassen. Ist das dünnflüssige Metall glücklich in die Form gelangt und erkaltet, so wird Mantel und Kern beseitigt, und der Guß tritt zu Tage. Allein er bietet selbst im günstigen Fall ein unreines fleckiges Ansehen, das durch das nothwendige Abhauen der Gußröhren noch gesteigert wird. Nach einem vorläufigen Abreiben mit Säure bedarf es nun noch der Eiselirung, d. h. des Bearbeitens der Oberfläche mit Feilen durch leichte Schraffirungen, um die Form gleichmäßig klar erscheinen zu lassen. Das Eiseliren bleibt immer ein Uebelstand, weil es die Form mehr oder minder angreift; es ist daher mit großer Behutsamkeit auszuführen.

Neuerdings ist statt des kostspieligen Erzes vielfach auch Eisen und Zink zu plastischen Gußwerken verwendet worden; um dann die unschöne Farbe des Metalls zu heben, besonders aber um dasselbe gegen die Einflüsse der Witterung zu schützen, bedarf es entweder eines Ueberzuges mit Oelfarbe, der freilich die Formen stumpfer macht, oder, was sich mehr empfiehlt, einer Broncirung durch galvanoplastische Niederschläge, die dem unedleren Metalle das Aussehen von Erz verleiht. Ferner stellt man größere dekorative Arbeiten oft in gebranntem Thon her; kleinere in Porzellan, sei es in mattem, weiß gehaltenen, sei es, wie im vorigen Jahrhundert beliebt war, in glattem, mit Farben versehenem. Endlich ist der Gypsguß, besonders zu Nachbildungen berühmter Kunstwerke für die Museen zu erwähnen. Doch behält der Gyps stets etwas Trockenes, Kaltes, was man wohl durch Tränkung mit ölartigen Substanzen, Stearin u. dergl. zu mildern sucht.

Die edlen Metalle werden zu kleineren Bildwerken seit dem Alterthume gern verwendet, und zwar bedient man sich dabei vorzugsweise des Treibens mit dem Hammer, aber auch wohl des Gusses und (bei Münzen und Medaillen) des Prägens. Das Gold vornehmlich ist durch seine außer-

ordentliche Dehnbarkeit und Geschmeidigkeit, sowie durch seinen warmen Farbenton vorzüglich geeignet zu künstlerischer Bearbeitung. Nicht in demselben Grade ist dies beim Silber der Fall, dessen kalter, weißer Schimmer durch Oxydiren gedämpft werden muß, um zu einer wohlthuenden Wirkung zu gelangen. Die berühmtesten Meister der Goldschmiedekunst zur Renaissancezeit waren in Italien Benvenuto Cellini, in Deutschland Wenzel Jamnitzer von Nürnberg.

Endlich spielen in den plastischen Kleinkünsten die Edelsteine eine wichtige Rolle, da sie seit dem Alterthum durch geschickte Meister zu Cameen (Cameo, erhaben geschnittene Steine) und Gemmen (vertieft geschnittene) bearbeitet werden. Cameen von besonderer Größe und hohem Kunstwerth namentlich aus der Ptolemäerzeit (zu Wien, Cameo Gonzaga zu Petersburg) sind noch mehrfach vorhanden. Meistens verwendete man zu diesen Werken den Onyx, der durch seine verschiedenfarbigen Lagen gestattete, das Reliefbild von einem dunkleren Grunde sich abheben zu lassen.

Die Bildhauerkunst stellt ihren Gegenstand entweder vollrund dar, und zwar als Einzelbild (Statue) sowie als Verbindung mehrerer Gestalten (Gruppe), oder sie liefert ein halbrundes Gebilde, welches aus der Fläche, die ihr als Hintergrund dient, hervorragt. Ist dies nicht bis zur Hälfte der Figur der Fall, so entsteht das Basrelief, ragt der dargestellte Gegenstand aber noch über die Hälfte hervor, so ergiebt sich das Hautrelief.

Die Aufgabe der Bildnerkunst ist die Darstellung des beseelten organischen Lebens in voller greifbarer Form. Daher ist das Rundbild einer einzelnen Gestalt (Statue) ihr vornehmstes Ziel. Werden mehrere Statuen zu einer Gruppe vereinigt, so wird jede einzelne Figur nicht mehr von allen Seiten frei heraustreten, aber um so mehr muß gestrebt werden, daß das Ganze einen klaren, plastischen Eindruck mache und in sich geschlossen, fließenden Umriß zeige. Der Mensch ist die höchste Aufgabe der Bildnerkunst; von den Thieren sind es die höher organisirten, dem Menschen näher stehenden Gattungen. Die Pflanzenwelt kann nur bedingt, als erklärende Beigabe, im plastischen Werke verwendet werden. Ihr reiches unruhiges Detail widerstrebt der bildnerischen Darstellung.

Die Schönheit der Form ist plastisch, als wirkliche Fläche des Körpers sich darstellend, aber die Mannigfaltigkeit der schönen Flächen wird durch den Contour, Umriß zur schönen Einheit verbunden. Der Schönheit des Contours widerstrebt alles Eckige, aus geraden Linien Zusammengesetzte. Die freie geschwungene Wellenlinie und das Oval sind die Musterbilder schöner Umrisse, und die Form, in welcher solcher Contour am klarsten zu schauen ist, findet sich nur beim menschlichen Körper. Die Bildhauerkunst kann nichts Vollkommeneres nachahmen, als schöne, jugendliche Menschen gestalten, in der Blüthe ihrer Kraft. Sie darf aber keine bloßen Copien

Liefern, sondern muß mit künstlerischem Geiste ideale Menschengestalten schaffen. Da es ihr um die plastische Form als solche zu thun ist, verschmäht sie alle Nachhülfe durch Farben, doch hat sowohl die Antike wie das christliche Mittelalter mehr oder minder umfangreich farbige Wirkung (Polychromie) erstrebt.

I. Die Sculptur des Orients.

Für die Entwicklung der Bildnerei war bei den Indern die religiöse Auffassung nicht minder bestimmend, als für die Architektur. Das Geheimniß-



Fig. 56. Assyrisches Relief. König auf der Löwenjagd.

volle, Mystische der Grottentempel mußte in entsprechend feierlichen bildnerischen Darstellungen gesteigert werden. Der Sinn des Volkes schuf aber nicht aus klaren Anschauungen, nicht aus reinen menschlichen, sondern aus traumhaften, phantastischen Vorstellungen die Begriffe seiner Götterbilder. Wo daher die Gestalt der Götter, wo die Geschichte ihrer wundersamen Schicksale zur Anschauung kommen sollen, wo der tieferregte, geheimnißvolle Schauer vor dem Unnahbaren in die Erscheinung strebt, da vermögen nur äußerlich symbolisirende Zuthaten, Häufungen von Gliedern, von Köpfen, Armen und Beinen oder barocke Zusammensetzungen thierischer und menschlicher Leiber dem dunklen Ringen zum Ausdruck zu verhelfen.

Meistens erscheinen solche Darstellungen in kräftig vorspringendem Relief dem Aeußeren der Töpe und Pagoden aufgemeißelt, oder im Innern über den Pfeilern an den Gesimsen und in Wandnischen angebracht.

In den Euphratländern sind durch die Nachforschungen der Franzosen und Engländer zahlreiche Zeugnisse einer alterthümlichen Kunstthätigkeit auf-

gedeckt worden. Eine Menge aufgefundenener Reliefplatten zeugt von Anfängen einer bildenden Kunst. Die Gestalten treten kräftig aus der Fläche hervor, sie sind mit Ausnahme gewisser symbolischer Phantasiegebilde, im Gegensatz zu den Indern überwiegend den Schilderungen des wirklichen Lebens zugewandt, daher von durchaus historischem Charakter, vergegenwärtigen Scenen aus dem Leben der Herrscher, Kriege und Jagden (Fig. 56). Die Ruinen des Palastes zu Khorabad sind reich an derartigen Beispielen, die durch die Entdecker Botta und Place in das Museum des Louvre gelangt sind.



Fig. 57. Relief von Persepolis.

Ebenso die Paläste zu Nimrud und Kujundschi, deren zahlreiche Sculpturen Layard aufgedeckt und in's Britische Museum übertragen hat. Daneben finden sich aber auch phantastische Gebilde, menschliche Figuren mit Flügeln und mit Thierköpfen, vor allem jene kolossalen Portalwächter, Stiere, auch wohl Löwen mit menschlichem, langbärtigem Haupt und gewaltigem Flügelpaar ausgestattet (Fig. 57). Dagegen kommen frei statuarische Bildungen nur als seltene Ausnahme vor.

Wie die assyrischen Bauten, so erscheinen auch die persischen in reicher plastischer Ausstattung. Die zahlreichen Reliefsulpturen, welche die Treppentwangen des Palastes von Persepolis bedecken, schildern den Glanz des königlichen Hofhalts: man sieht den König auf dem Throne, von Trabanten umgeben (Fig. 57); dazu Schaaren geschmückter Dienerschaft, festliche Auf-

züge der Abgesandten unterworfenen Völker, welche die Produkte ihres Landes, Stiere, Widder, Pferde und Kameele, sowie köstliche Geräthe und Gefäße als Tribut bringen. An den Portalen finden sich auch hier jene phantastischen Wächter dargestellt, die offenbar aus der babylonisch-assyrischen Kunst stammen.

Bei den Aegyptern hat die Bildnerei als treue Begleiterin der Architektur eine Fülle von Denkmälern hervorgebracht, die der Großartigkeit des baulichen Schaffens in Nichts nachstehen, aber auch die bildende Kunst blieb, gleich den architektonischen Formen, ohne tiefere Entwicklung starr, monoton. Der Grund dieser auffallenden Erscheinung läßt sich darin finden, daß die



Fig. 58. Aegyptische Schreiberfigur im Louvre.

Plastik hier wie bei den orientalischen Völkern, ausschließlich im Dienste der Architektur stand, sowohl mit ihren statuarischen Werken, wie mit ihren Reliefbildern. Merkwürdig ist es, daß die ägyptische Bildnerei schon in ihren ältesten Werken auf Porträtähnlichkeit ausgeht, wie unter andern eine Granitfigur im Museum des Louvre, die unter einem der ältesten Gräber von Memphis gefunden wurde, sowie die Statue eines sitzenden Schreibers in derselben Sammlung (Fig. 58) bezeugt. In wahrhaft unermesslicher Fülle finden sich Reliefbilder auf allen Wandflächen der Tempel, Paläste und Gräber, Der Zweck ist lediglich der einer chronikartigen, möglichst getreuen Geschichtserzählung, eines ausführlichen Berichtes über das Leben der Aegypter. Die technische Behandlungsweise war eine eigenthümliche. Die Gestalten treten nämlich meist mit ihrer Oberfläche nicht aus der Gesamtsfläche der Mauer heraus und erhalten nur dadurch einen schwachen Schimmer von plastischem Leben, daß der Grund ringsum ausgetieft ist und die Bildwerke durchgängig

mit sehr entschiedenen Farben, vorzüglich mit Roth, Blau, Grün, Gelb und Schwarz bemalt sind. In der That erheben sich die Gestalten kaum über die Wirkung von Wandgemälden und verleihen der großen Mauerfläche vollständig den Ausdruck reichgestickter, buntfarbiger Teppiche, zumal die Erhaltung der prächtigen Farben bei der soliden Bereitung derselben und der Gunst der klimatischen Verhältnisse bewundernswürdig ist.

Das ganze Gebiet menschlicher Thätigkeit, das öffentliche und private Leben ist der Gegenstand der bildenden Kunst bei den Aegyptern, doch kommen

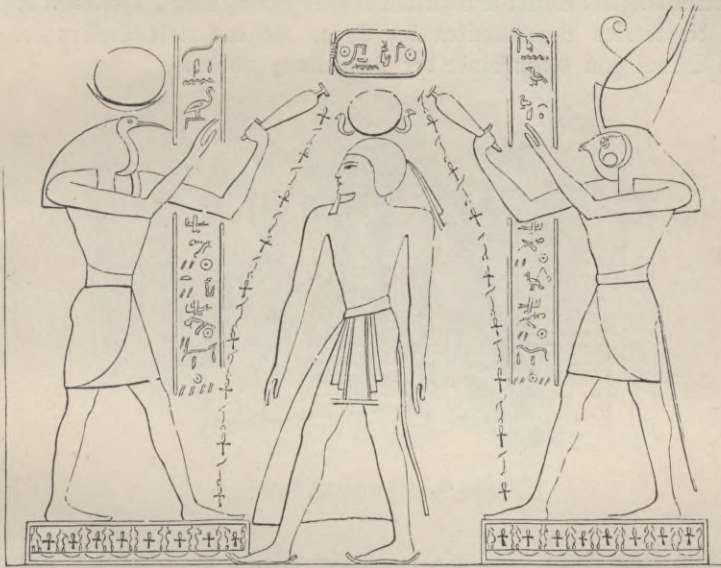


Fig. 59. Aegyptisches Relief. Ramses III. zwischen Thot und Horus.

auch Darstellungen symbolisch religiösen Inhalts vor. So greift man, um die verschiedenen Götter des Landes zu charakterisiren, zu äußerlich symbolisirenden Mitteln, setzt den menschlich gestalteten Göttern die Köpfe der Thiere auf, welche zugleich zu hieroglyphischen Bezeichnungen ihrer Namen dienen. (Fig. 59). Thot erhielt z. B. den Kopf des Ibis, Anubis wurde hundeföpfig, Ammon widderköpfig dargestellt. Erfreulicher ist die Darstellung des der ägyptischen Kunst eigenthümlichen Räthselwesens, des Sphinx (bei den Aegyptern männlich, bei den Griechen weiblich), wo einem Löwenleibe ein menschlicher Kopf angefügt ist, eine Schöpfung, der man großartigen Charakter und mystisch bedeutsame Wirkung nicht absprechen kann.

II. Die Sculptur der Griechen.

Die Phantasie der Griechen war eine wesentlich plastische, daher die Kunst, in der sie vorzüglich allen Völkern voranstehen, die Plastik. Wie aber bei den Griechen der Einzelne zurücktrat und jeder ganz und gar dem öffentlichen, gemeinsamen Leben angehörte, so mußte auch der künstlerische Sinn sich mehr dem großen Ganzen zuwenden; daher die bildende Kunst mehr zur Verherrlichung der Götter und Heroen als der menschlichen Individuen beitrug, mehr die idealen Begebenheiten der Sage, als das reale Treiben des täglichen Lebens zum Gegenstande der Darstellung wählte.

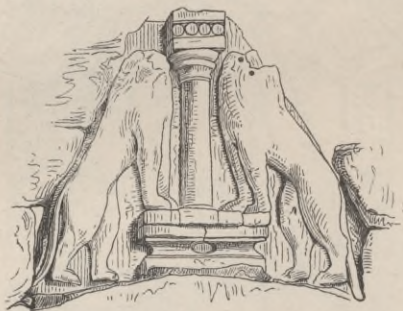


Fig. 60. Löwenthor zu Mykenä.

Vom Götterbilde ging die griechische Plastik aus. Homer hatte die Götter in vollendeter Menschengestalt handelnd und leidend, gnädig und zürnend, mit allen menschlichen Leidenschaften dargestellt. Hatte der Orient unheimliche, schreckhafte Sagen, phantastische, tiefsinnige Grübeleien in seinen Mythologien niedergelegt und daher die Gestalten der Götter nur durch monströse Mißbildungen der allgemeinen Vorstellung näher zu bringen gewußt, so fiel bei den menschlich klaren Mythen der Griechen alles nebelhaft Ungeheuerliche fort, und der Mensch schuf sich die Götter nach seinem Ebenbilde. War den Griechen die harmonische Ausbildung des Körpers ein Hauptaugenmerk, so war ebenfalls die Gewandung von großer Bedeutung, da man an dem freien Wurf des Gewandes Charakter und Bildung des Einzelnen erkannte. Ruhige Harmonie war den Griechen die erste Bedingung eines schönen Körpers, selbst in der Kopfbildung, im griechischen Profil ist sie vorherrschend. Das Vielgestaltige menschlicher Gesichtsbildung erscheint zu

einem allgemeinen typischen Gepräge vereinfacht. In der ganzen Form des Antlitzes drückt sich ein plastischer Gesamtcharakter entschieden aus.

Da die Plastik von den religiösen Anschauungen ausging, hatte sie auch vornehmlich ihre Wirksamkeit im Tempel, hier erhebt das Götterbild sich bald aus dem puppenhaften rohen Idol zur geist- und lebenerfüllten Idealgestalt. Dieselbe Wandlung vollzieht sich am Material, indem das buntbemalte hölzerne Schnitzbild durch die aus Gold und Elfenbein zusammengesetzten Statuen verdrängt wird; aber auch dies Material wurde bald gänzlich durch den edlen weißen Marmor und durch den Erzguß ersetzt. Außerdem verlangte der Tempel seinen plastischen Schmuck. Das Giebelfeld erhielt Statuengruppen,

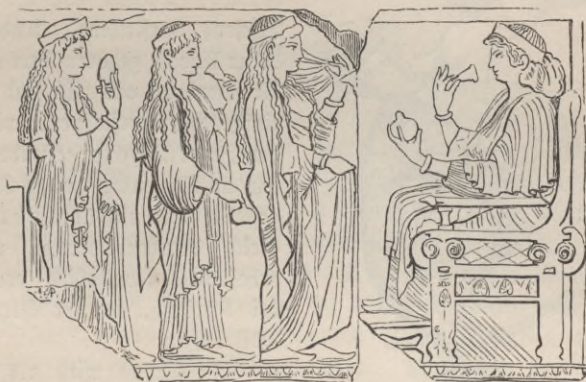


Fig. 61. Relief am Harpyiondenkmal.

die Metopen an den dorischen Tempeln wurden durch Reliefdarstellungen geschmückt, und der Fries des ionischen Baues wurde benützt zu größeren Reliefcompositionen. Doch wußte die griechische Plastik sich unabhängig vom Banne architektonischer Alleinherrschaft zu erhalten. Daß schon in der vor-homerischen Zeit einzelne bedeutende Werke zur Ausführung kamen, davon gibt das berühmte Löwenthor zu Mykenä (Fig. 60) noch heute den Beweis. Namentlich aber war die älteste, heroische Zeit reich an kleineren Arbeiten, besonders goldenen Schmucksachen, wie deren neuerdings Schliemann massenhaft zu Troja und Mykenä gefunden hat. Ihre Ornamentik bewegt sich fast ausschließlich in linearen Mustern in großer Mannigfaltigkeit und Zierlichkeit; aber auch bemalte Töpferwaren und Thonfiguren, bronzene und kupferne Gefäße und Geräthe sind zahlreich gefunden worden.

In Kleinasien sind namentlich die Reliefs vom Harpyiondenkmal in Xanthus, jetzt im britischen Museum zu London, bemerkenswerth.

Sie stellen Harpyien dar, welche Kindergestalten in den Armen entführen, sodann thronende Gottheiten, welchen Opfer dargebracht werden (Fig. 61).

Folgen wir der geschichtlichen Entwicklung in den verschiedenen Epochen, so verfährt

die erste Epoche

uns in die Zeit des 6. Jahrhunderts v. Chr. Geburt. Was um diese Zeit die griechische Kunst vermochte, davon geben einige erhaltene Denkmäler lebendige Anschauung. Das erste sind die Metopenreliefs des ältesten Tempels zu Selinunt im Museum zu Palermo, Thaten von Herakles und Theseus darstellend. Andere Werke dieser Epoche gehören dem eigentlichen Griechenland an. Es sind vorzüglich einige Marmorstatuen, wie der auf der Insel Thera gefundene Apollo, jetzt im Theseustempel zu Athen aufgestellt, und ein ähnliches, aber ungleich durchgebildeteres und besser erhaltenes Apollobild von Tenea bei Korinth, in der Glyptothek zu München.



Fig. 62. Discuswerfer nach Myron. Rom.

In Argos wird als berühmter Meister dieser Epoche genannt Ageladas etwa von 575—488, berühmt durch seine Erzbilder von Göttern und olympischen Siegern, noch berühmter durch seine drei großen Schüler Phidias, Myron und Polyklet, das glänzende Dreigestirn der folgenden Epoche. In Sikyon war der Meister Kanachos berühmt wegen seiner

colossalen Apollostatue von Milet; er war nicht nur erfahren im Erzguß und der Gold-Elfenbein-Technik, sondern auch in der Holzbildnerei. Die Glyptothek zu München ist im Besiz zweier berühmten Statuengruppen aus den Giebelfeldern des Athenetempels zu Megina, die vor einem halben Jahrhundert entdeckt wurden; ihre Entstehung fällt wahrscheinlich in die Zeit bald nach 480 v. Chr. Damals blühten dort als die beiden Hauptmeister Kallon und Onatas.

Den Uebergang zur folgenden Epoche, zur Zeit der höchsten Blüthe

bilden einige Meister, die zwar noch als Vertreter des Alten bezeichnet werden, die aber in feinerer Durchführung, sowie in Erweiterung des Darstellungskreises der freiesten und höchsten Vollendung nahe kommen. Als unübertrefflich werden die Pferde des Kalamis gerühmt, edel sollen seine Frauengestalten in Marmor gewesen sein. Ein Meister im Erzgusse war Pythagoras aus Rhegion. Bewundernswürdig ist der Discuswerfer des Myron in Erz, von dem mehrere Marmorcopieen vorhanden sind (Fig. 62). Unter seinen Thierbildern von unnachahmlicher Lebenswahrheit ward der berühmten Kuh die höchste Bewunderung gezollt. Mit diesen letzten Meistern war die Kunst reif geworden, um den letzten Idealforderungen völlig zu genügen. Auf diesem Grenzpunkte beginnt:

die zweite Epoche.

Sie ist die Zeit jenes wunderbaren Aufschwunges des ganzen hellenischen Lebens, die durch die glorreichen Siege über die Perfer eingeleitet wird und nur zu bald durch den von Sparta's Eifersucht angefachten peloponnesischen Krieg ihr Ende erreicht. Dieser Sieg der neuen Zeit über die alte vollzieht sich durch die Kraft eines der wunderbarsten Künstlergeister aller Zeiten, des Phidias. Noch aus seiner früheren Zeit stammte das kolossale Erzstandbild der Athene, welches auf der Akropolis zu Athen aufgestellt war. Das erhabenste Werk des großen Meisters war das Zeusbild von Olympia, uns leider nur aus der Beschreibung bekannt. Der Vater der Götter war thronend dargestellt und aus Gold und Elfenbein gebildet. Von demselben Meister, welcher das Ideal des höchsten hellenischen Gottes schuf, war auch die ebenfalls aus Gold und Elfenbein hergestellte Pallas im Parthenon, in welcher Athen seine besondere Schuttgöttin verehrte. Sie allein, sammt der reichen, plastischen Ausschmückung des Tempels macht den Meister zum ersten Plastiker aller Zeiten.

Außer diesen Hauptwerken wurden von Phidias noch mehrere Statuen der Aphrodite gerühmt, vor allen ein Goldelfenbeinbild zu Elis. Trotz allen Nachrichten der Alten würden wir nur unbestimmte Vorstellungen von der Höhe und Vollendung der attischen Kunst haben, wenn nicht selbst durch alle gewaltfamen Zerstörungen sich eine Anzahl bedeutender Sculpturen der athenischen Tempel erhalten hätte. So eine Anzahl von Metopen und die beiden Friesse vom Theseustempel zu Athen mit feurigen Darstellungen von Kampfszenen. Vom Parthenon: 57 von den 92 Metopen größtentheils Centaurenkämpfe enthaltend (Fig. 63), mehrere Statuen vom östlichen und einige vom westlichen Giebfeld, bedeutende Theile des Frieses, jetzt größtentheils durch Lord Elgin zu London im britischen Museum (Fig. 64).

Das östliche Giebelfeld stellte die Geburt der Athena aus dem Haupte des Zeus dar, das westliche ihren siegreichen Wettkampf mit Poseidon um den Besitz des attischen Landes; der 522 Fuß lange Fries schilderte die Festprocession, die bei der Panathenäen-Feier zur Akropolis hinaufzog. Vom Apollotempel bei Phigalia der ausgedehnte Fries der Cella, ebenfalls zu London, kühn bewegte Scenen der Centauren- und der Amazonenkämpfe darstellend. Vom Niketempel zu Athen der Perseerkampf; Karyatiden am Erechtheion zu Athen. In Olympia schufen Alkamenes und Päonios die Gruppen für die Giebelfelder des Zeustempels, welche 1.an



Fig. 63. Metope vom Parthenon.

neuerdings ans Licht zu ziehen begonnen hat: dieser im Ostgiebel den siegreichen Wettkampf des Pelops mit dem Demomaos, jener im westlichen die Schlacht der Centauren und Lapithen. Beide noch in einem herben, ungefügten alterthümlichen Style. Später schuf Päonios, unter dem Einfluß der herrlichen Arbeiten des Phidias, in frei entwickeltem Style die in Olympia aufgefundenene Nike.

An der Spitze der peloponnesischen Kunst stand Polyklet, der ein jüngerer Zeitgenosse des Phidias war; er gründete die zweite Bildhauerschule zu Argos und war besonders für die Feststellung der Proportionen des menschlichen Körpers thätig; berühmt war von ihm eine Amazone, die uns in Nachbildungen erhalten ist. Eine Herastatue ward von ihm in Gold und Elfenbein ausgeführt, von deren strengem Ernst ein Marmorkopf im Museum zu Neapel vielleicht Zeugniß gibt, während der in der Villa

Ludovisi zu Rom aufbewahrte herrliche Kolossal-Kopf wahrscheinlich der attischen Schule angehört (Fig. 65).

Die dritte Epoche,

die das 4. Jahrhundert bis auf Alexander d. Gr. umfaßt, scheidet sich der Zeit und dem Charakter nach unverkennbar von der vorigen. Die alten großen Anschauungen und Empfindungen waren verklungen, aber an ihre Stelle traten neue Gedanken und Gefühle, die sich aus den Fesseln der alten Zeit siegreich gelöst hatten. Das leidenschaftlichere tiefer erregte Wesen des



Fig. 64. Fries vom Parthenon.

Zeitalters eines Euripides, Plato, Aristoteles, Aristophanes mußte sich nothwendig in den Werken der Plastik spiegeln. Das Material ward ein anderes, die Goldelfenbeintechnik mußte dem Marmor weichen. Der erste Meister dieser Zeit ist Skopas. Er war, neben dem etwas jüngeren Praxiteles, Hauptmeister der attischen Schule. Ihm vor allen war es beschieden, das ergreifende Pathos, den Sturm der Leidenschaft in nie vorher geahnter Macht zu enthüllen; von ihm stammt der Zither spielende Apollo, der in einem Nachbilde im Vatikan existirt, während im Louvre eine Nachbildung des Eidechsentödters Apollo von Praxiteles aufbewahrt wird: doch soll dieser Künstler den Gipfel seiner künstlerischen Thätigkeit, den Lobpreisungen der Alten zufolge, in der Aphrodite von Knidos erreicht haben. Zahlreiche Nachbildungen derselben, von denen eine der schönsten in der Glyptothek zu München, geben eine annähernde Vorstellung dieses Meisterwerkes, während dagegen die Venus von Melos, im Museum des Louvre ein Originalwerk von weit strengerer, großartigerer Auffassung ist. Bei der berühmten Gruppe der Niobe, von der eine antike Marmorcopie in den Uffizien zu Florenz,

bleibt es zweifelhaft, ob Skopas oder Praxiteles der Schöpfer derselben war. Sie stellt die berühmte Scene dar, wie die Kinder der thebanischen Königin Niobe durch die rächenden Pfeile von Apollo und Artemis hingerafft



Fig. 65. Kopf der Ludovisi.

werden. Der Ausdruck von Schreck, Angst, Leiden in den einzelnen Gestalten und von tiefem Seelenschmerz im Kopfe der Mutter (Fig. 66) erinnert an die Hoheit der antiken Tragödie.

Im Gegensatz zu der attischen Kunst, deren Wesen auch jetzt ein ideales genannt werden muß, blieb auch in dieser Epoche die peloponnesische

Plastik ihrer früheren, mehr naturalistischen Richtung tren. Als Haupt der argivisch-sikyonischen Schule steht Sykillos da, dessen Thätigkeit bis tief in die Zeit Alexander d. Gr. hineinreicht. Ausschließlich Erzgießer, wandte er sich vorherrschend der Darstellung der schönen kräftigen Menschengestalt zu. So war sein Athlet Apoxyomenos (d. h. der sich mit dem Schabeisen



Fig. 66. Kopf der Niobe.

vom Staube des Kampfes reinigt) ein in Rom gefeiertes Werk, das in einer meisterhaften Marmorcopie gegenwärtig eine Zierde der vatikanischen Sammlung bildet. Unter seinen Porträtbildungen waren die zahlreichen Statuen Alexander's so ausgezeichnet, daß der große König nur von Sykillos plastisch dargestellt sein wollte. Von dem Adel der Auffassung, welcher in den Porträtgestalten der griechischen Kunst lebt, die ein ideales verklärtes Abbild der Persönlichkeit, ohne alles Kleinliche und Zufällige, gewähren, gibt der herrliche marmorne Sophokles des Lateran eine Anschauung (Fig. 67).



Fig. 67. Statue des Sophokles.

Die vierte Epoche,

welche den beiden Perioden der höchsten Blüthe folgte, umfaßt die Zeit nach Alexander's Tod und findet ihr Ende mit der Eroberung Griechenlands durch die Römer. Der hellenische Geist hatte die Einflüsse des Orients vielfach in sich aufgenommen, aber dadurch mehr und mehr an seiner eigenthümlichen Energie eingebüßt. In den zerrissenen, zerfallenen Freistaaten fand daher die bildende Kunst kaum noch eine Stätte, dagegen wurden die neugebildeten Fürstenhöfe ihr Zufluchtsort. Statt die Verherrlichung eines freien Volkes zu sein, kam sie in den Dienst der Fürsten.

Von den griechischen Freistaaten war es nur noch Rhodos und von den Fürstenhöfen ausschließlich Pergamos, wo die Kunst dieser Epoche eine bedeutende Blüthe erlebte.

An der Spitze der Schule von Rhodos stand Chares, ein Schüler des Syssippos; seine eiserne Statue des Sonnengottes, die 105 römische Fuß maß und nicht lange nach ihrer Vollendung durch ein Erdbeben umgestürzt wurde, war sein Hauptwerk und zugleich die größte Statue des Alter-



Fig. 68. Laocöon. Im Vatikan.

thums. Das berühmteste Werk der rhodischen Schule ist die von Agesandros, Athenodoros und Polydoros gefertigte Gruppe des Laocöon, die im Jahre 1512 in Rom gefunden wurde, gegenwärtig ein viel bewundertes Hauptwerk der vatikanischen Sammlung (Fig. 68). Sie soll früher im Palast des Titus gestanden haben. Von ganz ähnlicher Richtung und in ähnlichem Sinne durchgeführt ist die von Apollonios und Lauriskos gearbeitete Gruppe des Farnesischen Stieres; sie gehört jetzt dem Museum zu Neapel an.

Aus der Schule von Pergamos ist der sterbende Gallier hervorgegangen, jetzt im capitolinischen Museum aufbewahrt. Völlig verwandt

in Anlage, Material und Ausführung ist die marmorne Barbarengruppe, fälschlich „Arria und Pätus“ genannt, in der Villa Ludovisi daselbst.

Das griechische Leben war so innig vom Hauch der Schönheit durchdrungen, daß selbst die Münzen als Kunstwerke erschienen; mehr noch galt das aber von den sogenannten Cameen, erhaben geschnittenen Steinen, für die man verschiedenfarbige Edelsteine anwandte und zwar so, daß das erhabene Bild hell vom dunkleren Grunde sich abhob. Die prachtvollste und größte Camee ist im kaiserlichen Cabinet zu Petersburg aufbewahrt und stellt wie man glaubt, die Köpfe Ptolemäus I. und seiner Gemahlin Eurhike dar.

III. Die Sculptur der Etrusker.

In der Bildnerei errangen sich die Etrusker besonderen Ruhm durch ihre Metallarbeiten und Werke in gebranntem Thon. Letztere waren bei Aus-



Fig. 69. Etruskisches Grabrelief.

schmückung der Tempel im Gebrauch, aber auch die Statuen der Götter wurden in ähnlichem Material ausgeführt; so das Bild im Tempel des capitolinischen Jupiter. Doch zeigt, was von solchen Werken auf uns gekommen ist, einen etwas rohen, plumpen Styl.

In den Bereich dieser Thätigkeit gehören auch die in den Gräbern gefundenen Vasen, theils Aschengefäße, deren Deckel in barocker Weise ein menschliches Haupt bildet, theils Gefäße von ungebrannter, schwarzer Erde, auf denen ziemlich ungeschickt ausgeführte Reliefbildwerke angebracht sind.

Die Sammlung Campana, jetzt im Louvre zu Paris, ist reich an Beispielen dieser Art schwulstiger etruskischer Prachtwerke.

Die Thonbildnerei führte die Etrusker zeitig zum Erzguß, der mit großem technischem Geschick und besonderer Vorliebe betrieben wurde. Die etruskischen Städte waren mit Tausenden von ehernen Statuen angefüllt, und die Etrusker versorgten lange Zeit Rom mit derartigen Werken. Von größeren Gußwerken sind besonders der Mars von Todi im vatikanischen Museum, ein Knabe mit einer Gans im Arm, im Museum zu Leyden und eine männliche Gewandstatue zu Florenz hervorzuheben.

Auch von Werken der Steinsculptur ist uns Manches aufbewahrt, namentlich an Grabpfeilern und Altären, wobei die älteren Werke sich durch schwerfällige Behandlung und befangenen Styl bemerklich machen (Fig. 69).

Einer ungleich späteren Zeit gehören die zahlreich aufgefundenen Aschenkisten an, die meistens aus Marmor gearbeitet sind und reichen Schmuck von Gold und Farben haben. In der Form kleiner Sarkophage gearbeitet, zeigen sie auf dem Deckel die Gestalt der Verstorbenen in ruhender Lage, porträtähnlich, aber ohne alle Anmuth und meistens selbst in schlechtem Verhältniß. An den Seiten mancherlei Relieffdarstellungen.

IV. Die Sculptur bei den Römern.

Mit der Unterjochung Griechenlands durch die Römer hörte zwar ein selbständiges nationales Leben der Griechen auf, und erlosch mit ihm auch der letzte Funke jener Begeisterung, welche die idealen Gestalten der früheren Kunstperiode erzeugt hatte; nicht aber vermochte diese Umwälzung das angeborene bildnerische Talent des hellenischen Stammes zu vernichten. Vielmehr weckte die beginnende Kunstliebe der Römer die schlummernde Plastik der Griechen zum neuen Leben. Freilich beruhte dieser Kunstsinne der Römer im letzten Grunde auf einer vornehmen Brunnsucht; sie wollten die Leistungen der Plastik zum Genuß und zum Schmuck eines verfeinerten Lebens; aber niemals ist auch ein großartigerer, gediegenerer Luxus getrieben worden.

Diesen äußeren Verhältnissen entsprach fortan die Richtung der Plastik. Neue Anschauungen waren auf dem Idealgebiete hellenischer Kunst nicht mehr möglich, aber ein freies Reproduciren der älteren berühmten Werke der Glanzperiode, ein Wiederaufnehmen des abgerissenen Fadens war möglich. — So sehen wir denn besonders eine neu-attische Schule von Bildhauern für Rom arbeiten, deren Werke von einer Vollendung sind, daß sie scheinen durch Nichts übertroffen werden zu können. Nur die Werke ächt hellenischer Kunst der besten Epochen, wie sie in diesem Jahrhundert bekannt geworden sind, stehen höher in ihrer Vollendung.

Trat diese Richtung in Rom bereits seit 150 v. Chr. hervor, so erhebt sie sich doch erst in der Epoche des Cäsar und Augustus zu glänzender Wirksamkeit. Zu den berühmtesten Statuen dieser Zeit gehört die Mediceische Venus in der Tribüne der Uffizien zu Florenz, von Kleomenes, des Apollodoros Sohn, aus Athen. Ein anderes gepriesenes Werk ist der kolossale farnesische Hercules des Museo zu Neapel, ein Werk des



Fig. 70. Belvederischer Apoll.

Atheners Glykon. Verwandte Richtung bekundet der berühmte Torso des Belvedere zu Rom, eine Arbeit des Apollonios aus Athen, es ist die ideal aufgefaßte Gestalt eines ruhenden Herakles. Hierher zählen auch die Karyatiden, mit welchen Diogenes von Athen das Pantheon schmückte und zu denen vermuthlich die im Braccio Nuovo des Vatican befindliche Statue gehört.

Im Gegensatz zu dieser idealen Richtung steht der borghesische Jechter im Louvre zu Paris, Schöpfung des Agajias von Ephesus. Hier ist auch zu nennen der Apoll von Belvedere, eine der gefeiertsten Statuen des Vatican (Fig. 70), und die Diana von Versailles im Museum des Louvre.

Ist in allen diesen Werken das Gepräge griechischer Kunst noch unzweideutig zu erkennen, so beruht ein anderer Zweig der Plastik vorzugsweise auf römischer Sitte und Anschauung: die Porträt-darstellung. Während die hellenische Kunst die Einzelgestalten idealisirte und selbst in der leichten Anordnung des Gewandes nur so viel dem Körper zufügte, als zu einer allgemeinen Charakteristik erforderlich schien, ging der Römer auf die volle Genauigkeit der individuellen Erscheinung aus und wollte sich in der ganzen Lebenswirklichkeit, entweder im weiten, faltenreichen Gewande des Friedens, in der Toga, oder in der vollen Rüstung dargestellt sehen. Die Reiterstatue des Mark Aurel, ein vergoldetes Broncewerk, schmückt gegenwärtig den Platz des Capitols in Rom, andere porträtähnliche Bildnisse von Julius Cäsar, Augustus, Titus Trajan besitzt man in verschiedenen Museen, am schönsten vielleicht die Marmorstatue des Augustus, vor einiger Zeit in der Villa der Livia gefunden, jetzt im Vatikan (Fig. 71). Von vollendeter Schönheit sind die beiden sitzenden Statuen der Agrippina, der Gemahlin des Germanicus, welche das capitolinische Museum zu Rom bewahrt, nicht minder schön die ebenfalls sitzenden Gestalten der sogenannten Herkulanerinne n im Dresdener Museum. Zu dieser Gattung gehörte auch die Statue der sogenannten Pudicitia im Vatikan.

Mit der Porträtbildnerei ging die historische Darstellung Hand in Hand, deren Pflege bei den Römern eine andere selbständige Seite ihrer plastischen Kunst ausmachte. Auch hier erweist sich wieder die realistische Tendenz ihres Wesens. Möglichst genaue Schilderung der Wirklichkeit war ihnen die Hauptsache; aber es weht auch in diesen Werken ein Hauch von griechischer Idealität und Schönheit. Es galt auch hier, die einzelnen Persönlichkeiten zu verherrlichen und eine möglichst große Anzahl von Gestalten zusammenzudrängen; demgemäß mußte die Anordnung des römischen Reliefs von der hellenischen Behandlung abweichen. Die Plastik verirrte sich in das Gebiet der Malerei, indem sie vertiefte Hintergründe annahm, ihre Gestalten durch Abstufung der Modellirung in verschiedene Pläne rückte. So ist das strenge Gesetz des griechischen Reliefstils bedeutend gelockert.

Zu den besten und frühesten Werken dieser Art gehören die Reliefs vom Titusbogen in Rom. Noch entschiedener spricht sich der eigentlich römische Styl in den historischen Reliefs der Monumente Trajan's aus, z. B. im Triumphbogen des Trajan, der nachmals umgewandelt wurde in den Triumphbogen des Constantin; höchst bedeutend sind sodann die Reliefs, die sich in spiralförmigem Band an der Trajansäule (Fig. 72) emporwinden und in unerschöpflich reicher Schilderung die Kriegsthaten des Kaisers gegen die Dacier vorführen. Auch der Kaiser Mark Aurel wurde durch eine Ehrensäule verherrlicht, die in Reliefdarstellungen den Krieg gegen die Marcomannen schildert.

Mehr und mehr bricht dann aber auch in der folgenden Zeit der entschiedene Verfall über die historische Plastik der Römer herein. Doch ist noch



Fig. 71. Marmorstatue des Augustus in Rom.

einer merkwürdigen Gattung von Denkmälern zu erwähnen, die in mehr als einer Hinsicht den Kreis der römischen Plastik erweitern: der Sarkophagreliefs. Auf ihnen sind meistens ideale Scenen des mythischen Sagenkreises, oft mit inniger Beziehung auf den Gedanken an Tod und Wiedersehen vorgeführt; so der Raub der Proserpina, Alkestis und Protefilaoz, Amor

und Psyche, Luna und Endymion, Prometheus, oder auch bacchische Scenen. Selten kommen geschichtliche Darstellungen vor.

Unter den Kleinkünsten war besonders die Steinschneiderei bei den prunkliebenden Römern in glänzender Weise geübt. Der besten Zeit gehören die beiden berühmtesten prachtvollen Cameen an, die an Größe und Reichtum der Ausführung alles Andere übertreffen. Der eine in der kaiserlichen Sammlung zu Wien hat die erstaunliche Breite von 9 Zoll bei 8 Zoll Höhe und zeigt eine allegorische Verherrlichung des Augustus. Der andere, der sich auf Tiberius bezieht, im Cabinet des Louvre zu Paris, mißt 13 Zoll Länge bei 11 Zoll Breite.



Fig. 72. Von den Reliefs der Trajanssäule.

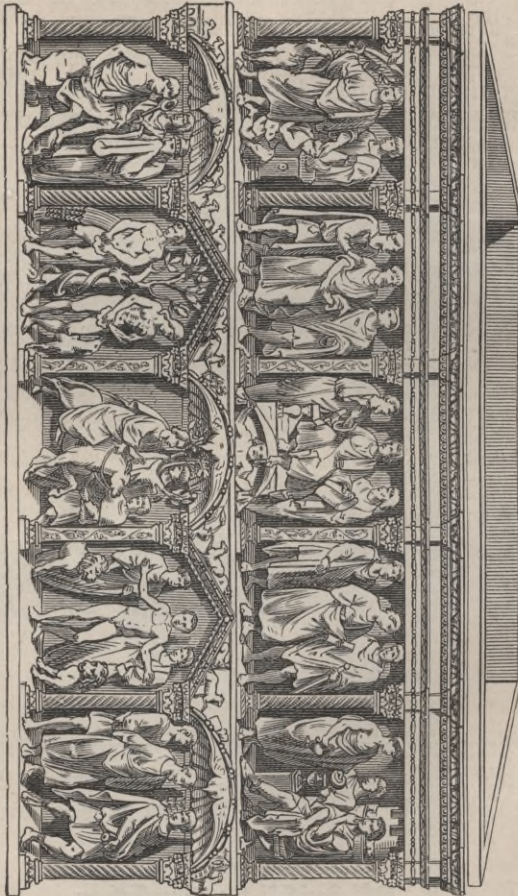
Dieselbe Prunksucht der Römer schuf auch staunenswerthe Arbeiten durch Anwendung verschiedenfarbiger Glasflüsse. Das berühmteste Werk dieser Art ist die Portland-Base im britischen Museum zu London.

V. Altchristliche Sculptur.

Bei der Entwicklung der bildenden Künste in der altchristlichen Zeit lag die Gefahr besonders nahe, dem Götzendienste wieder anheim zu fallen, daher finden wir hier ein Vorgehen mit Scheu und Zagen. Wo man sich aber der Plastik bediente, da fügte man sich den Gesetzen der antiken Kunst, neue Formen und Typen vermochte man nicht hinzustellen. Am seltensten wurden freie Statuen gearbeitet. Erhalten ist uns von plastischen Darstel-

lungen die große sitzende Statue des heil. Petrus, aus Bronze, im Mittelschiff von St. Peter in Rom, wahrscheinlich ein Werk des 5. Jahrhunderts. Eine andere sitzende Statue des heil. Hippolytus, ein Marmorwerk

Fig. 78. Cartopha von Junius Bassus in St. Peter zu Rom.



derselben Epoche im christlichen Museum des Lateran, ist leider in den wichtigsten Theilen modern, läßt aber in der untern antiken Hälfte eine ähnliche Richtung erkennen. Von Christusstatuen hat sich nichts erhalten, obwohl schon Kaiser Alexander Severus eine solche anfertigen ließ. Nur einige kleinere Statuen des „guten Hirten“ finden sich, namentlich im Lateran.

Nach dem Vorgange antik heidnischer Sitte schmückte man aber die

Sarkophage mit Reliefs. Die Wunder Christi, Heilung der Sichtbrüchigen und Anderes, daneben Vorgänge des alten Testaments, Moses, der Sündenfall u. s. w. sind Stoffe dieser Bildwerke.

Die Katakomben enthielten eine große Anzahl derartiger Werke, die meistens dem christlichen Museum des Lateran einverleibt sind. Andere finden sich in den Grotten von St. Peter in Ravenna und an anderen Orten. Eins der besten und reinsten Werke ist der Sarkophag des Junius Bassus († 359) in den Grotten der Peterkirche (Fig. 73). Ein Werk von mächtigem Umfang und glänzender Ausführung ist der Porphyr Sarkophag der Constantia, Tochter Constantins, aus ihrer Grabkapelle in den Vatikan gebracht.

Die bildende Kunst des 6. Jahrhunderts zeigt namentlich in den Denkmälern zu Ravenna ein entschiedenes Hinneigen zur byzantinischen Auffassung; es war in Italien der letzte Rest der antiken Kunst so völlig aufgezehrt, daß das Land aus eigener Kraft keine Kunstwerke mehr hervorbringen konnte. In Byzanz dagegen hatte sich ein neues Kulturleben gebildet, das unter Justinian's glänzender Regierung seinen Höhepunkt erreichte. In seinen Grundzügen auf antiker Basis ruhend, hatte es doch unter orientalischem Einflusse, so wie dem eines höchst ausgebildeten Hofceremoniells eine starke Umprägung erfahren, die nunmehr auch in der Kunst als speziell byzantinischer Styl ihren übermächtigen Einfluß geltend machte. Doch wurde die freie Plastik in Byzanz nur in untergeordneter Weise, überwiegend für Profanzwecke verwendet.

VI. Die Sculptur des romanischen Zeitraums.

Dem reichen lebensvollen Bilde der romanischen Architektur entspricht nicht entfernt die bildende Kunst derselben Epoche. Der Geist jener Zeit begünstigte in demselben Grade das Aufblühen der Baukunst, als er einer freien Entwicklung der Schwesterkunst hinderlich war. Der Gedankenkreis der bildenden Kunst war fast ausschließlich ein kirchlicher, wieweil es nicht an einzelnen Beispielen aus der Profangeschichte fehlt.

Aber die Kirche zog nicht alles künstlerische Talent in ihren Dienst, sie gab ihm auch den weitesten Spielraum. Da waren Chorschranken, Kanzeln, Portale, ja ganze Facaden mit bildnerischer Ausstattung zu versehen; auch dem Inhalt nach gewährte sie den Künstlern einen weiten Spielraum, neben den heiligen Gestalten der Kirche antike Sagen darzustellen. Auch wurden oft Sonne, Mond, die Monate und Jahreszeiten, Flüsse und andere Ortsbezeichnungen, Tugenden und Laster, Wissenschaften und Beschäftigungen allegorisch gebildet.

Unter den nordischen Ländern veranschaulicht besonders Deutschland den Entwicklungsgang der romanischen Plastik. Das mächtige Aufblühen desselben unter den sächsischen Kaisern, die Stellung derselben als Nachfolger der alten Imperatoren verlieh dem deutschen Volksgeiste einen hohen Schwung,



Fig. 74. Diptychon Otto's II. zu Paris.

und die vielfache Verbindung mit Italien regte den bildnerischen Sinn desselben lebhafter an.

Die Plastik ist hier allerdings zunächst durch manche Werke der Kleinkunst vertreten, namentlich der Elfenbeinschnitzerei, z. B. Jagdhörner, Becher. In der Quedlinburger Schloßkirche bewahrt man noch einige Elfenbeintafeln eines Reliquientastens, wahrscheinlich aus der Zeit Heinrich's I. Aus der Zeit Otto's II. stammt ein Diptychon aus Elfenbeinplatten zusammengesetzt, im Hotel Cluny zu Paris (Fig. 74). Umrahmt von

einer Säulenarchitektur sieht man Christus in erhabener Größe wie segnend den puppenhaft aufgepuhten, viel kleineren Gestalten Otto's und seiner Gemahlin die Hände auflegen. Unter dem Kaiser erscheint der Verfertiger nach zeitüblicher Weise in unterwürfiger Demuth angebracht. Im Domschatz zu Prag ist ein kunstvolles Jagdhorn aufbewahrt.

Von großer Bedeutung sind ferner die Arbeiten des Erzgusses, von denen Deutschland die wichtigsten besitzt. So die eiserne Thür des Doms in Hildesheim, die berühmte Bernwardssäule im Domhof daselbst, beides Werke vom Anfang des 11. Jahrhunderts; der eiserne Löwe Heinrich's



Fig. 75. Abel sein Opferlamm darbietend. Kanzel zu Wechselburg.

des Löwen zu Braunschweig, das große Taufbecken in St. Barthelemy zu Lüttich, 1112 gegossen. Gleich dem berühmten ehernen Meere im Vorhofe des salomonischen Tempels ruht das Becken auf 12 Stiergestalten. An seinen Außenseiten erblickt man 5 Reliefdarstellungen, deren Inhalt sich auf die heilige Handlung der Taufe bezieht.

Auch Sculpturen in Stein zur Ausstattung der Bauwerke kommen vor. In die Frühzeit des 12. Jahrhunderts fällt das kolossale Relief der Externsteine in Westfalen, an einer Felswand in einer Breite von 13 Fuß und in einer Höhe von über 16 Fuß ausgearbeitet. Es ist die Darstellung der Kreuzabnahme. Zu einer in dieser Epoche höchst seltenen Vollendung erhebt sich dieser Styl in den Steinsculpturen zu Wechselburg, besonders den Reliefs einer Kanzel in dortiger Kirche, die in tieffinnigen Zügen die

Lehre von der Erlösung behandeln (Fig. 76). Nicht minder vorzüglich die goldene Pforte zu Freiberg im Erzgebirge.

Unter den französischen Werken derselben Gattung geht Manches in die Frühzeit des 12. Jahrhunderts zurück. Die Westportale der Kathedralen von Bourges und Chartres bieten Beispiele. Hier sind es meistens große figurenreiche Darstellungen des jüngsten Gerichts, welche die Fassade schmücken.

Den Uebergang von der Sculptur zur Malerei bildet die Emailarbeit. Meistens Metallgrundlage, deren Flächen mit Schmelzflüssen in den ver-



Fig. 76. Die Anbetung der h. drei Könige. Von der Kanzel im Baptisterium zu Pisa.

schiedensten Farben, kostbaren Edelsteinen und besonders mit antiken Gemmen und Cameen bedeckt werden. Was man irgend an Kostbarkeiten besaß, wurde auf die Herstellung solcher Werke verwendet, besonders zu Buchdeckeln, kleinen Altären, Weihrauchgefäßen, Reliquienbehältern u. dergl. Trotz mancherlei Zerstörungen hat sich doch in Museen und Kirchenschätzen noch manches edle und reiche Stück erhalten; prächtige Werke solcher Art aus dem 11. Jahrhundert sind unter den Schätzen der Kirchen zu Hildesheim und der Stiftskirche zu Essen. Zu den berühmtesten Werken gehört der sogenannte Verdüner Altar zu Kloster-Neuburg bei Wien. Aus 51 vergoldeten Erztafeln setzt sich das reiche Ganze zusammen, bedeckt mit Szenen aus dem alten Testament

in vertieften Umrissen gravirt, die mit blauer und rother Schmelzfarbe ausgefüllt sind.

Die italiienische Kunst entwickelte sich zwar ähnlich der nordischen, doch ging sie auch wieder selbständig ihren Weg. Indessen stand die Früh-epoche der bildenden Kunst hier auf einer sehr niedrigen Stufe, davon zeugt noch unter andern das Erzportal von S. Zeno zu Verona und in Steinsculpturen die Darstellung des Abendmahls an der Kanzel in S. Ambrogio zu Mailand.

Erst im 13. Jahrhundert nahm die Sculptur unter Vorgang des berühmten Nicola Pisano einen neuen Aufschwung. Mit ihm lebte die Antike in ihrer Macht und Herrlichkeit plötzlich zu einem wunderbaren neuen Glanze auf, wenn auch zu einem kurzen Dasein, denn er steht am Ende dieses Zeitraumes. Eins seiner ersten Werke ist die prachtvolle Kanzel (Fig. 76) im Baptisterium zu Pisa 1260. Uebertroffen wird diese aber noch durch eins seiner späteren Werke, die Kanzel des Doms zu Siena. Beides sind Freibauten, auf Marmoräulen ruhend, die zum Theil von schreitenden Löwen getragen werden. Die Brüstungen sind mit Reliefs aus dem Leben Christi geschmückt. Zuletzt war der große Meister noch bei der Ausstattung des Brunnens vor dem Rathhause zu Perugia thätig.

VII. Die Sculptur des gothischen Zeitalters.

Suchen wir die weitere Entwicklung der Plastik in dieser Periode wieder auf, so finden wir besonders Frankreich an der Spitze der Bewegung. Vor Allem verlangten die neuerstandenen Kathedralen einen bildnerischen Schmuck. Die Seitenwände der Portale, die Thürpfosten, die Bogengliederungen und das Tympanon (Bogenfeld), ja selbst die ganzen Facaden werden mit figurlichem Schmucke ausgestattet.

Unter der großen Anzahl solcher Werke, die den Uebergang vom romanischen in's gothische Zeitalter vertreten, sind zu nennen: die prächtigen Portal-sculpturen an der Hauptfacade der Kathedrale zu Reims, doch ist hier schon der strenge Ernst der früheren Periode überwunden, und eine Höhe des Styls erreicht, die, abgesehen von der geringeren Formvollendung, unmittelbar an die edelste Antike erinnert, nur daß ein selbständiges Empfindungsleben innig und mild sich ausdrückt. Andere ausgezeichnete Werke an den Kathedralen von Paris, Amiens (Fig. 77), besonders an den Querschiffportalen der Kathedrale zu Chartres.

Das 13. Jahrhundert offenbarte eine erstaunliche Schöpferkraft und jugendliche Frische, die wohl vornehmlich durch das innig verbundene Schaffen der Baukunst und Bildnerie erreicht worden ist. Zumal hat die zweite

Hälfte dieses Jahrhunderts, die Zeit Ludwig des Heiligen, hierin einen Höhepunkt erreicht, der nicht mit Unrecht dem Zeitalter des Perikles verglichen worden ist. Selbst an Reinheit und klassischem Adel des Styles hat das ganze Mittelalter Nichts aufzuweisen, was dem edelsten unter diesen Werken sich an die Seite stellen dürfte, doch schon im folgenden Jahrhundert ließ mit der Bauhätigkeit auch das bildnerische Schaffen bedeutend nach.



Fig. 77. Christus an der Kathedrale zu Amiens.

In Deutschland dagegen erwachte um diese Zeit wieder die künstlerische Kraft zu neuen, wenn auch nicht so großartigen, doch anziehenden Leistungen, z. B. die ausgezeichneten Statuen in der Vorhalle des Münsters zu Freiburg im Breisgau und an der Fassade des Münsters zu Straßburg (Fig. 78), ferner eine Reihe von Sculpturen im Dom zu Raumburg und im Dom zu Bamberg, an drei Portalen, sowie im Innern an den Chorschranken. Die Gefangennahme Christi im Dom zu Raumburg. Im 14. Jahrhundert erblüht die Sculptur in Deutschland zu anziehender Mannigfaltigkeit. Einen hohen Werth haben die Statuen Christi, seiner Mutter und der Apostel an den Pfeilern im Chor des Doms zu Köln. Ferner scheint sich in Nürnberg eine besonders rege und einflußreiche Thätigkeit entfaltet zu haben. Noch ziemlich früh sind die Sculpturen am Hauptportal von S. Lorenz. Gegen Ende des 14. Jahrhunderts entstand mit seinen Bildwerken der sogenannte schöne Brunnen. Ein anderes Werk von großer Bedeutung sind die Sculpturen an der Vorhalle und dem Hauptportal der Frauenkirche.

Schwaben scheint im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts die Plastik lebhaft betrieben zu haben. So hat die Frauenkirche zu Gßlingen eine reiche Ausstattung erfahren, nachdem vorher schon die h. Kreuzkirche in Gmünd ihren prächtigen Sculpturschmuck erhalten hatte.

Auch England nimmt in dieser Zeit an den plastischen Bestrebungen Theil, und zwar sind diese meist auf Grabmäler gerichtet.

Der Erzguß kommt in dieser Epoche meist nur bei Taufbecken, Leuchtern,

aber auch bei Grabdenkmälern vor. Prächtige Werke dieser Art sind z. B. die Monumente König Heinrich's III. von England und der Königin Eleonore in der Westminsterkirche zu London und das Grabmal des schwarzen Prinzen in der Kathedrale zu Canterbury. Unter den deutschen Werken



E. Ade X. A.

Fig. 78. Gestalten von Tugenden und Lastern. Münster zu Straßburg.

ist das vorzüglichste das Monument des Erzbischofs Konrad von Hochstaden im Dom zu Köln.

Sodann kommen im nördlichen Deutschland, Flandern und Frankreich eine Anzahl bronzener Grabplatten vor, in welche die Gestalt des Verstorbenen gravirt ist, umgeben von zierlicher Architektur. So die Doppelplatten im Dom zu Lübeck und im Dom zu Schwerin.

Neben der Elfenbeinschnitzerei finden die sogenannten Pracht-

metalle eine Anwendung zu Reliquienbehältern, die ganz in der Form elegant und reich durchgebildeter gothischer Kirchen sich darstellen. Endlich ist noch der zahlreichen Bildwerke in Holz zu gedenken, welche besonders in Deutschland seit dem 14. Jahrhundert in Aufnahme kamen und vorzüglich zur Ausschmückung der Altäre verwendet wurden: so unter andern die Altäre zu Greglingen in Württemberg, S. Wolfgang in Oesterreich, im Dom

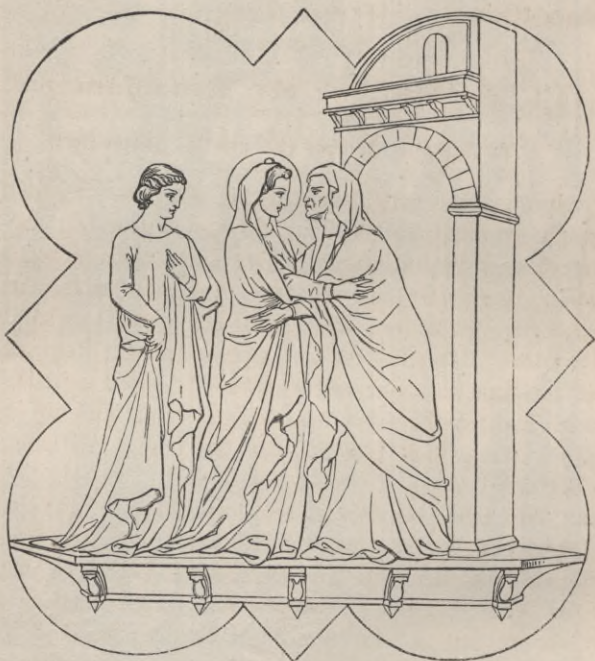


Fig. 79. Die Heimjuchung. Von Andrea Pisano. Baptisterium zu Florenz.

zu Schleswig, letzterer von Hans Brüggemann gearbeitet. In der Regel sind diese Holzschnitzaltäre, deren man viele in ganz Deutschland bis nach Tyrol hinein findet, prächtig gemalt und vergoldet. So z. B. der herrliche Altar in der Klosterkirche zu Blaubeuren.

In Italien gewinnt die bildende Kunst eine unabhängigere Stellung neben der Architektur. Die neue Entwicklung wird hauptsächlich durch Giovanni Pisano, den Sohn jenes Nicola, herbeigeführt 1240—1320. Das vollendetste seiner Werke ist der Hochaltar des Doms von Arezzo, eine überaus reiche Arbeit. Außerdem schuf er die Sculpturen an der Façade

des Doms zu Orvieto, die Kanzel in S. Andrea zu Pistoja u. a. Unter dem Einflusse Giotto's bildete sich zu bedeutender Meisterschaft Andrea Pisano 1280—1345. Sein Meisterwerk ist die Bronce Thür des Baptisteriums zu Florenz (Fig. 79). Ein anderer Meister war Orcagna (Andrea di Cione): er schuf das prachtvolle Tabernakel des Hauptaltars von Or San Michele zu Florenz, vielleicht das glänzendste Decorationswerk der Welt. In Venedig, Neapel und Rom bethätigte sich die Sculptur an großartigen Marmorgrabmälern. In Verona sind die Denkmäler der Scaliger ein hervorragendes Werk.

VIII. Die Sculptur der Renaissancezeit.

1. Die Bildnerei Italiens (15. und 16. Jahrhundert).

Hatte schon in der gothischen Zeit die Sculptur sich in Italien ein freieres Terrain erkämpft, so boten sich ihr nun Gelegenheit und Mittel dar zu noch ungehemmter Entfaltung. Ihre Hauptaufgabe bestand in Ausschmückung der Grabmäler und Altäre. Außerdem werden die Kanzeln, Taufsteine, Weihwasserschalen, Sängeremporen und Chorschranken reichlich bildnerisch verziert. Ueberall wird nach vollendeter Naturwahrheit, nach Lebendigkeit des Ausdrucks und vollkommener Schönheit gestrebt. Durch den angeborenen großartigen Sinn der italienischen Kunst blieb sie in dieser Zeit des energischen Realismus bewahrt vor Verirrung in kümmerliche, unwesentliche Details.

Toscana, seit lange der Vorort der italienischen Kunst, steht oben an. Der erste bedeutende Meister, der den Uebergang aus der früheren in die neue Kunstweise vermittelte, ist Jacopo della Quercia mit dem Beinamen della Fonte. Seine Hauptwerke sind ein Grabmal in der Sakristei der Kathedrale zu Lucca, die plastischen Verzierungen des Hauptportals von S. Petronio zu Bologna und die Sculpturen des Brunnens auf der Piazza del Campo zu Siena, von dessen Trefflichkeit er seinen Beinamen empfangt.

Ungleich bedeutender und wichtiger tritt uns der große florentinische Meister Lorenzo Ghiberti (1378—1455) entgegen, einer der größten Plastiker aller Zeiten. Sein berühmtes Hauptwerk: die östlichen Thüren des Baptisteriums zu Florenz begeisterten Michelangelo zu dem Ausspruch, daß sie würdig seien, die Pforten des Paradieses zu bilden (Fig. 80). Etwas früher schuf er die einfachere, nicht minder vortreffliche Thür am Nordportal des Baptisteriums.

Neben Ghiberti und ohne Zweifel unter seinem Einflusse entwickelte sich ein jüngerer Zeitgenosse: Luca della Robbia 1400—1448. Die Haupt-

thätigkeit dieses Künstlers bestand in Figuren aus gebranntem und glasiertem Thon, meist in weißer Farbe auf lichtblauem Grunde mit geringem Zusatz von gelb, grün und violett durchgeführt. Aus seiner früheren Zeit rühren viele Werke in Marmor und Bronze, die zu dem Vorzüglichsten dieser Epoche zu zählen sind. Die vorwiegende Bedeutung dieses trefflichen Künstlers beruht aber auf den von ihm und seinen Gehülfen geschaffenen glasierten Terracotten. Unzählig oft wiederholt sich in denselben die Darstellung

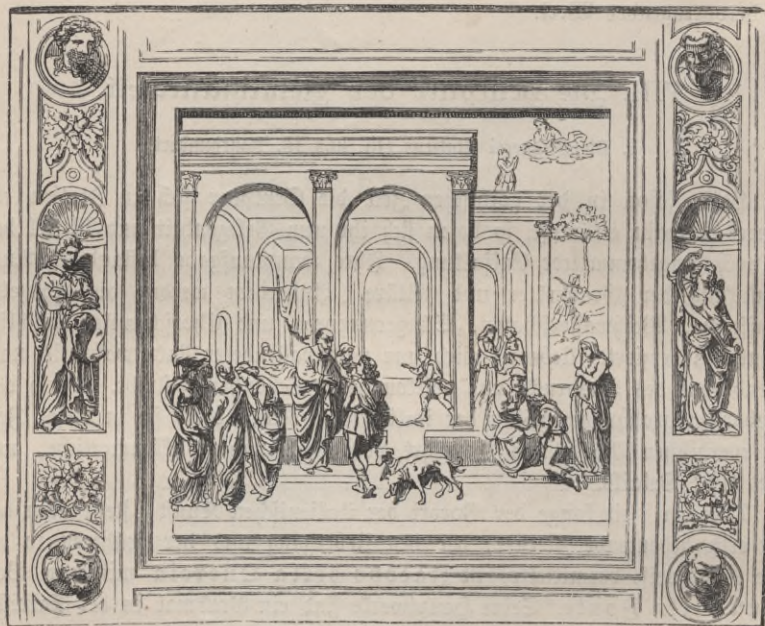


Fig. 80. Relief. Von Lorenzo Ghiberti. Baptisterium zu Florenz.

der Madonna mit dem Kinde, von Engeln umschwebt und von Heiligen umgeben (Fig. 81). Ueberaus zahlreich finden wir diese Arbeiten in den Kirchen Toscana's verbreitet, ebenso im Museum des Bargello zu Florenz.

Ein dritter florentinischer Künstler war Donatello (1386—1468), der dem strengsten Naturalismus huldigte und so den schärfsten Contrast sowohl gegen die Traditionen der früheren Epoche als gegen die edle Form der Antike bildet. Zahlreich sind seine Werke. Für die Orgelbrüstung des Doms zu Florenz lieferte er Marmorreliefs, jetzt im Museum des Bargello. Energische jugendliche Gestalten gelangen ihm am besten, so der h. Georg an Or S. Michele. Treffliche Arbeiten schuf er für die Kirche S. Antonio

zu Padua; ebendort das gewaltige Reiterbildniß des Feldherrn Gattamelata, die erste Reiterstatue der modernen Kunst. In noch kühnerer Auffassung arbeitete dann Verrocchio das eiserne Reiterbild des Feldherrn Colleoni, das man zu Venedig auf dem Platze von S. Giovanni e Paolo sieht.

Die toskanische Bildhauerkunst war in dieser Epoche so reich an Schöpferkraft, daß ihre Künstler durch ganz Italien überall hin berufen wurden. Neben ihnen finden wir aber namentlich in Oberitalien manche einheimische Meister thätig. Z. B. Mastro Bartolommeo, der vom idealen Styl



Fig. 81. Maria, das Christuskind anbetend. Von Lucca della Robbia.

des Mittelalters zu dem realistischen des 15. Jahrhunderts übergeht; sodann beherrscht die Künstlerfamilie der Lombardi, wie in der Architektur, so auch in der Sculptur Venedig.

Im 16. Jahrhundert hat ebenfalls Florenz den Vorgang und Lionardo da Vinci arbeitete eine kolossale Reiterstatue des Francesco Sforza zu Mailand; doch ist sie leider nur im Thonmodell ausgeführt worden, das aber den Franzosen zur Zielscheibe ihrer Armbrust diente, als sie Mailand einnahmen, und so zerstört wurde.

Umfassendere Kenntniß haben wir von dem Schaffen eines anderen florentinischen Meisters, des edlen Sanjovino (eigentlich Andrea Contucci), der bis 1529 lebte. Man darf ihn den Rafael der Plastik nennen, sowohl

wegen der Vollendung der Form, als harmonischer Schönheit des Empfindens. Eins seiner vollendetsten Werke und überhaupt eine der freiesten und schönsten Schöpfungen der modernen Plastik ist die Bronzegruppe der Taufe Christi über dem Ostportal des Baptisteriums zu Florenz (Fig. 82). Außerdem die beiden herrlichen Prälatengräber im Chor der Kirche S. Maria del Popolo zu Rom und der plastische Schmuck der Casa Santa zu Loreto.



Fig. 82. Taufe Christi, von Andrea Sanjovino. Baptisterium zu Florenz.

Rafael hat auch zu mehreren plastischen Werken die Entwürfe gemacht und vielleicht eins derselben eigenhändig ausgeführt: die Marmorgestalt des sitzenden Jonas in der Chigi-Kapelle von S. Maria del Popolo zu Rom.

Mächtiger griff der große Nebenbuhler Rafael's Michelangelo Buonarroti von Florenz (1475—1564) in das Gesamtgebiet der Plastik ein. Obwohl er groß war sowohl als Architekt wie als Maler, bezeichnet er selbst die Sculptur als die Kunst, in der er sich vorzugsweise heimisch fühlte. Die Kunst ist mit ihm an einem Wendepunkt angelangt, wo sie in eine neue Zeit mit vorher nicht geahnten Perspektiven eintritt.

Während Michelangelo die Meisterwerke des Alterthums tief ergründete



Fig. 83. Moses von Michelangelo.

und aus ihnen sich einen selbständigen idealen Styl schöpfte, der sich als ein Kind der Antike kund gibt, ist er anderseits der erste, der mit der Tradition bricht, so daß mit ihm die moderne Kunst, die Herrschaft der Subjectivität beginnt. Um daher in der That seine Werke zu würdigen, bedarf es eines

ernsten Studiums, eines tiefen Versenkens in dieselben. Ein unbefangenes Auge wird zuerst zurückgestoßen. In seine Jugendperiode fällt die Schöpfung der Pietas in St. Peter zu Rom vom Jahre 1499, d. h. der Madonna, welche über den Leichnam ihres Sohnes trauert, eine herrlich aufgebaute, tief empfundene und edel vollendete Marmorgruppe.



Fig. 84. Grablegung Christi, von Jacopo Sansovino. Satristeithür von S. Marco.

Der Periode des Ringens und Kampfes, des Bruches mit dem Alten gehört schon die colossale Marmorstatue des David vor dem Palazzo Vecchio zu Florenz an. Mit dem Jahre 1503, wo Michelangelo durch den Papst Julius II. nach Rom berufen wurde, beginnt die Epoche der höchsten Meisterschaft. Der Entwurf eines Grabmonumentes für diesen hochsinnigen und kunstliebenden Papst schien dem Meister Gelegenheit zu bieten, den kühnsten Flug seiner Phantasie zu wagen, allein durch ungünstige Umstände kam es nicht zu Stande. In einer späteren kleineren Ausführung seines Riesenentwurfes in S. Pietro in vincoli zu Rom ist namentlich der

sitzende Moses von ihm (Fig. 83), durch den großartigen Ausdruck einer fast dämonischen und doch in's Innere zurückgedrängten Willenskraft ergreifend. Im Museum des Bargello zu Florenz sind manche Werke von ihm erhalten.

Sodann verdienen die beiden Grabmäler des Giuliano und Lorenzo de' Medici in S. Lorenzo zu Florenz noch besonderer Erwähnung. Sie enthalten außer den sitzenden Statuen der beiden Fürsten die großartigen liegenden Gestalten von Tag und Nacht, Morgen- und Abenddämmerung. Außerdem im Louvre zwei treffliche Statuen Gefangener, zum Grabmal des Papstes bestimmt, und eine schöne Madonna in der Liebfrauentirche zu Brügge.

Die geniale Willkür, der sich der große Meister immer mehr überließ, wurde ein Verhängniß für die Kunst, um so gefährlicher, je weniger innere Größe in den Nachahmern lag. Dennoch gibt es zunächst einige Künstler, die anerkennungswerthe Werke hinterließen; unter andern Benvenuto Cellini 1500—1572. Im Museum des Louvre befindet sich von ihm das feine, zierlich durchgeführte Bronzerelief der Nympe von Fontainebleau. Doch bestand seine Hauptmeisterschaft in kleineren Arbeiten der Goldschmiedekunst; z. B. das berühmte Salzfaß in der Ambraser Sammlung zu Wien.

Auch in den harten Naturalismus der Schulen Oberitaliens kommt in diesem Zeitraum ein milderer Hauch von Anmuth und Schönheit; sowohl in Bologna wie in Modena arbeiteten Künstler in diesem Sinne; der gefeierte Meister aber der Schulen Oberitaliens war Jacopo Tatti, nach seinem großen Lehrer Jacopo Sansovino genannt. Im Dom zu Florenz ist die Statue des Apostels Jacobus von ihm. Von seinen zahlreichen Arbeiten in Venedig ist besonders die Broncebüchse der Sakristei von S. Marco hervorzuheben (Fig. 84).

2. Die nordische Sculptur des 15. und 16. Jahrhunderts.

Mit Beginn des 15. Jahrhunderts regt sich auch im Norden jener realistische Sinn, der die Kunst des Mittelalters verdrängen und der modernen, auf dem Studium der Natur beruhenden Auffassung den Sieg verschaffen sollte. Wenn gleichwohl die nordische Plastik im Ganzen nicht die Höhe der italienischen erreicht, so liegt das theils am Mangel antiker Anschauungen, am Fehlen des dafür nöthigen Marmormaterials, mehr aber noch an dem zu sehr auf das Einzelne gerichteten Streben und an einer starken Hinneigung zum Phantastischen. Erst gegen Mitte des 16. Jahrhunderts verblaßte die natürliche Wärme und Raueität des nordischen Sinnes und mit dem Eindringen der italienischen Kunst tritt an deren Stelle ein theatralisches Gepränge, eine frostige Allegorie.

Um die Hauptwerke dieser Periode zu suchen, müssen wir uns zu den Münstern und Domen wenden, dort finden wir vorzügliche Arbeiten, die halb der Architektur, halb der Bildnerei zufallen, so z. B. die meisterhaft ausgeführte Kanzel im Dom zu Freiberg am Erzgebirge; sodann die



Fig. 85. Relief von Adam Krafft. Stadtwaage zu Nürnberg.

prächtige Kanzel des Münsters zu Straßburg, ferner die Kanzel der Stephanskirche zu Wien.

Einen der bedeutendsten Meister dieser Zeit brachte die fränkische Schule in Adam Krafft, der bis 1507 lebte und meist in Nürnberg thätig war. Energische Auffassung des Lebens, scharfe Ausprägung der Form und ein Zug gemüthvoller Innigkeit charakterisiren seine Werke, aber auch sie leiden, gleich den übrigen Arbeiten dieser Periode, an überfüllter Anordnung und

an manchen durch den Zeitgeschmack bedingten Seltsamkeiten. Von wahrhaft erschütterndem Eindrucke sind die Reliefs der Passionsgeschichte, am Neuzeren von S. Sebald ausgeführt. Ein anziehendes Relief dieses Meisters bietet die Stadtwaage von Nürnberg, es beweiset, daß er auch das gewöhnliche

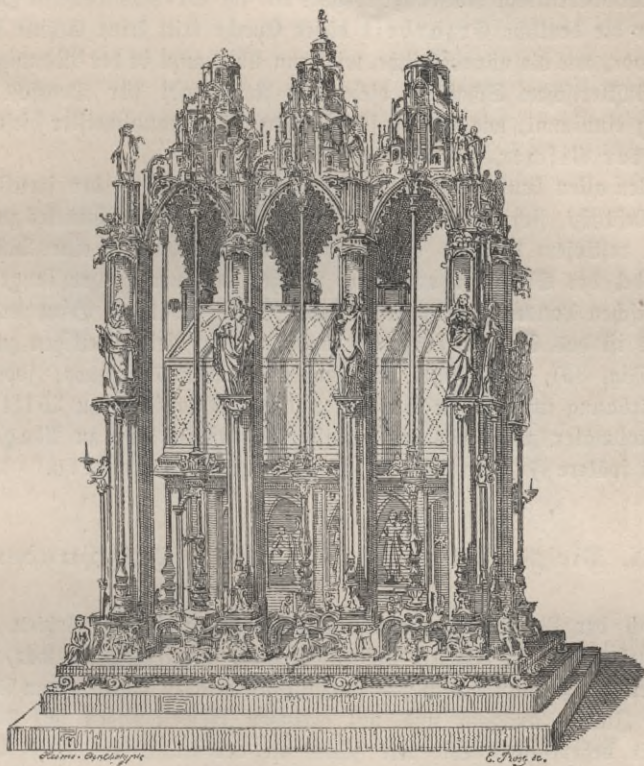


Fig. 86. Sebaldusgrub von P. Vischer.

Leben darzustellen wußte (Fig. 85). Vor allem bedeutend sodann die Stationen auf dem Wege zum Johannes-Kirchhofe; endlich ein Meisterwerk kühner Technik das berühmte Sakramentsgehäuse in S. Lorenz.

In Ulm blühte als der bedeutendste Meister der schwäbischen Schule Jörg Syrlin, welcher von 1469—74 das Chorgestühl im Münster zu Ulm, das vollendetste des ganzen Mittelalters, ausführte. Auch die Figuren am Brunnen auf dem Markte daselbst, dem sogenannten Fischkasten sind sein Werk. Sein gleichnamiger Sohn war ebenfalls ein tüchtiger Bildschnitzer.

Ein andrer hochbedeutender Meister der Holzsculptur war Veit Stoß aus Krakau, der dort in der Frauenkirche den großartigen Hochaltar geschaffen hat, später nach Nürnberg übersiedelte, wo er u. A. den herrlichen Rosenkranz in S. Lorenz ausführte, ein Werk voll Innigkeit und Lieblichkeit.

Das bedeutendste Grabmonument der ganzen Epoche ist wohl das prachtvolle Marmordenkmal Kaiser Friedrich's III. im Stephansdom zu Wien.

Für die deutsche Erzarbeit dieser Epoche tritt keine Schule so bedeutend hervor, wie die nürnbergische, wie denn überhaupt in der Mannigfaltigkeit ihres künstlerischen Schaffens diese alte Reichsstadt für Deutschland eine Stellung einnimmt, wie Florenz für Italien. Der Hauptmeister dieser Schule war Peter Vischer, gestorben 1529.

Unter allen kunstbegabten Meistern seiner Zeit hat er den freiesten Blick, der ihn befähigt, sich über die engen Schranken des Zeitgeschmackes zu erheben, und in rastlosem Streben eine Reinheit und Lauterkeit, eine Würde und einen Adel des Styles zu erreichen, welcher in jener ganzen langen Epoche in nordischen Landen vereinzelt dasteht. Das berühmte Hauptwerk dieses Meisters ist das Sebaldusgrab in der Kirche dieses Heiligen zu Nürnberg (Fig. 86), ausgeführt von ihm und seinen 5 Söhnen; sodann seine Marienkrönung im Dom zu Erfurt und der Schloßkirche zu Wittenberg, seine Grabmäler, z. B. das des Erzbischofs Ernst im Dom zu Magdeburg, und das spätere Friedrichs des Weisen zu Wittenberg.

IX. Die Sculptur im 17. und 18. Jahrhundert.

Nach der Verflachung, welcher die Sculptur in der letzten Zeit des 16. Jahrhunderts in Italien und anderwärts anheimgefallen war, raffte sie sich gegen den Beginn des folgenden Jahrhunderts zu einem neuen Style auf, der von Italien ausging und mit geringen Abweichungen fast 200 Jahre die Welt beherrschte. Wie wir schon an der Architektur dieser Barockzeit gesehen haben, drängt jetzt Alles auf möglichst energischen Ausdruck, auf glänzende Effekte hin. Hatte sich dieser Zeitrichtung das strenge Gesetz der Baukunst beugen müssen, wie viel leichter konnte die bildende Kunst darauf eingehen.

Der Meister, welcher den entscheidendsten Einfluß auf die gesammte Sculptur seiner Zeit gewonnen hat, ist der auch als Architekt thätige Lorenzo Bernini. Scenen, wie der Raub der Proserpina in Villa Ludovisi oder die vor Apoll fliehende Daphne, in V. Borghese zu Rom, sind seine Lieblingsgegenstände.

In den Niederlanden treten einige namhafte Bildhauer auf, die im Wesentlichen, wie sie denn ihre künstlerische Bildung Italien verdanken, der-

selben Zeitrichtung folgen, aber doch durch eine edlere maßvollere Behandlung zu glücklicheren Resultaten gelangen. Deutschland besitzt aus der letzten Zeit des 16. Jahrhunderts eine überaus große Menge Grabdenkmäler in seinen Kirchen und Domen, z. B. die Statuenreihe württembergischer Fürsten in der Stiftskirche zu Stuttgart, und die Prachtgräber derselben Fürsten in der Stiftskirche zu Tübingen. Ein Hauptwerk der



Fig. 87. Reiterstatue des großen Kurfürsten, von Schlüter.

Epoche ist das großartige Denkmal Kaiser Maximilians in der Hofkirche zu Innsbruck.

Niederländische Einflüsse lassen sich in Berlin nachweisen, wo Andreas Schlüter (1662—1714) als einer der ersten Künstler dieser langen Epoche baute und meißelte. Die colossale Reiterstatue des großen Kurfürsten auf der langen Brücke ist sein Werk (Fig. 87). Außerdem schuf er die ausdrucksvollen Köpfe der sterbenden Krieger im Hofe des Zeughauses daselbst.

Etwas später war Rafael Donner in Wien thätig, er schmückte den Brunnen auf dem neuen Markte mit den in Blei gegossenen Statuen der Vorsehung und der vier Flüsse Oesterreichs.

X. Die Sculptur des 19. Jahrhunderts.

Aus der affectirten Süßlichkeit, in welche die Plastik des 18. Jahrhunderts versunken war, lenkte zuerst der Venetianer Antonio Canova (1757 bis 1822) zur reineren klassischen Auffassung über. Besonders in der Darstellung weiblicher Schönheit war er glücklich, wenn auch noch die überzierliche Manier und Glätte der vorigen Epoche nicht völlig beseitigt sind. Weniger gelangen ihm Compositionen würdig erhabener Gegenstände, wie in den Grabmälern Tizians (Travi zu Venedig) und Alfieri's (S. Croce in Florenz), der Erzherzogin Christine (Wien, Franziskanerkirche) und der Päpste Clemens XIII. in S. Apostoli, Clemens XIV. in S. Peter zu Rom), und gänzlich scheiterte er bei heroischen Aufgaben, wie den beiden antiken Fechtern und dem Perseus in der Sammlung des Vatikans, obwohl letzterer wenigstens von hoher Formvollendung ist. Gelungen ist seine für England ausgeführte Gruppe der Grazien.

Canova's Einfluß auf die Zeitgenossen war ein überaus durchgreifender, und wenige Plastiker dieser Epoche blieben davon unberührt. Am reinsten tritt derselbe bei J. H. Dannecker aus Stuttgart hervor (1758—1841), der besonders in weiblichen Gestalten, wie in der berühmten Ariadne als Bacchusbraut auf dem Panther reitend, aus Marmor gearbeitet, in Frankfurt, Anmuth entfaltete und sich zugleich in Portraitdarstellungen auszeichnete; so in der colossalen Schillerbüste des Museums zu Stuttgart und dem Lavater auf der Stadtbibliothek zu Zürich.

Tiefer noch als der vorige drang der Däne Bertel Thorwaldsen (1770—1844) in den Geist und die Schönheit classischer Kunst ein und schuf mit unerschöpflich reicher Phantasie und in edelster Form eine Anzahl von Werken, die so lauter, so keusch und edel im griechischen Geiste gedacht sind, wie die architektonischen Werke eines Schinkel. In seinem berühmten Fries des Alexanderzuges in der Villa Sommariva, jetzt Carlotta am Comer See lebt der echt griechische Reliefftyl in ganzer Strenge und Reinheit wieder auf; in zahllosen Statuen, Gruppen und kleineren Reliefs variirt er in großer Mannigfaltigkeit die Stoffe aus der antiken Mythologie; z. B. die Statuen des Jason und des Mars. Auch dem christlichen Anschauungskreise wandte er sich zu, wie denn die Frauentirche in Kopenhagen ihm ihren reichen plastischen Schmuck verdankt.

Während das so weite Reich der idealistischen Sculptur wieder angebaut wurde, wandte sich der Berliner J. G. Schadow (1764—1850) mit Energie einer mehr realistischen Richtung zu. Sein Monument des Grafen von der Mark, in der Dorotheenkirche zu Berlin, befolgt noch den klassischen

Styl; derselben Richtung gehört die Siegesgöttin auf dem Brandenburger Thor zu Berlin; aber die Standbilder Ziethen's und des Fürsten Leopold von Dessau auf dem Wilhelmshage daselbst, die Statue Friedrich's des Großen zu Stettin, das Denkmal Blücher's zu Rostock und manche andere sind ein lebendiger Protest gegen die bis dahin herrschend gewesene Richtung und erschließen der Plastik auf's Neue ein Gebiet, das sie seit zwei Jahrhunderten fast gänzlich verloren hatte.

Den ersten Rang unter den deutschen Bildhauerschulen nimmt in der Gegenwart die Berliner ein. Während hier F. Tieck in einer Reihe würdiger Werke die antike Auffassung festhielt, prägte sich die Richtung, welche Schadow eingeschlagen hatte, in edler und maßvoller Weise durch die lange einflußreiche Wirkksamkeit von Christian Rauch (1774—1857) zur Vollendung aus. Während seine Victorien in der Walhalla und manche vortreffliche Reliefdarstellungen von klassischer Schönheit sind, zeugen seine Marmorbilder der Königin Louise und Friedrich Wilhelm's III. im Mausoleum zu Charlottenburg, die Standbilder des Fürsten Blücher in Berlin und Breslau, der Generale Bülow und Scharnhorst, die kolossale Reiterstatue Friedrich's des Großen zu Berlin, der Dürer zu Nürnberg, Kant zu Königsberg, König Max I. zu München und manche andere von einer feinen Charakteristik und lebensvollen Auffassung.

Manche bedeutende Meister sind aus seiner Werkstatt hervorgegangen und bilden den Kern der heutigen Berliner Schule; so Friedrich Drake, dessen Reliefs am Standbilde Friedrich Wilhelm's III. im Thiergarten bei Berlin voll Anmuth sind. Auch in monumentalen Erzstandbildern hat er Vorzügliches geleistet, so namentlich den Melanchthon in Wittenberg und die Reiterstatue Kaiser Wilhelm's auf der Eisenbahnbrücke zu Köln. Ferner Schievelbein, besonders glücklich in Reliefcompositionen; Bläser, von dem eine der bedeutendsten Marmorgruppen auf der Schloßbrücke und das Reiterbild Friedrich Wilhelm's IV. zu Köln auf der Eisenbahnbrücke, A. Fischer, in der Thierbildnerei A. Riß (Amazonengruppe am Museum) und W. Wolf. Neuerdings dann Reinhold Weges mit seinem Schillerdenkmal für Berlin und Siemering mit dem schönen Relief zur Siegesfeier.

Aus der Schule Rauch's ist sodann Ernst Rietschel (1804—1861) in Dresden zu nennen. Sein Doppelmonument Schiller's und Goethe's in Weimar, mehr noch aber sein Lessing in Braunschweig offenbaren treu die Richtung des Vorgängers, in seiner Pietas zu Sanssouci ist ein Werk von idealer Schönheit und seelenvoller Tiefe der Empfindung geschaffen, in seinen plastischen Werken zur Ausschmückung des Opernhausgiebels zu Berlin, des Theaters und des Museums zu Dresden bewährt er sich auch als Meister dieser Gattung. Sein letztes Hauptwerk ist das großartige Lutherdenkmal in Worms.

Neben ihm ist in Dresden Ernst Hähnel zu nennen. Er ist der Schöpfer des Beethoven zu Bonn. Am Museum zu Dresden schuf er mit Rietchel den reichen plastischen Schmuck. Prag besitzt von ihm das Denkmal Karl's IV., Wien das Reiterbild des Fürsten von Schwarzenberg. Außerdem ist als der Hauptschüler Rietchel's Donndorf zu nennen, der am Lutherdenkmal bedeutend mitwirkte, namentlich den Willeh, Friedrich den Weisen, Reuchlin und die herrliche trauernde Magdeburg arbeitete und neuerdings durch sein Reiterbild Karl August's für Weimar, sowie das Grabdenkmal Robert Schumanns für Bonn und den Entwurf zum Corneliusdenkmal für Düsseldorf Ruhm erlangt hat; ferner Johannes Schilling mit seinen schönen Gruppen für die Brühl'sche Terrasse und dem Denkmale Rietchel's daselbst.

In München war der reichbegabte Ludwig Schwantaler (1802 bis 1848) der Hauptvertreter einer mehr romantischen Richtung. Mit fast unererschöpflicher Phantasie begabt, hat dieser Meister in seinem kurzen Leben eine Fülle umfangreicher Aufgaben gelöst, indem er den meisten der unter König Ludwig entstandenen Gebäuden (Residenz in München, Walhalla, Glyptothek u. a.) ihren plastischen Schmuck gab. Während dieser sich durch fruchtbare Erfindung und einen glücklichen dekorativen Sinn auszeichnet, vermochte der Künstler, durch körperliche Hinfälligkeit gehemmt, seinen monumentalen Schöpfungen nicht eine allseitige Durchbildung der Form zu geben. Großartig ist das kolossale Standbild der Bavaria in München.

Sein Einfluß wurde neuerdings auch nach Wien verpflanzt, wo Fernkorn, ein Schüler Schwantaler's, die Reiterbilder Erzherzogs Karl und des Prinzen Eugen ausführte. Hier ist besonders noch Zumbusch zu nennen, der durch das schöne Denkmal Maximilian's II. für München sich auszeichnet hat.

Auch in Frankreich waren namhafte Künstler in der Sculptur thätig, z. B. P. J. David, ein scharfer Naturalist, dessen Portraitbüsten besonders geistvoll und lebendig sind. Außerdem heben wir Kude und Duret hervor, die durch edles Naturgefühl wirken, ferner Pradier mit seinen anmuthigen Idealschöpfungen.

Einen wichtigen Mittelpunkt für die moderne Plastik bildet fortwährend Rom mit seinen zahlreichen Werkstätten. Hier arbeiteten Canova und Thorwaldsen und in ihrem Sinne wirkte dort als würdiger Schüler Pietro Tenerani als Vertreter einer edlen klassischen Richtung; in nicht minder anziehender Weise war der Engländer John Gibson daselbst thätig; durch edlen Formensinn und tiefe Empfindung zeichnet sich Karl Steinhäuser von Bremen aus. Endlich hat Holland in dem unter Thorwaldsen gebildeten Matthias Kessels († 1830) einen tüchtigen Plastiker aufzuweisen.

Dritter Abschnitt.

Die Malerei.

Einleitung. Material und Bearbeitung.

Im Gegensatz zur Bildhauerei, welche die volle Körperlichkeit der Gestalten zum Gegenstande hat, will die Malerei nur den farbigen Schein der Wirklichkeit auf die Fläche werfen. Sie hat daher die Figuren in der Weise wiederzugeben, wie sie dem Auge, vertieft im Raume erscheinen. Dies kann sie nur durch Beobachtung der Linear- und der Luftperspektive. Nach den Gesetzen der ersteren verjüngen, verkleinern sich die Formen je nach der weiteren Entfernung vom Auge; die letztere bezeichnet dagegen die höhere oder geringere Menge von Luft, welche die Gestalten umfließt und welche dieselben mehr verschleiert, je mehr sie dem Auge entfernt sind, je stärker die Luftschicht zwischen dem Gegenstand und dem Beschauer ist.

Will die Malerei nur den Schein der Wirklichkeit geben, so hat sie dafür im Gebiete des Darstellbaren keine Grenzen, als die, welche dem Blicke selbst gesteckt sind. Nicht bloß die menschliche Gestalt in ihrer Ruhe oder Bewegung, für sich allein oder in Verbindung mit anderen, nicht bloß die gesammte Thierwelt, sondern auch das Pflanzenreich, ja die ganze Natur in allen ihren Erscheinungen fällt in ihren Bereich.

Es gibt daher Historien-, Genre-, Portraitmalerei in mannigfaltigen Abstufungen. Ferner Thier-, Landschafts-, Architektur-, Blumen und Fruchtstücke, sowie endlich Stillleben, wie man die Darstellung von allerlei Geräthen, namentlich auch von Eßbarem, Früchten, todtem Wild und Geflügel, die beliebten „Frühstücksbilder“ u. dgl. nennt.

Der Maler stellt die Dinge nicht dar wie sie sind, sondern wie sie seinem Auge erscheinen zufolge der Optik, also nach der Tiefe verjüngt. Ohne die auf mathematischen Gesetzen beruhende Wissenschaft der Perspektive ist eine künstlerische Darstellung, welche den Schein der Wirklichkeit erreicht, nicht denkbar. Dazu aber muß die Einwirkung des Lichts auf die Körper studirt werden, um durch die Schattengebung, durch die ebenfalls gesetzmäßige Abstufung von Schatten und Licht den Schein der Rundung, der Modellirung hervorzubringen. Als Drittes kommt aber die Farbe hinzu, welche die Zeichnung erst zum Gemälde erhebt. Man unterscheidet die drei Grundfarben: Roth, Gelb, Blau, zu denen die Alten noch Schwarz, Mangel allen Lichts, Weiß, Fülle des Lichts, zählten. Durch Mischung der Grundfarben entstehen die verschiedenen Misch- und Nebenfarben. Endlich bedarf es, um Farbenharmonie hervorzubringen, der Kenntniß der Ergänzungsfarben, d. h. derjenigen Farben, welche gegenseitig einander zum reinen Licht ergänzen.

Die farbige Gesamtwirkung eines Gemäldes bezeichnet man als seine Färbung oder sein Colorit. Man wird im gegebenen Falle von einem harmonischen, oder einem unruhigen, grellen Colorit reden können. Aber man kann auch zwischen einer warmen und einer kühlen Färbung unterscheiden. Die farbige Darstellung der nackten Partien nennt man Carnation. Als die größten Meister derselben sind Tizian und Rubens anerkannt. Aus der Mischung von Farben, Licht und Schatten entsteht jenes dämmernde Halblicht, welches mit holdem Reiz die Gestalten umspielt, das Helle sanft verschleiernd, das Dunkel mit Lichtreflexen durchleuchtend: das Hell dunkel, dessen größte Meister Correggio und Rembrandt sind.

Die Beobachtung und Darstellung jener zarten Abtönung, in welcher alle Gegenstände je nach dem Grade der Entfernung sich zeigen, ist die Luftperspektive, welche neben der Linearperspektive für jede malerische Darstellung mehr oder minder erforderlich ist. Besonders gilt dies von Landschaften, oder von solchen figürlichen Scenen, die sich in einer landschaftlichen Umgebung vorführen. So unterscheidet man denn in Landschaften Vordergrund, Mittelgrund und Hintergrund. Claude Lorrain und die holländischen Landschafts- und Seemaler sind Meister darin.

Je nach der technischen Ausführung unterscheidet man 1) Zeichnungen, 2) Tafelgemälde, 3) Wandgemälde.

1) Zeichnungen werden auf Papier und Pergament, seltener auf Elfenbein, häufig aber — als Vorlagen für den Holzschneider (Xylographen) — auf Holz hergestellt. In früheren Zeiten bediente man sich dazu hauptsächlich der Feder, pflegte gern farbiges Papier als Unterlage zu benutzen und die Lichter dann mit dem Pinsel in Weiß aufzusetzen. So die herrlichen meist auf grünem oder auch grauem Grund entworfenen Zeichnungen Dürer's.

Und zwar gilt dies sowohl von den flüchtig hingeworfenen Skizzen, welche den ersten Gedanken einer Composition enthalten, wie von den nach dem lebenden Modell ausgeführten Naturstudien. Daneben kam zeitig der Rothstift und die schwarze Kreide in Gebrauch, besonders ersterer für Andeutung von mehr malerischen Wirkungen vorzüglich geeignet. Die Handzeichnungen Rafael's aus seiner vollendeten Meisterepoche sind meist in Rothstift ausgeführt, während er in der Jugendzeit wie sein Lehrer Perugino gewöhnlich die Feder brauchte. Endlich ist auch der Bleistift wegen seines milden Tones und der Feinheit seiner Strichlagen für Zeichnungen vorzüglich geeignet, wenn es gilt mit größter Zartheit Darstellungen zu entwerfen. So gibt es herrliche Bleistift- und Silberstiftzeichnungen von Holbein. Vornehmlich verwendet man dies Material zu Zeichnungen auf den Holzstock.

Von ganz besonderer Wichtigkeit ist die Kohle, welche man wegen der Leichtigkeit der Strichführung, die sie gestattet, vorzüglich zu großen Kartons verwendet. Solche Kartons, die bisweilen farbig ausgeführt werden, sind für den Maler ungefähr das, was das Thonmodell für den Bildhauer ist: sie enthalten das bis auf die Farbe sorgsam durchgeführte Vorbild für das auszuführende Gemälde. Um sie auf die für das Malen bestimmte Fläche, sei es Holz, Leinwand oder Mauer zu übertragen, durchstach man früher gewöhnlich die Umrisse mit Punkten, während man jetzt meistens ein darüber gespanntes Netz von kleinen quadratischen Feldern dazu gebraucht. Zu den berühmtesten vorhandenen Kartons gehören die Rafael's zu den Vatikanischen Tapeten im Kensington-Museum, der zu Rafael's Schule von Athen in der Ambrosianischen Bibliothek zu Mailand, neuerdings die von Cornelius für das Campo Santo in Berlin ausgeführten. Das Verfahren der großen Maler bei Herstellung bedeutender Werke ist also derart, daß zuerst in einer leicht hingeworfenen Skizze die Composition hergestellt wird; Meister wie Rafael haben so gewissenhaft gearbeitet, daß wir oft von derselben Composition mehrere Skizzen besitzen, die den Gedanken immer klarer und vollendeter hervortreten lassen. Dann werden für jede Gestalt genauere Naturstudien nach dem Leben entworfen, und zwar meistens zuerst nackt, um die Körperverhältnisse genau festzustellen, während die Gewandung nach besonderen Gewandstudien, die über der Gliederpuppe ausgeführt werden, nachher hinzugefügt wird. Endlich kommt die Zeichnung des Kartons, welcher die Größe des auszuführenden Bildes hat und in der schon angedeuteten Weise auf die Maßfläche übertragen wird. In der Regel dient auch noch eine kleine Farbenskizze dem Maler als Anhalt bei der Ausführung im Großen.

Will man viel farbige Zeichnungen entwerfen, die den Gemälden in der Wirkung nahe kommen, so bedient man sich der farbigen Stifte, deren Striche man mit dem Wischer vertreibt. Diese Art trockner Malerei nennt man

Pastell; sie war besonders im vorigen Jahrhundert geschätzt, und die Galerie zu Dresden bewahrt eine große Sammlung solcher Arbeiten.

Wie die Pastellmalerei auf trockenem, so bildet die Aquarellmalerei auf nassem Wege einen Uebergang zu der eigentlichen Malerei. Sie verwendet Farben, die mit Honig oder Gummi verbunden, einfach in Wasser aufgelöst werden. Entweder werden die Zeichnungen damit leicht angetuscht, oder es wird durch wiederholtes Auftragen eine kräftigere Farbenwirkung hervorgebracht. Im Mittelalter verzierte man in dieser Weise ungemein prachtvoll die geschriebenen Bücher (Miniaturmalerei vom lat. *minium*, Zinnober). In neuerer Zeit hat die Aquarellmalerei namentlich in England einen bedeutenden künstlerischen Aufschwung genommen; in Deutschland sind R. Alt, Menzel, Passini u. A. zu nennen. Auch Genelli arbeitete gern in dieser Weise, ebenso M. v. Schwind. Ein besonderer Zweig der Aquarellmalerei ist die Gouachemalerei (Waschmalerei), bei welcher ein stärkerer Farbenauftrag Effekte erzeugt, die mit denen der Delmalerei wetteifern. Besonders geübt in Italien, Florenz, Rom, Neapel.

2) Tafelgemälde werden auf Holz und Leinwand, selten wohl auch auf Metall-, namentlich Kupferplatten ausgeführt. Im Mittelalter bis in's 16. Jahrhundert nahm man ausschließlich Holz, das sorgsam vorbereitet und mit einem Kreidegrund zur Aufnahme der Malerei überzogen wurde. Wegen des Wurmfraßes, welchem das Holz ausgesetzt ist, auch wegen des größeren Maßstabes, den man den Bildern zu geben wünschte, ging man seit der Zeit Rafael's zur Leinwand über, welche ebenfalls mit feiner Kreide grundirt ward und jetzt fast ausnahmslos im Gebrauch ist. Der Maler überträgt von seinem Karton die Zeichnung zuerst mit Kreide, dann mit einer bräunlichen Farbe auf die Leinwand und führt dann in der Regel zuerst in einem bräunlichen Ton die Untermalung aus. So z. B. die Anbetung der Könige von Lionardo da Vinci in den Uffizien zu Florenz, die unvollendet geblieben. Ein kühneres Verfahren ist das *alla prima* genannte, wo die ganze Wirkung der Farben sogleich im ersten Wurf hingestellt wird. Rubens arbeitete oft in dieser Weise. Leichte Lasuren vollenden die harmonische Erscheinung des Bildes und ein nach dem Trocknen darüber gebrachter Firniß erhöht seine Kraft und schützt es zugleich.

Im Mittelalter verwendete man Temperafarben, d. h. Farben, die mit Leim oder irgend einem harzigen Stoffe, Gummi, Eiweiß u. dgl. verbunden sind. Man malte mit feinen Pinseln, überaus sorgfältig und zierlich, wegen der harzigen Beschaffenheit des Bindemittels mehr zeichnend und strichelnd als malend. Für den Hintergrund verwendete man meist, nach dem Vorgang der Byzantiner, den Goldgrund; doch kamen auch farbige, namentlich blaue Hintergründe vor. Sobald aber das Streben erwachte, die Gestalten nicht vereinzelt, sondern im landschaftlichen oder architektonisch vertieften Grunde

erscheinen zu lassen, trat an die Stelle des Goldgrunds eine der Wirklichkeit nachgebildete Umgebung.

Mit dieser Richtung traf eine der wichtigsten Umgestaltungen der Technik zusammen: die Oelmalerei, deren Erfindung oder richtiger Vervollkommnung um 1420 den Brüdern Hubert und Jan van Eyck in Flandern gelang. Von dort wurde sie bald durch Antonello da Messina nach Italien getragen. Mit ihr hatte die Temperamalerei ein Ende, obwohl noch Michelangelo in dieser Technik gearbeitet hat. Die Oelfarben erst geben der Malerei die Mittel, durch Schmelz und duftige Weichheit, durch tiefe Leuchtkraft und schimmernden Glanz mit der Wirklichkeit zu wetteifern, ja sie zu überbieten. Die Werke der alten Maler, die ihre Farben selbst bereiteten, sind noch immer von nie wieder erreichter Farbenschönheit. Die modernen Farben, die man fertig kauft, sind weder an Dauerbarkeit noch an Leuchtkraft den früheren gleich. Mit der Oelmalerei erlangte die Kunst die Fähigkeit, das unermessliche Gebiet der Natur und des Menschenlebens in ihren Werken zu spiegeln.

3) Wandgemälde sind uns in großer Anzahl noch aus dem klassischen Alterthum, namentlich aus Pompeji und Herculanium erhalten. Sie sind entweder *al fresco* d. h. auf den nassen Bewurf, oder auf den trockenen Grund (*al secco*) mit Leimfarben ausgeführt. Auch eine Art von Enkaustik (Einbrennen der mit Wachs verbundenen Farben) kannten die Alten; doch ist dies Verfahren noch nicht wieder entdeckt, und die enkaustischen Gemälde Schnorr's in der Residenz zu München stehen den alten an Wirkung nach.

Mit dem Auftreten des Christenthums gelangte die Wandmalerei zur höchsten Bedeutung, denn es wurde ihr die Aufgabe gestellt, die großen christlichen Gedankenkreise an den Wänden und Wölbungen der Kirchen darzustellen. Dazu wählte man in den meisten Fällen die Mosaikmalerei, d. h. Gemälde, die aus kleinen in einen nassen Kittgrund festgedrückten farbigen Stein- oder Glasstücken zusammengesetzt sind. Das klassische Alterthum hatte sich dieser musivischen Arbeit, namentlich zum Schmuck der Fußböden bedient (Mosaik der Alexander Schlacht aus Pompeji). Obwohl nun die Herstellung solcher Mosaiken schwierig und kostspielig ist, auch die feineren Uebergänge der Farbe und Form darin verloren gehen, war diese Technik durch das Großartige, Feierliche der Darstellung, durch die gediegene monumentale Wirkung für kirchliche Zwecke vorzüglich geeignet. Man verwendete ausschließlich kleine mit farbigen Glasflüssen überzogene Stifte, während man zu andren Zwecken farbige Stifte aus Stein, Holz oder andren Stoffen benutzte (Fußböden, Tischplatten aus Stein, Möbel und dgl. aus Holz u. s. w.) Im späteren Mittelalter wandte man in der Regel zu den Wandmalereien das Verfahren mit Leimfarben auf den trocknen Bewurf an. Solcher Art sind z. B. die Gemälde im Dom zu Braunschweig. Aber seit dem 14. Jahrhundert kam in Italien die Arbeit auf nassen Grund (*al fresco*) auf und

wurde im 15. und 16. Jahrhundert zur größten Meisterschaft ausgebildet. Masaccio, Ghirlandajo, Signorelli, dann Michelangelo (Sixtinische Kapelle) und Rafael (Stenzen des Vatikans) sind die größten Freskomaler. Nach ihnen Annibale Carracci, Guido Reni. Lionardo da Vinci dagegen malte sein Abendmahl in Del auf die Mauer.

Die Freskomalerei bietet aber große Schwierigkeiten; denn da Alles auf den noch nassen Bewurf ausgeführt werden muß, so können große Werke nur stückweise gemalt werden, wobei dann leicht die Ansaßstellen störend auffallen, zumal die aufgesogene Farbe nachher stets sich gegen ihren frischen Zustand erheblich verändert, Correkturen aber nur in bedingtem Grade durch leichte Retouchen al secco möglich sind. Man hat daher neuerdings die Stereochromie erfunden, bei welcher die Farben auf den trocknen Bewurf aufgetragen, nachher aber mit Wasserglas getränkt und dadurch mit der Mauer auf's Innigste verbunden und gegen Einflüsse der Witterung geschützt werden. So sind Kaulbach's Wandgemälde im Neuen Museum zu Berlin ausgeführt.

Besondere Gattungen der Malerei sind die Schmelzmalerei (Emailirung), bei welcher farbige Glasflüsse auf Metall aufgetragen und durch feine Metallfäden (in byzantinischer Weise: Email cloisonné, Zellen schmelz) oder bei vertieft eingegrabenen Bildflächen durch die hervorstehenden Ränder (Email champlévé, Gruben schmelz, wie im Mittelalter am Rhein und in Limoges geschah) festgehalten werden. Prächtige Reliquienbehälter mit solchem Schmuck findet man aus romanischer Zeit namentlich am Rhein, besonders großartig der Altraufsatz zu Kloster-Neuburg. In der Epoche der Renaissance wurde diese Malerei zu Limoges zu reichster Wirkung und hoher künstlerischer Vollendung gebracht. Verwandt ist die Porzellanmalerei, zuerst in China und Japan geübt, dann im vorigen Jahrhundert nach Europa (Meißen, Sevres, Berlin u. s. w.) übertragen. Die farbige Glasur wird durch wiederholtes Brennen auf's Innigste mit der feinen Porzellanerde verbunden. Endlich die Glasmalerei, im Mittelalter zuerst eine Art musivischer Arbeit, bei welcher die Zeichnung durch Zusammensetzung verschiedenfarbiger Glasstücke, die durch derbe Bleieinfassung verbunden sind, hergestellt wird. In romanischer Epoche noch ungenügend in Zeichnung und Composition, aber durch prachtvolle Farbengluth und teppichartige Wirkung ausgezeichnet. Allmählich vervollkommnet sich die Technik; man erfindet das Schwarzloth, mit welchem gezeichnet und schattirt wird; man malt mit den Farben in freier Behandlung derselben, schleift auch wohl Lichtstellen wieder heraus; verwendet zu größerer Wirkung das Ueberfangglas. Höchste Bedeutung in der gothischen Epoche: großartiger, architektonischer Styl. Im 15. Jahrhundert freier, naturalistischer, aber nicht mehr so stylvoll; die Bilder mit den Delgemälden wetteifernd. In neuester Zeit hauptsächlich durch Mich. Sigm.

Frank neu entdeckt und besonders von München aus (Fenster der Aulirche in München, des Kölner Doms etc.) wiederbelebt.

Im weiteren Sinn zu der zeichnenden Kunst gehören auch die vervielfältigenden Künste: Kupferstich, Holzschnitt, Steinzeichnung. Ihre Bedeutung ist vornehmlich, Meisterwerke der bildenden Kunst in Nachbildungen zu vervielfältigen. Aber sie gewinnen zum Theil auch selbständige Bedeutung.

1) Der Kupferstich, dessen Erfindung man früher den Italienern (Masjo da Finiguerra) zuschrieb, ist eine deutsche Erfindung, um 1450 zuerst geübt, gegen Ausgang des Jahrhunderts und im Beginn des 16. durch Meister wie Schongauer und Dürer, in Italien dann durch Marcanton (Marc Antonio Raimondi) geübt, später durch Goltzius in der Fabrik vervollkommenet.

Auf eine glatt polirte Kupfertafel wird die Zeichnung durch mehr oder minder vertiefte kreuzweise Linien (Taillen) übertragen. Die Ausführung geschieht durch Grabstichel oder Radirnadel, bei letzterer bedient man sich der Negkunst. Die Platte wird in diesem Fall mit einer dünnen Schicht von Asphalt überzogen und dann auf diesen Neggrund die Zeichnung mit der Nadel leicht eingeritzt, die Platte aber hierauf der ägenden Wirkung von Säuren, namentlich der Schwefel- und Salpetersäure in stark verdünnter Mischung ausgesetzt, so daß durch ihre Einwirkung die Nadelzeichnung vertieft wird; um aber die feinen Stellen vor dem Angriff der Säuren zu schützen, bringt man Deckwachs darauf. Dieser Weise des Radirens haben sich seit Albrecht Dürer eine Reihe der bedeutendsten Meister (namentlich Rembrandt) zugewendet, um ihre künstlerischen Ideen möglichst unmittelbar wiederzugeben. Neuerdings bei den Franzosen besonders durch Flammeng, in Deutschland vorzüglich durch Unger geübt.

Auch bei der Grabstichelarbeit ist das Neggen mitunter angewandt worden. Ist die Kupferplatte also vollendet, so folgt die Einschwärzung und dann der Abdruck. Andere Gattungen des Kupferstichs, doch von geringerer künstlerischer Bedeutung, sind die Punktirmanier, die Schab- oder Schwarzkunst und die Aquatinta.

Stahl- und Zinkstiche erreichen nie den Kupferstich, namentlich erkennt man beim Stahlstich im Abdruck stets etwas von der spröden Härte des Materials. Dagegen halten dieselben wegen der größeren Härte des Materials eine weit bedeutendere Anzahl von Abdrücken aus.

2) Der Holzschnitt (Formschnitt), ebenfalls eine echt deutsche Kunst. Das Verfahren ist einfach: Auf eine mit Weiß grundirte Holzfläche (Buzbaumholz) zeichnet man mit Bleistift das Bild und arbeitet nun mit verschiedenen Werkzeugen den Grund vertieft heraus, so daß die Zeichnung erhaben hervortritt, dann folgt Einschwärzung, Abdruck. Zuerst tritt diese Kunstweise seit dem 14. Jahrhundert an Heiligenbildern und Spielkarten auf, und zwar

in Verbindung mit einer ziemlich rohen und grellen Bemalung. Die höchste Entfaltung fand der Holzschnitt im Anfange des 16. Jahrhunderts in Deutschland, wo Meister wie Dürer und Holbein für ihn arbeiteten. Dann fiel er neben der prunkvoll aufgeblühten Kupferstecherkunst in Ungnade, bis erst die jüngste Zeit ihn zu ungeahntem Leben erweckte.

3) Die Steinzeichnung (Lithographie) in neuester Zeit durch Aloys Senefelder zu München († 1834) erfunden. Dieselbe wird auf den lithographischen Stein (natürlichen Kalkstein aus dem fränkischen Jura) ausgeführt. Die Graviermanier oder der Steinstich ist eine Nachahmung des Kupferstiches, aber von geringem künstlerischem Werth; man verwendet ihn meist nur zu Herstellung von Landkarten zc.

Anders verhält es sich mit der Zeichnung auf Stein, die für Jeden, der Pinsel und Bleistift zu handhaben weiß, auszuführen ist. Nachdem die Fläche des Steines rauh gemacht ist, wird die Zeichnung mit lithographischer Kreide oder chemischer Tusche ausgeführt, und ist dann für die Presse geeignet. Es fehlt der Lithographie die charakteristische Linienführung, statt deren sie vielmehr malerisch durch Töne, Licht- und Schattenmassen wirkt. Fügt man zur einfachen Kreide- oder Tuschezeichnung noch die Anwendung farbiger Töne so entsteht der Farbendruck (Chromolithographie). Doch ist die Arbeit ziemlich complicirt, durch das Erforderniß verschiedener Platten, die von dem Original in den einzelnen Farbentönen hergestellt werden, und nach einander die verschiedenen Farben auftragen. Besonders für Landschaften und Architekturbilder ist dies Verfahren geeignet; Deutschland, namentlich Berlin leistet darin Vorzügliches.

Endlich ist zu den vervielfältigenden Künsten noch die Photographie zu rechnen, obwohl hier nicht eigentlich von einer Kunst zu reden ist. Dennoch wird durch Wahl des Standpunktes und durch die Art der Auffassung vielfach auch durch eine nachhelfende Bearbeitung der Platte (des Negativbildes) oft ein künstlerischer Eindruck hervorgebracht. Neuerdings ist dabei ein Druckverfahren nach Art der Lithographie und des Stiches in Anwendung gekommen (Heliographie, Albertotypie u. f. w.), wodurch namentlich die größere Dauer der gewonnenen Abzüge erreicht wird.

I. Die Malerei des klassischen Alterthums.

1. Die Malerei der Griechen.

Weit später als die Plastik entwickelte sich die Malerei, und wenn wir auch bei den Indern und Aegyptern schon die Anwendung von Farben finden, ja wenn auch ausgedehnte Wandgemälde in manchen Grotten vorkommen, so war und blieb diese Kunst doch bei den orientalischen Völkern auf einer niedrigen Stufe und stand ausschließlich im Dienst der Architektur und Plastik. Erst bei den Griechen begegnen wir der Malerei als einer selbständigen Kunst, deren Entwicklung einer minder frühen Zeit angehört, als die der Plastik und Architektur; ob aber auch die jüngere Kunst, war sie nicht die unbedeutendere.

Freilich ist es schwierig, auch nur eine ungefähre Anschauung von jenen vielgepriesenen Meisterwerken zu gewinnen, da uns keines derselben erhalten ist. Dennoch ist eine große Anzahl von Gemälden auf uns gekommen, welche uns zu einer annähernden Schätzung verhelfen können. Dies sind einestheils die unzähligen gemalten Vasen, die zu Tausenden in allen europäischen Museen angetroffen werden, andererseits die reiche Fülle von Wandmalereien, welche vorzüglich in Pompeji und anderen Orten aufgedeckt worden sind. Doch müssen wir bedenken, daß diese Werke theils Erzeugnisse handwerklicher Fertigkeiten, theils flüchtige dekorative Arbeiten sind, also in einem unendlichen Abstände von den Schöpfungen der großen griechischen Meister stehen.

Den Inhalt solcher malerischen Darstellungen bildete vor Allem der Göttermythos und die Heroensage.

Die Technik der antiken Malerei erscheint mannigfaltig, je nach Art und Bestimmung der einzelnen Werke. Vor Allem hat man zwischen Wandgemälden und Tafelbildern zu unterscheiden, jene wurden mit einfachen Wasserfarben trocken oder al Fresko, letztere auf Holztafeln in Tempera gemalt. Erst in der Blüthezeit der antiken Kunst wurde die enkaustische Malerei erfunden.

Schon vor dem peloponnesischen Kriege begegnen wir namhaften Meistern, so zur Zeit des Kimon (462) dem Polygnot, der in Athen mehrere Prachtbauten mit seinen Gemälden zu schmücken hatte. Den größten Ruhm genossen seine in einer Halle zu Delphi ausgeführten Bilder. In figurenreicher Darstellung und vielen Gruppen hatte er die Einnahme Ilios und den Besuch des Odysseus in der Unterwelt geschildert. Es waren colorirte Umrißzeichnungen auf farbigem Grunde, ohne Schatten und Modellirung, ohne Per-

spektive, nur in vier Farben ausgeführt, und doch waren sie von mächtigem Ausdrucke und geistiger Bedeutung.

Die attische Schule im 5. Jahrhundert setzte ihre Bestrebungen in ähnlicher Richtung fort, nur führte Apollodoros eine kräftigere Modellirung der Gestalten durch Beobachtung von Licht und Schatten ein.

Nach dem peloponnesischen Kriege zieht sich die Malerei eine Zeitlang aus Attika zurück, um in den kleinasiatischen Staaten, namentlich in Ephesus, einen weiteren, bedeutenderen Fortschritt zu machen. Das Verdienst dieser ionischen Schule beruht hauptsächlich auf einer reineren und reicheren Ausbildung der Farben. Gleich der Plastik erhielt auch die Malerei in dieser Zeit mehr die Richtung auf das Leben, auf die Befriedigung profaner und privater Bedürfnisse, und an die Stelle der früheren monumentalen Wandmalereien trat die Tafelmalerei. Manche Künstleranekdoten geben Zeugniß für das Streben nach täuschender Wirklichkeit, z. B. der Wettstreit des Zeuxis und des Parrhasias. Zeuxis, aus Heraklea gebürtig, war in seiner späteren Lebenszeit in Ephesus thätig. Nicht bloß zarte Anmuth und weibliche Grazie lebte in seinen Bildern, sondern auch überraschende Situationen gelangen ihm vortrefflich. Im Wettstreit mit ihm entfaltete der Ephesier Parrhasios seine nicht minder bewunderte Kunst. Er führte nach dem Bericht des Plinius zuerst die Proportionslehre in die Malerei ein, verlieh dem Gesichte Feinheiten des Ausdrucks, dem Haupthaare Eleganz, dem Munde seinen sanften Reiz und trug nach dem Bekenntnisse der Künstler in den Conturen die Palme davon.

Wie in der Plastik der attischen Schule die peloponnesische, so ist in der Malerei der ionischen die Schule von Sikyon entgegengesetzt. Eine schärfere wissenschaftliche Ausbildung, eine höchst bestimmte charakteristische Zeichnung und ein ernstes wirksames Colorit scheinen ihr eigenthümlich gewesen zu sein.

Den höchsten Gipfel erreichte die griechische Malerei durch den großen Apelles, der in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts lebte und die Vorzüge der ionischen und sikyonischen Schule zu vereinigen wußte. Er scheint, ein antiker Rafael, seinen Werken eine vollendete Anmuth, jenen zarten Hauch der Schönheit verliehen zu haben, der nur aus der Verbindung der feinsten Formen mit zartem Schmelz des Colorits und edler jeelenvoller Auffassung entspringt. Das berühmteste unter seinen Werken war die Aphrodite, die aus den Fluthen des Meeres auftaucht und mit den Händen die Feuchtigkeit und den Schaum des Meeres ausdrückt.

Unter den Zeitgenossen des Apelles war Protogenes so ausgezeichnet, daß selbst ein Apelles wie versteinert vor Bewunderung ein von ihm gemaltes Bild des Jalyjos anschaute. Einige Reste dieser Epoche sind in den Grabkammern zu Pästum aufgefunden worden, z. B. die Darstellung eines

Jünglings, der seinen verwundeten Gefährten zu Kopf aus der Schlacht führt, jetzt im Museum zu Neapel befindlich.

In der Epoche nach Alexander drang in die Malerei immer mehr ein Streben nach Naturalismus ein, das sich mit der Vorliebe für Darstellungen aus dem niederen Leben, für Genrebilder und Stillleben verband. Doch gab es auch jetzt noch Maler, die in der höheren Gattung Ausgezeichnetes leisteten. In dieser Epoche des überhand nehmenden Luxus scheint auch die Mosaikmalerei sich ausgebildet zu haben.

Schließlich haben wir noch der gemalten Vasen zu gedenken, die nicht allein in ihrer Gesamtkunstform als ausgezeichnete Beispiele von der Feinheit des griechischen Schönheitsfinnes Zeugniß ablegen, sondern auch für die Anschauung ihrer Malerei große Bedeutung haben. Bedenken wir, daß diese Werke nur Erzeugnisse handwerklicher Thätigkeit sind, so muß die oft freie und schöne Zeichnung uns zur Bewunderung hinreißen. Die Vasen der älteren Epochen zeigen schwarze Figuren auf rothem oder gelblichem Grunde, die spätere Blüthezeit bringt dann rothe Figuren auf glänzend schwarzem Grunde. Andere Farben, wie Weiß, Violett werden nur spärlich angewendet.



Fig. 88. Etruskische Wandmalerei.

2. Die Malerei der Etrusker.

Eine reiche Auswahl von Gemälden bietet den Beweis für eine gewisse Vorliebe, mit welcher die Etrusker diese Kunst pflegten. In den unterirdischen Grabkammern sind die Wände in der Regel mit Malereien bedeckt. Meist sind es colorirte Umrißzeichnungen, einfach in lichten freundlichen Farben ausgeführt, Darstellungen aus dem täglichen Leben: Tänze, Kampfspiele, Jagden und andere Scenen (Fig. 88). Die Anordnung ist einfach im

Relieffstyl. Dagegen war die Vasenmalerei der Etrusker von untergeordneter Bedeutung, da sie meistens ihre schwarz glafirten Gefäße nur mit kleinen plastischen Figuren schmückten.

3. Die Malerei bei den Römern.

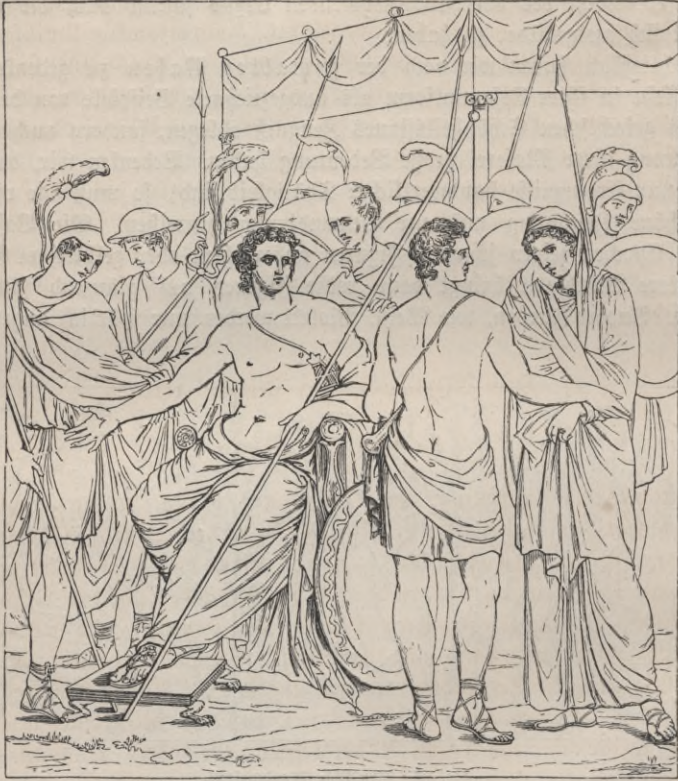


Fig. 89. Abschied des Achill von der Thetis. Wandbild aus Pompeji.

Auch die Malerei ging von den Griechen zu den Römern über und feierte hier bis zur Zeit des Hadrian eine glänzende Nachblüthe.

Die Aufdeckung von Pompeji und Herculaneum, die Untersuchung der Thermen des Titus und mancher unterirdischer Gräber in der Nähe Roms, neuerdings auch die Ausgrabungen auf dem Palatin, haben uns von einem wichtigen Zweige der römischen Malerei reichliche Anschauung gebracht, und das Museum zu Neapel bietet eine Uebersicht des Schönsten

und Bedeutendsten dar. Es sind das meist Nachbildungen älterer griechischer Meisterwerke als Fresko (auf nassem Kalk) ausgeführt, selten auf trockenem Grunde mit Leimfarbe. Die ganze schöne Welt der antiken Sagen und Mythen lebt dort vor dem Auge des Beschauers auf im schimmernden Glanze der Farben (Fig. 89). Meistens haben die Wände einen kräftigen Farbenton, namentlich ein leuchtendes Roth, aber auch ein fattes Gelb, Blau, selbst Schwarz kommt vor. In der Mitte jeder Fläche ist dann gewöhnlich ein größeres oder kleineres Figurenbild ausgeführt. Auch dekorative Umrahmungen, besonders im Charakter einer phantastisch spielenden Architektur finden sich. Unten wird sodann ein Sockel, oben ein Fries in correspondirenden Farbtönen angebracht. Im Vatikan gehört die berühmte Aldobrandinische Hochzeit zu den edelsten Resten dieser Art.

Wesentlich verschieden von diesen Wandgemälden ist ein Mosaikbild von höchster Vollendung, das den Fußboden im sogenannten Hause des Fauns in Pompeji schmückte und für die Darstellung einer Alexanderschlacht gehalten wird. Die Composition ist malerisch, mit reichem perspektivischem Hintergrund.

II. Die Malerei des Mittelalters.

1. Die altchristliche Malerei.

Wie die erste Entfaltung einer christlichen Plastik in den Katakomben zu finden war, so haben wir auch die Anfänge der christlichen Maler dort zu suchen. In den Wandgemälden der Katakomben findet die neue Lehre einen künstlerischen Ausdruck. An den Gewölben, in den Nischen, an den Wänden der ausgezeichneteren Räume, der Kapellen und vornehmsten Grabstätten wird schon zeitig ein bildnerischer Schmuck in schlichten, leicht und flüchtig ausgeführten Wandmalereien angebracht. Zuerst folgt man dem Vorbilde der antiken Wandmalereien, nur daß an die Stelle heidnischer Gestalten christliche Zeichen und Bilder treten. Besonders reich an solchen Werken sind die Katakomben von S. Calisto, S. Agnese u. a. zu Rom; das 3., noch mehr aber das 4. Jahrhundert ist die Zeit, welche diese Richtung zur Blüthe brachte (Fig. 90).

Schon die nächste Epoche begnügte sich nicht mehr mit der einfachen symbolischen Darstellung; es galt, das Persönliche, geschichtlich Bestimmte zur Anschauung zu bringen. Die Scenen der heiligen Legenden werden dargestellt. Die typische Form des Christusbildes wird jetzt ausgeprägt, während man sich früher mit der symbolischen Darstellung des guten Hirten begnügte. Die Katakomben von S. Pontiano zu Rom liefern zahlreiche Beispiele dieser Art.

Hatte die christliche Malerei in den Katakomben ein bescheidenes unterirdisches Leben zu führen, so ward sie daneben doch auch zeitig zu einer glänzenderen Bethätigung aufgerufen. Die Basiliken, welche seit der staatlichen Anerkennung des Christenthums aller Orten in großer Zahl errichtet wurden, bedurften einer Ausstattung, welche der nunmehrigen Stellung der



Fig. 90. Wandbild aus den Katakomben von S. Callisto.

Kirche entsprach. In der ersten Zeit fand nun wohl die Wandmalerei hier ihre Anwendung, doch bald suchte man nach einer glänzenderen Ausführung. Vielleicht von Byzanz beeinflusst, hatte man sich dem Mosaik zugewendet, das zur neuen und höheren Ausbildung kam, und nicht mehr bloß oder doch vorzugsweise, wie bei den alten Römern, zur Ausschmückung der Fußböden, sondern hauptsächlich zur Verherrlichung der Wände und Wölbungen der Gotteshäuser diente.

Ein Hauptwerk aus dem 5. Jahrhundert sind die Mosaiken an der Wand des Triumphbogens in S. Paole zu Rom, in der Mitte das Brust-

bild Christi, umgeben von den Symbolen der Evangelisten, verehrt von den 24 Ältesten der Apokalypse. Ein bedeutendes Werk von c. 530 sind die Mosaiken der Apis in S. Cosma e Damiano.

Um den Beginn des 6. Jahrhunderts war in Italien der letzte Rest antiker Kultur so völlig aufgezehrt, daß das Land aus eigener Kraft keine Kunstwerke mehr hervorbringen konnte. Dagegen hatte sich in Byzanz ein neues Kunstleben gebildet. In seinen Grundzügen auf antiker Basis beruhend, hatte es doch allmählich unter Einwirkung des Orients eine starke Umprägung erfahren, und als byzantinischer Styl seinen mächtigen Einfluß auf die ganze christliche Welt ausgebehnt.

Der Grundgedanke byzantinischer Kunst ist höchste Prachtentfaltung.



Fig. 91. Mosaik aus der Vorhalle der Sophienkirche.

Wie für die Bekleidung der Altäre, Thürflügel, für die Herstellung der kirchlichen Geräthe die kostbarsten Stoffe, Gold, Silber, Perlen und Edelsteine zur Anwendung kamen, so wurde auch in den Mosaiken statt des bisher überwiegenden blauen Grundes der Goldgrund fortan herrschend.

Das bedeutendste und umfassendste Werk dieser Epoche sind die Mosaiken, mit welchen vermuthlich um 560 die Sophienkirche zu Constantinopel ausgestattet wurde. Die Bilder des Chores und der große als Weltenrichter thronende Christus in der Kuppel sind verschwunden. Die übrigen Darstellungen unter der Tünche, mit welcher türkische Orthodorie sie vorsorglich bedeckt hat, sind noch gut erhalten. In der Vorhalle die Darstellung des thronenden Erlösers, der von Kaiser Justinian (richtiger wohl von einem späteren byzantinischen Herrscher) mit orientalischer Geberde der Unterwürfigkeit verehrt wird (Fig. 91). Auch das Abendland ist in diesem und

den folgenden Jahrhunderten reich an musivischen Malereien; besonders zu nennen: die umfangreichen Mosaiken in S. Prassede, diejenigen der Scala Santa, der Apsis von S. Agnese u. s. w. Sodann in den Kirchen von Ravenna: aus dem Anfang des 5. Jahrhunderts die prächtigen Mosaiken des Baptisteriums und der Grabkapelle der Galla Placidia (S. Nazario e Celso), seit dem 6. Jahrhundert S. Vitale, S. Apollinare Nuovo und S. Apollinare in Classe.

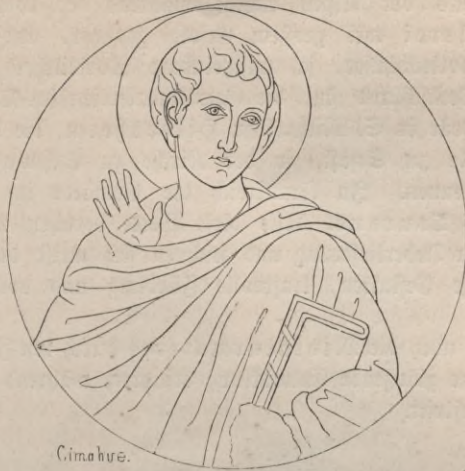
Neben diesen großen monumentalen Arbeiten läßt sich durch die verschiedenen Epochen der altchristlichen Zeit eine Reihe von Werken der Kleinkünste verfolgen, unter denen die Miniaturen in Pergamenthandschriften einen wichtigen Platz einnehmen. Wie die Bilderhandschriften des Virgil und Terenz in der vatikanischen Bibliothek Nachbildungen antiker Compositionen, so begann man früh schon die heiligen Schriften der Christen auszuschnücken, z. B. in der Vaticana zu Rom die 32 Fuß lange Pergamentrolle mit Darstellungen aus dem Leben des Josua, ebendasselbst eine Handschrift der ersten acht Bücher des alten Testaments, ferner das Manuscript der Genesis in der kaiserlichen Bibliothek zu Wien.

Von der späteren Epoche sind fränkische Miniaturen, Bilderhandschriften aus der Zeit Karl's des Großen u. a. in der Stadtbibliothek zu Trier erhalten.

2. Die romanische Malerei.

Die italienische Malerei dieser Epoche bleibt zunächst bei den großen monumentalen Werken in den Fußstapfen der Byzantiner. Auch jetzt noch wurde die musivische Malerei vielfach geübt. Die ausgedehnten Mosaiken im Innern von S. Marco zu Venedig fallen größtentheils noch ins 11. Jahrhundert. Dem 12. Jahrhundert gehören die prächtigen Mosaiken der Palastkapelle zu Palermo und des Doms zu Monreale. In Rom stammen die in der Apsis von Sta. Maria in Trastevere aus dem 12. Jahrhundert, und auch aus dem 13. Jahrhundert sind eine große Anzahl Mosaikbilder erhalten, z. B. Krönung der Maria von Jacopo Turriti in der Altarnische von S. Maria Maggiore in Rom. Von demselben das Apsismosaik der Lateransbasilika. In Florenz ist das Baptisterium mit Mosaiken derselben Zeit geschmückt. Neben diesen glänzenden Werken ist aber auch in anspruchloserer Weise die Wandmalerei gepflegt. Davon zeugen z. B. die Wandgemälde im Baptisterium zu Parma.

Als der eigentliche Gründer der folgenden Periode der italienischen Malerei wird der Florentiner Giovanni Cimabue (1240—1300) betrachtet, doch ist er keineswegs völlig frei von byzantinischer Ueberlieferung: Fresken von ihm in der Oberkirche von S. Francesco zu Assisi, und zwei Tafel-



Cimabue.

Fig. 92. Johannes der Evangelist, von Cimabue.



Fig. 93. Wandgemälde von Schwarz-Rheindorf.

Bilder der Madonna in S. M. Novella zu Florenz und in der Akademie daselbst (Fig. 92). In Siena blühte gleichzeitig ein nicht minder bedeutender Meister, Duccio, von dem man im Dom daselbst ein treffliches Altarbild sieht.

Auch dießseits der Alpen wurde während der romanischen Epoche die Wandmalerei mit großem Erfolg gepflegt, und selbst die unbedeutenderen Gotteshäuser, ja unscheinbare Dorfkirchen erhielten diesen Schmuck. In Deutschland sind die Gewölbmalereien im Dom zu Braunschweig, die Decke in S. Michael zu Hildesheim, die Wandgemälde in der Nikolaikapelle zu Soest, in der Kirche zu Schwarz-Rheindorf (Fig. 93) zu nennen. In Frankreich die Gemälde in den Kirchen zu S. Savin und Tournus. Alle diese Werke beruhen mehr auf antiker als byzantinischer Ueberlieferung und zeichnen sich meist durch würdevollen Ernst, großartige Gestalten, kraftvolle Färbung und architektonische Anordnung aus.

Endlich hat auch die Miniaturmalerei durch den Fleiß kunstfertiger Klosterbrüder eine glänzende Entwicklung erfahren, während die Tafelmalerei erst vereinzelt auftritt.

3. Die gothische Malerei.

Während der gothische Styl in den nördlichen Ländern die Plastik begünstigte, wurde die Malerei nicht gefördert, vielmehr zurückgedrängt. Da die Architektur ihr die ausgedehnten Flächen entzog, fiel im ganzen Norden die Wandmalerei fast gänzlich fort und kam nur selten zur Verwendung, wie z. B. in der ehemaligen Kapelle zu Kamersdorf bei Bonn, im Chor des Domes zu Köln. Was nun aber der Wandmalerei an künstlerischen Kräften und Mitteln verloren ging, wurde überwiegend der Glasmalerei zugewendet. Hatte man in der vorigen Epoche die einfachen romanischen Fenster mit Glasgemälden zu schmücken gesucht, wie viel stärker mußte der Trieb dazu jetzt erwachen, wo in den weiten und hohen gothischen Fenstern sich Raum und Gelegenheit zu umfassenden bildnerischen Darstellungen bot. Ausgedehnte Reihenfolgen von Glasgemälden haben sich namentlich in Frankreich aus früherer gothischer Epoche erhalten. So in den Kathedralen von Bourges, Reims, Chartres und manchen andern. In Deutschland nennen wir die meist etwas späteren des Münsters zu Straßburg, der Dome zu Köln und zu Regensburg, sowie der Kirche zu Königsfelden.

Die Miniaturmalerei in dieser Periode ist vornehmlich der Illustration weltlicher Dichtungen des Minnesangs gewidmet. Es sind meist leicht ausgeführte Federzeichnungen; sie verrathen eine Frische der Empfindung, die mit dem zarten poetischen Gefühle der Dichtungen harmonirt.

In der Tafelmalerei übertrifft Deutschland alle übrigen nordischen Länder, besonders seit der Mitte des 14. Jahrhunderts. Solche Tafelbilder wurden theils als Altargemälde verwendet, theils auch benutzte man sie als

schließende Deckel von Altarschreinen, für deren Hauptbild Holzschnitzereien verwendet waren.

So sehr nun auch in diesen Werken die allgemeine Richtung der Zeit in ihrem sanften Gefühlsausdruck vorwiegt, treten doch selbständig ausgeprägte



Fig. 94. Das Imhoff'sche Altarbild zu Nürnberg.

Schulen hervor, z. B. unter der Herrschaft des kunstliebenden Kaisers Karl IV. seit 1350 in Böhmen. Doch noch wichtiger wurde die Nürnberger Schule, deren Blüthezeit ebenfalls ins 14. Jahrhundert fiel (Fig. 94). Noch später, aber auch höher und reiner, erblühte die Schule von Köln. Die bedeutendsten Werke dieser Schule knüpft man an die Namen zweier Künstler: Meister Wilhelm und Meister Stephan (Lochner). Das Hauptwerk des letzteren ist das berühmte Dombild vom Jahre 1426, jetzt in einer



Fig. 95. S. Ursula vom Kölner Dombild.

Chorkapelle des Kölner Domes aufbewahrt. Die Haupttafel zeigt die Anbetung der Könige; auf den Flügeln sieht man die Kölner Schutzpatrone,

S. Gereon und die h. Ursula mit ihren Gefährten (Fig. 95), auf den Außenseiten die Verkündigung.

Mehr noch als in der vorigen ist auch in dieser Epoche die Malerei bei den Italienern die bevorzugte Lieblingskunst. Was die frühere Epoche auf diesem Gebiete hervorgebracht, sind nur die Anfänge, aus denen jetzt erst mit immer größerer Herrlichkeit die Wunderblüthe der italienischen Kunst emporsteigt. Nicht wie im Norden auf beschränkte Altartafeln und auf die Glasmalereien eingeengt, mochte die Malerei auf den weiten Wandflächen und Gewölbefeldern, welche die Architektur ihr lassen mußte, den ganzen Umfang, die volle Tiefe der christlichen Gedanken erschöpfend aussprechen und sich im weitesten Sinne als christliche Kunst erweisen.

Der Hauptsitz dieser Kunstblüthe ist Toscana. Die Meister in Florenz sind es vorzüglich, welche mit freiem Blick das Leben erfassen und mit diesen frischen Anschauungen eine tief sinnige Darstellung der heiligen Legenden verbinden. Der große Giotto (1276—1336), den wir schon als Architekten und Plastiker kennen lernten, ist der erste und mächtigste Meister dieser Zeit, dessen Thätigkeit durch ganz Italien durch großartige Compositionen bezeugt wird, und dessen überwältigender Einfluß der italienischen Kunst seines Zeitalters auf lange hin den Stempel aufprägte. Wohl ist in seinen Darstellungen ein Nachklang des byzantinischen Styles nicht zu verkennen, aber ein neuer jugendlich frischer Hauch belebt seine Schöpfungen.

Drei Hauptwerke sind es vor allen, die seine ganze Größe und Bedeutung zeigen. Zuerst schuf er um 1301 die neuerdings wieder aufgedeckten und hergestellten Fresken im Bargello zu Florenz, in welchen er den jugendlichen Kopf Dante's anbrachte; sodann 1303 den fast unabsehbaren Bildercyklus der Kirche S. Maria dell' Arena zu Padua (Fig. 96). Einen anderen ebenfalls bedeutenden Cyklus bilden die Gemälde an dem mittleren Gewölbe der Unterkirche von S. Francesco zu Assisi. Ferner findet sich ein gedankenreicher Cyklus an den Gewölben der kleinen Kirche Sta. Maria incoronata zu Neapel, nämlich die sieben Sacramente und eine allegorische Verherrlichung der Kirche, die indeß jetzt wohl mit Recht ihm abgesprochen werden. Dagegen besitzt die Kirche S. Croce zu Florenz verschiedene Fresken seiner Hand, und in Rom wurde das Mosaik in der Vorhalle in S. Peter nach seinen Entwürfen ausgeführt. Von den wenigen Tafelbildern des Giotto erwähnen wir einen Cyklus von 26 kleinen Bildern, die er für die Sakristeischränke von Sta. Croce zu Florenz gemalt hatte, jetzt größtentheils in der Akademie daselbst befindlich. Einer der mächtigsten geistesverwandten Nachfolger Giotto's ist Orcagna; eine reiche Fülle seiner Schöpfungen bewahrt die Capella Strozzi in Sta. Maria Novella zu Florenz.

Wesentlich unterschieden ist die Schule von Siena. Ihr Streben geht weniger auf lebendige Erfassung des Daseins, als vielmehr auf Darstellung

des innerlichen Lebens der Empfindung. Sie erreicht in der liebevollen Hingebung an das Einzelne eine zarte Durchbildung der Gestalten, die sie mehr in abgeschlossenen Altarbildern, als in ausgedehnten Fresken zur Geltung



Fig. 96. Von Giotto's Gemälden in der Arena zu Padua.

bringt. Der Hauptmeister ist Simone di Martino (irrig Simone Memmi) 1276—1344. Zwei Madonnenbilder von ihm befinden sich im Museum zu Berlin, ein großes Fresko der thronenden Madonna im Stadthause zu Siena.

Mit dem Beginn des 15. Jahrhunderts tritt eine neue, durchaus

selbständige Entwicklung in die italienische Malerei, die überall mehr auf ein kräftiges Erfassen der Natur, auf gründlicheres Studium der Form, auf vollendete Durchbildung des Kolorits und der Perspektive hinzielt. Während nun die meisten Maler dieser Epoche eine neue Richtung, die realistische, annehmen und damit die Herrschaft der modernen Kunst begründen, beharrt ein klösterlich abgeschlossen lebender Meister treu bei den Traditionen und der Auffassungsweise des Mittelalters und weiß denselben durch die unvergleichliche Innigkeit und Schönheit seiner Empfindung ein neues Leben einzu-

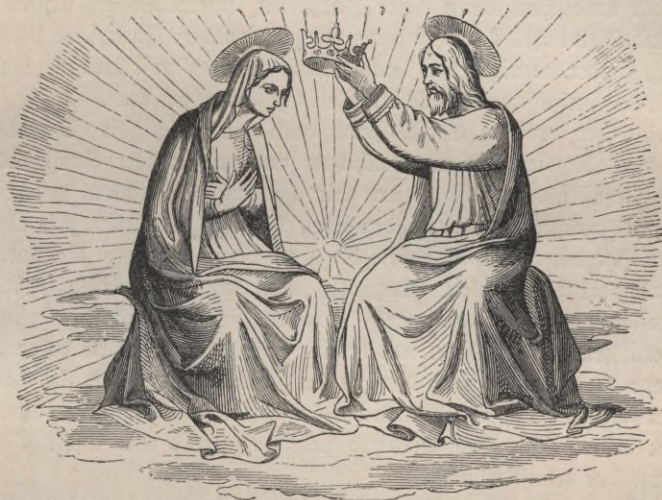


Fig. 97. Krönung der h. Jungfrau, von Fiesole.

hauchen. Fra Giovanni Angelico (1387—1455) von seinem Geburtsorte Fiesole genannt, steht in seiner Weise einzig da, wie die spät erschlossene Wunderblüthe einer fast verschollenen Zeit. Die gotterfüllte Innigkeit des christlichen Gemüthes, die engelreine Lauterkeit und Schönheit der Seele ist nie so herrlich in der bildenden Kunst verklärt worden, wie in seinen Werken (Fig. 97). Davon zeugen sonderlich seine Tafelbilder in kleineren Dimensionen, von denen sich eine Anzahl in der Akademie zu Florenz und im Museum von S. Marco befindet, darunter ein köstliches Leben des Herrn. Treffliche Fresken im Kloster S. Marco zu Florenz, im Dom zu Orvieto und in der Kapelle Nicolaus V. im Vatikan.

Auch in den übrigen Gegenden Italiens sind von 1350—1450 zahlreiche tüchtige Künstler thätig, theils beeinflusst von Giotto, theils in mehr selbständiger Weise.

III. Die Malerei der neueren Zeit.

1. Die italienische Malerei des 15. Jahrhunderts.

Das Bedürfniß nach Ausführung großer Fresken gewährte in dieser Epoche der italienischen Malerei einen entschiedenen Vorzug; es wurde dadurch ein freier monumentaler Styl zur lebendigen Entwicklung gebracht. Durch das Componiren im Ganzen und Großen wurden die Maler bewahrt vor der Klippe der nordischen Kunst dieser Zeit, dem Untergehen ins Einzelne, Zufällige und Kleinliche. Einen anderen Vorzug gewährte ihnen ihre selbständige Stellung, in der, weniger von Nachahmung antiker Kunst berührt, die frische, unmittelbare Auffassung der Wirklichkeit ihr Hauptziel war.

Gleich der vorigen Epoche zeigt auch die jetzige die Schule von Toscana als die erste an Reichthum und nachhaltiger Kraft des künstlerischen Schaffens. Wohl liefern die heiligen Geschichten den Meistern dieser Epoche größtentheils noch den Stoff für ihre Darstellungen, aber nicht mehr der Vorgang selbst ist ihnen die Hauptsache, sondern die naturwahre Darstellung der Wirklichkeit. Deßhalb stellen sie die heiligen Gestalten in reiche landschaftliche Umgebungen, gefallen sich in prächtig geschmückten architektonischen Hintergründen und machen ihre Zeitgenossen im vollen Kostüm ihrer Tage zu theilnehmenden Zeugen der heiligen Vorgänge. Während dadurch der religiöse Inhalt der Bilder entschiedenen Abbruch erfährt, wird nun zum ersten Male das wirkliche Leben ernsthaft und ausführlich zum Gegenstand der Kunst gemacht.

Massaccio (1401—1428) tritt als entscheidender Bahnbrecher auf. Sein Hauptwerk sind die Fresken, welche er in der Capella Brancacci in Sta. M. del Carmine zu Florenz ausführte. Sündenfall und Vertreibung aus dem Paradiese, sodann die Geschichte des h. Petrus, in großartiger Freiheit und Kühnheit der Form und voll dramatischen Lebens (Fig. 98).

Das Beispiel dieser kühnen gewaltigen Darstellungsweise riß die Zeitgenossen zur Bewunderung, zur Nachahmung hin. Einer der ersten unter ihnen ist Fra Filippo Lippi (1412—1469). Ausgezeichnet sind seine Wandgemälde des Doms zu Prato (Fig. 99); unter diesen die Geschichte Johannes des Täufers und die Steinigung des Stephanus. Seine Tafelbilder zeichnen sich durch milde Anmuth und ein harmonisches klares Kolorit aus. Einer der bedeutendsten Meister dieser Epoche ist Domenico Ghirlandajo (1451—1495), der recht eigentlich als der geistige Erbe des Massaccio zu betrachten ist. Zu seinen früheren Arbeiten gehört das Wandbild in der Sixtinischen Kapelle zu Rom: Petrus und Andreas vom Herrn zum Apostel-

amte berufen. Wichtiger sind zwei Cyklen von Freskobilndern, mit denen er 1485 die Kapelle Saffetti in S. Trinita zu Florenz (Leben des h. Franziskus) und 1490 den Chor von S. Maria Novella daselbst schmückte: Leben Johannes des Täufers und der heil. Jungfrau (Fig. 100).



Fig. 98. Petrus taufend, von Masaccio.

Außerdem ist Benozzo Gozzoli durch seine köstlich naiven und heiteren Wandbilder im Campo Santo zu Pisa, Sandro Botticelli durch seine liebenswürdigen Tafelbilder und die Fresken in der Sixtinischen Kapelle, sowie sein Schüler Filippino Lippi (Sohn von Fra Filippo) durch die lebensvollen Fresken im Carmine zu Florenz (Vollendung des von Masaccio begonnenen Cyklus) und in S. Maria Novella daselbst bemerkenswerth.

Neben diesen Meistern, ebenfalls selbständig und groß, glänzt als einer der mächtigsten Geister Luca Signorelli von Cortona (1438—1521), kühn und gewaltig, in leidenschaftlichen Schilderungen erschütternder Scenen allen Zeitgenossen überlegen. Den Höhepunkt seiner eigenthümlichen Begabung bezeichnen die Fresken, mit welchen er die von Fra Angelico begonnene Aus-



Fig. 99. Johannes nimmt Abschied von seinen Eltern. Von Fra Fil. Lippi im Dom zu Prato.

malung der Madonnen-Kapelle im Dom zu Orvieto vollendete: die letzten Dinge, Erscheinung des Antichrist, Auferstehung und das jüngste Gericht. Selten haben sich in so engem Raume solche Gegensätze in der Ausführung gefunden. Unter den reinen seligen Gestalten eines Fiesole, die von den Gewölben niederblicken, breiten sich an den Wänden die mächtigen Gebilde Signorelli's aus, ein Geschlecht von Gewaltigen, das gegen die allgemeine Vernichtung kämpft. Zur höchsten Meisterschaft brachte er dabei die Darstellung des nackten menschlichen Körpers in den kühnsten Bewegungen.

Unter den Schulen Oberitaliens steht die von Padua oben an, mit

ihrem ersten Meister Mantegna (1431—1506). Sein Hauptwerk sind die Wandgemälde in der Kirche der Eremitani zu Padua (Fig. 101); sodann schmückte er den herzoglichen Palast zu Mantua: z. B. Gruppen aus dem Triumphzuge des Julius Cäsar (dieser gegenwärtig im Schlosse Hampton-court in England), Herkules und Antäus. Unter seinen Altarbildern sind der Hauptaltar von S. Zeno zu Verona und eine thronende Madonna im Louvre hervorzuheben.

Zu der Lombardei tritt um diese Zeit die Schule von Mailand hervor, noch bedeutender die Schule von Venedig, als deren eigentlicher Begründer



Fig. 100. Zacharias schreibt den Namen des Johannes. Von Dom. Ghirlandajo.

Giovanni Bellini dastehet (1426—1516). Die Farbe wird unter ihrem Pinsel das wahre Element der Darstellung. Schon in früheren Epochen war hier mehr als anderswo ein zartes reichgeschmolzenes Kolorit angestrebt worden, und in der von Van Eyck in Flandern ausgebildeten Delmalerei, die durch Antonello da Messina (Bilder im Museum zu Berlin und im Louvre) nach Italien gebracht wurde, fand sich um diese Zeit eben das geeignetste Mittel dafür. Ohne tiefe Gedanken, ohne besonderen poetischen Schwung, ohne Reichthum und Wechsel der Composition weiß Bellini seinen Bildern durch bedeutsam ausgeprägte Charaktere den Ausdruck eines edlen würdigen Daseins zu geben, das sich ohne Leidenschaft in feierlicher Ruhe darstellt. Dabei erreicht das Kolorit in ihm jene Herrlichkeit, jene milde Kraft und leuchtende Klarheit, die fortan das unveräußerliche Eigenthum der

venetianischen Schule bleiben. Mehrmals malte Giovanni die Einzelgestalt des Erlösers; eines der edelsten dieser Bilder befindet sich in einer alten Kopie in der Galerie zu Dresden und eine Wiederholung als Kniestück im



Fig. 101. S. Jakobus heilt den Sichtbrüchigen. Mantegna. Padua.

Museum zu Berlin. Seine Hauptwerke finden sich in Venedig: S. Salvatore, S. Redentore, S. Giovanni Crisostomo, Akademie u. a.

In Bellini's Fußstapfen trat eine große Anzahl tüchtiger Schüler, von denen wir hier Vittore Carpaccio und Cima da Conegliano erwähnen.

Mitten in dem überwiegend realistischen Streben, das im 15. Jahrhundert fast alle Schulen Italiens durchdrang, erhielt sich in Umbrien, den stillen Waldthälern des oberen Tiber, eine selbständige Kunstweise, die mehr auf einer tiefen Empfindung, als auf frischem Erfassen des äußeren Lebens beruhte. Als der eigentliche Begründer dieser Richtung erscheint Nicolo Lunno von Foligno, doch nahm Pietro Perugino (1446—1524) das von jenem begonnene Werk auf und prägte es in seinem langen Leben zu eigenthümlicher Vollendung aus (Fig. 102).



Fig. 102. Madonna, von Perugino.

Eine tiefe religiöse Schwärmerei waltet in allen seinen Bildern, der Ausdruck der Andacht, der Hingebung, des Flehens und der Entzückung ist kaum einem andern Meister in diesem Maße gelungen. Namentlich sind seine weiblichen Gestalten von großer Anmuth, auch das Ehrwürdige des Alters gelingt ihm wohl, nur der Ausdruck männlicher Kraft, energischen Willens geht ihm ab. Seiner besten Zeit gehört die thronende Madonna mit vier Heiligen, jetzt in der Galerie des Vatikan. Vielleicht das bedeutendste seiner Tafelbilder ist die Kreuzabnahme in der Galerie Pitti zu Florenz. In Perugia schmückte er die Wände und die Decken des Collegio del Cambio mit Fresken, und in der sixtinischen Kapelle zu Rom malte er ebenfalls ein treffliches Wandbild. Neben ihm ist als Freskomaler

Pinturicchio (Bibleria des Doms zu Siena) und der liebenswürdige Francesco Francia von Bologna zu nennen, der auch in trefflich durchgebildeten Altartafeln sich auszeichnet.

Am unmittelbarsten durch die flandrische Schule beeinflusst war die Schule zu Neapel, als Hauptmeister derselben wird Antonio Solario genannt; ihm wird unter anderem eine Kreuztragung in S. Domenico maggiore zugeschrieben.

2. Die italienische Malerei des 16. Jahrhunderts.

Was die Zeit des Perikles für die Sculptur gewesen war, das wurde die Epoche des 16. Jahrhunderts für die Malerei. Das 15. Jahrhundert hatte dazu in vielfacher Weise den Weg gebahnt. Die Malerei hatte die unbedingte Herrschaft über das Reich der Formen erlangt und konnte nun mit höchster Freiheit sich zur Darstellung der tiefstinnigsten Ideen, der erhabensten Schönheit wenden. Hätte sich diese Vollendung der Kunst nur in einem einzigen Meister concentrirt, so würde dies genügen, der italienischen Malerei jenes Zeitraumes für immer den Stempel der Klassizität aufzuprägen. Um so wunderbarer erweist sich aber die schöpferische Kraft dieser unvergleichlichen Epoche, da eine ganze Reihe von Meistern ersten Ranges nebeneinander auftreten, die in eben so vielen bedeutenden originalen Richtungen denselben letzten Schritt zum Gipfel idealer Schönheit, klassischer Vollendung zurücklegen.

a. Lionardo da Vinci und seine Schule.

Der Begründer dieser neuen und höchsten Epoche der Malerei ist Lionardo da Vinci (1452—1519). Er war eine seltene Erscheinung in jeder Beziehung, von anmuthiger würdevoller Schönheit, von kaum glaublicher Körperkraft, geistig aber von so vielseitiger Begabung, wie sie fast nie in derselben Persönlichkeit sich zu verbinden pflegt. Denn nicht bloß in der Sculptur und der Malerei glänzt er unter den ersten Künstlern seiner Zeit, sondern in allen anderen Zweigen der praktischen und mechanischen Kenntnisse war er seiner Zeit vorausgeeilt.

Im Jahre 1482 wurde er nach Mailand an den Hof des Lodovico Sforza gerufen und hier führte er sein weltberühmtes Abendmahl aus im Refectorium bei S. Maria delle Grazie, ein Werk, dessen spätere Verwüstung immer zu beklagen bleibt. Es ist in Oelfarben auf die Wand gemalt (Fig. 103). Er schildert darin die tiefe Erschütterung, welche auf den Kreis der Jünger das Wort des Herrn hervorruft: Einer unter euch wird mich verrathen. Großartige Charakteristik und dramatische Gewalt des Ausdrucks vereinigen sich.

Als Lionardo sich im Jahre 1499 nach seiner Vaterstadt zurück begab, führte er in einem großartigen Karton das Bild eines Reitertreffens aus. Dieser sowie sein kurz vorher gezeichneter Karton der heil. Familie erregte die größte Bewunderung. Gegenwärtig befindet letzterer sich in der Akademie zu London, während ersterer untergegangen und uns nur zum Theil durch



Fig. 103. Aus dem Abendmahl Lionardo's.

alte Nachbildungen bekannt ist. Die Sammlung der Uffizien bewahrt eine meisterliche, jedoch nur untermalte, Anbetung der Könige.

Die letzten Lebensjahre verlebte Lionardo in Frankreich am Hofe Franz I.

Viele Werke unter seinem Namen sind Arbeiten seiner Schüler; er selbst arbeitete nur langsam und ließ häufig angefangene Werke unvollendet, hatte aber genug der herrlichsten Gedanken, um einer ganzen Schule damit Stoff zur Ausführung zu geben. Hierher gehört unter andern La vierge aux rochers, im Louvre befindlich. Ebendort zwei Frauenbildnisse von wunderbarer Vollendung, besonders das berühmte Bild der Mona Lisa, der Gemahlin

feines Freundes Giocondo. Ebendort die h. Jungfrau auf dem Schooß der h. Anna.

Der freieste und gleichwohl treueste Schüler Lionardo's war Bernardino Luini; wahrscheinlich vollendete er Lionardo's Christus mit den Schriftgelehrten, in der Nationalgalerie zu London. Schöne Fresken von ihm in der Franziskanerkirche zu Lugano und in S. Maurizio zu Mailand.

Aus der älteren lombardischen Schule hervorgegangen, hatte sich sowohl unter dem Einflusse des Lionardo wie der umbrischen Schule gebildet Gaudenzio Ferrari. Er führte bedeutende Wandgemälde in S. Cristoforo zu Vercelli aus; außerdem treffliche Fresken in den Kirchen zu Varallo und Saronno.

Zu Lionardo's besten Schülern gehört Andrea Solario, von dem man Bilder, namentlich anmuthige Madonnen, in der Brera zu Mailand, sowie im Louvre zu Paris sieht.

Von der lombardischen Schule geht anfänglich aus Gianantonio Bazzi, genannt il Sodoma. Vom Papste Julius II. nach Rom berufen, hat er dort im Vatikan mehrere Wandgemälde ausgeführt, von denen indeß nur wenig noch vorhanden ist. Dagegen sind in der Villa Farnesina zwei schöne Fresken erhalten: Alexander's Vermählung mit der Roxane und die Gemahlin des Darius, die den siegreichen Alexander um Gnade bittet.

Später schuf der Meister seine vollendetsten Werke in Siena. Die Himmelfahrt der Maria in S. Bernardino ist von seiner Hand. Im Oratorium der S. Caterina malte er mehrere Wandbilder aus dem Leben der Heiligen. Unter seinen Tafelbildern ist seine Kreuzabnahme in S. Francesco erwähnenswerth, besonders aber gehört ein hl. Sebastian in der Galerie der Uffizien zu Florenz, von wunderbarer Tiefe des Seelenschmerzes und hinreißender Schönheit, zu den edelsten Schöpfungen jener Zeit.

b. Michelangelo und andere Florentiner.

Michelangelo Buonarroti von Florenz (1475—1564), den wir schon als Baumeister und Bildhauer kennen lernten, steht neben dem älteren Lionardo auch in der Malerei als Mitbegründer der neuen Zeit da, zugleich aber als einer der Ersten und Höchsten unter allen Meistern dieser Kunst. Ja, man darf sagen, daß im Erhabenen, Gewaltigen, Gedankentiefen, in kühner Bewegung und großartiger Formbildung kein Anderer in der Kunst ihm jemals gleich gekommen sei. Bei ihm stand die Farbengebung der Zeichnung nach. Derselbe titanische Geist, der seine Sculpturen erfüllte, lebt auch in den großen Gemälden, die er geschaffen. Staffeleibilder waren seine Sache nicht; was sich in solchen Raum zwingen ließ, sprach er lieber in Marmor aus;

dagegen schuf er allein ohne Beihülfe die beiden größten Fresken, welche bis dahin vollendet worden waren.

Auf Antrieb des Papstes Julius II. malte er von 1508—1512 die Decke der Sixtinischen Kapelle. Diese Decke ist das vollendetste unter allen Werken des Meisters und das gewaltigste Denkmal der Malerei aller Zeiten. Die langgestreckte mittlere Fläche des Gewölbes erhielt in acht



Fig. 104. Der Prophet Jesajas. Von Michelangelo.

abwechselnd schmalere und breitere Bildern die Hauptscenen der Genesis, von der Schöpfungsgeschichte bis zur Sündfluth (Fig. 105). Auf den großen Dreieckfeldern der Wölbung sind die sitzenden Gestalten der Propheten und Sibyllen, die vordeutend auf den Messias hinweisen, dargestellt (Fig. 104), in den vier entsprechenden Eckräumen schildert er die vierfache Errettung des Volkes Israel und zwar die eiserne Schlange, Goliath, Judith und Esther. An den Zwickeln und Fensterbögen (Fig. 106) sieht man in schönen Gruppen die Gestalten der Vorfahren Mariä, die in stiller Erwartung dem Erlöser entgegen harren. Zu dieser gedankvollen und tief sinnigen Schaar von

Scenen und Gestalten fügt er außerdem noch auf gemalten Postamenten und an andern untergeordneten Stellen eine Welt von herrlichen Figuren, grau und broncefarbig ausgeführt, die dem architektonischen Gerüste reiches Leben verleihen, ohne den Blick zu verwirren.

Etwa dreißig Jahre später, schon im hohen Alter, schuf der Meister im Auftrage Papst Paul's III. an der Altarwand derselben Kapelle sein Jüngstes Gericht. Kühner als je vorher sagt er sich von aller Tradition der christ-



Fig. 105. Gottvater bei Erschaffung des Lichtes. Von Michelangelo.

lichen Kunst los; er wollte den Sturm der Leidenschaften in gewaltigster Bewegung menschlicher Körper entfesseln; dazu paßte ihm nur ein Moment, wie er in dem weltvernichtenden „Weichet von mir, ihr Verdammten“ gegeben war. Schrecken, Verzweiflung, ohnmächtige Wuth, Kampf zwischen Furcht und Hoffnung durchbrausen das ungeheure Bild.

So reich an künstlerischen Kräften war das gesegnete Florenz, daß neben den besten Meistern Lionardo und Michelangelo noch andere tüchtige Meister zur selbstständigen Thätigkeit kamen; unter ihnen Fra Bartolommeo (Baccio della Porta, 1469—1517). Eines der herrlichsten Werke dieses Meisters ist die Kreuzabnahme in der Galerie Pitti. Andere treffliche Altarbilder sieht

man in den Kirchen von Lucca. Neben ihm ist der jüngere Andrea del Sarto (1487—1531) als der größte Kolorist der florentiner Schule durch schöne Altarbilder (Galerien Pitti und der Uffizien, Louvre u. a.) und Fresken in der Annunziata und der Compagnia dello Scalzo zu Florenz von selbständiger Bedeutung.



Fig. 106. Gruppe der Vorfahren Christi. Von Michelangelo.

c. Rafael und seine Schule.

Waren die bisher betrachteten Meister der Malerei aus der florentinischen Schule hervorgegangen, so haben wir uns nun zu einem andern Großmeister dieser Kunst zu wenden, der seiner ersten Entwicklung nach aus der umbrischen Schule stammt. Es ist Rafael Santi aus Urbino (1483—1520). Was bei seiner Erscheinung am meisten hervortritt, ist eine Harmonie aller geistigen Anlagen, die selbst bei den größten Künstlern nur selten gefunden wird; in solcher Vollkommenheit wie bei ihm wohl nur noch bei einem einzigen innerlich nahe verwandten Meister einer andern Kunst, bei Mozart. Ist bei andern, selbst bei den ersten Meistern irgend eine Richtung die vorwiegende, sei es die auf energische Charakteristik oder auf den höchsten Ausdruck des Erhabenen, so findet sich hier jeder Zug des geistigen Lebens zu unvergleichlichem Ebenmaß, zur vollendeten Schönheit verbunden. Nachdem Rafael die Schule des Perugino durchgemacht, suchte er selbst im Drange nach höherer

Entwicklung weitere Anregungen auf, und er fand sie in Florenz. Die Kartons Lionardo's und Michelangelo's rissen auch ihn zur Bewunderung



Fig. 107. Vermählung der Maria, von Rafael.

und zum begeistertsten Studium hin. Empfänglich für die Einflüsse der Werke der älteren florentinischen Schule, so wie die der Gegenwart, lag eben die Größe Rafaels in der Geisteskraft, mit der er die Einflüsse zu verschmelzen und durch sie seine angeborne Begabung zu der Höhe eines selbständigen, ihm

allein eigenen Styles zu entwickeln wußte. Zu den Werken seiner ersten Epoche gehört die Maria mit dem Kinde nebst dem heiligen Franziskus und



Fig. 108. Rafael's „belle jardinière“ im Louvre.

Hieronymus, gegenwärtig im Besitz des Berliner Museums. Auf der Grenze dieser jugendlichen und der späteren Periode steht die berühmte Vermählung der Maria, in der Brera zu Mailand (Fig. 107). Maria mit dem Kinde aus dem Hause Tempi, jetzt in der Pinakothek zu München, gehört der florentinischen Periode des Meisters an, ebendort die herrlich

aufgebaute Gruppe der h. Familie; ferner die Madonna, genannt la belle jardinière, jetzt im Louvre (Fig. 108) und die anmuthige „Madonna im Grünen“ im Belvedere zu Wien. Am Ausgang dieser Epoche steht die Madonna del Baldacchino in der Galerie Pitti zu Florenz und die herrliche Grablegung vom Jahr 1507 im Palazzo Borghese zu Rom.

Um die Mitte des Jahres 1508 erhielt Rafael einen Ruf an den Hof Julius II., um hier die Prachtgemächer des Vatikan mit Gemälden zu schmücken,



Fig. 109. Die Bestrafung des Zauberers Elmas. Aus Rafael's Tapeten.

in welchen die geistige Macht des Papstthums seine Verherrlichung finden sollte. Drei Zimmer (stanze) des Vatikan und ein großer Saal sind an Wänden und Gewölben mit diesen Werken bedeckt, die demnach den Namen der „Rafaelschen Stanzen“ führen.

Im ersten Zimmer (Camera della Segnatura) ist die Summe der damaligen Vorstellungen des geistigen Schaffens dargestellt in der Theologie, Poesie, Philosophie und Jurisprudenz. Die Theologie ist in der sogenannten Disputa geschildert; die Philosophie in der Schule von Athen; das dritte Bild ist der Parnasß und an der vierten Wand ist die Jurisprudenz in drei Bildern dargestellt. Im zweiten Zimmer (Stanza d'Heliodoro) ist

in gewaltiger dramatischer Steigerung Heliodor's beabsichtigter Tempelraub, die Messe von Bolsena, die Befreiung Petri aus dem Gefängnisse und Attila's vereitelter Angriff auf Rom dargestellt. Im dritten Zimmer (stanza dell' incendio) sieht man den Brand im Borgo, den Sieg bei Ostia, den Schwur Leo's III. und die Krönung Karl's des Großen. In dem anstoßenden Saale endlich die gewaltige Darstellung der Constantin'schlacht, das großartigste Schlachtenbild der gesammten modernen Kunst.

Eine zweite umfassende Arbeit waren die Kartons zu zehn Tapeten, welche Rafael im Auftrage Leo's X. entwarf. Nach seiner Zeichnung wurden sie in Arras in Flandern gewebt und zur Wandbekleidung der sixtinischen Kapelle bestimmt (Fig. 109).

Von den Kartons befinden sich gegenwärtig noch sieben im Kensington-Museum zu London. Die Tapeten selbst bewahrt gegenwärtig die Galerie des Vatikan; andere Exemplare im Museum zu Berlin, im Königl. Schloß zu Madrid und in der Galerie zu Dresden. Sie geben die bedeutendsten Momente der Apostelgeschichte in großartig dramatischen Zügen und zeigen Rafael als einen der größten Meister geschichtlicher Darstellung. Eine zweite Reihe Tapeten, nach kleineren Zeichnungen des Meisters ausgeführt, stellt unter andern den bethlehemitischen Kindermord dar.

Sodann leitete Rafael im Auftrage Leo's X. die Ausschmückung der Loggien in dem von Bramante begonnenen ersten Hofe des Vatikan. In den Feldern der Wölbungen ließ er durch seine Schüler jene Reihe von Scenen aus dem alten Testamente, auch einige aus dem neuen ausführen, welche unter dem Namen der „Bibel Rafael's“ bekannt sind.

Den Schritt in die Götterwelt der Alten that der unerschöpfliche Meister in den Fresken der Farnesina, wo er zuerst den Triumph der Galatea malte und später in einer Halle derselben Villa durch seine Schüler die Geschichte der Psyche in köstlichen Bildern ausführen ließ.

Außer diesen umfangreichen Wandgemälden, den architektonischen Leistungen, dem Bau von S. Peter und den Forschungen im antiken Rom fand Rafael noch Zeit, eine Anzahl von Staffeleibildern, größeren Altargemälden und selbst Portraits auszuführen, unter diesen sein eigenes Bildniß.

Vor Allem sind die Madonnen und heil. Familien zu nennen, in denen Rafael mit voller Seele sein Eigenstes gegeben hat. Etwa ein halbes Hundert Madonnen läßt sich von ihm nachweisen. Die Vierge au diadème (auch vierge au linge oder die Madonna mit dem Schleier) ist jetzt im Museum zu Paris. Die Madonna della Sedia in der Galerie Pitti zu Florenz (Fig. 110). Die Madonna thronend als Himmelskönigin (M. di Fuligno) in der Galerie des Vatikan. Die Madonna del Pesce im Museum zu Madrid. Die höchste Verklärung aber erreicht Rafael in der weltberühmten sixtinischen Madonna, die jetzt das ge-

feierte Hauptwerk der königlichen Galerie zu Dresden ist. Hervorragende Bedeutung haben ferner noch zwei große Altarbilder. Das eine ist die Kreuztragung, bekannt unter dem Namen *Lo Spasimo di Sicilia*, weil es für das Kloster dello Spasimo zu Palermo gemalt war, jetzt im Museum zu Madrid. Das andere, das bei Rafael's Tode unvollendet blieb, die Verkündigung Christi auf Tabor, auch die Transfiguration genannt, ist das kostbarste Juwel der Sammlung des Vatikan. So hat Rafael in einem kurzen



Fig. 110. Madonna della Sedia, von Rafael.

Leben von 37 Jahren alle geistigen Gebiete seiner Zeit durchmessen und erschöpft. Als er starb, schien seinen Zeitgenossen Rom verödet, die Malerei verwaist.

Der rafaclische Styl wurde bald Gemeingut der römischen Künstler, und so lange der Meister lebte, gab sein Geist ihnen die Inspiration zu ihren Werken. Nach seinem Tode aber verfielen die bedeutenderen bald einer gewissen Maßlosigkeit; zu diesen gehörte Giulio Romano; er hat den meisten Theil an der Ausführung der größeren Arbeiten des Meisters; sodann schuf er in Mantua die großen mythologischen Fresken im herzoglichen Palast und im Palast del Te, Werke von großer Kühnheit und Lebendigkeit.

d. Correggio und seine Schule.

Im entschiedenen Gegensatz zu allen bisherigen Erscheinungen der Kunst und doch in der Malerei einer der vorzüglichsten, erscheint Antonio Allegri da Correggio (1494—1534). Er ging aus der oberitalischen Schule hervor und erhielt durch Lionardo bedeutende Anregung. Was bei jenem großen Meister noch im Keim und in strenger Schranke als süße Anmuth hervortrat und in einem zarten Farbenschmelz seinen Ausdruck fand, das erhielt durch Correggio seine Ausbildung. Er gehört zu den frühreiffsten Talenten. In seinen Werken geht er vornehmlich darauf aus, die Seite leicht erregten Empfindens, des inneren Lebens zur Geltung zu bringen. Er taucht seine Gestalten in ein Meer von Jubel und Entzücken, erfüllt sie mit berauscher Lust und Wonne, und gibt selbst der Schmerzempfindung einen halb süßen, halb wehmüthigen Ausdruck. Er will Gestalten im lebhaften Ausdruck des Affekts voll innerer Erregung und in rastloser äußerer Bewegung.

Sein eigentliches Ausdrucksmittel ist das Licht, wie es in sanfter Mischung mit der Dämmerung, durchweht mit zarten Reflexen und durchsichtigen Schatten als Hellsdunkel die Gestalten umspielt. In der Durchführung dieses Hellsdunkels mit seinen leisesten Abstufungen und Nuancen ist Correggio einer der ersten Meister der Malerei.

Sein frühestes Werk, aus dem zwanzigsten Lebensjahre des Künstlers stammend, ist das große Altarblatt der thronenden Madonna mit dem heiligen Franziskus und Antonius, Johannes dem Täufer und Katharina im Museum zu Dresden. Einige Jahre später führte der Meister umfangreiche Fresken im Nonnenkloster S. Paolo zu Parma aus, sowie auch Altarstuck und Kuppelwölbung von S. Giovanni und die Kuppel des Domes daselbst. In diesen Werken machte er eine ausschweifende Anwendung perspektivischer Verkürzungen, die den Ernst monumentaler Kunst beeinträchtigen.

Seine Vorliebe für die heitere, sinnliche Auffassung des Lebens bethätigte er sonderlich in den Gemälden aus der antiken Mythie; so Jupiter und Io im Belvedere zu Wien (Kopie im Museum zu Berlin), Danae im Palazzo Borghese zu Rom, Leda im Bade im Museum zu Berlin.

Außerdem stammen viele vorzügliche Altarbilder aus dieser Epoche vollendeter Meisterschaft. Zunächst mehrere Werke im Museum zu Parma, darunter *Madonna della Scodella* (Fig. 111). Das Gemälde des heil. Hieronymus, oder vielmehr die thronende Madonna mit dem heil. Hieronymus, einem schönen Engel und der Magdalena, ist so erfüllt von zauberhafter Schönheit des Lichts, daß man es auch als den „Tag“ zu bezeichnen pflegt. Von ergreifendem Eindrucke ist auch die Kreuzabnahme.

Eine als *Zingarella* (Zigeunerin) bezeichnete „Ruhe auf der Flucht

nach Egypten“ befindet sich im Museum zu Neapel. Mehrere sehr bedeutende Werke besitzt die Galerie zu Dresden. So ein kleines überaus zart ausgeführtes Bildchen der hl. Magdalena, das man ihm indeß jetzt abspricht. Eins der berühmtesten, auch daselbst befindlichen ist die hl. Nacht: die Geburt des Christkinds, das durch die herbeigeeilten Hirten und schöne Engel in den



Fig. 111. Madonna della Scodella.

Lüften verehrt wird. In der Nationalgalerie zu London ist ein großartiges Ecce-Homo.

e. Die Venezianer.

Unberührter als die übrigen Schulen Italiens bleibt die Schule von Venedig von dem gemeinsamen Wechselverkehr, der unter den andern herrschte; daher schreitet die venezianische Malerei ungestört auf der von Giovanni Bellini betretenen Bahn weiter, die Farbe als erstes Element hervorhebend. Sie sucht das Schöne auf ihren eigenen Wegen und findet es in der Ver-

klärung der einfachen Wirklichkeit, in dem Glanz und der Lust des Daseins, das damals gerade in der stolzen, reichen, meerbeherrschenden Lagunenstadt den Ausdruck höchster festlicher Pracht gewann. Den Abglanz dieser Herrlichkeit geben die Meisterwerke der Malerei, aber sie haben ihn zu ewiger Schönheit, zu idealer Hoheit verklärt. Ein besonderes Eigenthum dieser Schule ist die Schönheit des Kolorits, ein eigener Schmelz der Carnation.

Der Hauptmeister Venedigs war Tiziano Vecellio (c. 1487—1576). Eines der frühesten Werke des Meisters ist der berühmte Christus mit dem Zinsgroschen in Dresden. Mit welcher Frische der Originalität der Meister die antiken Stoffe behandelt, zeigt das Bild der Diana und Kallisto, welches in mehrfacher Wiederholung vorhanden ist. Unter den dramatischen Darstellungen biblischer Gattung ist zunächst die Grablegung Christi im Louvre zu Paris. Ein anderes Meisterwerk ist Mariä Himmelfahrt in der Akademie zu Venedig. Das höchste Maß leidenschaftlicher Erregung erreicht er in der großen Darstellung der Ermordung des Petrus Martyr in Giovanni e Paolo, 1867 durch Brand zerstört (Fig. 112).

Lieber aber verweilt Tizian bei ruhigeren Andachtsbildern, so ein schönes Bild der Galerie zu Dresden, wo die Madonna huldvoll mit ihrem Kinde einer schüchternen jungen Frau sich zuwendet, welche ihr von Petrus empfohlen wird.

Der höchste Meister edel verklärter sinnlicher Schönheit mußte wohl mit besonderer Vorliebe zu der heiteren Fabelwelt des griechischen Olympos seine Zuflucht nehmen, da er hier mehr als anderswo Gelegenheit fand, den vollen Zauber menschlicher Schönheit zu schildern. Daher existiren außer der schon genannten Diana noch eine große Anzahl Darstellungen aus derselben, z. B. in den Uffizien zu Florenz eines der schönsten, die auf einem Ruhebette leicht hingegossene Venus, die von Amor bekränzt wird. Allegorische Darstellungen von Tizian sind: die himmlische und irdische Liebe (vielleicht eher: Liebe und Sprödigkeit) im Palazzo Borghese zu Rom, die drei Menschenalter, die mehrfach wiederholt sind.

Daß unser Meister unter den Porträtmalern aller Zeiten eine der ersten Stellen einnehmen muß, kann man aus der Anlage und Richtung seiner Kunst schließen. Hier zu nennen: die fälschlich so genannte *maitresse de Titien* im Louvre, herrliche Frauenbildnisse im Belvedere zu Wien und in der Galerie zu Dresden, Tizians Tochter im Museum zu Berlin. Bedeutende Werke auch im Museum zu Madrid.

Tizian wurde im hohen Alter zu Venedig von der Pest hingerafft.

Neben Tizian steht sein Zeitgenosse Giorgione als der eigentliche Gründer der neuen venezianischen Schule. Von ihm nennen wir eine thronende Maria mit dem Kinde in der Kirche seiner Vaterstadt Castelfranco. Ein romantisch poetischer Zug waltet in manchen seiner Bilder, so Jakob und

Rahel im Museum zu Dresden, und der Seesturm in der Akademie zu Venedig.

Sodann in selbständiger Weise die Richtung des Meisters verfolgend



Fig. 112. Petrus Martyr, von Tizian.

Jakob Palma Vecchio. Sein herrlichstes Werk ist ein Altarbild in S. Maria Formosa, Maria mit dem Leichnam Christi und die heilige Barbara. Andere treffliche Meister dieser reichen Schule sind Moretto von Brescia, von dem man schöne Altarbilder in den Kirchen seiner Vaterstadt Brescia, sowie im Städel'schen Museum zu Frankfurt und dem Museum

zu Berlin sieht. Ferner der durch herrliches Kolorit ausgezeichnete Por-denone und Paris Bordone.

Zwei Hauptmeister einer etwas späteren Epoche sind Jacopo Robusti (1512—1594), genannt Tintoretto und Paolo Veronese (1528 bis 1588), wie er nach seiner Vaterstadt genannt wurde, eigentlich P. Caliari. Von dem ersteren rührt namentlich die großartige malerische Ausstattung der Scuola di S. Rocco zu Venedig. Der zweite tritt in Wahrheit das Erbe Tizians an und hält mit großartiger Schöpferkraft und hoher Schönheit das Banner der venezianischen Kunst bis gegen das Ende des Jahrhunderts aufrecht.

Eine Reihe herrlicher Bilder aus Paolo's schönster Zeit enthält die Kirche S. Sebastiano zu Venedig, wo der Meister seine Ruhestätte fand. Vor allen verdient der Gang des heil. Sebastian zum Richtplatz die erste Stelle. Ein überaus schönes Bild ist sodann die Anbetung der Könige im Museum zu Dresden. Am berühmtesten sind aber seine großen Gastmähler, zwei der ausgezeichnetsten im Louvre, besonders die Hochzeit zu Cana; ähnlich das Gastmahl des Levi in der Akademie zu Venedig.

Die Genremalerei wurde vertreten von Jacopo da Ponte, genannt Bassano, den man den Begründer derselben nennen kann.

3. Die nordische Malerei im 15. und 16. Jahrhundert.

Wie in Italien war auch im Norden die Malerei die eigentliche Lieblingskunst dieser Epoche und gelangte hier vorzüglich in den Niederlanden und Deutschland zu überwiegender Geltung. Aber obwohl in ihr dasselbe Streben der Zeit sich ausspricht, äußert es sich doch in ganz anderer Weise und führt zu wesentlich verschiedenen Resultaten.

Der Beginn der modernen Malerei im Norden durch Hubert van Eyck ist so herrlich, so großartig und frei, wie in Italien in gleichem Maaße kaum bei Masaccio und Mantegna. Nicht bloß durch die Verbesserung der alten Erfindung der Oelmalerei und ihre vollkommen meisterhafte Anwendung und Ausbildung, sondern auch durch die Erhabenheit des Styles, der die alte ideale Höhe mit der jugendlichen Frische eines entwickelten Natursinnes zu verschmelzen weiß, steht der Begründer der modernen Malerei des Nordens auf einer Höhe, die ihn jedem andern großen bahnbrechenden Genius ebenbürtig macht. Ja er geht einen Schritt weiter als die italienische Kunst; er führt seine Gestalten mitten in das lachende Leben hinein, erlöst sie vom Bann des Goldgrundes, und breitet die Herrlichkeit der ganzen Natur im prangenden Schimmer des Frühlings um sie aus.

Wenn nach solchen Anfängen die nordische Malerei in ihrer weiteren Entwicklung gleichwohl nicht die Höhe der italienischen erreichte, so war es

zunächst von entschiedenem Einflusse, daß ihr durch die einseitige Entwicklung der Gothik keine großen Wandflächen mehr zur Verfügung standen, ihr also die Möglichkeit monumentaler Entfaltung genommen war und sie sich daher auf Miniatur- und Tafelmalerei beschränkt sah. Dazu that die Vorliebe für Holzschnittdarstellungen in den Altarbildern noch der Wirksamkeit der Malerei Abbruch.

Ueberhaupt hatte das öffentliche Leben im Norden nicht jene freie edle Gestalt, welche es in den mächtigen Staaten Italiens durch feingebildete Aristokratie und modernes Fürstenthum erhielt.

Die Kunst fand nicht solche Gönner noch solche Anerkennung, überall hatten die Meister mit Hindernissen zu kämpfen, und verloren ihre beste Zeit und Kraft in solchem Kampfe; dazu kam die große reformatorische Bewegung Luthers, die alle ernstern Gemüther dermaßen ergriff, daß andere Interessen in den Hintergrund traten.

So ist es gekommen, daß die Malerei des Nordens an ewig gültigem höchsten Werth hinter der italienischen zurückgehalten wurde; dennoch hat sie ihre Vorzüge in der Innigkeit und Wärme der Empfindung, in der einfachen Wahrheit und Naivetät und einer unerschöpflichen Fülle individuellen Lebens.

Man könnte von der nordischen Kunst sagen, daß sie ein mehr volksthümliches Gepräge hat, während diejenige Italiens mehr aristokratisch erscheint. Letztere hat sich vornehmlich in großen Fresken mit voller Schöpferkraft ausgesprochen; jene dagegen mehr in Werken kleineren Maßstabes, wozu namentlich die mit besonderer Vorliebe gepflegte Kunst des Holzschnittes und des Kupferstiches gehört.

a. Die niederländischen Schulen.

Das handelsmächtige Flandern sollte die Geburtsstätte der modernen Malerkunst im Norden werden. Unter günstigen Verhältnissen wurde derselben durch einen großen Meister ein gewaltiger Aufschwung gegeben und sie zu neuer staunenswerther Entwicklung fortgerissen. Hubert van Eyck (c. 1366 bis 1426) war aus einer alten Malerfamilie hervorgegangen; seine näheren Lebensumstände sind nicht bekannt, aber in unzweifelhafter Gewißheit glänzen seine Verdienste als Begründer einer neuen Weise. Dem Inhalte nach schließt er sich an die symbolische Kunstweise des Mittelalters, aber zugleich greift er mit kühnem Muth in's wirkliche Leben, verlegt seine heiligen Vorgänge mitten in die Umgebung einer frühlingfrischen Natur, prägt in den Physiognomien und Trachten der heiligen Gestalten, in der baulichen Umgebung und dem Geräth treu und scharf die Zustände seiner Zeit und seines Vaterlandes aus. Für diese neuen Bedürfnisse erfindet er neue Vortheile in der Bereitung und Anwendung des Oeles als Bindemittel, wodurch nur

eine vorher nicht gekannte Leuchtkraft und Tiefe, eine unvergleichlich feine Verschmelzung des Kolorits ermöglicht wurde. Ein trefflicher Firniß kam hinzu, den Farben eine Frische und einen Glanz zu geben, daß die Bilder



Fig. 113. Die Einsiedler aus dem Genter Altar Huberts van Eyck.

durch den vollendeten Schein der Wirklichkeit alle Zeitgenossen auf's Höchste überraschten.

Sein Hauptwerk ist die berühmte Anbetung des Lammes, welches er für eine Kapelle von S. Bavo in Gent malte. Die Haupttafeln dieses großen Altarbildes finden sich noch an der ursprünglichen Stelle, während sechs der schönsten Seitenflügel in das Museum zu Berlin gekommen sind. Es ist

das großartigste Werk, welches die nordische Malerei hervorgebracht hat. Nach mittelalterlicher Sitte war es ein Flügelaltar, der aus einer oberen und unteren Reihe bestand. Außen sah man die Verkündigung, darüber je zwei Sibyllen und Propheten, darunter die knieenden Stifter Jobocus Bydts und seine Gemahlin, sowie Johannes den Täufer und die Evangelisten. Das Innere zeigte in der oberen Reihe die feierlichen Gestalten Gottvaters, der Madonna und Johannes des Täufers, daneben auf beiden Seiten musizirende Engel, sowie Adam und Eva; in der unteren Reihe die Anbetung des Lammes, zu welchem auf den Flügeln die Gruppen der Streiter Christi, der gerechten Richter, der heiligen Büßer und Einsiedler pilgern (Fig. 113). Mit der erhabenen Auffassung verbindet sich eine unvergleichliche Gediegenheit der malerischen Durchführung.

Der Hauptschüler Huberts ist sein Bruder Johann. Auf ihn scheint sich der ganze Ruhm seines Bruders vererbt zu haben, dessen Styl er im Ganzen feiner ausbildet, wobei er sich lieber in kleineren Dimensionen bewegt. Die Galerie zu Dresden bewahrt in einem Madonnenbilde eines seiner köstlichsten Werke. Andere Altartafeln mit der thronenden Madonna im Louvre, in der Akademie zu Brügge, im Städel'schen Institut zu Frankfurt. Meisterhafte Porträts in der Nationalgalerie zu London, der Akademie zu Brügge, dem Belvedere zu Wien, dem Museum zu Berlin.

Auch eine Schwester dieser beiden Meister, Margaretha, hat als Malerin gewirkt. Die von den van Eyck's begründete Weise der Darstellung übte einen unwiderstehlichen Einfluß auf alle Zeitgenossen, und in Flandern zunächst schloß sich eine große Anzahl von Künstlern ihr an; unter diesen Rogier van der Weyden in Brüssel. Eins seiner berühmtesten Bilder war der sogenannte Reisealtar Karl's V., Bilder aus dem Leben des Herrn darstellend, gegenwärtig im Museum zu Berlin, wo noch zwei andre Altarwerke von ihm sich befinden. Ähnliche, oft miniaturhaft ausgeführte Altarbilder in der Pinakothek zu München, dem Städel'schen Institut zu Frankfurt, dem Hospital zu Beaune in Burgund.

An Rogier schließt sich wahrscheinlich als sein Schüler Hans Memling (bis 1495), einer der begabtesten und liebenswürdigsten Meister seiner Zeit. Von allen Werken, die man ihm zuschreibt, erscheint als das früheste das jüngste Gericht in der Marienkirche zu Danzig. Aus späterer Zeit ist der berühmte Ursulakasten im Johannishospital zu Brügge; eine der anmuthigsten Heiligenlegenden in zierlicher Miniaturarbeit ausgeführt und voll zarter feiner Empfindung (Fig. 114). Auch das große Flügelwerk im Dom zu Lübeck, Scenen aus der Passionsgeschichte bis zur Kreuzigung darstellend, wird diesem Meister zugeschrieben. Ferner ausgezeichnete Bilder von ihm in der Pinakothek zu München und der Galerie zu Turin (die sieben Freuden und die sieben Schmerzen Mariä).

Im Anfang des 16. Jahrhunderts zeichnet sich noch aus der edle, mehr idealistische Quintin Messys (Matsys) (bis 1530); er schuf als Hauptbild die Kreuzabnahme, jetzt in der Akademie zu Antwerpen, und die große



Fig. 114. Vom Ursulakasten Memlings.

Altartafel mit der Sippschaft Christi in S. Peter zu Löwen. Mild und anmuthig von ihm ist eine Madonna, welche ihr Kind küßt, im Museum zu Berlin. Eine Genredarstellung, „die beiden Geizhälse“, befindet sich im Original in Windsorcastle.

b. Die deutschen Schulen des 15. und 16. Jahrhunderts.

Der große Erfolg der von den van Eyck's angebahnten Darstellungsweise bewährte sich unmittelbar am ersten in den benachbarten Gegenden des Niederrheins, ungleich bedeutender, selbständiger und freier aber in dem oberen und mittleren Deutschland.



Fig. 115. Christus am Kreuz. Nach einem Kupferstich von Martin Schön.

Die schwäbische Schule.

Zur schwäbischen Schule gehört vor andern Martin Schongauer (c. 1420—1488, Martin Schön), welcher auch als Kupferstecher bedeutend war (Fig. 115) und dessen Hauptbilder man in der Martinskirche und dem Museum zu Colmar sieht. Ferner Bartholomäus Zeitblom von Ulm. Ein Tafelbild von ihm, zwei Engel mit dem Schweiß Tuch der Veronika, befindet sich im Museum zu Berlin. Seine Hauptwerke im Museum zu Stuttgart.

Neben Ulm war die alte Stadt Augsburg der zweite Mittelpunkt der schwäbischen Kunst. Hier tritt zuerst die Malerfamilie Holbein in mehreren



Fig. 116. Die Madonna des Bürgermeisters Meier, nach Holbein. Dresden.

Generationen uns entgegen. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts beginnt sie mit dem trefflichen Meister Hans Holbein d. ä., dessen Hauptbilder man im Museum zu Augsburg und in der Pinakothek zu München

sieht. Er war der Vater des berühmten späteren Meisters Hans Holbein des Jüngeren (1498—1543). Dieser Künstler, geboren zu Augsburg, verlebte die späteren Jahre in Basel und England, wo er an der Pest starb. Er gehört zu den wenigen Malern des Nordens, die entschiedene Einflüsse italienischer Kunst in sich aufgenommen und in vollkommener Selbständigkeit verarbeitet haben. Er ist auch unter den nordischen Malern jener Zeit der einzige, selbst Dürer nicht ausgenommen, der zu einem vollkommen freien großartigen Style durchdrang, sich von den kleinlichen Geschmacklosigkeiten seiner Umgebung befreite, und die menschliche Gestalt in ihrer ganzen Wahrheit und Schönheit erfaßte. Seine Bildnisse standen an Freiheit, Naturwahrheit, an Frische und Geist in Deutschland damals einzig da. Die Galerie zu Basel ist im Besiz vorzüglicher Arbeiten aus seiner früheren und mittleren Zeit, z. B. die acht Bilder der Passion, die ihn als einen der ersten Meister religiöser Historienmalerei bekunden. Hat hier der Künstler die Energie leidenschaftlich bewegter Handlung unübertrefflich geschildert, so steht er mit einem anderen berühmten Werke, der Madonna des Bürgermeisters Meier von Basel (jetzt im Besiz der Prinzessin Elisabeth zu Darmstadt, und eine spätere Kopie [Fig. 116] in der Galerie zu Dresden), auch in dem einfachen Andachtsbilde als einer der Ersten da. Nicht minder vorzüglich die kürzlich zu Tage gekommene Madonna vom Jahr 1522, welche zu Solothurn im Privatbesiz sich befindet.

Seit seiner Uebersiedlung nach England, wo eine Menge glänzender Aufträge sowohl von König Heinrich VIII., wie von den Großen des Reichs an ihn ergingen, widmete sich Holbein fast ausschließlich der Porträtmalerei. Meisterhafte Porträts von ihm sieht man in den Galerien zu Basel, Wien, Berlin, Dresden und Paris. Die Wandgemälde aus der antiken Geschichte und dem alten Testament, die er für den Rathhausaal in Basel ausführte, sind dagegen untergegangen. Dagegen besitzt das Museum zu Basel einen köstlichen Schaz an den Handzeichnungen des Meisters.

Noch haben wir aus der ersten Baseler Zeit eines eigenthümlichen Cyclus zu erwähnen, des Todtentanzes, einer energisch volkstümlichen Darstellung voll Humor und Poesie. Er bediente sich hier des Holzschnittes; 1538 erschien zu Lyon die erste Ausgabe.

Die fränkische Schule.

Der schwäbischen Schule zur Seite steht die fränkische Schule, deren Hauptort Nürnberg war. Eine auffallend scharfe Formbezeichnung ist neben einem oft in's Einseitige und Häßliche gehenden Streben nach Charakteristik Merkmal dieser Schule. In keinem Meister prägen sich diese Eigenschaften so scharf aus wie in Michael Wohlgemuth. Es war

ein verhängnißvolles Schicksal für die Entwicklung der deutschen Kunst, daß gerade aus dieser Schule und von diesem Lehrmeister der Genius ausgehen sollte, der an Tiefe der Begabung, an schöpferischer Fülle der Phantasie wie



Fig. 117. Ritter, Tod und Teufel. Von Dürer.

an sittlicher Energie der erste unter allen deutschen Meistern war. Albrecht Dürer (1471—1528) braucht, was angeborene künstlerische Begabung betrifft, den Vergleich mit keinem Meister der Welt zu scheuen. Gleichwohl liegt er bei Allem, was das eigentliche Ausdrucksmittel der Kunst betrifft,

so tief in den Banden seiner beschränkten heimischen Umgebung, daß er nur selten durchdringt zur wahren Schönheit und Vollendung. Dürer ist mit Recht die Liebe und der Stolz der deutschen Nation; aber wir dürfen nicht vergessen, daß er, wie er der höchste Ausdruck unserer Vorzüge, so auch der Repräsentant unserer Schwächen und Mängel ist.



Fig. 118. Titelblatt der großen Passion Dürer's.

Von Geburt war Dürer ein Nürnberger; er wurde Schüler Wohlgemuths, durchwanderte darauf Süddeutschland und die Niederlande und lebte später in seiner Vaterstadt, doch besuchte er in längerem Aufenthalt Venedig und später die Niederlande. Dürer war nicht nur groß als Maler, sondern auch als Baumeister, Kupferstecher, Zeichner und führte treffliche Schnitzwerke aus.

Unter seinen Gemälden, die sich durch liebevollste Ausführung auszeichnen, sind die wichtigsten: die Anbetung der Könige in den Uffizien zu

Florenz, das leider arg verdorbene Rosenkranzfest im Kloster Strahof zu Prag, die Marter der 10,000 Heiligen und die großartige Darstellung der Anbetung der Dreifaltigkeit, beide im Belvedere zu Wien, sodann das berühmte Meisterwerk, die vier Kirchenstüben Johannes und Petrus, Paulus und Markus, auch die „vier Temperamente“ genannt, in der Pinakothek zu München. In dieser Sammlung sieht man auch sein wunderbar vollendetes Selbstporträt, sowie die Bildnisse seines Vaters und seines Lehrers Wohlgenuth. Zu seinen vorzüglichsten Werken gehört noch das Porträt des Hieronymus Holzschuher im Besitz der Familie zu Nürnberg, jetzt im Germanischen Museum aufgestellt.

Die Großartigkeit seiner Erfindungsgabe lernt man aber erst in den zahlreichen von ihm selbst mit hoher Meisterschaft ausgeführten Kupferstichen und den nach seinen Zeichnungen ausgeführten Holzschnitten kennen. Von den Kupferstichen nennen wir die sechzehn Blätter der Passion, die Melancholie, die poetischen Darstellungen des h. Hieronymus und Eustachius, besonders aber Ritter, Tod und Teufel (Fig. 117). Von den Holzschnitten die 16 Blätter der Offenbarung Johannis, darunter die berühmten apokalyptischen Reiter, dann das Leben der Maria und die große und kleine Passion (Fig. 118). An köstlichen Handzeichnungen des Meisters besitzt die Albertina zu Wien den größten Schatz.

Sächsishe Schule.

Unter den Nachfolgern Dürer's zeichnet sich ein Meister vornehmlich aus, der die Einflüsse der fränkischen Schule nach Sachsen übertrug und dort während eines langen Lebens an der Spitze einer handfertigen Schule thätig war. Lucas Cranach (L. Sunder; 1472—1558), Hofmaler des Kurfürsten Friedrich des Weisen von Sachsen, sowie seiner beiden nächsten Nachfolger. Ohne sich zu Dürer's Erhabenheit emporzuschwingen, zeigt dieser Maler in seinen großen Tafelbildern kirchlichen Inhalts Kraft, Würde und Freimüthigkeit, in andern Bildern kindliche Anmuth und schalkhafte Heiterkeit. Die unzähligen Bilder, die unter seinem Namen laufen, sind in der Ausführung sehr verschieden, da er massenhaft mit seinen Gesellen auf Bestellung arbeitete. Mehrere anmuthige Madonnen von ihm haben ganz das sinnige freundliche Wesen deutscher Hausfrauen. Ueberall begegnen wir deutschem Typus.

Von seinen Altarbildern sind die wichtigsten das große Werk in der Kirche zu Schneeberg: Kreuzigung, Abendmahl, Auferstehung der Todten und das jüngste Gericht. Das Bild in der Stadtkirche zu Wittenberg, welches die Kultushandlungen der protestantischen Kirche mit steter

Beziehung auf die Reformation vorführt, und das Altarbild der Stadtkirche zu Weimar, Christus am Kreuze und zugleich daneben als Ueberwinder der Hölle dargestellt, auf der Seite Luther und sein Freund L. Cranach. Außer solchen religiösen Bildern schuf er eine große Anzahl von Darstellungen, in welchen er sein Studium des nackten Körpers zur Geltung zu bringen suchte, z. B. Venus und Amor.

Nach diesem Meister fällt die sächsische Schule bald wieder in Dunkelheit.

Die Glasmalerei, die schon im zehnten Jahrhundert in den Klöstern Süddeutschlands gepflegt wurde, erreicht mit dem Ende des 15. Jahrhunderts und dem Anfang des 16. die höchste Stufe technischer Vollkommenheit in der Farbenpracht, wie in der Fertigkeit, ganz gemalte Scheiben auszuführen. Die vorzüglichsten Werke dieser Gattung findet man namentlich in der Schweiz.

Weber in Spanien, noch in Frankreich tritt die Malerei in dieser Epoche zu selbständiger Bedeutung hervor, wenn auch einzelne ganz tüchtige Maler genannt werden.

4. Die Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts.

Dieselbe Zeitrichtung, welche die Skulptur zu Abwegen und Entartung fortriß, brachte im Laufe des 17. Jahrhunderts die Malerei noch einmal zu einem wunderbaren Aufschwung, ja zu einer neuen ganz eigenthümlichen Blüthe. Die Malerei dieser Epoche ist eine der merkwürdigsten und glänzendsten Erscheinungen der Kulturgeschichte, indem ihr Anschauungskreis sich mit dem Gebiete ihrer Ausdehnung erweiterte. Während in den katholischen Ländern die kirchlichen Stoffe noch einmal neue Anregung geben, hat der Protestantismus den alten Bann der Ueberlieferung gesprengt und das wirkliche Leben ergriffen bis zu den alltäglichsten Vorgängen. Demnach sondert sich nunmehr die Historienmalerei ab, und neben ihr treten das Genre, die Landschaft, das Thierstück und Stillleben auf. Ganz neue Formen und Weisen der Darstellung erfolgen, neue Ergebnisse für die Technik, vor allem für die Entwicklung des Kolorits werden gewonnen. Der gemeinsame Grundzug aller dieser Malerei ist der Naturalismus.

a. Italienische Malerei.

In Italien nimmt die Kirche auch in diesem Zeitraum den Dienst der Kunst in Anspruch. Aber die Tendenz ist eine durchaus neue; die Rückwirkung der Reformation ist unverkennbar und indem die Kirche ihre alte vielfach gefährdete Herrschaft wieder zu gewinnen strebt, verbindet sie sich mit der naturalistisch gewordenen Kunst, um die heiligen Gestalten und

Ereignisse durch die volle Gewalt der Wirklichkeit, durch den Glanz der Farbe und die leidenschaftliche Gluth des Ausdrucks den Gläubigen näher zu bringen.

Die Familie Caracci (Lodovico C. und seine beiden Nessen) steht an der Spitze der neuen Richtung, die zunächst von Bologna ausgeht. Sie studirten die großen Meister der vergangenen Epoche, und suchten die Vorzüge der verschiedenen Schulen zu verbinden, weshalb man sie „Eklektiker“ nennt. Eine treffliche Darstellung des heil. Rochus, der Almosen austheilt,



Fig. 119. Magdalena, von Guido Reni.

von Annibale Caracci befindet sich in der Galerie von Dresden. Sein Hauptwerk sind jedoch die Fresken aus der antiken Göttergeschichte in Pal. Farneſe zu Rom. Einer der bedeutendsten Schüler der Caracci ist Domenichino, wenn gleich nicht durch große Kraft der Phantasie, doch durch einen freien glücklichen Natursinn und eine überaus gediegene Technik den meisten seiner Zeitgenossen überlegen. Manche zum Theil sehr bedeutende Fresken stammen von seiner Hand, so die großartigen Gestalten der Evangelisten an den Zwickeln der Kuppel von S. Andrea della Valle zu Rom; das Leben der heil. Cäcilie in S. Luigi de' Francesi daselbst. Von seinen Tafelbildern gehört die Communion des heil. Hieronymus in der Galerie des Vatikans zu den bedeutendsten.

Einer der glänzendsten Meister der Zeit ist sodann Guido Reni (1575 bis 1642), ein überaus fruchtbarer Künstler; ein treffliches Bild der heiligen Einsiedler Paulus und Antonius befindet sich von ihm im Museum zu Berlin. Bekannt ist auch sein oft wiederholter *Cecce-Homo*. Besonders aber liebt er Gestalten wie die h. Magdalena, in welcher man den Einfluß des Niobekopfes nicht verkennen kann (Fig. 119). Eines der vollendetsten Freskogemälde schuf er in der Aurora des Pal. Rospigliosi zu Rom. Endlich gehört auch Carlo Dolci hierher; in manchen seiner Gemälde herrscht aber eine affectirte Sentimentalität.

Energischer, rücksichtsloser kommt das Wesen der Naturalisten jener Zeit zu Tage in Michelangelo Amerighi, nach seinem Geburtsorte Caravaggio genannt. In Heiligengestalten zu sehr einem niederen Realismus huldigend, ist er am glücklichsten in der Darstellung des Bagabundengefindels jener Zeit, z. B. „die falschen Spieler“; ein Exemplar existirt in der Galerie zu Dresden.

b. Spanische Malerei

Spanien erlebte erst in dieser Epoche die Blüthe seiner Malerei, die sich hier in dem Lande des Katholicismus, der Inquisition und der Leidenschaften wieder eigenthümlich ausbildet und eine der glänzendsten Schulen hervorbringt, welche die Ekstase und Devotion einer gesteigerten Frömmigkeit zu verklären weiß.

Die größte Bedeutung concentrirte sich in der Schule von Sevilla. Einer der Hauptmeister derselben ist Don Diego Velazquez de Silva (1599—1660). Mehrere Reisen nach Italien wurden für seine Kunst entscheidend; seine Stellung als Hofmaler Philipp's IV. war ihm günstig; er wurde vorwiegend als Porträtmaler in Anspruch genommen, und seine Leistungen in dieser Beziehung sind ausgezeichnet, z. B. die Reiterbildnisse Philipp's IV. in der Galerie zu Madrid und in den Uffizien zu Florenz. Andere Werke namentlich im Belvedere zu Wien.

Auch der andere große Meister der Schule von Sevilla, Bartolome Esteban Murillo (1618—1682), steht frei über dem beschränkten Standpunkt der meisten spanischen Maler und überragt an Vielseitigkeit und Tiefe sowohl Velazquez, wie jeden andern seiner Landsleute. Murillo geht von der Auffassung des niederen Lebens aus; einige Bilder dieser Art, spanische Betteljungen darstellend, sind in der Pinakothek zu München. Mehrere Madonnen dieses Meisters, z. B. in der Galerie zu Dresden, zeigen noch vorwiegend diese Art der Auffassung. Erst wo er die Madonna selbst im Affekt schwärmerischer Verzückung geben kann, in jenen wunderbaren Bildern, wo sie von Himmelslicht umfluthet, von weiten Gewändern umflossen, auf Wolken stehend, emporgetragen wird, und ihr sehnsüchtiger Blick dem Körper

voraus himmelan strebt, erreicht Murillo einen Ausdruck religiöser Schwärmerie, wie ihn glühender, hinreißender die Malerei nie geschaffen. Die Sammlung des Louvre besitzt eine solche Madonna. In der Galerie zu



Fig. 120. Der h. Johannes von Murillo.

Berlin ist ein Bild des heil. Antonius mit dem Christkinde; in der Galerie zu Madrid der heil. Johannes mit dem Lamm (Fig. 120). Andere herrliche Werke in Sevilla.

c. Niederländische Malerei.

Reicher und vielseitiger als selbst in Italien und Spanien, entfaltete sich die Malerei dieser Epoche in den Niederlanden; vornehmlich gilt dies von der Schule von Brabant (Flandrische Schule); sie schöpft ihre kirchlichen Inspirationen aus dem wiederbelebten Katholicismus, gibt sich aber dabei, gleich Italien und Spanien, einer naturalistischen Darstellungsweise hin. Der Hauptmeister und Gründer der Schule ist Peter Paul Rubens (1577—1640), eine der glänzendsten, begabtesten und vielseitigsten Erscheinungen

der Kunstgeschichte. Mit 23 Jahren ging er nach Italien, wo er sich durch das Studium Tizian's und Veronese's ausbildete; daher tönt auch in seinen früheren Bildern ein deutlicher Nachklang der großen Venezianer durch; bald aber hatte seine eigene mächtige Künstlernatur sich losgerungen und schuf nun selbständig einen Styl von hoher Freiheit und dramatischer Gewalt. Leidenschaftliche Bewegung, kühne Thatenlust, tiefe mächtige Empfindung



Fig. 121. Auferweckung des Lazarus von Rubens.

sind die Elemente seiner Kunst. Eine Menge von meist großen, figurenreichen Bildern, darunter Arbeiten von kolossalen Dimensionen, begegnen uns in den Kirchen und Galerien seines Vaterlandes und in fast allen Museen Europa's. Wir nennen die Aufrichtung des Kreuzes und die Kreuzabnahme im Dom zu Antwerpen, die großen Altarbilder im Belvedere zu Wien, das kolossale jüngste Gericht in der Pinakothek zu München, die Kreuzigung Petri in der Peterskirche zu Köln, die allegorischen Bilder aus dem Leben der Maria von Medici im Louvre, den Liebesgarten im Museum zu

Madrid, die Amazonenschlacht in der Pinakothek zu München. Aber auch treffliche Landschaften, kühne Thierstücke, frische Genrebilder, wie die Bauernhochzeit im Louvre, lebensvolle Porträts, wie namentlich die oft vorkommenden Bildnisse seiner schönen zweiten Gemahlin Helene Fourment, endlich zahlreiche Bilder aus der antiken Mythologie und aus der antiken Geschichte, wie die Scenen aus dem Leben des Decius in der Lichtensteingalerie zu Wien bezeugen die Fruchtbarkeit und Universalität des großen Meisters.



Fig. 122. Die Kinder Karl's I. von van Dyck.

Neben aller künstlerischen Thätigkeit war Rubens ein Mann des großen vornehmen Lebens, gewandt im Umgange mit Fürsten und Diplomaten, ja sogar selbst mehrfach mit politischen Missionen an auswärtige Höfe betraut.

Unter seinen Schülern nimmt Anton van Dyck (1599—1641) die erste Stelle ein. Eine Dornenkrönung Christi im Museum zu Berlin zeugt noch von der energischen Weise seines Meisters, während ein Bild derselben Sammlung, die Trauer um den Leichnam Christi, das Studium der venezianischen Meister bekundet. Eine feinere Sensibilität läßt diesen Künstler in seinen religiösen Bildern solche Darstellungen des tiefsten Seelenschmerzes mit Vorliebe behandeln.

Die größte Bedeutung erlangte van Dyck als Porträtmaler, zuerst schon in Italien, dann aber besonders am Hofe Karl's I. von England. Hier hatte er Gelegenheit, die Fürsten, Prälaten, die glänzende Aristokratie seiner Zeit zu verewigen. Zu den berühmtesten gehören die Kinder Karl's I. in der Galerie zu Dresden (Fig. 122), das Reiterbild Karl's V. in der Tribuna der Uffizien zu Florenz, sowie die herrlichen Bildnisse des Louvre. Andres Treffliche namentlich in der Pinakothek zu München.

Eine wesentlich verschiedene Richtung nahm die Schule von Holland. Hier hatte sich ein neues Staatsleben auf durchaus bürgerlicher Grundlage entwickelt und in politischer wie religiöser Freiheit die Gewähr einer tüchtigen, kräftigen Existenz gefunden. Die Malerei folgte dieser Richtung und gab sich einer unbefangenen, frischen Schilderung des Lebens hin, die zunächst in trefflichen Bildnissen zur Geltung kam. Zu den vorzüglichsten Meistern gehört Bartholomäus van der Helst, dessen Hauptwerk, das Gastmahl der Amsterdamer Bürgerwehr zur Feier des westfälischen Friedens, im Museum zu Amsterdam sich befindet. Zu den freiesten und kühnsten Darstellern des Lebens gehört sodann Franz Hals, von welchem man in der Galerie seiner Vaterstadt Haarlem eine ganze Reihe jener großen Schützen- und Regentenstücke sieht, in welchen sich die bürgerlichen Genossenschaften beim Festmahl und bei der Berathung darstellen zu lassen liebten. Der Hauptmeister dieser Schule ist Rembrandt van Ryn (1607—1669). Es gibt aus seiner früheren Zeit mehrere Porträts, in welchen er sich einer einfachen Darstellung der Natur mit überlegenem Talente widmete. So vom Jahr 1632 im Haager Museum das berühmte Bild des Anatomen Tulp, der vor seinen Zuhörern einen Leichnam secirt. Andere in der Galerie zu Cassel, namentlich das poetische Porträt seiner jungen früh verstorbenen Gemahlin Saskia. Später genügte ihm diese ruhige objektive Darstellungsweise nicht mehr, eine tief innerlich verhaltene Gluth riß ihn zu einer neuen Auffassung hin. Eine wunderbare Ausbildung des Helledunkels, ein kühn verwegenes Spiel mit phantastischen grellen Lichteffecten beherrscht alle seine späteren Werke.

Trotz des Mangels einer edleren Form, eines höheren Ausdrucks reißen seine Gemälde durch einen fast dämonischen Zauber, durch eine geheimnißvolle poetische Gewalt den Beschauer mit sich fort. Zu seinen Darstellungen aus dem neuen Testamente, die er größtentheils in eigenhändigen Radirungen von höchster Meisterschaft herausgab, gehört die Rückkehr des verlorenen Sohnes, Christus bei den Jüngern zu Emmaus, die Auferweckung des Lazarus (Fig. 123), Christus die Kranken heilend (das sogenannte Hundertguldenblatt, das indeß jetzt mit Tausenden bezahlt wird). Unter seinen andern Werken ist die Darstellung Simsons, der seinen Schwiegervater bedroht, mächtig ergreifend, jetzt im Museum zu Berlin. Sodann gehört die berühmte

Nachtwache im Museum zu Amsterdam zu seinen meisterhaften Werken, während ein merkwürdiges Bild in der Galerie zu Dresden, das als Gastmahl des Ahasverus, oder Simson bei den Philistern erklärt wird, eine völlig zauberhafte, poetische Anziehungskraft ausübt. Endlich gibt es mehrere



Fig. 123. Die Auferweckung des Lazarus, von Rembrandt.

Landschaften von diesem großen Künstler, und wiederholt kommt sein eigenes Porträt mit dem seiner Frau vor. Ein großer Reichthum seiner schönsten Werke in der Ermitage zu St. Petersburg.

Bei den Schülern und Nachahmern Rembrandt's bekommt das Spiel mit Lichteffekten und sein durchgeführtem Helldunkel einen mehr äußerlichen Charakter. Doch sind als begabte Nachfolger zu nennen: Gerbrandt van den Ceckhout und Govaert Flinck.

Die eigentlichen Begründer und Vollender des modernen Genrebildes sind die niederländischen Meister. Noch im Ausgange des 16. Jahrhunderts war es vornehmlich Peter Brueghel, der Bauernbrueghel genannt, welcher mit Behagen und derber Laune Schilderungen des bäuerischen Lebens vorführte. In seinem gleichnamigen Sohne mit dem Beinamen „Höllnbrueghel“, bricht die phantastische Richtung der Zeit mit großer Energie hervor und setzt allerlei Sputzgeschichten bei nächtlicher Feuerbeleuchtung in Scene.



Fig. 124. Genrebild, von Teniers.

In verwandter Weise bewegte sich auch David Teniers (Fig. 124), der die malerische Freiheit der Behandlung zur Vollendung erhebt. Am anziehendsten erscheint er in solchen Bildern, wo er kleine Gruppen beim Spiel oder in anderen verwandten Situationen vorführt. Ein anderer tüchtiger Künstler, Adriaan Ostade, den man irriger Weise früher aus Lübeck abstammen ließ, schildert das Bauernleben mehr in ruhigem Zustande; seine Gemälde athmen nicht den kecken Humor und die frische Lebenslust der Teniers'schen Bilder, aber sie wissen durch die sorgfältige Ausführung, den warmen kräftigen Ton, das vorzügliche Hellbunzel zu fesseln.

Das höhere Genre ist zunächst durch einen der ausgezeichnetsten Meister, Gerhard Terburg vertreten; an seiner Seite steht Gerhard

Dou. Die Galerie zu Dresden ist reich an vorzüglichen Bildern dieser holländischen Meister.

Anderer vorzügliche Künstler dieser Richtung sind Gabriel Metsu von Leyden, der elegante Franz van Mieris, der zierliche Caspar Netscher aus Heidelberg, der sonnig heitre Pieter de Hooch und der gemüthliche Jan van der Meer von Delft. Zu elfenbeinerner Glätte verflacht sich dagegen der äußerst fruchtbare Adriaan van der Werff.

d. Die deutsche Malerei

war am Ende des vorigen Zeitraumes herabgesunken zu einer manirirten Nachahmung der Italiener. Nur Adam Elzheimer aus Frankfurt a. M. erhebt sich mit seinen kleinen miniaturartig ausgeführten durch besondere Lichteffecte sich auszeichnenden Bildern zu selbständiger Bedeutung. Im 17. u. 18. Jahrhundert jedoch raffte sie sich wieder empor zu einiger Selbstständigkeit. Erwähnung verdienen Joachim von Sandrart, bekannt als Geschichts- und Bildnißmaler. Die Baseler Künstlerfamilie Merian, der Augsburger Rugendas, geschätzt wegen seiner Schlachtenbilder. Der Lübecker Gottfried Kneller und Balthasar Denner, die beiden letzteren besonders Bildnißmaler.

Gehörten die bisher genannten Künstler dem 17. Jahrhundert an, so treten auch im 18. Jahrhundert einzelne namhafte Maler auf, die den Uebergang zum Bessern kennzeichnen; so der in der französischen Schule gebildete Maler Tischbein der ältere. Eine neue durch Winkelmann's Auftreten und Wirken herbeigeführte Rückkehr zur idealen Auffassung bahnte Rafael Mengs an (1728—1779), sächsischer Hofmaler. Unter den Porträtmalern dieser Zeit ist neben Anton Graff noch die anziehende Angelika Kauffmann (1742—1808) zu nennen.

e. Die französische Malerei

dieses Zeitraums war auch zu wenig auf nationale Basis begründet; doch treten einige bedeutende Talente auf, die sich in manchen Werken über ihre Zeit hinaus Geltung verschafft haben. In erster Linie steht Nicolas Poussin (1594—1665), der in seinen historischen Compositionen wohl einen antikisirenden Styl entwickelt, welcher allerdings auf würdiger und großer Auffassung beruht, aber in ähnlicher Weise, wie die französischen gleichzeitigen Tragödien, eine gewisse Kälte der Reflexion verräth. Sehr bedeutend sind seine edel stylisirten Landschaften.

Gustache Le Sueur ist bemerkenswerth durch seine innig empfundenen Scenen aus dem Mönchsleben. Charles Lebrun (1619—1690) riß bei

großer Begabung doch die Kunst in ein falsches theatralisches Pathos hinab und führte durch seinen mächtigen Einfluß den Verfall der Malerei herbei.

Als Genremaler dieser Epoche ist besonders zu nennen Jacques Callot, vornehmlich bekannt durch seine Kupferstiche; er behandelt die mannigfaltigsten Gegenstände mit Schärfe und Humor und hat namentlich das wilde Kriegsleben seiner Zeit geschildert.

f. Die englische Malerei.

England, das niemals vorher eine eigene Malerschule besessen hatte, und dessen mächtige Aristokratie fast nur das Porträt förderte und die großen Künstler des Continents dafür an seinen Hof zog, hatte im 17. Jahrhundert eine Schule von Porträtmalern. In der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts ließ ein einfacher Privatmann, John Boydell, von den besten damaligen Künstlern Englands Darstellungen nach den Dichtungen des größten Dramatikers der neuen Zeit ausführen und diese in dem Prachtwerke der Shakespeare-Galerie vereinigen. Dies großartige Unternehmen gab den ersten Anstoß zur Aufschwung des nationalen Kunstgeistes. Zugleich legte Josua Reynolds den Grund zu der glänzenden Ausbildung des Kolorits, welche das Hauptverdienst der modernen englischen Schule geworden ist; und Benjamin West gab durch seine lebendig und geistreich behandelten Schlachtenbilder der historischen Darstellung einen neuen frischen Impuls.

Erst das 18. Jahrhundert bringt einen Genremeister ersten Ranges, William Hogarth (1697—1764) hervor, der mit schneidender Satire und bitterer Ironie die Rehrseite der menschlichen Verhältnisse hervorzieht und die hinter der äußeren Glätte des fashionablen Lebens schlummernde Falschheit und Lüge, ihre Thorheiten und Laster mit scharfem Spotte geißelt. In geistreich lebendiger Pinselführung wirkt er solche Scenen, wie z. B. die *Mariage à la Mode* keck und leicht hin, und eine ähnliche Behandlung zeichnet seine zahlreichen Radirungen aus.

Landschaften, Thierstücke, Blumenstücke und Stilleben kommen fortan selbständig zur Geltung und sind in den verschiedenen Ländern durch tüchtige Meister vertreten. In Frankreich führt Claude Lorrain in die Geheimnisse des Naturebens ein, während Salvator Rosa, ein Italiener, meist in leidenschaftlicher Auffassung gewaltige schauerliche Naturscenen malt, und der Niederländer Jakob Ruysdael in seltener Treue und mit tiefer Poesie die Natur seiner Heimath wiedergibt. In ähnlicher Richtung zeichnen sich die Landschaften von Minderhout Hobbema aus. Aldert van Everdingen, ein niederländischer Maler, sucht den Stoff für seine Bilder vor-

nehmlich in den Gebirgsgegenden Norwegens und Philipp Bouwerman weiß vortrefflich die vornehme Welt seiner Zeit im fröhlichen Jagdgetümmel und in kriegerischen Begebenheiten zu schildern. Andere Meister ergehen sich in Compositionen idyllischen Charakters, so unter andern Joh. Heinrich Roos und sein Sohn Philipp, bekannt unter dem Namen Rosa di Tivoli. Paul Potter stellt besonders das nordische Hirtenleben seiner Heimath dar. Als Marinemaler sind die bedeutenden holländischen Meister Ludolf Backhuysen und Willem van de Velde vor Allen zu nennen. Unter den Bedeutmalern der Zeit zeichnen sich die Venezianer Antonio Canale und sein Schüler Belotto, genannt Canaletto aus.

In der Blumenmalerei sind de Heem, die talentvolle Rachel Ruysch (1664—1750) und Johann van Goysum zu nennen.

5. Die Malerei des 19. Jahrhunderts.

Obwohl die Malerei der klassischen Anschauungsweise ungleich ferner steht, als die Sculptur, beginnt doch auch für sie der Umschwung mit dem Zurückgehen auf die antike Kunst. Der Schleswiger Asmus Carstens (1754—1798) gab dieser neuen Strömung zuerst in seinen einfachen edlen Gemälden und Zeichnungen (Museum zu Weimar) einen bedeutsamen Ausdruck und die ihm nachfolgenden württembergischen Meister Eberhard Wächter (der trauernde Job in der Galerie zu Stuttgart) und Gottlieb Schick (Opfer Noah's und Apoll unter den Hirten, ebenda) schlossen sich diesem Streben mit Eifer an. Vornehmlich aber theilten die tiefeingreifenden Bestrebungen der Romantik der Malerei dieses Jahrhunderts einen neuen Impuls mit; sie eröffneten den Blick für die Bedeutung des nationalen Lebens und erschlossen die Perspektive in eine reiche Vergangenheit, die zuerst im verschönernden Licht der Poesie sich unvergleichlich herrlich darstellte.

Getränkt mit diesen jugendlichen begeisterten Anschauungen fanden sich zur Zeit jenes wichtigen Umschwunges einige begabte Künstler in Rom zusammen, die in gemeinsamen Studien auf gleichartiger Basis sich gegenseitig zu fördern suchten. Es waren Peter Cornelius aus Düsseldorf, Friedrich Overbeck aus Lübeck, der Tiroler Jos. Anton Koch, besonders als Erneuerer der Landschaft ausgezeichnet, Philipp Veit aus Frankfurt und Wilhelm Schadow aus Berlin. Durch dieselbe nationale Gesinnung verbunden, studirten sie die Fresken aus der Glanzepoche der italienischen Kunst. Die Gelegenheit zur Verwirklichung ihres Strebens fand sich in der Wohnung des preußischen Konsuls Bartholdi auf dem Monte Pincio, in welcher sie die Geschichte Joseph's in Freskengemälden darstellten. Kurze Zeit hierauf folgte ein zweiter Cyklus aus Dante's göttlicher Römödie, Ariost's

rafenden Roland und Tasso's befreitem Jerusalem, ausgeführt in der Villa Massimo durch Overbeck, Koch, Veit, Schnorr, Führich. Mit diesen beiden Schöpfungen, unter denen einige von unvergänglichem Werthe sind, beginnt die Geschichte der neuen deutschen Kunst. Bald darauf wurden durch die Heimkehr der einzelnen Meister nach Deutschland die Keime dieses neuen Lebens in den vaterländischen Boden verpflanzt, wo sie in mannigfacher Gestalt reich erblühen sollten. Nur einer von den Genossen, Overbeck, blieb in Rom, seinem Vaterlande und seinem Glauben entsagend, fortan in seiner künstlerischen Richtung den modernen Bestrebungen abgewandt.

Friedrich Overbeck, geb. 1789, seit 1810 in Rom, † 1869. Seine Welt ist die der ausschließlich mittelalterlichen Anschauung, seine Empfindung die eines neu erstandenen Fra Giovanni da Fiesole. Was über den Standpunkt des 14. Jahrhunderts hinausgeht, weist er als legerisch zurück. In manchen seiner Werke spricht sich eine innige Religiosität in edler, überzeugender Weise aus. So im Einzug Christi nach Jerusalem und in der Grablegung, welche beide die Marienkirche zu Lübeck besitz. Eine der letzten Arbeiten dieses Künstlers ist die Darstellung der sieben Sacramente der katholischen Kirche.

In gleicher Richtung auf streng kirchliche Malerei schließen sich Overbeck an: Philipp Veit, geboren zu Berlin; von 1830—1843 Direktor des Frankfurter Kunstinstituts, seit 1854 Direktor des Museums in Mainz, der Böhme Joseph Führich, Professor an der Akademie zu Wien († 1876), Eduard Steinle, nun Direktor des Frankfurter Kunstinstituts.

In großartiger Freiheit als einer der tief sinnigsten und gewaltigsten Meister deutscher Kunst hat sich Peter von Cornelius entwickelt (1783 bis 1867). Schon ehe er nach Rom kam, hatte er durch die Kompositionen zu Göthe's Faust und zu den Nibelungen eine wahrhaft nationale Weise ange schlagen. Als er 1820 aus Rom nach Düsseldorf als Direktor der Akademie berufen und 1825 durch König Ludwig an die Spitze der Münchener Akademie gestellt, mit der Ausführung der bedeutendsten Aufträge betraut wurde, begann in Deutschland eine neue Aera für die Geschichte der Kunst. In den umfangreichen Fresken der Glyptothek verherrlichte er die antike Götter- und Heroen-Welt und schuf mit gewaltiger Hand ein Geschlecht von Gestalten, in denen alle Schönheit und Erhabenheit, aber auch alle Leidenschaften des menschlichen Herzens einen überwältigenden Ausdruck fanden. In den Loggien der Pinakothek schildert er voll lebendiger Anmuth und Naivetät die Geschichte der christlichen Kunst. Sodann entwarf er in dem ausgedehnten Bildercyclus der Ludwigskirche eine Schilderung des christlichen Ideenkreises von der Erschaffung der Welt bis zum jüngsten Gericht, ein Werk, das ihn allein zu einem der ersten Meister christlicher Kunst machen würde. Dennoch war die schöpferische Thätigkeit des Meisters

noch nicht abgeschlossen. Nach dem Regierungsantritt Friedrich Wilhelm IV. erhielt er einen Ruf nach Berlin, um die neu zu erbauende Königsgruft mit Fresken zu schmücken, und begann nun jenen gewaltigen Gedankencyklus, in dem er wiederum mit ganz neuer Kraft die christliche Weltanschauung, die Erlösung von der Sünde durch Christi Leben und Leiden, das Fortwirken der Kirche auf Erden und das Ende aller Dinge, den Untergang des Fleisches und die Auferstehung zum ewigen Leben in Werken voll unvergleichlicher Jugendfrische, voll erhabener Schönheit und erschütternder Gewalt des Ausdrucks darstellte.

Wenn bei Cornelius die Durchbildung der Form sich später nicht immer auf der Höhe gehalten hat, welche er im Göttersaale der Glyptothek erreichte, wenn man ihm nicht ohne Grund Härten und selbst Mängel der Ausführung vorwerfen kann, wenn endlich das eigentliche Malen, die Herrschaft über die Farben außerhalb seines Bereiches liegt, so sind das Mängel, die neben seinen Verdiensten so leicht wiegen, daß sie dieselben nicht zu verringern im Stande sind.

Die Münchener Schule.

Das höchste Verdienst um die Neubelebung der deutschen Kunst hat der König Ludwig von Bayern. In seinem Auftrage malte Heinrich Heß die Fresken in der Basilika und der Hofkapelle zu München und Julius Schnorr in den Sälen der Residenz die Geschichte Karl's des Großen und Friedrich's Barbarossa und die Heldensage der Nibelungen in einer Anzahl großer Bilder voll kühnen Lebens und schwungvoller Romantik. Kottmann führte in den Arkaden des Hofgartens seine hochpoetischen italienischen Landschaften aus. Zugleich wurde die Glasmalerei wieder in's Leben gerufen.

Unter Cornelius' Schülern ist nur einer zu nennen, der dem idealen Styl ein neues selbständiges Gepräge zu geben wußte, Wilhelm Kaulbach (1804—1874), zuerst in Düsseldorf, dann in München unter Cornelius' Leitung gebildet. Der glänzendste Zug in der Richtung dieses Meisters ist seine satirische Begabung, die er in den Kompositionen zum Kleineke Fuchs mit genialer Laune zur Geltung brachte. Von den großen symbolisch-historischen Darstellungen, welche er für das Treppenhaus des neuen Museums zu Berlin entworfen hat, steht die Hunnenschlacht an poetischem Gehalt, an lebensvoller Schönheit und Klarheit der Komposition oben an. Außer dieser führte er dort aus: den Thurmbau zu Babel, Homer den Griechen seine Gesänge vortragend, die Zerstörung von Jerusalem, die Ankunft der Kreuzfahrer vor Jerusalem und die Reformationszeit. Weniger glücklich sind seine Zeichnungen zu Göthe's und Shakespeare's Dramen, sowie die äußeren Wandgemälde der Münchener neuen Pinakothek, welche die Geschichte der neueren Kunst in unpassend humoristischer Weise darstellen.

Zahlreiche Künstler reihen sich an die genannten Vertreter der Münchener Schule.

An H. v. Heß, der sich in Düsseldorf gebildet, dann nach einer Reise nach Italien als Professor nach München berufen ward, Cornelius bei der Ausführung seiner Fresken zu unterstützen und die Leitung der Anstalt für Glasmalerei zu übernehmen, schließt sich Johann Schraudolph, der die tüchtigen Wandgemälde im Dome zu Speier schuf.

Bonaventura Genelli lieferte treffliche Zeichnungen: Leben einer Hexe, Bacchuskampf, aber auch fein gestimmte Gemälde, wie den Raub der Europa. Moriz v. Schwind ist dagegen besonders im Innigen und Gemüthvollen der deutschen Sagen- und Märchentwelt zu Hause. Seine besten Werke sind die anmuthigen Wandgemälde aus dem Leben der heiligen Elisabeth auf der Wartburg, die Darstellungen der Volksmärchen von Aschenbrödel und den sieben Raben, Dornröschen und der schönen Melusine.

Als Geschichtsmaler sind vornehmlich zu erwähnen: Bernhard Neher, der Maler der Dichterzimmer im Schloß zu Weimar und des herrlichen Frieses am Farthor zu München, Ludwig des Bayern siegreichen Einzug in München darstellend; Ph. Volk, Karl Piloty, der die französische Koloristik in energischem Realismus aufnahm und aus dessen Schule neuerdings u. a. Gabriel Max und der farbenprächtige Hans Makart hervorgegangen sind. Als Schlachtenmaler verdienen Erwähnung Peter Heß, Heinrich's Bruder, u. A. Adam. Genrebilder malte Gisbert Flüggen, Defregger, Kurzbauer, L. v. Hagn, A. v. Ramberg u. A., Landschaften Christian Morgenstern, Heinlein, Schleich, Vier u. a. m. Im Thierstück zeichnen sich Fr. Volk und die Württemberger Braith und Mali aus.

Die Düsseldorfener Schule.

Stand somit die Münchener Schule mit ihrem großen Hauptmeister und seinen Nachfolgern an der Spitze der neuen Kunst, so bildete sich neben dieser eine zweite Pflanzstätte deutscher Malerei in Düsseldorf, dessen Akademie unter Wilhelm Schadow seit 1826 einen neuen Aufschwung nahm. Während die Münchener Schule an den monumentalen Aufgaben einen strengen Idealstyl entwickelte, sah die Düsseldorfener Schule sich vornehmlich auf Delmalerei beschränkt, erging sich mehr im Zarten, Empfindungsvollen und suchte dasselbe durch sorgfältiges Detailstudium der Natur und feine Ausbildung des Kolorits zu betonen. Die passive träumerische Stimmung, die in den berühmtesten Bildern dieser Schule vorherrscht, mag ein Mangel sein, der in den Zuständen der Zeit seinen Grund findet, aber die edle Innigkeit die liebevolle Hingabe an die Natur, die Schönheit des Kolorits sind unvergängliche Verdienste der Schule.

Carl Friedrich Lessing, der Großneffe des Dichters, gegenwärtig Galeriedirektor der neubegründeten Karlsruher Kunstschule, ist der kräftigste und vielseitigste Maler dieser Schule. Seine Landschaften stellen die deutsche Wald- und Gebirgsnatur dar. Unter seinen großen Geschichtsbildern sind besonders zu nennen die Hussitenpredigt, Ezzelin, Fuß vor dem Concil zu Constanz, Fuß auf dem Scheiterhaufen, die Gefangennehmung des Papstes Paschalis II. durch Kaiser Heinrich V., Luther die päpstliche Bulle verbrennend und seine Disputation mit Cä. Eduard Bendemann, seit 1859 Schadow's Nachfolger als Direktor der Düsseldorfer Kunstakademie; seine Gemälde sind sehr geschätzt, namentlich die trauernden Juden, Jeremias, Wandgemälde im Kgl. Schloß zu Dresden. An diese Meister schloßen sich andere Künstler, z. B. Heinrich Mücke, der die heil. Katharina von Engeln gen Himmel getragen malte. Christian Köhler behandelte vielfach biblische Stoffe. Hermann Stille stellte mit Glück Vorgänge des Mittelalters dar. Theodor Hildebrandt malte unter andern die Söhne Eduard's. Eduard Steinbrück ist bekannt durch seine Genoveva und durch reizende Elfenbilder, und Karl Sohn durch „die beiden Leonoren“ und edle Frauenbildnisse.

Emanuel Leuke, ein bedeutender Geschichtsmaler, erhielt ebenfalls seine Ausbildung in Düsseldorf und starb in Amerika. Sein Hauptwerk ist Washington's Uebergang über den Delaware. Rudolf Jordan stellt Scenen aus dem Schifferleben des Nordseestrandes dar, Jakob Becker treffliche Dorfgeschichten. Karl Hübner lieferte wirkungsvolle Darstellungen tragischer socialer Conflict. Niemand gibt charaktervolle Scenen des norwegischen Bauernlebens. Adolf Schrödter († 1875) zeichnet sich durch kräftigen Humor aus; ihm geistesverwandt ist Johann Peter Hasenclever mit seinen Bildern nach der Jobfiade. Zu den begabtesten Genremalern der Gegenwart gehören Ludwig Knauts und der Schweizer Bautier, zu Düsseldorf gebildet.

Auch die Landschaft wurde in Düsseldorf gepflegt durch Johann Wilhelm Schirmer, ferner durch die beiden Achenbach, Leu, Gude und viele andere tüchtige Künstler.

Anderer deutsche Schulen.

In Berlin wurde die Malerei in ähnlicher Weise aufgefaßt, wie in Düsseldorf, sie nahm eine verwandte Richtung auf das Genrehafte und Romantische, jedoch ohne zu gleicher Bedeutung zu gelangen. Es fehlte nicht an tüchtigen Künstlern, aber sie standen in ihrem Bestreben vereinzelt neben einander. Während Karl Wilhelm Kolbe seine Gegenstände aus dem romantischen Gebiete schöpfte, war Wilhelm Wach besonders im Gebiete

der religiösen Historienmalerei thätig. A. von Klöber aber erging sich am liebsten in den heiteren Regionen der klassischen Mythologie, und Karl Begas malte nicht nur Kirchengemälde, sondern auch Genrebilder, z. B. die Lorelei. Friedrich Krüger war als Porträt- und Pferdemaalerg ausgezeichnet. Eduard Magnus gehörte zu den vorzüglichsten Bildnißmalern der neuern Zeit. Unter den Geschichtsmalern dieser Schule trat zuerst mit großer Begabung für mächtige Compositionen Karl Schorn auf, gestorben 1850. Geistreich und lebendig schildert Adolf Menzel das Leben und die Zeit Friedrich's des Großen, weiß aber auch die Gegenwart mit voller schöpferischer Kraft zu erfassen. Julius Schrader malt mit trefflichem Kolorit Bilder aus der neueren Geschichte. Unter den Bildnißmalern nimmt durch Feinheit der Auffassung, Geschmack der Anordnung und hohen Zauber des Kolorits Gustav Richter eine der ersten Stellen ein. Unter den zahlreichen Genremalern ist Eduard Meyerheim anziehend durch seine Schilderungen des Familienlebens der untern Stände; außerdem sind zu nennen A. v. Werner, W. Kieffstahl, jetzt in Karlsruhe, Paul Meyerheim, L. Passini, unter den Landschaftern namentlich der geniale Gd. Hildebrandt.

Auch in Wien wurde die Malerei bei dem Mangel an größeren monumentalen Aufgaben auf eine ähnliche Richtung hingedrängt. Die talentvollsten der dortigen Künstler haben in frischen lebensvollen Genrebildern manches Erfreuliche geleistet, z. B. Peter Krafft, F. Waldmüller und Jos. Danhauser. Weiter sind zu nennen P'Allemant, der treffliche Bildnißmaler Angely, Gaurermann u. a. Karl Kahl war Geschichtsmaler von bedeutendem Talent und idealem Streben. Neuerdings hat der Pole Matejko sich durch Geschichtsbilder von ergreifender Kraft der Charakteristik hervorgethan; der Ungar Muncaczj durch lebendige Genrescenen volkstümlichen Inhalts.

Der Dresdener Kunstschule gehören die schon erwähnten Julius Schnorr von Carolsfeld und Julius Hübner an. Hier wirkten Wendemann und Kethel. Als Zeichner haben zwei Dresdener Künstler besonderes Verdienst: Moriz Retzsch durch seine Umrißzeichnungen zu Goethe, Schiller, Shakespeare, Ludwig Richter durch seine gemüthvollen Bilder aus dem deutschen Volksleben in seinen Zeichnungen zu Goethe, Hebel u. s. w.

Als Kunstschulen und Vereinigungspunkte von Künstlern verdienen noch einige Städte Deutschlands Erwähnung. Frankfurt a. M., an dessen Kunstinstitut Veit, Steinle, Becker u. a. thätig waren; Karlsruhe, dessen Kunstschule durch Lessing, Schirmer, Schrödter, Gude, Kieffstahl u. a. Bedeutung gewann; Stuttgart, wo der schon genannte Neher neben dem vielseitigen Historien- und Genremaler Rüstige und den gediegenen Landschaftsmalern Funf († 1877) und Ludwig wirken; Königsberg, wo

als tüchtiger Historienmaler Rosenfelder thätig ist, und Weimar, wo B. Genelli aus der Münchener Schule und Friedrich Preller wirkten; letzterer einer der größten neueren Landschaftsmaler in idealer Richtung in seinen herrlichen Compositionen zur Odyssee.

In den übrigen Ländern

bleibt die Malerei dieses Jahrhunderts hinter derjenigen Deutschlands zurück. Die französische Malerei, welche auch die Einwirkung der Romantik erfuhr und mehr nach der realistischen Seite neigt, kann sich in idealen Compositionen nicht mit der deutschen messen, übertrifft sie aber in koloristischer Wirkung und naturalistischer Kraft. Wir nennen die bahnbrechenden genialen Meister Géricault und Eugène Delacroix, ferner Horace Vernet mit seinen hinreißenden Schilderungen afrikanischer Kämpfe; Paul Delaroche mit seinen ausgezeichneten historischen Bildern; Leopold Robert mit seinen vorzüglichen Schilderungen des italienischen Volkslebens. Als glänzende Koloristen sind vorzüglich R. Fleury, L. Cogniet und A. Decamps zu nennen, als Genremaler F. Biard und Meissonier, als Bildnißmaler erfreut sich Winterhalter eines bedeutenden Rufes. Neuerdings haben Géroime (Gladiatoren im Circus), Cabanel und Paul Baudry, vor Allem aber als Volksmaler Breton und Millet große Anerkennung erworben, G. Doré zeichnet sich als effektvoller Illustrator aus, Courbet dagegen ist der Vertreter eines schroffen Realismus. Hochbegabt war auch der bei der Belagerung von Paris gefallene Henry Regnault. In der Landschaft endlich gehören Th. Rousseau und P. Flandrin, neuerdings Daubigny, Dupré und Corot zu den vorzüglichsten Künstlern. Die Thiermalerei wird vertreten durch den genialen Troyon, die talentvolle Rosa Bonheur und manche andere Künstler. Auch die Schweiz besitzt an dem Genfer Al. Calame einen Landschaftsmaler, der mit hoher Meisterschaft die großartige Alpennatur seines Heimathlandes zu schildern wußte, während R. Koller in Zürich das Thierleben meisterlich darstellt, Stüdelberg in Basel durch Genrescenen, und sein Landsmann Böcklin durch hochideale Landschafts- und Figurenbilder Ruf erlangt hat.

In Belgien repräsentirt in den beiden Bildern „Abdankung Karls V.“ von L. Gallait und „Compromiß des niederländischen Adels“ von E. de Bieffe die Kunst die volle Gewalt der Wirklichkeit. Die moderne geschichtliche Malerei hat unleugbar durch diese Epoche machenden Bilder einen bedeutenden Impuls erhalten. Neben diesen Meistern sind Wappers und Ricaise de Reyser als Vertreter derselben Auffassung zu nennen. Unter den niederländischen Genremalern steht Leyss († 1869) in Antwerpen, unter

den Landschaftern B. B. Koekkoek in Cleve, unter den Thiermalern Eugen Verboekhoven in Brüssel in erster Reihe.

Auch England hat in neuerer Zeit eine glänzende Entwicklung der Malerei erfahren: doch beschränkt sich dieselbe hier auf Genre, Landschaft, Porträt und Thierstücke. In der vorzüglich ausgebildeten Aquarellmalerei hat überdies England eine unübertreffliche Vollendung erreicht. Sir Charles Eastlake bildete sich nach den großen Meistern Italiens, vornehmlich den Venezianern. David Wilkie ist der geniale Darsteller des schottischen Volkslebens. Der Landschaftler Turner ist durch seine glänzenden Lichtwirkungen berühmt; Landseer sucht als Thiermaler seines Gleichen.*

Eine erfreuliche Erscheinung unserer Zeit ist die allgemeine Theilnahme an den Werken der Kunst, die besonders gefördert wird durch die in umfassender Weise gepflegten Vervielfältigungskünste. Nicht bloß der Kupferstich und Stahlstich sowie die Radirung wird durch tüchtige Meister geübt, nicht bloß ist der lange vernachlässigte Holzschnitt wieder zu Ehren gebracht, dem wir Werke verdanken wie Ludwig Richter's Darstellungen des deutschen Volks- und Familienlebens, A. Menzel's geistvolle Illustrationen zu Rugler's Leben Friedrich's des Großen und das große Bibelwerk von Julius Schnorr, sondern auch eine neue Erfindung, die Lithographie, breitet sich immer weiter aus in ihren mannigfachen Weisen, und endlich fügen Daguerreotypie, Photographie, Heliographie und Stereoskopie diesen reichen Mitteln der Vervielfältigung noch neue glänzende Erfolge hinzu.

Vierter Abschnitt.

Die Musik.

Einleitung. Die Elemente der Tonkunst.

Die Musik ist die unmittelbarste Sprache des Innern. Die Empfindung gibt sich im Tone kund; wenn die Töne zu wohlthuernder Reihenfolge sich verbinden, so entsteht Musik. Das Reich der Töne in seinem ganzen Umfang ist geeignet, jede Stimmung des Gemüthes zum Ausdruck zu bringen, von der heiter scherzenden bis zur tief schwermüthigen, von der ruhig gelassenen bis zur leidenschaftlich stürmenden.

Die Musik ist die Darstellung des Schönen durch Töne. Das Erste und Wesentlichste in der Musik ist die *Melodie*, d. h. die zur schönen Einheit verbundene Aufeinanderfolge von Tönen. In der Melodie entwickelt sich der musikalische Gedanke, legt sich die Empfindung auseinander.

Werden mehrere zusammenstimmende Töne zugleich angeschlagen, so entsteht die *Harmonie* (Zusammenklang). Sie verstärkt die Empfindung, indem sie ihr Fülle verleiht; sie vervielfältigt sie aber auch, sie schattirt, ruft durch Ausweichungen (Modulationen) mancherlei Gegensätze hervor, bringt durch Consonanten (harmonischen Zusammenklang) und Dissonanzen Licht und Schatten in das Tongemälde.

Damit jedoch die Töne der Melodie und Harmonie nicht verschwimmen und regellos durch einander tönen, wird ihre Aufeinanderfolge geregelt durch den *Rhythmus* (Tonmaß); denn die Musik ist die Darstellung des Schönen in der Zeit, wie die bildenden Künste es im Raum darstellen. Daher ist die Musik an ein gewisses Zeitmaß gebunden, und ihre Grundlage ist wie bei

der Architektur ein mathematisches Gesetz. Es müssen in der Melodie lange und kurze Töne miteinander abwechseln, oder, wo gleiche Längen sind, diese durch Tact und Accent geregelt sein, so daß ein Ton als abhängig erscheint von dem andern. Der Tact ist die Regel und Ordnung; aber er darf nicht die Freiheit der Darstellung beherrschen wollen.

Wie die Gefühle wechseln, der Affect sich hebt oder senkt, so muß auch der Rhythmus in einem und demselben Stücke sich beschleunigen oder verzögern.

Ein Weiteres ist die *Dynamik*, die Stärke des Tons. Die Kraft, in welcher der Singende oder Spielende seine Töne hervorbringt, muß der treue Ausdruck seiner innern Stimmung, eine wesentliche Offenbarung des Lebens selber sein.

Diese vier Momente müssen zusammenwirken, wenn das Tonstück den Eindruck eines schönen Ganzen machen soll, aber sie brauchen deshalb nicht immer in gleicher Gattung aufzutreten; es wird bald dieser, bald ein anderer Moment überwiegen. In der neueren Musik ist die Harmonie zur großen Herrschaft gelangt und hat ihr Mannigfaltigkeit, Kraft und Fülle verliehen, aber wenn sie ihr Maß überschreitet, gewährt sie bloß sinnlichen Effect.

Den Ausdruck kann man von keinem Meister lernen, so wenig als man Empfindungen und Gedanken lernen kann, das eigene Gefühl muß ihn geben. Nur ein durchgebildeter Mensch kann mit Ausdruck singen oder irgend ein Instrument spielen.

Das Musikstück muß erforscht, verstanden, es muß innerlich erfaßt werden.

Die beiden Hauptgattungen der Musik sind die *Vokal-* und *Instrumentalmusik*. Die ursprüngliche ist die erstere, weil es in ihr nur der von der Natur dem Menschen gegebenen Stimme bedarf, um die Empfindung zum Ausdruck zu bringen. Aber es muß sich das Wort dazu gesellen, um in *Liede* dem Gefühl eine bestimmtere Fassung zu geben.

Dagegen kann man die *Instrumentalmusik* als die schärfste Ausprägung der streng musikalischen Richtung bezeichnen. In ihr bedarf es nicht des Wortes, um dem Tongebilde Halt zu geben.

Nun vollzieht sich aber schon früh eine Verbindung beider Gattungen. Das gesungene Wort erhält seine Begleitung durch den Hinzutritt der Instrumente, wie wir es schon auf ägyptischen Wandgemälden sehen und von den Chorgesängen der Griechen wissen. So strebt denn die vereinigte Vokal- und Instrumentalmusik danach, nicht bloß den inneren Gefühlsausdruck zu geben, sondern auch äußere Vorgänge darzustellen, zu berichten, zu erzählen, wodurch sie wieder an die bildende Kunst gränzt. Dabei aber stellen sich bald gesonderte Theile heraus, die nach dem Inhalt und der Behandlung sich unterscheiden. Die Schilderung der innern Empfindungswelt wird sich in der *Arie* als rein lyrische Abtheilung gestalten. Die Erzählung äußerer Vor-

gänge wird sich in rasch fortschreitendem, mehr deklamirendem Vortrage, im *Recitativ*, entfalten.

So führt die reichere Entwicklung zur Darstellung größerer Tonwerke; haben sie ein mehr ruhiges, episches Gepräge, dem gelassenen Flusse des Epos entsprechend, so entsteht das *Oratorium*. Wendet sich die Musik zur Schilderung dramatischer Vorgänge, denen eine mehr leidenschaftliche Haltung, ähnlich dem Schauspiel oder der Tragödie eignet, so entsteht die *Oper*, eine Mischung zwischen Lyrischem und Dramatischem. Sie ist die reichste und vollendetste Schöpfung der vereinigten Vokal- und Instrumentalmusik. Aber sie beruht auf einem Compromiß, bei welchem die Poesie sich zu manchen Concessionen herbeilassen muß, wenn die Gesetze der Musik zu ihrem Recht gelangen sollen. Will die Poesie sich zu diesem Nachgeben nicht bequemen, so bleibt ihr immer noch das Feld der reinen dramatischen Dichtung. Aber sie muß dann auf die leidenschaftlichere Färbung, auf den tieferen unmittelbaren Ausdruck der Empfindung verzichten, den die Musik ihr mitzutheilen vermag.

I. Die Tonkunst im Alterthum.

Die Musik ist eine der ältesten unter den schönen Künsten; sie ist die Muttersprache des empfindenden Menschen, die Universalsprache der Menschheit, hat ihre Urheimath in Asien, dort nennt uns die heilige Schrift unter dem ersten Geschlechte der Menschen den *Jubal*, „von dem die Zither- und Harfenspieler kommen“. Auf den Hochebenen Asiens fangen Hirten ihre kunstlosen Lieder. Die heil. Schrift berichtet uns weiter von dem herrlichen Lobgesang Mose's und Mirjam's, die Mauern Jericho's fielen unter dem Schall der Posaunen. David, der dem Gottesdienst zuerst eine höhere Weihe gab, führte auch einen ausgebildeten Tempelgesang ein. Die musikalischen Instrumente, welche zu seinen herrlichen Psalmen erschallten, waren Harfe und Zither, Trompete und Pauke. Unter Salomo's kunstliebender Regierung gelangte die hebräische Musik zu ihrer Vollendung. Er ließ das köstlich duftende Sandelholz zu Instrumenten für die Tempelmusik verwenden.

Auch bei den *Aegyptern* fehlt es nicht an Zeugnissen einer ausgebildeten Musik, von der uns nicht bloß Herodot Kunde gibt, sondern auch zahlreiche Abbildungen von Sängern und Sängerinnen mit großen Harfen und andern Instrumenten, die man auf den Wandgemälden bei Schilderungen von Festen und Feierlichkeiten aller Art sieht, Bestätigung gewähren.

Bei den *Griechen* wurde schon früh der hohe Werth der Musik erkannt. Es entwickelte sich unter diesem reich begabten Volke eine Kunstgattung, wie

sie dem innersten Wesen seines freien Staatslebens entsprach, das Drama, in welchem der Chor einen hervorragenden Bestandtheil bildete. In der Blüthezeit des alten Griechenland bestand der Chor aus einer Anzahl von Personen, die während der ganzen Aufführung in der Orchestra, von welcher unser „Orchester“ abstammt, als Zeugen der Handlung weilten. Trat in der Darstellung eine Pause ein, so trug der Chor Gesänge vor, welche, an die Handlung anknüpfend, die Reflexionen und Empfindungen über das Gesehene und Gehörte in feierlichen Rhythmen ausdrückten. Die erhaltenen Tragödien eines Aeschylos, Sophokles und Euripides geben uns Beispiele dieser erhabenen Gesänge.

Den Römern fehlte das tiefere Verständniß für das Schöne, daher fand auch die Musik bei ihnen keine höhere Pflege. Sie wurde ausschließlich von Sklaven und Freigelassenen geübt.

II. Die Tonkunst im Mittelalter.

Die römische Weltherrschaft zerfiel in Trümmer, und über ihrem Grabe erhob sich siegreich die welterlösende Lehre des Christenthums. Jetzt erst konnte die Musik im Dienste einer neuen, tieferen Gottesanschauung sich in ganzer Macht entfalten. Aber die ersten Keime sind nur zart und schüchtern. Sie treten uns entgegen in dem schlichten Gemeindegesang, mit welchem die ersten Christen in den Katakomben oder in andern abgelegenen Orten ihre gottesdienstliche Feier, nach dem Vorgange des jüdischen Tempelgebrauchs begleiteten.

Den ersten festen Grund zu einem geregelten Kirchengesang verdanken wir dem heiligen Ambrosius, der am Ende des 4. Jahrhunderts als Bischof zu Mailand lebte. Zwei Jahrhunderte lang herrschte der Ambrosianische Kirchengesang, bis Papst Gregor d. Gr. die weitere Entwicklung der kirchlichen Sangeskunst sich vorsetzte. Er vermehrte die vier ambrosianischen Kirchentöne auf acht; ihm verdanken wir das erste Denkmal einer Notenschrift in sogenannten Neumen (im Mittelalter übliche Notenzeichen vor der Erfindung der eigentlichen Notenschrift), wodurch er die Grundlage unsres heutigen Notensystems schuf. Doch auch in den nächsten Jahrhunderten sind, ähnlich wie in der gesammten christlichen Kunst, nur schwache Fortschritte zu spüren.

In Deutschland wird uns freilich schon aus der Heidenzeit von Hörnerschall und Kriegsgefang bei den alten Germanen berichtet. Das Christenthum aber brachte erst die streng römischen Kirchengesänge. Karl d. Gr. bemühte sich, durch Herbeirufung italienischer Sänger seine rauhen Völker zu bilden.

Die Tonkunst jener Zeit mag wohl vorwiegend dem Gesange dienen, aber bei glänzenden Festen erscheint eine zahlreiche Schaar von Spielteuten, es werden sogar einzelne Künstler namhaft gemacht, z. B. im Nibelungenlied der kühne Spielmann Volker, König Gzel's Fidelspieler u. A. Fidel, Harfe und Horn waren beliebte Tongeräthe.

Das Mittelalter mit seinem Mangel an wissenschaftlichem Verkehr konnte die Tonkunst wenig über das Kindesalter hinausführen. Während eifrige Mönche den Kirchengesang weiter bildeten, die Notenschrift erfanden und nach dem Gezeke des Tonsazes forschten, finden sich die ersten Spuren einer Harmonielehre im 10. Jahrhundert in Flandern in einer Schrift des Mönches *Hucbald*. Bald darauf verbesserte *Guido von Arezzo*, ein italienischer Klosterbruder, die Notenschrift. Nach seinem Geburtsorte Arezzo wurden die aretinischen Silben: *Ut, re, mi, fa, sol, la* (die man zu Gesangsübungen anwendet) benannt. Sie sind einer Hymne an den heil. Johannes entnommen: *Ut queant laxis Resonare fibris Mira gestorum Famuli tuorum Solve polluti Labii eratum, Sancte Johanne*. Später wurde *ut* ausgelassen und dafür *do* gesetzt und *si* beigelegt.

Wie die gesammte Kunst der Zeit, war auch die Musik im ausschließlichen Besiz der Kirche gewesen. Nur in den Klosterschulen wurde sie gepflegt; kein Wunder, daß sie wie alle Bildung jener Zeit ein scholastisches, streng dogmatisches Gepräge trug.

Das 12. und 13. Jahrhundert brachte freiere Regungen zur Entfaltung, man fing besonders in der Provence an, sich dem Gesang und der Dichtkunst hinzugeben, in Frankreich gewannen die *Troubadours*, in Deutschland die *Minnesänger* Bedeutung. Als die Romantik des Ritterthums zu äußerlichem, conventionellem Wesen entartete, sank auch die Blüthe des Minnesanges, und der Gesang rettete sich in die friedlichen Werkstätten der Bürger, es entstand der *Meistersang*.

Auch den Aufführungen geistlicher Spiele, die schon im frühen Mittelalter begannen, fehlte es nicht an der unentbehrlichen musikalischen Zugabe.

So war das 15. Jahrhundert angebrochen, ohne daß die Musik über vereinzelt und spärliche Ansätze zu einer künstlerischen Entwicklung hinausgekommen wäre. In Wahrheit konnte von einer musikalischen Kunst noch nicht die Rede sein. Die bildenden Künste und selbst die Poesie waren ihr weit vorausgeeilt, und die Musik, ungelent und unmelodisch wie sie war, konnte entfernt nicht daran denken, dem Seelenleben zum Ausdruck zu dienen.

III. Die Tonkunst des 16., 17. und 18. Jahrhunderts in den Niederlanden und Italien.

Wie von den Niederlanden die Malerei der neuen Zeit durch Erfindung und Vervollkommnung der Oelfarben ausging, so war dieser echt germanische Volksstamm dazu berufen, auch für die Musik die scholastischen Fesseln des Mittelalters zu brechen und durch Ausbildung der Gesetze der Harmonie eine breite Basis für die höhere Entfaltung der Kunst zu legen.

Was Hubert und Johann van Eyck für die Malerei, das wurden Düfay, Olenheim und Josquin des Prés durch Ausbildung des contrapunktischen Satzes für die Musik. Größer noch als diese ist Orlando Lasso aus Mons in Hennegau, 1520—1594. Er führte, was jene begonnen hatten, die niederländische Kunst des Contrapunktes, zur höchsten Vollendung; er setzte durch seine geistlichen und weltlichen Compositionen ganz Europa in Erstaunen. Seine mit kostbaren Malereien geschmückten Manuscripte werden noch in München aufbewahrt, unter andern die sieben Bußpsalmen.

Er ist der letzte in der Reihe der großen niederländischen Meister, fortan treten Deutschland und Italien die Führerschaft an im Reiche der Tonkunst.

Giovanni Pierluigi da Palestrina, der Reformator der Tonkunst, war zu Palestrina, einem Ort im Sabinergebirge bei Rom 1524 geboren. Er hatte sich bereits allgemeine Anerkennung als hervorragender Tonkünstler errungen, als er mit einem Auftrag betraut wurde, der für die fernere Entwicklung der Tonkunst entscheidend werden sollte. Papst Marcell II. war im Begriff, die Musik aus der Kirche zu verbannen, denn sie hatte sich auf Abwege verirrt und durch gekünsteltes Wesen die Würde und Hoheit der kirchlichen Feier verlegt. Man war daher entschlossen, zum einfachen gregorianischen Gesange zurückzukehren, wosfern die Musik sich außer Stande zeige, der Heiligkeit der kirchlichen Handlung zum feierlichen, ergreifenden Ausdruck zu dienen. Da arbeitete der junge Palestrina für den Ostersonntag eine sechsstimmige Messe aus und bat den Papst, sie aufführen zu dürfen. Diese *Missa Marcelli* ist noch vorhanden. Der heilige Vater äußerte sich darüber: „Dies sind die Harmonien des neuen Gesangs, welche einst der Apostel Johannes im himmlischen Jerusalem gehört hat.“ Palestrina wurde darauf Kapellmeister an St. Peter.

So begann mit Palestrina die Glanzepoche der Kirchenmusik. Eines seiner früheren Werke sind die Improperien. Das *Stabat mater*, von ihm für die sizilianische Kapelle ausgeführt, soll die Krone all seiner Werke

sein. Hätte Pierluigi nichts Weiteres geschrieben, es würde hingereicht haben, seinen Namen zu verewigen, wie die Himmelfahrt Christi den Rafael.

Palestrina begründete zugleich eine neue Musikschule, aus der Gregorio Allegri, der Tondichter des weltberühmten Miserere, hervorging.

Neben der Kirchenmusik entwickelte sich in der Mitte des 16. Jahrhunderts auch die weltliche Musik unter dem Einflusse eines freieren Lebens, in welchem Künste und Wissenschaften überhaupt gepflegt und gefördert wurden. Aus dem von Instrumenten begleiteten Einzelvortrage eines Gesangstückes, meistens mythologischen oder schäferlichen Inhalts, ging um 1590 die Oper hervor, d. h. das nur musikalisch vorgetragene gemischte, ein- und mehrstimmige Schauspiel, scherzhaften oder ernststen Inhalts. Die ersten Werke, die man als Opern bezeichnen kann, waren „Daphne und Eurhice,“ beide von einem Italiener Rinuccini gedichtet; wenigstens datirt man von der Aufführung dieser Werke die Erfindung der Oper. Gleichzeitig ungefähr entstand in Mittelitalien zu größerer Festigung religiösen Sinnes das Oratorium, musikalisches geistliches Drama. — Sowohl in diesem wie im folgenden Jahrhundert blühte die Musik neben Künsten und Wissenschaften in Italien, es trat in der That eine Glanzperiode, eine Zeit des Umschwunges ein, die den Einfluß Italiens auf musikalischem Gebiete für ganz Europa maßgebend und entscheidend machte. Alessandro Scarlatti (1650—1725), Gründer der neapolitanischen Schule, war entschieden einer der größten Meister seiner Zeit, gleich bedeutend in tiefster Kenntniß der Gesetze des Contrapunktes, wie in der dramatischen Recitation und in Gestaltung von Melodien voll erhabener und großartiger Schönheit.

Noch höher stieg die Bedeutung dieser Schule durch Scarlatti's vorzüglichen Schüler Durante, der sein Talent aber nur im Dienste der Kirche geltend machte, während sein ebenso reich begabter Zeitgenosse Leonardo Leo, Direktor des Conservatoriums zu Neapel, nicht bloß für die Kirche, sondern auch für die Oper treffliche Werke schuf.

Mit dem Emporkommen der Oper gewann auch der Gesang eine größere Bedeutung, und der Sologesang erfuhr eine größere Pflege und Ausbildung, namentlich im 18. Jahrhundert unter dem berühmten Gesanglehrer Niccolò Porpora, der, was den Gesang anbelangt, noch von seinem Schüler Carlo Broschi (oder Farinelli) übertroffen ward. Ein Schüler des Letzteren, Caffarelli, entzückte als Sopranist ganz Europa durch seinen unvergleichlichen Gesang. Unter den Sängern des 18. Jahrhunderts war die berühmte Faustina Bordoni (Casse) eine der bedeutendsten.

Für die Entwicklung der Pianoforte-Musik hat zuerst Domenico Scarlatti, ein Sohn des früher genannten Alessandro Scarlatti, Epoche gemacht.

Das Orgelspiel stammt schon aus der frühesten Zeit der Kirche. Ludwig der Fromme ließ in Venedig eine Orgel anfertigen für die Kirche in Aachen, doch war noch im 13. Jahrhundert eine Orgel ein seltener, hoch gehaltener Schatz. Im 16. Jahrhundert hatte Italien zwei tüchtige Meister des Orgelspiels, die beiden *Gabriel*, welche nacheinander Organisten am Dom des heil. Marcus in Venedig waren und der venezianischen Schule angehörten, die neben der römischen und neapolitanischen eine wichtige Pflanzstätte der Tonkunst war.

Nachdem italienische Musik, italienischer Gesang drei Jahrhunderte lang die Oberherrschaft in der gebildeten Welt gehabt, strebten die Italiener auch noch im 18. Jahrhundert den Platz zu behaupten, aber sie verfielen mehr und mehr in das Sinnliche, süßlich Manierirte, konnten also nur da gefallen, wo Entartung und Schleichheit des Geistes und Charakters walteten.

Die Herrschaft aber auf dem musikalischen Gebiete fiel fortan den Deutschen zu.

IV. Die deutsche Tonkunst bis 1750.

Die deutsche Musik hat ihre ersten künstlerischen Anregungen vom Ausland erhalten. Als sich in Deutschland das musikalische Leben zu entfalten begann, waren die Niederländer schon weit voran geeilt, und in der Folgezeit wurden die Italiener Vorbilder für ganz Europa; sie haben uns erst den Blick in die Wunder der Tonwelt erschlossen; die Deutschen sind aber nicht Nachfolger geblieben, sondern den Meistern vorangeeilt, dergestalt, daß sich kein anderes Volk auf musikalischem Gebiete mit ihnen messen kann in Mannigfaltigkeit und Reichthum der Ideen, Feinheit der Charakteristik, Kühnheit und Tiefe der harmonischen Combinationen und innigem Ausdruck der Empfindung. Die deutsche Musik nahm zuerst zur Zeit der Reformation einen nachhaltigen Aufschwung durch Einführung des Chorals.

Martin Luther war ein begeisterter Freund der Musik, welcher den hohen künstlerischen und sittlichen Werth der Tonkunst zu würdigen wußte und den Unterricht in derselben seinen Freunden dringend empfahl. Mit ihm beginnt die Blüthezeit des Choralgesanges. Er verband sich mit den besten Musikern, er selbst fertigte neue Weisen an und regte durch sein Beispiel die berühmten Tonkünstler seiner Zeit an. So kamen gar viele verschiedene Choralmelodien in die Kirche.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts mochte über den vielen Lehrstreitigkeiten das Kirchenlied trocken und lehrhaft werden: im Kirchengesang brach der ursprünglich evangelische Geist sich Bahn. Die Tonkunst blieb unberührt von den Streitigkeiten.

Unter Johann Eccard, Schüler des Orlando Lasso, ging die Motettenform allmählich in den einfachen Gemeindegesang über und der Choral entwickelte sich in der Form des Liedes für eine Singstimme, die von den übrigen in ruhiger Begleitung getragen wird.

Aber schon am Ende des 16. Jahrhunderts machte der italienische Einfluß sich beim Kirchengesange geltend, indem derselbe weltliche Elemente in sich aufnahm. Dieser Richtung huldigte besonders Heinrich Schütz, der Vertreter des „neuen Styls“.

Die Hausmusik oder Kammermusik, im engeren Sinne, also alle die kleinen Tonstücke, die nicht für die öffentliche Aufführung, sondern zum Gebrauch in häuslichem Kreise bestimmt waren, gehört mit ihrem Anfange auch in dieses Jahrhundert. Flöte, Geige und Laute standen in großen Ehren. Unter den Tasteninstrumenten nahm die Orgel, als das vollständigste Instrument, den ersten Platz ein, nicht allein für die Kirche, sondern auch für den Gebrauch zu Hause neben dem Klavier. Die deutsche Oper, ein rechtes Kind der Zeit, hat im Laufe der Zeit Allgemeinherrschaft gewonnen. Als Lieblingspiel der Phantasie, als ein wunderliches Ding voll reizender Thorheit und Liebenswürdigkeit, voll Erhabenheiten und Flachheiten, voll Wunder und Unsinn, ist sie auf's Allerinnigste mit dem ganzen Wesen und Treiben der Welt verschmolzen. Das mittelalterliche Drama war untergegangen und an seine Stelle war die Oper getreten. Als Vater der deutschen Oper wird Heinrich Schütz genannt. Der Text zur ersten Oper stammt von Martin Opitz, der die vom Italiener Ranuccini gedichtete „Daphne“ in's Deutsche übersehte.

Während das deutsche Reich noch an den Wunden des dreißigjährigen Krieges zu leiden hatte, richtete man sein Augenmerk auf Italien und scheute nicht den außerordentlichen Kostenaufwand, um italienische Tonkünstler und Sänger zu gewinnen. In Hamburg wurde der Kultus der Oper auf die bedeutungsvollste Höhe getrieben, indeß erlosch der Glanz dieser ersten Operperiode sehr bald wieder.

Das deutsche Orgelspiel beginnt im 16. Jahrhundert sich mehr und mehr zu entwickeln, im 17. Jahrhundert wird unter andern J. Froberger, der nach einem Leben reich an Abenteuern in Mainz starb, als ausgezeichnete Organiß genannt.

Seinen Höhepunkt erreicht aber das Orgelspiel erst durch die Familie Bach, namentlich in Johann Sebastian Bach, geboren 1685 in Eisenach, diesem Repräsentanten des echten ungefälschten Bürgerthums, wie es in die Verderbniß des 18. Jahrhunderts hineinragt, diesem Musterbilde eines bescheidenen, in Verborgenheit und Armuth gefüllten Künstlerlebens. 1723 ward er Musikdirektor an der Thomasschule in Leipzig. 1750 starb er, nachdem er in den letzten Lebensjahren erblindet war. J. S. Bach,

durchdrungen von der Begeisterung für den Kirchenglauben, verwies die Deutschen zuerst wieder auf ihr deutsches Gemüth und setzte durch seine majestätischen Orgelcompositionen, durch seine erhabenen Fugen (Kettenfag, wo eine Stimme der andern nachspielt) und Passionsmusiken (Matthäus-, Johannespassion), seine Kantaten, Motetten, Choräle, die deutsche Musik in ihre Rechte. Alle seine Werke, auch die geringsten, hat er zur Ehre Gottes geschaffen. Im Orgelspiele ist noch nichts vollendet worden, das Sebastian Bach uns nicht unendlich größer und reicher hinterlassen hätte.

Unter seinen Söhnen kommt Friedemann seinem Vater am nächsten, er ist bekannt als der „Hallsche Bach“. Emanuel ist der weltliche elegantere, der „Hamburger Bach“. J. Christian wurde der „Englische Bach“ genannt, er schrieb Opern. Johann Christoph Friedrich war der „Bückeburger“.

Gleichzeitig rief Georg Friedrich Händel seine großartigen Oratorien ins Leben. Muster für alle Zeiten, bereiteten sie dem deutschen Volke unvergänglichen Ruhm bei dem verwandten englischen Volke. Händel war 1685 in Halle geboren; gehorsam dem Willen seines Vaters studirte er Jura in Halle, und blieb auch noch nach dem Tode des Vaters seinen Studien treu, wenn auch die Tonkunst sein hauptsächlichstes Streben war. Die Sehnsucht, sich in der Welt umzusehen, trieb ihn jedoch, 19 Jahre alt, nach Hamburg. Hier war damals ein so reges musikalisches Leben, daß Händel sich fesseln ließ und seine erste Oper zur Aufführung brachte. Von nun an widmete er sich ausschließlich der Musik, wurde Direktor der Oper in Berlin, reiste später nach Italien, übernahm nach seiner Rückkehr die Stelle eines Kapellmeisters in Hannover und besuchte 1710 England, das er von 1712 an zu seinem bleibenden Aufenthalt erwählte. Zum Glück für die höhere Kunst ließ er hier die Bühne fahren und betrat die Bahn, die ihm die höchste Palme bringen sollte; er widmete sich ganz dem Oratorium, und erlangte auf diesem Felde den Gipfel unerreichter Meisterschaft. Der „Messias“ eröffnete die Reihe seiner größten Schöpfungen, ihm folgte Samson, Judas Makkabäus, Josua, Esther, Athalie, Israel in Aegypten, Saul.

Händel bildet einen eigenthümlichen Gegensatz zu Bach: Dieser still und dürftig im Kreise seiner Schüler und einer zahlreichen Familie lebend, durch die Schwere seiner Schöpfungen nicht volksthümlich; jener im regen Getriebe der Welt, im Umgang mit den Großen erstarkend, gebieterisch und unbeugsam, vom Glück mit Reichtum und Ruhm überschüttet, Herr inmitten eines fremden Volkes, das ihn hoch ehrt. Hier der stolze Genosse des britischen Adels, dort der arme deutsche Kantor. Wie zwei Riesen stehen sie an der Pforte der deutschen Tonkunst. Beide Sachsen niederen Standes, von ihren Zeitgenossen hoch geehrt, thätig bis zum letzten Lebenshauche, durchdrungen vom Geiste protestantischer Gläubigkeit.

Sie schließen diesen Zeitraum ab, vorwiegend als Vertreter der geistlichen Tonkunst, die sie noch mit dem Tiefsinn und der Glaubensfreudigkeit eines Luther auffassen.

V. Die deutsche Tonkunst der klassischen Epoche.

Die Blüthe der deutschen Tonkunst fällt mit dem Aufschwung der deutschen Poesie in dieselbe Zeit, beide erreichen in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts den Gipfel klassischer Vollendung. Auf dem Gebiete der Kirchenmusik war durch Sebastian Bach und Händel der Höhepunkt erreicht worden, nun entwickelten sich auch Oper und Instrumentalmusik zu höherer Selbständigkeit.

Gluck, Haydn, Mozart sind jene erhabenen Meister deutscher Tonkunst, die an Gediegenheit und Kraft ihren Vorgängern Bach und Händel nicht nachstehen, an Neuheit und Mannigfaltigkeit der Erfindungen sie noch übertreffen. Sie sind mustergültig für Mit- und Nachwelt geworden.

Christoph Ritter von Gluck, geb. 1714, war seiner Geburt nach ein Deutscher, er erhielt auch seine erste musikalische Bildung in Prag, später aber lebte er abwechselnd in Italien, London, Kopenhagen und Wien. Er schloß sich in seinen früheren Opern ganz dem herrschenden italienischen Geschmack an, schlug aber während seines Aufenthalts in Wien 1762—69 eine neue Bahn ein und wurde der erste, durch den die Oper ein deutsches Gepräge erhielt. Als erste Frucht dieses reformatorischen Bestrebens erschien 1762 *Orpheus* und *Eurydice* auf dem Wiener Operntheater und erlangte großen Beifall. Freier noch von den herkömmlichen Mißbräuchen war die nun folgende *Alceste*. Allein das damalige musikalische Deutschland verstand ihn nicht. Er ging daher nach Paris und es gelang ihm durch Vermittelung der damaligen Kronprinzessin Maria Antoinette, seiner Gönnerin und einstigen Schülerin, seine *Iphigenia in Aulis* zur Auführung zu bringen. Der Eindruck war außerordentlich und binnen zwei Jahren wurde diese Oper 170 Mal gegeben.

Unter heftigen Kämpfen der Parteien war Gluck siegreich dem italienischen Tonsetzer Piccini entgegen getreten, und nun hatte er gewonnenes Spiel, sowohl den Anhängern der alten italienischen wie der französischen Schule gegenüber. Nach einander folgten nun mehrere Opern: *Iphigenia in Tauris* u. A., die von dem ernststen Streben zeugten, die Oper wieder zur Natur zurückzuführen und ihr neben dem musikalischen auch dichterischen, dramatischen Werth zu geben.

Die letzten Lebensjahre verlebte Gluck in Wien und starb hier den 17. November 1787.

Gluck war durch und durch Künstler, jeder Ton ist in seinen Werken mit dem Sinn des Wortes innig verschmolzen.

Weil seine Gestalten einer entlegenen Zeit angehören (der griechischen Heroen- und Götterwelt), so fanden seine Werke aber in Deutschland keine eigene Stätte. Gluck's großes Verdienst ist, daß er die dramatische Poesie aus hereinbrechender heilloser Verwirrung rettete, und daß er ihr Adel und Weihe verlieh. Wie aber jede schöpferische That Keime der Entwicklung in sich trägt, so wurde das Vermächtniß dieses Tondichters der beiden Iphigenien zum reichen Erbe für seine Nachfolger, namentlich für den Schöpfer des Don Juan.

Als Vorläufer Haydn's und Gluck's ist der schon genannte *Manuel Bach* von besonderer Wichtigkeit. Er hatte die Rechte studirt, widmete sich aber später ausschließlich der Tonkunst und wurde in Folge Lehrer des Kronprinzen, nachmaligen Königs Friedrich II., dessen Flötenspiel er auf dem Flügel begleitete. Nach Ausbruch des siebenjährigen Krieges sah Bach sich genöthigt, einem Rufe als Musikdirektor nach Hamburg zu folgen, hier starb er 1788. *C. Bach* war der eleganteste Klavierspieler, aber auch als Vokalcomponist zeigte er sich als würdiger Sohn seines Vaters. Von seinen größeren Werken sind zu nennen: „Die Israeliten in der Wüste“. „Der Morgengesang am Schöpfungstage“. „Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“.

Als kirchliche Tonsetzer in Norddeutschland schließen sich an Bach *G. A. Homilius*, ein Sachse, *Joh. Friedr. Döles* aus Leipzig und *J. H. Kollé*, Musikdirektor in Magdeburg, endlich *Graun*. Seine Opern sind vergessen, aber seine Musik zu Hamler's Passionsoratorium „Der Tod Jesu“ ist von bleibendem Werthe.

Hasse und *Raumann* sind in diesem Zeitraum die Hauptvertreter der italienischen Oper, später aber wandte dieser sich der Kirchenmusik zu. Sein „Vater unser“, Text von Klopstock, ist noch jetzt geschätzt.

Als unmittelbare Nachfolger schlossen sich nur Wenige dem Gluck'schen Style an, unter ihnen als Vater der deutschen Operette *J. H. Hiller*, ein Mann, der sich vielfache Verdienste um die Tonkunst erworben hat. Als Musikdirektor in Leipzig führte er noch im späten Alter bessere Melodien für die Kirchengesänge ein. Sein Choralbuch fand große Verbreitung und von seinen einfachen, gesunden, wahrgempfundnen Liedern wurden mehrere zu Volksesängen.

Joseph Haydn wurde 1732 in dem niederösterreichischen Dorfe Rohrau geboren; er offenbarte schon früh ein bedeutendes musikalisches Talent und kam deshalb im Alter von 8 Jahren als Chorknabe nach Wien an die Stephanskirche, doch erst 1759 gewann er eine gesichrtere Stellung als Musik-

direktor des Grafen Morzin und ein Jahr später ward er Kapellmeister bei dem Fürsten Esterhazy, welchen Posten Haydn 30 Jahre lang bekleidete, bis der Fürst starb. Sehr bereitwillig folgte er darauf einem Rufe nach England, fand eine glänzende Aufnahme und brachte dort fortan den größten Theil seines Lebens zu.

In London fand er die erste Anregung zu seiner großartigen Composition „die Schöpfung“. Einige Jahre später schrieb der große Meister „die Jahreszeiten“ und auch dies Oratorium ward mit Begeisterung aufgenommen.

Erst von England aus ist Haydn in Deutschland berühmt geworden.

Haydn starb am 31. Mai 1809, tief betrauert, allgeliebt, allverehrt, allbewundert. Seine Werke spiegeln Einfachheit und Natürlichkeit, Humor und Liebenswürdigkeit ab. Die ganze Scala der Empfindungen vom hellsten Jubel bis zu den Schauern des Geheimnisses durchlief er in seiner Kunst, aber Maß und Anmuth blieben ihm stets zur Seite, Neid und Eifersucht kannte er nicht.

118 Symphonien, 83 Quartette, 15 Messen, 5 Oratorien, 19 Opern, 44 Sonaten und eine Menge Lieder und andere musikalische Werke sind von ihm componirt. Haydn ist als Schöpfer der noch jetzt herrschenden Orchestermusik, der Quartette und Symphonien anzusehen, er wurde hierin der Lehrer Mozart's.

Haydn's jüngerer Bruder hat sich ebenfalls als Componist einen Namen gemacht, doch beschränkte er sich auf kirchliche Tonwerke. Von ihm gilt besonders eine Messe in C als klassisch.

Ein Ehrenplatz unter den bedeutenden Kirchencomponisten dieser Zeit gebührt auch dem gediegenen gebildeten F. G. Fasch. Eines seiner bedeutendsten Werke ist sein achtstimmiges Miserere. Er war der Lehrer Zelter's.

Wolfgang Amadeus Mozart, geb. den 27. Januar 1750 in Salzburg, Sohn des erzbischöflichen Vicekapellmeisters daselbst, war in seiner frühesten Jugend ein musikalisches Wunderkind, schon in seinem 4. Jahre spielte er Klavier und componirte im 5. Jahre kleine Stücke, die sein Vater dann zu Papier brachte. Auf den Reisen, die der Vater um diese Zeit mit ihm machte, erregte er die Bewunderung der Kaiserin Maria Theresia; auch in London, wo er im 8. Jahre die erste Sonate, und in Paris, wo er seine erste Symphonie für ein volles Orchester componirte, erntete er Bewunderung. Im 13. Jahre wurde Mozart Concertmeister in Salzburg. Von da aber folgte er bald seiner Sehnsucht und ging nach Italien, wo er überall durch seine staunenswerthen Leistungen entzückte. Nach Salzburg zurückgekehrt,

entschloß er sich in seinem 21. Jahre nach Paris zu gehen, aber hier schlugen seine Erwartungen fehl, und er fand die Theilnahme nicht wieder, die man einst dem Kinde erwies; als daher von Salzburg die Berufung zum Hof- und Domorganisten an ihn erging, kehrte er zurück.

Mozart's klassische Periode beginnt erst mit seiner Ueberfiedelung nach Wien 1781 zufolge einer Aufforderung Kaiser Joseph's II., „die Entführung aus dem Serail“ zu componiren. Er vollendete diese Oper in kurzer Zeit und erntete trotz der Kabale der italienischen Sänger rauschenden Beifall bei der Aufführung.

Im Jahre 1786 erschien: „Figaro's Hochzeit“, fand aber in Wien schlechte Aufnahme. In Prag dagegen erfreute sie sich eines ungewöhnlichen Erfolgs, so daß Mozart tief gerührt gelobte: Weil mich die Prager so gut verstehen, will ich eine Oper ganz für sie schreiben, und es erschien 1787 der „Don Juan“, die Oper aller Opern, eine in Musik gesetzte Stufenleiter der menschlichen Empfindungen, ein Seitenstück zu Goethe's Faust, das ebenso wie dieser den Ruhm deutscher Dichtung und deutschen Gedankenreichtums in alle Welt getragen hat. „Die Partitur des Don Juan,“ sagt ein Biograph Mozart's, „zeigt den vollendeten Ausdruck jener Allseitigkeit, die den Grundzug des Mozart'schen Genius bildet.“ Nach der ersten Aufführung vergötterte die alte Böhmenstadt Mozart förmlich.

Das letzte Lebensjahr des Meisters brachte die „Zauberflöte“ und „Titus“. Erstere wurde in ganz Deutschland mit ungeheurerem Erfolge gegeben und machte den Namen des Meisters volksthümlich.

Das letzte Aufathmen seines Künstlergeistes sollte sich dem Erhabenen, Göttlichen zuwenden. Mozart hatte das gesammte Gebiet der Tonkunst unendlich erweitert. Die Oper hatte er durch Verschmelzung des deutschen und italienischen Geistes neu beflügelt und ihr den höchsten Ausdruck des musikalischen Drama's gegeben, die Kammer- und Quartett-Musik mit der ganzen Leidenschaft seines reichen Seelenlebens und dem Zauber edelster Empfindungen erfüllt, die Symphonie mit Haydn und über ihn hinweg erst zum vollen Seelengemälde erhoben, wie wir sie jetzt kennen. Zum Schluß sollte er noch ein kirchliches Werk liefern, das an heiligem Ernste und schwungvoller Erhabenheit hinter keinem der Vorzeit zurückbleibt: sein Requiem.

Der Tod des Meisters erfolgte am 5. Dezember 1791, nach vollendetem 35. Lebensjahre. Kurz zuvor hatte er die Ernennung zum Kapellmeister an der Stephanskirche erhalten.

Norddeutschland hatte nicht einen ähnlichen Mittelpunkt der musikalischen Thätigkeit, wie es im Süden Wien war. Die geistliche Musik besaß nach Bach keinen bedeutenden Meister mehr, ward aber von protestantischen Schul- und Kirchenchören fleißig betrieben. In Berlin begünstigte allerdings

Friedrich II. die Tonkunst, in Dresden war aber bis auf Weber's Wirksamkeit Alles italienisch. In Mannheim versuchte man vergebens Mozart zu halten.

Durch Gluck, Haydn, Mozart ward Wien der Mittelpunkt der musikalischen Thätigkeit in Süddeutschland. Zwar herrschte noch bis Joseph II. die italienische Musik vor und die großen deutschen Künstler hatten ebenso wohl mit der Gehässigkeit der Welschen, als mit der Gleichgültigkeit der Landsleute zu kämpfen, aber es ist rühmend anzuerkennen, daß sie mindestens am Kaiserhofe und bei dem reichen Adel liebevolle Pflege fand, während Wissenschaft und Dichtkunst, weil vom protestantischen Geiste beseelt, in Oesterreich ein kümmerliches Dasein fristeten. Besonders thätig war man in der Oper, der ernstern wie scherzhaften, wie sie in Mozart's Zauberflöte zur edelsten Darstellung kam.

Auch die Kammermusik gewann durch die zahlreichen Privatkanpellen des reichen Adels die glänzendste Ausbildung. Die Klaviermusik ward zu hoher Vollendung gebracht.

So geschah es, daß während jene großen Meister längst geschieden waren, und nur noch deren Schüler in geringerer Kraft wirkten, Wien noch Jahrzehnte lang bis zu Beethoven's Tode sich die musikalische Herrschaft bewahrte.

Wie Mozart in der Oper das Höchste geleistet hat, so nimmt Beethoven, das dritte Gestirn dieser Periode, in der Instrumentalmusik den ersten Rang ein. Er darf als die Blüthenkrone dieser mit ihm zum Abschluß gelangenden Musik-Epoche gelten.

Ludwig van Beethoven wurde geboren zu Bonn 1770, wo sein Vater Tenorist in der kurfürstlichen Kapelle war. Von diesem wurde er mit großer Härte behandelt, die schon früh ein troziges Selbstgefühl, mißtrauische Abgeschlossenheit und Drang nach Freiheit in ihm erweckte. Im 15. Jahre trat Beethoven als Organist in die Kapelle seines Kurfürsten Max Franz, Bruder Kaiser Joseph's II., und nahm 1792 seinen dauernden Aufenthalt in Wien; hier arbeitete er ununterbrochen als Componist mit dem angestrengtesten Fleiße, der liebevollsten Ausdauer.

Bis Anfang unsers Jahrhunderts lebte er im Umgange mit den Edelsten und Besten der freundlichen Kaiserstadt, aufgemuntert durch wohlwollende Theilnahme. Aber nun wendete sich sein Glück. Neid und Scheelsucht wirkten ihm entgegen, und um sein Leiden zu vollenden, stellte sich allmählich das bitterste Uebel seines Lebens, die Harthörigkeit ein, die später in völlige Taubheit überging. Im Jahre 1804 schrieb er während seines Sommeraufenthalts auf einem nahen Dorfe den Fidelio (Leonore). In kurzen Zwischenräumen bis zum Jahre 1808 erschienen die 4., 5. und 6. Symphonie. In das Jahr 1813 fällt die Veröffentlichung der 7. (A-dur) Symphonie, ferner das Longemälde: „Die Schlacht bei Vittoria“.

Im Jahre 1818—1819 begann er die Composition seiner großen *Missa solemnis*, er arbeitete 3 Jahre daran. Inzwischen erschienen mehrere seiner Klavierfonaten und die 8. und 9. *Symphonie*. Der Eindruck, den die Ausführung der *Missa solemnis* und der 9. *Symphonie* machte, war unbeschreiblich groß und herrlich, der Jubelruf enthusiastisch.

Beethoven's letzte Lebensjahre waren der Ausarbeitung seiner Streichquartette gewidmet. Er starb 56 Jahre alt den 26. März 1827. — Seine musikalischen Schöpfungen zerfallen nach Inhalt und Form in 3 Perioden.

Die erste offenbart uns die volle Poesie und Gefühlsunschuld des jugendlichen Gemüths; in ihr gibt Beethoven sich noch ganz den Einwirkungen seiner Vorbilder Haydn und Mozart hin. Hierher gehören u. A. die beiden *Symphonien in C und D*.

Die zweite Periode, die der völligen Selbständigkeit, ist die glänzendste und ergiebigste. Hierher gehören die *Symphonien Eroica, A-dur, C-moll, die Pastoral-Symphonie* und viele andere Werke, sowie die herrliche *Oper Fidelio*. In der dritten und letzten Periode tritt Beethoven's Genius fesselloser, aber auch schwer verständlicher und tiefsinniger auf. Die *F-dur-Symphonie, die Missa solemnis, die neunte und letzte Symphonie* und die letzten Quartette gehören hierher.

Aus Beethoven's letzten Werken spricht der Schmerz eines Genius, der im Werthe seiner eigenen, geistigen Kraft die Unendlichkeit des Menschengestes überhaupt erkennt und den Druck der engen Begränzung, unter dem alles Menschliche seufzt, als unendlich lastend empfindet.

Am Ende seines Lebens stand der große Meister vereinsamt in seiner zweiten Vaterstadt. Man hatte sich dem verführerischen Sinnestaumel Rossini'scher Melodien in die Arme geworfen.

VI. Die Musik des 19. Jahrhunderts.

In Frankreich kann bis auf Giovanni Battista Lully von der Musik als Kunst keine Rede sein. Er, ein geborner Italiener, componirte für Ludwig XIV. die erste Menuette, welche dieser zum Erstenmale im Jahre 1663 zu Versailles tanzte. Der große Denker Jean Jacques Rousseau (1712—78) zeichnete sich auch als Musikschriftsteller aus.

Niccolo Piccini ward der Abgott der Pariser; zu seiner Zeit trat Gluck in Paris auf und es entspann sich nun der berühmte Streit der Gluckisten und Piccinisten (Vertreter der italienischen Musik). Gluck erwarb sich bekanntlich durch seine *Iphigenie den Siegerkranz*.

Fast ganz der klassischen deutschen Schule gehörte Luigi Cherubini

an, einer der gediegensten und begabtesten Componisten aller Länder und Zeiten. Von Geburt war er ein Italiener, sein zweites Vaterland wurde Frankreich; er bildete sich ganz nach dem Vorbilde Mozart's, den er sehr ehrte; doch ist er nicht so reich und tief wie dieser. Sein „Wasserträger“ hat die Kunde durch die ganze Welt gemacht. Cherubini's Overtüren haben bleibenden Werth; auch in Deutschland fanden sie große Anerkennung. Als echte Künstlernatur hatte er stets das Edle, Erhabene vor Augen, und überließ sich den Eingebungen seines Genius, unbekümmert um den Beifall der Menge. Er starb 1842 zu Paris.

Ein anderer Meister italienischer Nation, an dem der deutsche Einfluß unverkennbar war, und der in Paris seinen Ruhm ebenfalls begründete, war Gasparo Spontini. Für dramatische Musik besaß er besonderes Talent. Glück wurde sein Vorbild. Die Opern: „Die Vestalin“, „Ferdinand Cortez“, „Olympia“ verschafften ihm europäischen Ruhm. Friedrich Wilhelm III. berief ihn zum General-Musikdirektor nach Berlin. Hier machte er sich viele Feinde, weil er kein anderes Talent neben sich wollte aufkommen lassen. 1842 legte er sein Amt nieder und lebte in Paris. Er starb 1851 zu Majolati im Kirchenstaat. Spontini ist der Componist des Kaiserreichs, daher das pomphaft-heroische Element, das in seiner Musik überwiegt.

Einer der lebenswürdigsten, melodiereichsten und dabei gediegensten Operncomponisten Frankreichs ist Adrien François Boieldieu, der bloß für die Opéra comique gewirkt und mustergültig für den Styl der feineren Conversationsoper geworden ist. Entschiedenenes Glück machte seine Oper: „Der Chalif von Bagdad“. 1803 wurde Boieldieu als kaiserlicher Kapellmeister nach Petersburg gerufen. Später kehrte er nach Paris zurück und componirte hier unter andern: „Das Rothkäppchen“, „Die beiden Nächte“ und die Krone seiner Opern: „Die weiße Dame“. Boieldieu starb 1834.

Die Italiener wurden nicht in dem Grade wie die Franzosen von der Gewalt der deutschen Musik ergriffen, dennoch konnten sie sich nicht ganz dem treibenden Geiste der Zeit entziehen. Besonders wurden von Mozart angeregt Righini, Kapellmeister zu Prag, Paër und Cimarosa. Die Folge davon war, daß die Oper im Ganzen eine etwas höhere Richtung nahm.

Fernando Paër trat in Napoleon's Dienste als Direktor der italienischen Oper in Paris. Er starb daselbst 1839.

Für die komische Oper wirkten: Giovanni Paisiello und Domenico Cimarosa, ersterer war Kapellmeister in Petersburg, Neapel und Paris, starb 1816 und hat sich namentlich durch die weltbekannte Arie aus der Oper „Die schöne Müllerin“: „Mich fliehen alle Freuden“, berühmt gemacht.

Ein neues Licht ging Italien, ja der ganzen Welt, auf in dem reichbegabten

Gioachimo Rossini, der nicht mit Unrecht der Melodiebeschwender genannt wird. Genial, übersprudelnd von neuen Ideen, klug seine Zeit erfassend, mit den Leistungen des Auslandes in der Instrumentalmusik vertraut, wußte er Eigenes und Fremdes wie in einem Brennpunkte zusammen zu fassen. Seine Opern wurden Weltoperen. Die große Menge der Musikfreunde, das Publikum von ganz Europa jauchzte ihm zu. Er hat namentlich durch seine Werke: *Othello* und *Tell* gezeigt, daß er mit italienischer Anmuth auch Tiefe und Gründlichkeit zu verbinden weiß. Als köstliches Muster einer echten komischen Oper entstand „*Der Barbier von Sevilla*“. Kaum ist je ein Künstler mehr vergöttert worden, als er. Man wirft ihm vor, daß er der Janitscharenmusik das bleibende Bürgerrecht im Orchester gab. Ein großer Fehler besteht bei Rossini darin, daß er häufig die Wahrheit des dramatischen Ausdrucks dem sinnlichen Wohlklange opferte, daß er durch seine Trillerkünste und Effectpassagen die Menschenstimme zum Concertinstrumente herabwürdigte, daß er mehr für die Gunst, als für die Kunst schrieb. Daher ist es eben Rossini, der trotz seiner ausgezeichneten Gabe und Leistungen viel beigetragen hat zum Rückgange der Musik, zum schlechten Geschmack, seelenlosen Ohrenkitzel, einschläfernden Sinnenreiz. Den Höhepunkt seiner Leistungen erreicht die Oper „*Wilhelm Tell*“ in dem prächtigen Finale der Rütli-Szene des zweiten Akts. Mit diesem Werke hat Rossini seine Thätigkeit als dramatischer Componist abgeschlossen.

Gewiß ein seltenes Beispiel von Charakterstärke, daß ein Künstler auf dem Höhepunkte seines Ruhmes freiwillig seinem Schaffen ein Ziel setzt. Nur noch einige Kleinigkeiten hat er veröffentlicht.

Ausgezeichnetes wurde in der Pianoforte-Musik geleistet von Muzio Clementi, dem Vater der neuen Kunst des Klavierspiels, gleich trefflich als klassischer Componist, wie als Virtuose. Seine drei Sonaten in C, A, B begründeten in dieser Musikgattung eine neue Epoche und sind die Grundlagen der modernen Klavier-sonaten. Sein musterhafter *Gradus ad Parnassum* ist eines der trefflichsten Studien-Werke, die wir besitzen, eine systematische, vom Leichten bis zum Schwersten fortschreitende Folge von Studien, die für die höhere Ausbildung im Klavierspiel unentbehrlich sind.

In der Gesangkunst hat Italien seinen alten Ruhm bis auf die Neuzeit behauptet. Unter den Sängern nimmt die berühmte *Angelica Catalani*, eine der größten Sängern, die je gelebt, den ersten Rang ein. Sie starb 1849.

In unserm Vaterlande fand, wie zu erwarten war, Mozart zahlreiche Nachfolger. Die Bahn war gebrochen, und ein reges Leben entwickelte sich

nach allen Seiten; sowohl auf die Oper, wie auch auf die Pianoforte-Musik war Mozart's Einfluß bedeutungsvoll. Wie aus Clementi's Schule der Componist der unsterblichen Etüden, J. B. Cramer († 1858), hervorging, so wurde Mozart's Richtung von seinem Schüler Joh. Nep. Hummel († 1837 als Kapellmeister zu Weimar) fortgepflanzt und weiter ausgebildet. Ihm zur Seite steht Ignaz Moscheles, Professor des Leipziger Conservatoriums. Ist der Hummel'schen Musik mehr das Gemüthliche eigen, so zeigt sich in den Compositionen von Moscheles vorwiegend die Reflexion.

Noch sind unter den Pianofortekünstlern und Componisten dieser Zeit zu nennen: Friedr. Kalkbrenner † 1849, Carl Czerny † 1857, H. Herz, geb. 1803, alle Drei sind Deutsche. Kalkbrenner und Herz französisirten sich aber, sowohl dem Wohnorte als der Compositionsweise nach. Jener Hummel'schen musikerfüllten Virtuosität trat so mit Kalkbrenner die moderne Virtuosität im einseitig Technischen, formell Abgeglätteten, gegenüber. Der zu immer größerem Glanz gebrachte Mechanismus florirte.

Das deutsche Lied beginnt sich erst zu entfalten, seitdem die deutsche Dichtkunst ihm würdigere Stoffe zuführte. Mozart und Beethoven haben für dasselbe wenig gethan, dennoch haben sie manches immergrüne Blatt dem unverwelklichen Kranze deutscher Gesangeslyrik eingeflochten, z. B. Mozart's liebliche Composition des „Weilchens“ von Goethe. Beethoven's „Adelaide“, seine „schottischen Lieder“, „der Liederkreis an die ferne Geliebte“ und Gellert's „geistliche Lieder“ sind immer eine herrliche Bereicherung unseres Gesangeschazes, aber an Innigkeit und Anmuth erreichen sie nicht jene Lieder, die der Meister in den Adagio's seiner Symphonien und Sonaten singt.

Noch mancher andere deutsche Londichter hat dem deutschen Liede seine Kraft zugewendet, so F. H. Himmel, gest. 1814, z. B.: „An Alexis send ich Dich“ oder die Lieder seiner melodiereichen Operette Fauchon.

Zwei Londichter wandten sich fast ausschließlich den Goethe'schen Liedern zu: J. Fr. Reichardt, Hofkapellmeister in Berlin, und Karl Friedr. Zelter, Stifter der Singakademie in Berlin, Goethe's inniger Freund, gest. 1832. Das Goethe'sche Lied quillt so unmittelbar aus dem unendlich reichen und tiefbewegten Innern des Dichters heraus, in den Worten selbst liegt schon eine so bezaubernde Sprachmelodie, daß der Componist dieser nur nachzugehen braucht, um einen reizenden Gesang zu erfinden. Reichardt hat in dem: „Sah ein Knab' ein Röslein stehen“, „Die Trommel gerührt“, ja selbst in dem Liede Märchens: „Freudvoll und leidvoll“ die Verschmelzung von Volksweise und bezeichnendem Ausdruck so vollständig erreicht, daß die Wiedergabe dieser Lieder unübertroffen ist, dagegen verleiht Zelter durch reichere Harmonie und gewähltere Klavierbegleitung seinen Liedern einen eigenthümlichen neuen Reiz.

Sein Blüthenalter erreichte das deutsche Lied, als die glorreiche Be-

endigung der deutschen Freiheitskriege frische frohe Sangeslust in den Deutschen mächtig angeregt hatte. Franz Schubert hat dieses schöne deutsche Eigenthum auf die Höhe der Vollendung gehoben.

F. Schubert war in Wien geboren, und hat auch meistentheils dort gelebt, im elterlichen Hause (der Vater war Lehrer). Er starb schon 1828 in einem Alter von 32 Jahren. Erst nach seinem Tode erkannte man in ihm den tiefen Meister. Besonders sind es seine Lieder und Balladen, die seinen Namen unsterblich gemacht haben. Er hat deren trotz seines frühen Todes gegen 400 in Musik gesetzt, z. B. „Erkbnig“, „Lob der Thränen“, „das Ständchen“, „der Wanderer“, „Hör die Lerche“, „Gute Nacht“, Mignonlieder, die Müllerlieder, die Winterreise u. c.

Unter seinen Symphonien glänzt besonders die C-dur hervor. Der Zahl nach ist sie die siebente. Schubert hat eine unglaubliche Thätigkeit für den Raum eines zweiunddreißigjährigen Lebens entwickelt. Vor allem ist er der bis jetzt noch unübertroffene Schöpfer des deutschen Liedes.

Wir gehen über zu der romantischen Schule der Tonkunst und verstehen darunter diejenigen Tonsetzer, die sich nicht unmittelbar den durch die Klassiker gebildeten Formen angeschlossen, sondern in einem freieren Geiste schufen. In der Musik hatte das bunte Farbenspiel, der dämmernde Mondenschein, das Waldesgrün des Romantischen einen weiten Spielraum, und es wurde dadurch ein großer Reichthum von neuen Rhythmen, Melodien, Harmonien und Klangfarben erzeugt, der schon in Beethoven's Tongemälden sich zeigt und von den Nachfolgern weiter ausgebildet wurde.

Waren früher die Opersujets der altklassischen Mythologie entlehnt, so mußte jetzt das ritterliche, märchenhafte Mittelalter die Stoffe liefern.

In der ersten Reihe dieser Romantiker stehen: Spohr, Weber, Marxhner.

Ludwig Spohr, Sohn eines Arztes in Braunschweig, zeigte schon als Kind große Vorliebe für die Musik; in seinem 15. Jahre wurde er vom Herzog zum Kammermusikus ernannt. Im Jahre 1804 machte er die erste selbständige Kunstreise durch Deutschland, und gründete seinen Ruf eines vollendeten Meisters auf der Geige, in Folge dessen er zum Kapellmeister nach Gotha berufen wurde. Hier verheirathete er sich mit der Tochter eines herzoglichen Kammermusikus, die eine treffliche Künstlerin auf der Harfe war. Sie begleitete den Gatten auf allen Reisen und erwarb sich selbst großen Ruhm. 1813 folgte er einer Ernennung als Kapellmeister nach Wien, und als hier der Congreß die glänzendste und vornehmste Gesellschaft versammelte, war Spohr ein Mann des Tages. Er lieferte ein Oratorium:

„Das befreite Deutschland“ und die Oper „Faust“. — Nach einer Reise nach Italien, die einem Triumphzuge glich, nahm er die Stelle eines Musikdirektors in Frankfurt an, er schrieb die Oper: „Zemire und Azor“ (mit dem reizenden Liede: Rose wie bist du so reizend und mild). Vergebens suchte man Spohr auf einer Reise nach England in London zu fesseln, er kehrte zurück nach Deutschland und wurde 1822 Hofkapellmeister in Kassel. Hier stiftete er den Cäcilienverein. Es entstanden nach und nach 6 Symphonien von ihm, Sonaten und andere Stücke für Pianoforte und Violine; die „Jessonda“, „der Berggeist“, „Pietro von Abano“, „der Alchymist“, „die Kreuzfahrer“; die Oratorien: Die letzten Dinge, des Heilands letzte Stunden, der Fall Babylons, Vater unser; außerdem Psalmen und andere Kirchenmusik, viele Lieder und Gesangstücke. In den letzten Jahren seines Lebens hinderten ihn schwere körperliche Leiden am Componiren. Er starb 1859. Das Grundwesen der Compositionen Spohr's ist das Elegische, und im Zusammenhang damit steht bei allem Adel der Empfindung ein gewisser weicher, sentimentaler Zug, von dem alle Tongebilde dieses Meisters mehr oder weniger erfüllt sind. Zugleich aber athmen seine Werke den Hauch einer reinen, edlen und oft schwungvollen Empfindung.

Carl Maria von Weber ist jedenfalls der volkstümlichste unter den deutschen Componisten. Er ward geboren 1786 in Eutin, genoß eine sorgfältige Ausbildung in Salzburg und München, hielt sich längere Zeit in Wien auf und folgte 1803 einem Rufe als Theaterdirektor nach Breslau. In diese Zeit fällt die Composition der Oper „Rübezahl“. 1806 ging er nach Karlsruhe als Kapellmeister, bald aber vertrieben ihn dort die Kriegsunruhen und er begab sich auf Reisen, besuchte Berlin, Weimar, Wien, war 1813 bis 1816 in Prag. Während dieser Zeit entstanden seine trefflichen Compositionen der Körner'schen Freiheitslieder; er componirte dann in Berlin drei seiner schönsten Pianoforte-Sonaten. Endlich 1817 kam ihm die Berufung nach Dresden als Kapellmeister, und diese Stelle bekleidete er bis zu seinem Tode. Die Dresdener Oper gelangte unter seiner Leitung zu hoher Blüthe. 1807 hatte Weber sich mit der vortrefflichen Schauspielerin Caroline Brandt verheirathet, welcher er auch sein berühmtes Klavierstück: „Aufforderung zum Tanze“ widmete. Die Zeit seines Aufenthaltes in Dresden ist die glänzendste, leider nur zu kurze Periode seines Schaffens. Die Musik zum Schauspiel „Preziosa“, die Opern „Freischütz“, „Euryanthe“, „Oberon“ sind die hervorragendsten Leistungen seiner Thätigkeit.

Weber starb in London 1836, nachdem er unter unendlicher Mühe seinen „Oberon“ zur Aufführung dort gebracht.

Weber umfaßte nicht allein alle Zweige der Tonkunst mit großer Meisterschaft, sondern war auch einer der gebildetsten, geistreichsten Männer seiner Zeit, ein gewandter Schriftsteller. Als Componist hat er sein Genie am

glänzendsten in seinen meisterhaften Overturen entfaltet. Sie sind an Feuer, lebendigem Fluß der Phantasie und gediegener Verwendung der Orchestermittel unübertroffene Kunstwerke. Als dramatischer Tonsetzer richtete er sein Streben darauf, die Charaktere seiner Opern in ihren eigensten Zuständen durch alle Momente zu verfolgen; es gelingt ihm nicht allein, ferne Zeiten und fremde Zonen charakteristisch zu schildern, sondern auch das Gebiet der heiteren Wunderwelt mit ätherischen Wesen zu beleben. Vom volkstümlichen Dämonisch-Phantastischen (im Freischütz) ausgehend, erhob er sich zum Ritterlich-Romantischen (in der Curanthe) und von da in das Reich der Elfenwelt (Oberon), die Niemand so bezaubernd darzustellen wußte, wie er. In seinen rhythmisch anziehenden und frischen Tonweisen näherte sich Weber der französischen Compositionsart (Cherubini).

Der dritte Meister der sogenannten romantischen Schule, Heinrich Marschner, war in Zittau geboren. Obgleich seine musikalische Begabung sich schon in früher Jugend zeigte, so wurde die Musik doch nicht sofort von ihm als Lebensberuf erwählt, vielmehr studirte er noch 1816 in Leipzig die Rechte, aber hier faßte er den Entschluß, sich der Musik ausschließlich zu widmen, und nun führten ihn seine Studien nach Wien, Preßburg, Pesth.

Seit 1822 nahm Marschner seinen Wohnsitz in Dresden, wo der zehn Jahre ältere Weber ihn sehr freundlich aufnahm. Im folgenden Jahre wurde er Direktor der italienischen Oper in Dresden. 1826 vermählte er sich mit einer berühmten Sängerin Marianne Wohlbrück. Zu der nun zunächst erscheinenden Oper „Wamphyr“ lieferte sein Schwager den Text nach einer angeblich Byron'schen Erzählung. 1829 vollendete er die Oper: „Der Tempel und die Jüdin“, nach dem Roman „Zvanhoe“ von Walter Scott.

1831 finden wir Marschner als Hofkapellmeister in Hannover, und seine nächste bedeutende Arbeit war: „Hans Heiling“ mit Text von Eduard Devrient, damaligem Opernsänger in Berlin. Mit diesen drei Opern (Wamphyr, Tempel und Heiling) war Marschner's Bedeutung für die Bühne abgeschlossen, er lieferte nur noch untergeordnete Sachen, zog sich allmählich zurück, ging 1860 nach Paris und starb 1861 in Hannover.

Ueberall in Marschner's Hauptwerken tritt seine Begabung für die Liederform uns entgegen. Die Romanze auf das stolze England ist volkstümlich in Deutschland geworden. Marschner's Lieder sind in der Gesangswelt weit verbreitet, z. B. die Lieder des Orients nach den Dichtungen von Stieglitz, die hebräischen Gesänge nach Byron's Texten und die herrlichen Lieder des Griechen-Müller.

Solche Muster mußten Nachahmung finden, die deutschen Operncomponisten der letzten 30 Jahre stehen auf ihren Schultern, sowie diese sich

auf Beethoven und Mozart stützten. Unter ihnen sind zu nennen: Conradin Kreuzer, † 1846 (Nachtlager von Granada); Carl Gottlob Reißiger. Der vorzüglichste Schauplatz seiner Thätigkeit war Dresden, wo er seit 1826 Kapellmeister des Königs war. In diesem Jahre componirte er eine Messe und das Melodram *Yelva*, sowie das Melodram: „Die Felsenmühle“ mit meisterhafter Overture. Als Liedercomponist hat er sich einen Weltruf erworben. † 1859.

Von Friedr. v. Flotow haben wir *Stradella*, *Martha*, *Jndra*: Opern eines leichten, anmuthigen Genre's.

Die komische Oper fand ihren Hauptvertreter in Alb. Lorzing, seit 1833 in Leipzig; mit seinem „*Czaar und Zimmermann*“ brach er sich Bahn durch ganz Deutschland. † 1851.

Paris hat seit drei bis vier Jahrzehnten die Bedeutung der wichtigsten musikalischen Weltstadt erlangt. Nicht allein haben hier alle wirklich hervorragenden Leistungen auf musikalischem Gebiete Anerkennung und Bürgerrecht gefunden, Paris ist auch der Wohnsitz einer zahlreichen Reihe musikalischer Celebritäten geworden. Alle bedeutenderen italienischen Operncomponisten der neueren Zeit haben in Frankreich ein zweites Vaterland gefunden, von deutschen Meistern besonders Meyerbeer, der daher auch gewöhnlich den Franzosen beigezählt wird. Er war der Sohn eines jüdischen Banquiers in Berlin, ein Schüler Zelter's. Seine weitere Ausbildung fand er in Darmstadt. Hier componirte er unter andern die Oper „*Jepht ha*“. 1814 erregte er als Pianist allgemeines Aufsehen. Als Rossini's glänzendes Gestirn auftauchte, eilte er nach Italien, fand aber nur vorübergehenden Beifall. Meyerbeer schwieg mehrere Jahre, dann wandte er sich an Eugen Scribe wegen eines Operntextes und componirte „*Robert le Diable*“. 1831 ging die Oper in Paris in Scene. Der Erfolg war beispiellos. — Sechs Jahre später folgten die „*Hugenotten*“, welche gleich „*Robert dem Teufel*“ die Reise über alle Bühnen der Welt machten, 1842 wurde Meyerbeer an Spontini's Stelle als Generalmusikdirektor nach Berlin berufen. 1849 veröffentlichte er den „*Propheten*“.

Außerdem hat Meyerbeer Lieder und Gesänge (meist mit französischem Text) und andere Gelegenheitsfachen componirt. Seine Leistungen sind nicht unangefochten geblieben und die Vorwürfe, die man ihm macht, sind nicht unbegründet. Der Zweck seines Schaffens sei nur, heißt es, zu reizen und zu blenden, sein Ziel sei: Beifall der Menge. Sein Schaffen beruhe nicht in einer hohen und heiligen Begeisterung für die Kunst. Jedenfalls hat er die Darstellungsmittel auf's Höchste gesteigert, aber durch Uebertreibungen jeder Art, grelle Effekte, raffinirte Instrumentation, massenhafte Ueberladung die Wahrheit und Schönheit oft verlegt und den Grund zur Verwilderung des

dramatischen Gesanges gelegt. Sein bestes Werk sind jedenfalls die Hugenotten. Schwach dagegen „Dinora“ und die „Afrikanerin“.

Neben Meyerbeer müssen wir noch Auber nennen; wenn auch kein ursprüngliches Genie, ist er doch ein frisches, ergiebiges Talent, das die französische Nationalität, namentlich in der komischen Oper, gegen die eindringende Uebermacht der Italiener gerettet hat. Er wurde Cherubini's und Boieldieu's Schüler, lebte seit 1824 in Paris, wo er 1871 gestorben ist. Bekannt ist er durch die Opern: „Fra Diavolo“, „Die Stumme von Portici“, „Maurer und Schlosser“, „Des Teufels Antheil“. 1857 wurde Auber Hofkapellmeister Napoleons III.

Für die Entwicklung der gesammten musikalischen Kunst nicht allein in Frankreich, sondern auch in Deutschland wurde Hector Berlioz von großer Bedeutung. Er ist als der Grundstein der neuromantischen Richtung zu betrachten. Schon als Knabe fühlte er sich unwiderstehlich zur Musik hingezogen, und da sein Vater ihm die Mittel des Unterhalts entzog, mußte er schon früh durch Musik sein Brod verdienen. Die »Sinfonie fantastique« (von Liszt für das Pianoforte eingerichtet) machte großes Aufsehen. Bald nachher schrieb er die Cantate „Sardanapal“, später folgte »Sinfonie mélodique«. Als Kritiker nimmt Berlioz einen hohen Rang ein. Berlioz fußt auf Beethoven; da wo dieser aufhört, knüpft Berlioz an und gibt nun Tongemälde auf breiterster Basis. Seine neueste komische Oper: „Beatrice und Benedict“ ist nach Shakespeare's: „Viel Lärm um Nichts“, vom Componisten selbst bearbeitet, 1862 zur Aufführung gekommen.

In der neuesten Zeit hat C. F. Gounod auch in Deutschland Aufsehen erregt. Sein bedeutendstes Werk ist: „Faust und Margaretha“, welches seinem Namen auch in Deutschland Ruf gebracht hat.

Die Kammermusik in Frankreich fand einen ausgezeichneten Vertreter in George D'uslow, einem der gediegensten Tonsetzer der Neuzeit. Er war von Geburt ein Engländer, doch wurde Frankreich seine Kunstheimath. Er starb 1853.

In der Pianofortemusik brachte der Pole Friedr. Franz Chopin, † 1849, der ebenfalls den Franzosen beizuzählen ist, einen außerordentlichen Umschwung, so daß er für den Gründer einer neuen Art des Klavierspiels, der romantischen, die von Liszt, Henselt und Thalberg weiter ausgebildet wurde, gelten kann. Er war Meister des Salonspiels. Seine Compositionen unterscheiden sich durch allerlei neue Schwierigkeiten, besonders durch weitgriffige Begleitung, schwierige Handlagen, seltsame Fingerstellungen. Er verbindet größere Zartheit und Feinheit des Ausdrucks mit wahrer Originalität.

In Italien, der Wiege der schönen Künste, scheint die Musik dem allmählichen Verfall sich zu nähern. Der hohe, heilige Ernst ist aus der heutigen italienischen Musik fast ganz verschwunden. Die Oper ist gegen-

wärtig das einzige Feld des Schaffens für Italien, aber auch auf diesem Gebiete muß es zurückstehen, selbst gegen seine jüngste Vergangenheit, in welcher Bellini und Donizetti noch den alten Ruhm Italiens aufrecht hielten.

B. Bellini † 1835 in der Nähe von Paris. Die bekanntesten seiner Opern sind: Die Nachtwandlerin, Beatrice di Tenda und Norma; in letzterer erreicht er den Höhepunkt des Schaffens. In Paris schrieb er 1833 die Puritaner. Er ist besonders glücklich im elegischen Ausdruck, weniger im pathetischen. Sein Verdienst besteht darin, daß er der Rossini'schen Ueberladung eine größere Einfachheit entgegensetzte, obgleich er selbst jenem Talente weit nachsteht.

G. Donizetti ist glücklicher im Komischen als im Sentimentalen. Die thränenreiche Gefühlsschwärmerei Bellini's ist bei ihm weniger vorherrschend. Die gelungensten seiner Opern sind: Der Liebestrank, die Tochter des Regiments, Lucia, Lucretia Borgia, Belisar. Er starb 1848 in Paris geisteskrank.

Am wenigsten Gutes läßt sich von dem Vielschreiber G. Verdi sagen, obgleich in seinen Opern nicht selten Funken des Genie's blitzen. Von ihm ist Nebucadnezar, Hernani, Rigoletto, der Troubadour u. s. w. Neuerdings auch ein Requiem.

Unter den Instrumentalkünstlern Italiens aus der neueren Zeit ist nur ein bedeutender, aber ein Phänomen ohne Gleichen zu nennen, Nicolo Paganini, der genialste und größte Geiger, der je gelebt, † 1840 zu Nizza. Paganini's „Carneval in Venedig“ ist in der ganzen Welt bekannt.

In Deutschland treten Mozart und der Klassizismus nun allmählich in den Hintergrund, die trefflichen Eigenschaften jener alten Meister, die bis dahin mustergültig waren, werden bei Seite geschoben. Die Neuzeit stellt neue Gesetze auf. Die frühere Raivetät geht verloren, jenes gesunde, freudige, durch Zweifel unbeirrte Schaffen.

An der Grenze der alten und neuen Zeit stehen Mendelssohn und Schumann, jener sich noch der klassischen Form anschließend, dieser schon manches moderne Element in sich aufnehmend und überhaupt eine freiere Richtung anbahnend.

Felix Mendelssohn-Bartholdy, Enkel des berühmten Philosophen Moses Mendelssohn, wurde 1809 in Hamburg geboren. Von seinem dritten Jahre an war Berlin seine Heimath, wo seine Eltern ihren Aufenthalt bleibend nahmen. Früh entwickelte sich hier sein musikalisches Genie, unter Anleitung von Zelter und Berger; daneben wurde seine wissenschaftliche Ausbildung nicht veräußt. Nachdem Mendelssohn schon früher mit dem Vater eine Reise nach Paris gemacht hatte, finden wir ihn 1829 in London, wo seine Overture zum „Sommernachtstraum“ zur Aufführung kam.

Der junge Meister wurde mit Beifall überschüttet. Dieser Reise folgte bald eine zweite nach Italien; 1837 in Rom componirte er „Die erste Walpurgisnacht“. 1834 leitete er mit dem Dichter Zimmermann das Theater zu Düsseldorf und es entstand der größte Theil des „Paulus“, auch viele „Lieder ohne Worte“.

Mit der Ueberfiedelung nach Leipzig beginnt in Mendelssohn's Leben die Periode, in welcher er als Künstler seinen Höhepunkt und zugleich die allseitige Anerkennung Deutschlands, ja der ganzen gebildeten Welt erreichte. Hier vollendete er den „Paulus“, 1837 verheirathete er sich mit der Tochter eines reformirten Predigers zu Frankfurt. Von der Leipziger Universität wurde er zum Doctor creirt und 1841 vom Könige von Sachsen zum Kapellmeister ernannt, jedoch folgte er bald darnach dem Rufe seines Königs als Kapellmeister nach Berlin, und dieser neuen Stellung verdanken wir mehrere seiner ausgezeichnetsten Werke, indem der König die Idee in ihm anregte, die antike Tragödie mit Musik in Scene zu setzen, so die „Antigone“ von Sophokles, „Athalie“ von Racine. Schon 1841 kehrte Mendelssohn nach Leipzig zurück, wo ihm das Leben mehr gefiel. In das Jahr 1842 fällt seine A-moll-Symphonie. Hauptsächlich durch seine Bemühung wurde 1843 in Leipzig ein Conservatorium in's Leben gerufen, und Moscheles als Lehrer an demselben angestellt. Obgleich nun der König von Preußen 1843 Mendelssohn zum Generalmusikdirektor in Berlin ernannte und sich ihm sowohl in der Leitung des Berliner Domchores, wie der Symphonienconcerte ein erwünschter Wirkungskreis eröffnete, nahm er doch schon 1844 seinen Abschied und ging nach England, wo er seinen „Elias“ aufführte. Nach seiner Rückkehr von dort 1846 begann er zu kränkeln, der Tod seiner geliebten Schwester Fanny schlug ihm tiefe Wunden. Vergebens suchte er 1847 in der Schweiz Heilung, schon im Herbst desselben Jahres starb er in Leipzig. Das Oratorium „Christus“ und die Oper „Lorelei“ blieben unvollendet.

Seine letzte Ländichtung war das Eichendorff'sche Lied: „Vergangen ist der lichte Tag“.

Mendelssohn ist der Componist der feinen gebildeten Gesellschaft. Rein wie sein Wesen war seine Harmonie. Indem er die ästhetische Niederlichkeit der modernen Salonstücke sittigte und zügelte, erwarb er sich ein entschiedenes Verdienst um Reinigung des Geschmacks. Er setzte seine Lebensaufgabe in das Streben, die strengen, edlen Formen der alten Meister wieder zu Ehren und Würden zu bringen. Von den Schönheiten der Mendelssohn'schen Musik ist sonderlich hervorzuheben die geistvolle Tonmalerei, z. B. in den Overturen zum Somernachtsstraum, Die Hebriden, Meeresstille und Glückliche Fahrt. Von seinen Klaviercompositionen sind besonders die Lieder ohne Worte sehr verbreitet. Manche seiner trefflichen Lieder

sind zu echten Volksliedern geworden, z. B.: „Wer hat dich, du schöner Wald“, „Es ist bestimmt in Gottes Rath“. Unter seinen Symphonien ist die A-dur die vollendetste.

Sehr bedeutend steht Mendelssohn in den Oratorien Paulus und Elias da, die den ersten Rang unter den neueren Oratorien behaupten. Wir scheiden von ihm als von dem letzten Vertreter des Klassizismus in der Musik.

Robert Schumann, dieser hochbedeutende Tondichter, wurde 1810 zu Zwickau geboren. Er entschied sich erst, während er in Leipzig studirte dafür, die Musik zum Lebensberufe zu wählen. Den nachhaltigsten Einfluß auf Schumann's Thätigkeit und Entwicklung übte Clara Wieck, seine nachmalige Gemahlin. In den Jahren seiner Verlobung schrieb Schumann die Mehrzahl seiner trefflichsten Lieder, „Liederkreis, Frauenliebe und Leben“, „Dichterliebe“; auch andere bedeutende Musikstücke: Symphonie in B-dur, Overture, Scherzo und Finale in E-dur, Symphonie in D-moll u. s. w. 1843 entstand sein umfangreichstes Werk, das romantische Oratorium: „Paradies und Peri“; Phantasiestücke, Kinder-scenen. 1844 unternahm Schumann mit seiner Gattin eine Kunstreise nach Rußland. Nach ihrer Rückkehr siedelten sie sich in Dresden an. Schon früher waren bei Schumann Spuren eines Gehirnleidens vorgekommen; dieser Zustand kehrte 1845 wieder, wurde aber noch einmal glücklich beseitigt, und die folgenden Jahre waren wieder produktiv für die Musik: C-dur-Symphonie: Oper Genoveva: Musik zu Byron's Manfred; Faustmusik. In ihnen tritt ein großartig düsterer, tragischer Zug mehr und mehr in den Vordergrund.

Nach wenigen Jahren verfiel er in völlige Geisteskrankheit und starb 1856.

Schumann vereinigt schaffendes und kritisches Talent. In seinen späteren Compositionen ist ein düstres Pathos vorherrschend, während in den früheren eine oft höchst anmuthige, feine, manchmal auch tief innige, romantische Stimmung vorwiegt. Neben Schubert ist er der glänzendste Vertreter des deutschen Liedes, das er bis in seine innersten seelenvollsten Tiefen verfolgt. Erschütternde Wahrheit der Leidenschaft und naive Innigkeit stehen ihm gleichmäßig zu Gebote. Zu den duftigsten Blüthen seiner Lyrik gehören „Dichterliebe, Frauenliebe und Leben“, „Myrthen“ u. a. Das Hauptgewicht fällt überall auf die poetische Auffassung, auf die feine Ausarbeitung des Einzelnen, auf den Reichthum an frappanten, harmonischen Combinationen, ebenso wie bei Berlioz und Chopin. Trefflich sind auch seine Compositionen für Kammermusik, Trio's, Quartetten und Quintetten.

Durch Schubert, Mendelssohn und Schumann ward das deutsche Lied auf den Gipfel der Vollendung erhoben. Die Lust am Liede ward fortan im Volke immer allgemeiner, und eine große Zahl anderer deutscher Componisten

wandte sich dieser Musikgattung mit Eifer zu. Namentlich hat Robert Franz sich fast ausschließlich auf dem Gebiet der Gesangslyrik schöpferisch bewegt. Wilhelm Taubert ist ausgezeichnet in seinen reizenden Klängen aus der Kinderwelt. Franz Abt bekannt durch seine innig empfundenen Lieder: „Wenn die Schwalben heimwärts zieh'n“; Friedrich Rückert: „O, wär ich doch des Mondes Licht“.

Tüchtiges wurde auf dem Gebiete der Kirchenmusik geleistet; namentlich nimmt Ferdinand Hiller unter den Meistern der Neuzeit eine achtungswerthe Stellung ein. Er ist in allen Gattungen thätig gewesen als geistreicher Musiker; was er gibt, ist interessant, ohne daß es eine wahrhaft tiefe Wirkung hervorbringt. 1836—1837 leitete er in seiner Vaterstadt Frankfurt den Cäcilien-Verein, dann ging er nach Italien, 1839—1840 war er bei seinem Freunde Mendelssohn in Leipzig, wo er sein Oratorium: „Die Zerstörung Jerusalems“ mit Erfolg aufführte. 1853 nahm Hiller die Stelle eines Musikdirektors in Köln an. Sein neuestes Werk ist „Saul“.

Robert Schumann in Verbindung mit Mendelssohn hat für die Pianofortemuskik eine Art neuer klassischer Epoche hervorgebracht, welche in der Virtuosität am reinsten von Clara Schumann, geb. Wieck, repräsentirt wird. Dieser Richtung gehören auch an: Reinecke, Grädener, Marfull u. a.

Elegante Saloncompositionen haben wir von Schulhof in Dresden, Spindler in Dresden, Tedesco, seit 1850 Hof-Pianist des Großherzogs von Oldenburg, Dösten in Berlin, Beyer in Mainz, Cramer in Frankfurt u. a.

Für Unterrichtszwecke componirten: Kuhlau † 1832 in Kopenhagen, Czerny † 1857, Alois und Jakob Schmitt, Hünten, seit 1847 in seiner Vaterstadt Coblenz. Köhler, Bertini, Diabelli u. s. w.

Die Virtuosität im Gesange hat hinsichtlich dessen, was man schönen Gesang nennt, seit dreißig Jahren Rückschritte gemacht. Dagegen hat die Gesangskunst im dramatischen Ausdruck wesentlich gewonnen, wie dieß auch bei der neuen Richtung der Opernmuskik begreiflich. Wahrhaft groß im dramatischen Ausdruck, genial in künstlerischer Auffassung steht unter den Sängerinnen Wilhelmine Schröder-Devrient († 1860) da. Ihr Stern begann seine glänzende Laufbahn, als ein anderes Meteor am Theaterhimmel, Henriette Sontag (nach ihrer Verheirathung mit dem Grafen Rossi) sich von der Bühne zurückzog. War die Schröder-Devrient besonders in der Darstellung der Leidenschaft Meister, so entfaltete sich dagegen das Talent der Sontag am hinreißendsten in heitern, schelmischen, graziosen Rollen. H. Sontag starb 1854 in Mexico an der Cholera. Die schwedische Nachtigall Jenny Lind dürfen wir auch den deutschen Sängerinnen beizählen. Als

Sieder- und Oratorienfänger verdient vor Allen Julius Stockhausen die Palme.

Unsere Zeit ist in eine Periode der Gährung, des rastlosen Vorwärtstrebens, des Kampfes gegen das Hergebrachte getreten, und die Tonkunst ist von dem drängenden Treiben der Zeit nicht unberührt geblieben. So wie die Literatur ihre Sturm- und Drangperiode hatte, so erleben wir jetzt eine solche in der Musik, jedoch mit dem Unterschiede, daß jene in der Literatur dem klassischen Zeitalter vorausging.

Seit den letzten Jahrzehnten regte sich in der musikalischen Composition ein sehr emsiger Geist, welcher feindselig gegen die bisherigen Kunstregeln auftrat. Die von den Meistern einer früheren Zeit aufgestellten und als allgemein gültig anerkannten Schranken zwischen den einzelnen Gestaltungen der Compositionen werden umgestoßen, und die verschiedenen Musikgattungen ineinander verschmolzen, so daß ganz neue Formen entstehen. In der Gestalt der Oper bereiten sich ebenfalls wesentliche Veränderungen vor. Französische Textdichtungen wichen von der bisherigen Einfachheit des Opernsubjets gewaltig ab und schufen große dramatische, mit allen Effectmitteln der Scenerie ausgestattete Gemälde, die nur das mit den früheren Operndichtungen gemein hatten, daß sie zum großen Theil ebenso zusammenhanglos, ja mitunter noch widersinniger waren. So entstanden jene großen, an blendenden Effecten alles Frühere überbietenden Opern von Auber, Meyerbeer &c.

Richard Wagner, jedenfalls eine der interessantesten Erscheinungen unter den Tonkünstlern der Neuzeit, hat sich die Aufgabe gestellt, der Reformator der Oper zu werden. Früh hatte er sich der Musik gewidmet, größere Bedeutung aber gewann erst seine Oper „Rienzi“, die er im Sommer 1839 in Paris vollendete, so auch „Der fliegende Holländer“. Anderweitige größere Arbeiten während eines längeren Aufenthaltes in Dresden sind die Opern „Tannhäuser, oder der Sängerkrieg auf der Wartburg“, „Lohengrin“. Die politischen Stürme 1848—1849 nöthigten Wagner, Dresden zu verlassen und erst 1862 wurde er amnestirt. Neuerdings entstanden „Tristan und Isolde“, „Die Meisterjinger“ und „Die Nibelungen“. In der Zwischenzeit lebte er theils in Paris, theils in der Schweiz, war auch einmal in London und Venedig. Neuerdings hat er seinen Wohnsitz in Baireuth genommen, um dort die Aufführung der Nibelungen vorzubereiten, die im Sommer 1876 vor sich ging, aber trotz hinreißender Einzelheiten doch im Ganzen den hochgesteigerten Erwartungen keineswegs entsprach. Wagner hat sich gleichzeitig ausgezeichnet als Schriftsteller, Operndichter und Operncomponist. Seine drei Schriften: Kunst und Revolution; das Kunstwerk der Zukunft und Oper und Drama offenbaren Wagner's Streben: die ganze Oper in eine fortlaufende Deklamation zu verwandeln und alles, was dem Fortschritte der Handlung hinderlich ist: Arien, Duette, Finale zu

entfernen, dagegen wendet er das Recitativ abwechselnd mit dem Arioso an. Die Chöre verwebt er mit der Oper, den eigentlichen Schwerpunkt verlegt er aber in das Orchester, das durch ihn eine Ausbildung von sinnlich berauschernder Macht erlangt hat. Gewiß wird Wagner's Streben nicht fruchtlos für die weitere Entwicklung bleiben; aber seine eignen Werke, so reich sie an neuen orchestralen und scenischen Wirkungen sind, gehen zu sehr darauf aus, die Musik zu Gunsten der Poesie und der gesammten Inszenirung zu entthronen. Statt der wohldurchdachten kunstvollen Gliederung der Opern unsrer besten Meister bieten sie ein ununterbrochenes Gemisch deklamatorischer Phrasen, welches den Eindruck tödtlicher Ermüdung hervorbringt.

Wagner hat wohl begeisterte Verehrer, aber auch heftige Gegner gefunden. Von seinen Erfolgen hat er nicht wenig den Bestrebungen seines Gesinnungsgenossen Franz Liszt zu danken, der zwar nicht, wie er, ein bahnbrechendes Genie, aber vielfach dazu beigetragen hat, die Musik einer neuen Entwicklungsstufe zuzuführen. Er wurde zu Raiding in Ungarn geboren. In Wien trat er zuerst öffentlich auf. 1823 machte er eine Kunstreise durch Deutschland nach Paris und London. 1834 durchreiste er als Pianist ganz Europa und erntete überall enthusiastische Huldigungen. Die Jahre 1840—1848 waren die glänzendsten Jahre seiner Virtuosenlaufbahn. 1848 ließ er sich in Weimar nieder, seit 1863 lebt er im Auslande. Franz Liszt ist ohne Zweifel unter allen Virtuosen der neueren Zeit der geistvollste und genialste. Als Componist hat Liszt Bedeutendes angestrebt, aber seine besten Absichten scheitern an der vollkommenen Maß- und Formlosigkeit. Namentlich seitdem er sich in Weimar niedergelassen, entstanden seine „Zwölf symphonische Dichtungen“, sowie seine großen Symphonien zu Dante's Göttlicher Komödie und zu Goethe's Faust. Diese symphonischen Werke werden von den Anhängern der neudeutschen Schule für das Bedeutendste angesehen, was die Instrumentalmusik neuer Zeit geschaffen. Unerkennenswerthes hat Liszt als Componist von Liedern und Romanzen geleistet, viele derselben sind ausgezeichnet durch den Ausdruck innerer Gefühlswärme und durch charakteristische Auffassung.

Ein begabter, aber sehr ungleicher Künstler unserer Zeit ist Anton Rubinstein, kaiserlicher Concertmeister in Petersburg, der nicht allein als Klavierspieler, namentlich was Bravour der Technik und Genialität der Auffassung betrifft, einen Platz unter den Virtuosen einnimmt, sondern auch als Componist unleugbar zu den angesehensten der Gegenwart zählt.

Zu den tiefsinnigsten, gedankenvollsten Componisten der Gegenwart gehört Johannes Brahms aus Hamburg, ein Schüler Schumann's, der jedoch bald sich zu einem eignen männlich ernstern, hohen Styl durchgebildet und in symphonischen Werken (zwei Orchester-Serenaden, neuerdings zwei höchst bedeutende Symphonien), Sertetten und Quartetten sich als Meister

streng musikalischer Formen und phantasievoller Erfindung bewährt, und ebenso gediegene Klaviersachen, Lieder und Gesangsstücke größerer Art (ein deutsches Requiem, Schicksalslied, Triumphlied u. A.) geschaffen hat. Durch überaus poetische Lieder und Klaviercompositionen hat sich ein anderer Schüler Schumann's, Theodor Kirchner, ausgezeichnet. In strengerer Richtung wirkt ferner Friedrich Kiel, von dem u. a. ein „Requiem“ günstiges Zeugniß ablegt.

Bleibt auch ein endgültiges Urtheil über die Musik unserer allerneuesten Zeit der Zukunft vorbehalten, so ist jedenfalls die Gefahr nicht wegzuleugnen, über die technische Vollendung, über den Glanz der Form den Gehalt, die Innerlichkeit der Empfindung und die wahre Schönheit zu vernachlässigen.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW

Verzeichniß der Künstler.

- | | | |
|---|--|---|
| <p>Abt, Seite 216.
 Achenbach 185.
 Adam, A. 184.
 Agafias 88.
 Ageladas 78.
 Ageandros 85.
 Alberti 59.
 Allegri 195.
 Alt, K. 118.
 Munno 143.
 Ambrosius 192.
 Amerighi 172.
 Angeli 186.
 Angelico, Fra 137.;
 Apelles 124.
 Apollodoros 33. 124.
 Apollonios 85. 88.
 Athenodoros 85.
 Auber 212.
 Bach, Eman. 198. 200.
 Bach, Friedemann 198.
 Bach, Joh. Christ. 198.
 Bach, Joh. Christoph
 Friedr. 198.
 Bach, Joh. Seb. 197.
 Bachhuyfen 181.
 Barry 66.
 Bartolommeo, Majo 103.
 Bartolomeo, Fra 148.
 Bassano 159.
 Baudry 187.
 Bazzi siehe Sodoma.
 Becker 185. 186.
 Beethoven 203.
 Begas, Karl 186.</p> | <p>Begas, Reinhold, Seite
 113.
 Bellini, Giov. 141.
 Bellini, Vincenzo 213.
 Bendemann 185. 186.
 Berlioz 212.
 Bernini, 62. 110.
 Bertini 216.
 Beyer 216.
 Biard 187.
 Biefve, de 187.
 Bläfer 113.
 Böcklin 187.
 Boieldieu 205.
 Bonheur, Rosa 187.
 Bordone 159.
 Bordoni 195.
 Borromini 62.
 Botticelli 139.
 Brahms 218.
 Braith 184.
 Bramante 60.
 Breton 187.
 Broschi 195.
 Brüggemann 100.
 Brueghel, Pet. 178.
 Brunellesco 59.
 Cabanel 187.
 Caffarelli 195.
 Calame 187.
 Calliari 159.
 Callot 180.
 Canale 181.
 Canaletto 181.
 Canova 112.</p> | <p>Caracci, Seite 171.
 Carabaggio 172.
 Carpaccio 142.
 Carstens 181.
 Catalani 206.
 Cellini 71. 107.
 Chares 85.
 Cherubini 204.
 Chopin 212.
 Cima da Conegliano 142.
 Cimabue 130.
 Cimarofo 205.
 Clementi 206.
 Cogniet 187.
 Cornelius 181. 182.
 Corot 187.
 Correggio 155.
 Courbet 187.
 Cramer 207. 216.
 Cranach 169.
 Czerny 207. 216.
 Danthauser 186.
 Dannecker 112.
 Daubigny 187.
 David 114.
 Decamps 187.
 Defregger 184.
 Delacroix 187.
 Delaroche 187.
 Delorme 64.
 Denner 179.
 Diabelli 216.
 Diogenes 88.
 Dolci 172.
 Dolcs 200.</p> |
|---|--|---|

- Domenichino, Seite 171.
 Donatello 102.
 Donizetti 213.
 Donndorf 114.
 Donner 111.
 Doré 187.
 Dou 179.
 Drake 113.
 Duban 66.
 Duccio 131.
 Düfay 194.
 Dupré 187.
 Durante 195.
 Dürer 121. 122. 167.
 Duret 114.
 Dyck, van 175.
 Easlake 188.
 Ecard 196.
 Eckhout, van den 177.
 Egale 65.
 Eisenlohr 65.
 Elzheimer 179.
 Ewerdingen 180.
 Eyck, Hubert van 160.
 Eyck, Joh. van 162.
 Eyck, Margaretha van 162.
 Farinelli 195.
 Fajás 200.
 Fernfors 114.
 Ferrari 146.
 Ferstel 66.
 Fiesole, s. Angelico.
 Finiguerra 121.
 Fischer, M. 113.
 Flameng 121.
 Flandrin 187.
 Fleury 187.
 Flind 177.
 Flotow 211.
 Flüggen 184.
 Folz 184.
 Francia 144.
 Frank, M. S. 121.
 Franz 216.
 Froberger 197.
 Füßlich 182.
 Funt 186.
 Gabrieli 196.
 Galait 187.
 Gärtner, v. 65.
 Gauermann 186.
 Genelli 118. 184. 187.
 Géricault 187.
 Gérôme 187.
 Ghisberti 101.
 Ghirlandajo 138.
- Gibjon, Seite 114.
 Giorgione 157.
 Giotto 135.
 Glück 199.
 Glykon 88.
 Gnauth 65.
 Goltzius 121.
 Gounod 212.
 Gozzoli 139.
 Grädener 216.
 Graff 179.
 Braun 200.
 Gude 185. 186.
 Guido von Arezzo 193.
 Hagn, L. von 184.
 Hähnel 114.
 Hals, Fr. 176.
 Händel 198.
 Hansen 66.
 Hasenclever 185.
 Haffe 195. 200.
 Haydn 199. 200.
 Heem, de 181.
 Heinlein 184.
 Helft, van der 176.
 Henselt 212.
 Herz 207.
 Heß, Heinr. 183. 184.
 Heß, Peter 184.
 Hilbrandt, Theob. 185.
 Hilbrandt, Ed. 186.
 Hiller, J. G. 200.
 Hiller, Ferd. 216.
 Himmel 207.
 Hiram 17.
 Hittorf 66.
 Hobbema 180.
 Hogarth 180.
 Holbein, H. d. ä. 122.
 Holbein, H. d. j. 165. 166.
 Homilius 200.
 Hoock, Pieter de 179.
 Hübner, Karl 185.
 Hübner, Julius 186.
 Hübisch 65.
 Huchald 193.
 Hülz, Johann 55.
 Hummel 207.
 Hüntten 216.
 Huysum, van 181.
 Jamnitzer 71.
 Jttinos 26.
 Jordan 185.
 Kalamis 79.
 Kalkbrenner 207.
 Kalkrates 26.
- Kallon, Seite 78.
 Kanachos 78.
 Kauffmann 179.
 Kaulbach 183.
 Keßels 114.
 Keyser, de 187.
 Kiel 219.
 Kirchner 219.
 Kitz 113.
 Klenze 65.
 Kleomenes 88.
 Klöber, v. 186.
 Knauts 185.
 Kneller 179.
 Koch 181.
 Köhler 185. 216.
 Koeffoet 188.
 Kolbe 185.
 Koller 187.
 Krafft, Adam 108.
 Krafft, Peter 186.
 Kreuzer 211.
 Krüger 186.
 Kücken 216.
 Kuhlau 216.
 Kurzbauer 184.
 L'Allemant 186.
 Landseer 188.
 Laffo, Or. di 194.
 Lazzari, D. (Bramante) 60.
 Lebrun 179.
 Leins 65.
 Leo 195.
 Leäcot 64.
 Leiffing 185. 186.
 Leu 185.
 Leutje 185.
 Leyß 187.
 Lier 184.
 Lind 216.
 Lippi, Fra Filippo 138.
 Lippi, Filippino 139.
 Liszt 212. 218.
 Löhner 133.
 Lombardi 103.
 Lorrain 180.
 Lorzing 211.
 Luini 146.
 Lully 204.
 Lysippos 83.
 Magnus 186.
 Makart 184.
 Mali 184.
 Mantegna 141.
 Marcanton 121.
 Marfull 216.

- Marjchner, Seite 208. 210.
 Martino, Sim. di 136.
 Masaccio 138.
 Matejko 186.
 May 184.
 Meer, Jan van der 179.
 Meiffonier 187.
 Memling, Hans 162.
 Memmi, f. Martino
 Mendelssohn 213.
 Mengs 179.
 Menzel 118. 186. 188.
 Merian 179.
 Messina, Ant. da 141.
 Messys 163.
 Metzu 179.
 Meyerbeer 211.
 Meyerheim, Eduard 186.
 Meyerheim, Paul 186.
 Michelangelo Buonarroti
 61. 104. 146.
 Mieris, van 179.
 Millet 187.
 Mnesiklees 26.
 Moretto 158.
 Morgenstern 184.
 Moscheles 207.
 Mozart 199. 200.
 Mücke 185.
 Muncacz 186.
 Murillo 172.
 Myron 79.
 Raumann 200.
 Neher 184. 186.
 Netscher 179.
 Neureuther 65.
 Okenheim 194.
 Ofsten 216.
 Ohlmüller 65.
 Onatas 78.
 Onslow 212.
 Orcagna 101. 135.
 Ostade 178.
 Overbeck 181.
 Paer 205.
 Paganini 213.
 Paisiello 205.
 Palestina 194.
 Palma Vecchio 158.
 Parrhasios 124.
 Paffini 118. 186.
 Perugino 143.
 Peruzzi 61.
 Phidias 26. 79.
 Piccini 199. 200.
 Piloth 184.
 Pinturicchio, Seite 144.
 Pisano, Andrea 101.
 Pisano, Giovanni 100.
 Pisano, Nicola 97.
 Polydoros 85.
 Polygot 123.
 Polyklet 80.
 Ponte, da 159.
 Bordenone 159.
 Porpora 195.
 Potter 181.
 Pouffin 179.
 Pradier 114.
 Praxiteles 81.
 Preller, Jr. 187.
 Près, des 194.
 Protogenes 124.
 Pythagoras 79.
 Quercia, Jacopo della 101.
 Rafael 61. 104. 149.
 Rahl 186.
 Ramberg, A. von 184.
 Rauch 113.
 Regnault 187.
 Reichardt 207.
 Reinecke 216.
 Reißiger 211.
 Rembrandt van Ryn 121.
 176.
 Reni, Guido 172.
 Rethel 186.
 Reysch 186.
 Reynolds 180.
 Richter, Gust. 186.
 Richter, Ludw. 186. 188.
 Rießstahl 186.
 Riel 55.
 Rietchel 113.
 Righini 205.
 Rinuccini 195.
 Robbia 101.
 Robert 187.
 Robusti 159.
 Rolle 200.
 Romano, Giulio 154.
 Roos 181.
 Rosa, Salvatore 180.
 Rosa di Livoli 181.
 Rosenfelder 187.
 Rossini 206.
 Rottmann 183.
 Rousseau, J. J. 204.
 Rousseau, Th. 187.
 Rubens 64. 173.
 Rubinstein 218.
 Rude 114.
 Rugendas, Seite 179.
 Ruissael 180.
 Rustige 186.
 Ruysh 181.
 Sandrart 179.
 Sanjovino, Andrea 103.
 Sanjovino, Jac. 61. 107.
 Santi, R., siehe Rafael.
 Sarto, Andrea del 149.
 Scarlatti, A. 195.
 Scarlatti, Dom. 195.
 Scaurus 31.
 Schadow, J. G. 112.
 Schadow, Wilh. 181. 184.
 Schick 181.
 Schiebelbein 113.
 Schilling 114.
 Schinkel 65.
 Schirmer 185. 186.
 Schleich 184.
 Schlüter 111.
 Schmidt, F. 66.
 Schmitt, M. 216.
 Schmitt, Jac. 216.
 Schnorr 182. 183. 186. 188.
 Schongauer 121. 164.
 Schorn 186.
 Schrader 186.
 Schraudolph 184.
 Schröder-Devrient 216.
 Schrödter 185. 186.
 Schubert 208.
 Schulhof 216.
 Schumann, R. 213. 215.
 Schumann, Clara 216.
 Schütz 197.
 Schwantaler 114.
 Schwind, v. 118. 184.
 Scott 66.
 Semper 66.
 Senefelder 122.
 Sens, W. von 56.
 Siemering 113.
 Signorelli 140.
 Stopas 27. 81.
 Sodom, il 146.
 Sohn 185.
 Solario 144. 146.
 Sontag 216.
 Spindler 216.
 Spohr 208.
 Spontini 205.
 Steinbach, G. v. 55.
 Steinbrück 185.
 Steinhäuser 114.
 Steinle 182. 186.

- | | | |
|---|---|--|
| <p>Stephan, Meister, Seite 133.
 Stille 185.
 Stockhausen 217.
 Stoß 110.
 Strack 65.
 Stückelberg 187.
 Stüler 65.
 Sueur, le 179.
 Syrlin 109.
 Tatti 61. 107.
 Taubert 216.
 Tauriskos 85.
 Tebesco 216.
 Tenerani 114.
 Teniers 178.
 Terburg 178.
 Thalberg
 Thorwaldsen 112.
 Tidemand 185.
 Tieck 113.</p> | <p>Tintoretto siehe Robusti.
 Tischbein, Seite 179.
 Tizian 157.
 Troyon 187.
 Turner 188.
 Turviti 130.
 Unger 121.
 Vautier 185.
 Vecellio, siehe Tizian.
 Veit 181. 186.
 Velazquez 172.
 Velde, van de 181.
 Verboekhoven 188.
 Verdi 213.
 Vernet, Horace 187.
 Veronese, P. 159.
 Verrocchio 103.
 Vinci, Lion. da 103. 144.
 Vischer 110.
 Volz, Fr. 184.
 Wach 185.</p> | <p>Wächter, Seite 181.
 Wagner, Richard 217.
 Walbmüller 186.
 Wappers 187.
 Weber 208. 209.
 Werff, van der 179.
 Werner, A. von 186.
 West 180.
 Wenden, Rogier van der 162.
 Wieck, Clara 215.
 Wilhelm, Meister 133.
 Wilkie 188.
 Winterhalter 187.
 Wohlgemuth 166.
 Wolf 113.
 Wollwerman 181.
 Zeitblom 164.
 Zelter 200. 207.
 Zeugis 124.
 Ziebland 65.
 Zumbusch 114.</p> |
|---|---|--|

S-96

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000294339