



ANTON SPRINGER  
HANDBUCH  
DER  
KUNSTGESCHICHTE  
IV  
NEUERE ZEIT  
II. TEIL



8. Aufl.

1909.

77. 10. 80  
poczt. 600.

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000300573

A/238

ZWIAZEK STUDENTOW ARCHITEKTURY  
PRZY AKADEMII GORNICZEJ  
W KRAKOWIE  
W. A.







Madonna im Rosenhag.

Von St. Lochner. Köln, Wallraf-Richartz-Museum.

Handbuch  
der  
**Kunstgeschichte**

von  
**Anton Springer**

IV.

**Die Renaissance im Norden  
und die Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts**

Achte Auflage, revidiert und ergänzt

von  
**Felix Becker**

Mit 450 Abbildungen im Text und 24 Farbendrucktafeln



**Leipzig**  
Verlag von E. A. Seemann  
1909



III-306515



~~III 17899~~

Das Recht der Uebersetzung wird vorbehalten.

Copyright 1909 by E. A. Seemann

Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

Alt. Nr. 513/51

BPK-nr 370) 2011

## Dorwort.

Der Hauptinhalt dieses Bandes: Die Renaissance im Norden ist das Studiengebiet, das Anton Springer am meisten am Herzen lag, über das er in seinen Vorlesungen besonders begeistert und fesselnd sprach. Viel von dem Zauber seiner Darstellung: der tiefe Ton der Begeisterung, die schwungvolle Sprache, das Hervorheben der Entwicklungshöhen, das abgeklärte Urteil klingt auch dem Leser aus diesem Bande entgegen. Es war daher ebensowohl eine Pflicht der Pietät als der Klugheit, auch in dieser achten Auflage die Vorzüge des Springerschen Textes zu erhalten und ihn nur mit den neuen Ergebnissen der rastlos fortschreitenden kunstgeschichtlichen Forschung in Einklang zu setzen. So wurden insbesondere alle Namen und Daten revidiert, wichtig gewordene Künstlerpersönlichkeiten wie Justus van Gent, Simon Marmion, Francisco Goya u. a. neu aufgenommen und der Text zur besseren Übersichtlichkeit und im Einklang mit den übrigen Bänden des Handbuchs durch fettgedruckte Inhaltsstichworte gegliedert. Weiterhin ist dem illustrativen Teile der Fortschritt der Reproduktionstechnik sehr zustatten gekommen. Die Verlagsbuchhandlung hat sich auf das dankenswerteste bemüht, das Abbildungsmaterial wesentlich zu verbessern und zu bereichern und dem Bande durch die jetzt auf 24 erhöhte Zahl der Farbentafeln einen sehr willkommenen Schmuck zu geben.

Felix Becker.



## Inhaltsverzeichnis.

### I. Die nordische Kunst im 15. und 16. Jahrhundert.

#### A. Das 15. Jahrhundert.

1. Neue Ziele und Wege S. 1. — Holzschnitt und Kupferstich S. 2. — Tafel- und Miniaturmalerei S. 8. — Die Prager und die Kölner Schule S. 10. — Westfalen und Nürnberg S. 13.
2. Niederländische Malerei S. 14. — Hubert und Jan v. Eyck S. 15. — Die Nachfolger der van Eyck (P. Christus, H. v. d. Goes, Rogier van der Weyden, Memling, Gerard David) S. 23. — Burgundische und französische Miniaturmalerei (Jouquet und Marmion) S. 37.
3. Deutsche Skulptur und Malerei S. 40. — Lukas Moser S. 41. — Die niederrheinische Schule S. 44. — H. Multscher S. 48. — Schongauer S. 48. — Spätgotische Schnitzkäre in Schwaben S. 55. — Die schwäbische Malerschule (Herlin, Zeitblom, Schüchlin) S. 56. — Holz- und Steinskulptur in Bayern, Tirol u. a. D. S. 58. — Nürnberger Skulptur (Veit Stof und Adam Krafft) S. 63. — Tilman Riemenschneider in Würzburg S. 69. — Wohlgemuth S. 69.

#### B. Das 16. Jahrhundert.

1. Blütezeit der deutschen Kunst S. 72. — Burgtmair und Hans Holbein d. Ä. S. 74. — Dürer S. 82. — Dürers Schüler (Schäufelein, Hans v. Kulmbach usw.) S. 100. — Cranach S. 107. — Peter Vischer S. 110. — Hans Holbein d. J. S. 113. — Elsfässische und schwäbische Maler (Baldung, Grünewald usw.) S. 126. — Barthel Bruyn S. 129. — Kaiser Maximilians künstlerische Pläne S. 130. — Sein Grabdenkmal in Innsbruck S. 134. — Kleinmeister der Plastik und Malerei S. 134.
2. Niederländische Malerei und Plastik S. 139. — Quentin Massys S. 139. — Lukas van Leyden S. 143. — Ostjanen und Corel S. 144. — Jan Jooft und der Meister des Todes Mariä S. 146. — Hieronymus Bosch, P. Brueghel, Patinir und die Anfänge der Landschaftsmalerei S. 149. — Landschaftsmalerei (Jan Brueghel, Paul Brill) S. 143. — Die Romanisten (Mabuse, Barend von Orley) S. 153. — Niederländische Bildhauer in Deutschland (Alex. Colins, Abriaen de Bries, Pieter de Witte) S. 158.
3. Niederländische und deutsche Malerei am Ausgang des 16. Jahrhunderts S. 159. — Porträtmalerei (Christ. Schwarz, Anton Mor) S. 159. — Der Holzschnitt (Jost Amman, Stimmer, Virgil Solis) S. 161.
4. Die Renaissance in Frankreich S. 162. — Malerei (Jehan und François Clouet) S. 163. — Skulptur (Veroug, Richier, Colombe, Jean Jusie) S. 164. — Einwirkung der italienischen Renaissance unter Heinrich II. (Goujon, Pilon) S. 170. — Architektur: Eindringen der Renaissance-Ornamentik S. 173. — Der Schloßbau (Ducerceau): Schloß Chenonceaux, Chantilly, Fontainebleau S. 175. — Der Palastbau: Philibert de l'Orme, die Tuilerien S. 178. — Pierre Lescot, das Louvre S. 179.

5. Die Renaissance-Architektur in Deutschland und den übrigen Ländern S. 181. — Die Niederlande: Der Kirchenbau in Brabant und Flandern S. 181. — Holz- und Stein-  
skulptur in Dordrecht, Breda usw. S. 182. — Cornelis Briendt, die Kartusche S. 185. —  
Die bürgerliche Baukunst in den nördlichen Provinzen S. 185. — Deutschland: Eindringen  
der Renaissanceformen S. 188. — Der Fachwerkbau S. 191. — Der Haussteinbau S. 192. —  
Das Heidelberger Schloß S. 197. — Schlösser und Residenzen in Stuttgart, Landshut, Mün-  
chen, Torgau, Prag usw. S. 199. — Bürgerliche Bauten in Köln, Nürnberg, Rothenburg,  
in den Hansestädten usw. S. 205. — Ausgang der deutschen Renaissance im 17. Jahrh.  
S. 213. — Skandinavien, Spanien, England S. 214.
6. Das nordische Kunsthandwerk im 16. Jahrhundert S. 219. — Frankreich S. 219.  
— Goldschmiedekunst, Ornamentstecher (Ducerceau, Collaerts usw.) S. 219. — Palissy und  
die Kunsttöpferei S. 221. — Buchbinderei (Grotierbände) S. 222. — Emailmalerei in  
Limoges S. 223. — Kunstschreinerei S. 224. — Deutschland S. 224. — Ornament-  
stecher, Modelbücher (Holbein, Beham, Hirschvogel usw.) S. 227. — Goldschmiedekunst  
(Jannitzer) S. 228. — Metallguß und Schmiedekunst S. 230. — Kunsttöpferei S. 232. —  
Kunstschreinerei und Holzschnitzwerk S. 235.

## II. Die Kunst im 17. und 18. Jahrhundert.

### A. Das 17. Jahrhundert.

1. Die italienische Kunst S. 238. — Baukunst. Kirchenbau (Stuckverzierung, Gewölbe- und  
Kuppelmalerei) S. 239. — Der Barockstil, Lorenzo Bernini S. 241. — Barockplastik  
S. 242. — Malerei. Caravaggio und der Naturalismus S. 244. — Die Caracci S. 248. —  
Guido Reni S. 251. — Domenichino S. 253. — Die Malerei in Neapel (Ribera) S. 254. —  
Albani und Guercino S. 257. — Die Malerei in Florenz und Genua (Mori, Rosselli, Dolci,  
Strozzi) S. 258. — Die Malerei in Rom (Sacchi, Caffoerrato, Maratta) S. 259. — Die  
Nachfolger Caravaggios in Neapel (Salvatore Rosa, Luca Giordano) S. 260.
2. Rubens und die flandrische Kunst S. 263. — Künstlerwanderungen nach Italien, die  
Schilderbent in Rom S. 263. — Honthorst, Pieter van Laer, Eisheimer S. 264. — Rubens  
S. 265. — Jordaens, Anton van Dyck S. 276. — Rubens' Schüler und die Antwerpener  
Kupferstecherschule S. 279. — Adriaen Brouwer S. 281. — Teniers S. 282. — Gonzales  
Coques S. 284.
3. Die holländischen Malerschulen S. 285. — Einfluß des Befreiungskrieges auf die Kunst-  
übung, Schützen- und Regentenstücke S. 285. — Die drei Entwicklungsstufen der holländischen  
Malerei S. 287. — Frans Hals S. 290. — Rembrandt S. 292. — Die Haarlemer  
Schule. Gesellschaftsstücke (Dirk Hals, Palamedesz, Todde usw.) S. 302. — Bauernstücke  
(Adriaen van Ostade) S. 303. — Landschaftsmalerei (Jsaac van Ostade, Ruisdael, Bouverman,  
Berchem usw.) S. 304. — ter Borch und die Stoffmalerei S. 307. — Die Leydener und die  
Delfter Schule. Die Fluß- und Dünenlandschaft (Jan van Goyen) S. 309. — Jan Steen  
S. 309. — Gerard Dou, Frans Mieris S. 310. — Karel Fabritius S. 311. — Die Innen-  
raummalerei (Jan van der Meer, Pieter de Hoogh) S. 312. — Die Amsterdamer Schule.  
Bartholomeus van der Helst S. 314. — Rembrandts Schüler und Nachfolger (Lievens,  
Sal. Koninck, Vol, Flink, Geelhou, Art de Gelder) S. 315. — Metju S. 316. — Seemalerei  
(Jan van de Capelle, Willem van de Velde) S. 316. — Tiermalerei (Adriaen van de Velde,  
Melbert Cuij, Potter) S. 318. — Landschaftsmalerei (Jan Both, Eberdingen, Art van der  
Meer, Hobbema) S. 319. — Stilleben- und Kircheninterieurmalerei S. 323.
4. Die spanische Malerei. Vorbedingungen ihrer Entwicklung S. 328. — Die Maler der  
2. Hälfte des 16. Jahrhunderts S. 328. — Velazquez und die Schule von Sevilla S. 331.  
— Zurbaran, Cano, Murillo S. 337.

5. Die französische Kunst. Das Zeitalter Louis' XIV. S. 343. — Malerei. Jacques Callot S. 344. — Nicolas und Gaspard Poussin S. 345. — Claude Lorrain S. 347. — Lesueur, Courtois; Stiftung der römischen Akademie S. 348. — Architektur. Das Versailler Schloß und der Louvrebau (Zules Hardouin Mansart) S. 350. — Die Kirchenbauten von Lemercier u. a. S. 352. — Die Dessinateure (Berain, Lepautre usw.) S. 353. — Kunstschreinerei (Boullé) S. 354. — Innendekoration (Lebrun) S. 355. — Kupferstecherschule (Edelink, Audran, Nanteuil u. a.) S. 355. — Malerei (Mignard, Rigaud) S. 358. — Skulptur. Porträt-Büsten und Standbilder (Warin, Coyzevox, Desjardins) S. 359. — Real- und Idealplastik (Girardon, Legros, Coustou) S. 359. — Pierre Puget S. 361.

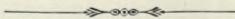
## B. Das 18. Jahrhundert.

1. Der Rokokostil S. 363. — Der dekorative Charakter des Rokoko S. 363. — Neue Techniken (Schwarzkunst, Pastellmalerei, Porzellan) S. 365.
2. Die französische Kunst. Umschwung in der künstlerischen Auffassung, die höfische Idylle S. 367. — Architektur. Das Hotel S. 368. — Die Architekt=Ornamentisten (Le Coite, Meissonnier, Dppenord u. a.) S. 370. — Goldschmiedekunst S. 371. — Malerei. Die Fêtes galantes; Watteau S. 373. — Die Pastellmalerei (Lamour, Biotard) S. 375. — Watteaus Nachahmer: Pater, Lancret u. a. S. 376. — Boucher und der Ausgang des Rokoko S. 376. — Skulptur: Pigalle, Bouchardon, Clodion S. 377. — Fächer- und Dosenmalerei S. 378. — Das bürgerliche Sittenbild (Chardin, Greuze und die Bignettenzeichner) S. 378.
3. Goya S. 379.
4. Die italienische Kunst. Architektur. Weitere Entwicklung des Barockstils (Salvi, Specchi); die Perspektiven des Andrea Pozzo S. 380. — Theaterdekormationsmalerei S. 383. — Vereinfachung des Formenwesens (Zuvara, Fuga u. a.); Einführung des französischen Palastbaus S. 383. — Malerei. Rückläufige Bewegung des Kunstgeschmacks (Batoni, Tiepolo, Canaletto) S. 384.
5. Die deutsche Kunst. Verkümmernng des Kunstlebens nach dem dreißigjährigen Kriege (Sandrart, Rosa da Tivoli, Rugendas, Paudiß, Ovens) S. 387. — Hamburg als Pflegestätte der Kunst S. 389. — Pariser Akademiker in Deutschland S. 389. — Architektur. Französische Einflüsse (Schloß Brühl, Schleißheim, Würzburg u. a.) S. 390. — Wiener und Prager Kirchen- und Palastbauten (Karlskirche, Hofburg) S. 391. — Die Dresdener Baugruppe (Zwinger, Frauenkirche u. a.) S. 393. — Die Berliner Baugruppe (Zeughaus, Königl. Schloß) S. 394. — Skulptur. Andreas Schlüter S. 396. — Raphael Donner S. 397. — Malerei. Porträt und Sittenbild (Denner, Graff, Chodowiecki) S. 397. — Internationale Akademiker (Mengs, Angelika Kauffmann) S. 398.
6. Die englische Malerei S. 398. — Die klassizistische Strömung (Wedgwood) S. 399. — William Hogarth S. 399. — Porträtmalerei (Reynolds, Gainsborough) S. 400. — Landschafts- und Tiermalerei (Wilson, Morland) S. 401. — Schlußbetrachtung S. 402.

|                                      |        |
|--------------------------------------|--------|
| Register der Künstlernamen . . . . . | S. 403 |
| Ortsregister . . . . .               | S. 406 |

## Verzeichnis der Farbendrucktafeln.

|  |          |
|--|----------|
| I. Madonna im Rosenhag. Von St. Lochner. Köln, Wallraf-Richartz-Museum . . . . .   | Zu S. 13 |
| II. Der Mann mit den Nelken. Von Jan van Eyck. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum . . . . .   | " " 18   |
| III. Madonna. — Martin van Nieuwenhove. Von Hans Memling. Brügge, Johannishospital . . . . .   | " " 32   |
| IV. Die heilige Katharina. Miniatur aus dem Hortulus animae. Wien, Hofbibliothek . . . . .   | " " 38   |
| V. Die Heiligen Magdalena und Katharina. Von Conrad Witz. Straßburg, Museum . . . . .  | " " 54   |
| VI. Halbfigur einer Patrizierin. Bemalte Holzstatue von Jörg Syrlin d. Ält. Ulm . . . . .  | " " 59   |
| VII. Der Brunnen des Lebens. Von Hans Holbein. Vissabon, Kgl. Schloß . . . . .   | " " 82   |
| VIII. Albrecht Dürer. Selbstbildnis. München, Alte Pinakothek . . . . .  | " " 88   |
| IX. Ruhe auf der Flucht. Von Lucas Cranach d. Ält. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum . . . . .   | " " 109  |
| X. Kreuzigung. Von Matthias Grünewald. Karlsruhe, Kunsthalle . . . . .   | " " 128  |
| XI. Anbetung. Vom Meister des Todes Mariä. Dresden, Kgl. Gemäldegalerie . . . . .  | " " 148  |
| XII. Gewölbef-decoration der Kaisertreppe in der Residenz zu München . . . . .   | " " 201  |
| XIII. 1. Delfter Fayencevase S. 366. — 2. Sogen. Hirschvogelkrug S. 233. — 3. Durchbrochene Schüssel von B. Palissy S. 221. — 4. Kupferschale mit gemaltem Email aus Limoges S. 223. |          |
| XIV. Aurora. Deckenfresko von Guido Reni. Rom, Pal. Rossigliosi . . . . .  | " " 251  |
| XV. Io und Argus. Von Rubens. Dresden, Kgl. Gemäldegalerie . . . . .   | " " 275  |
| XVI. Saskia. Von Rembrandt. Kassel, Kgl. Gemäldegalerie . . . . .  | " " 294  |
| XVII. Der Maler im Atelier. Von Jan Vermeer van Delft. Wien, Galerie Czernin . . . . .   | " " 312  |
| XVIII. Infantin Margarita. Von Velazquez. Madrid, Prado . . . . .  | " " 334  |
| XIX. Die Kinder mit der Muschel. Von B. E. Murillo. Madrid, Prado . . . . .  | " " 342  |
| XX. Unterhaltung im Freien. Von Antoine Watteau. Dresden, Kgl. Gemäldegalerie . . . . .  | " " 375  |
| XXI. Der Maibaum. Von Francisco de Goya. Berlin, Nationalgalerie . . . . .   | " " 380  |
| XXII. Christian Ludwig von Hagedorn. Von Anton Graff. Leipzig, Universitätsbibliothek . . . . .  | " " 397  |
| XXIII. Mrs. Siddons. Von Thomas Gainsborough. London, National Gallery . . . . .   | " " 401  |
| XXIV. Krinolinengruppe. Meißner Porzellan. Dresden, Johanneum . . . . .  | " " 366  |





1. Fries von der Decke im Schloß zu Zeven.

## I.

# Die nordische Kunst im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert.

## A. Das fünfzehnte Jahrhundert.

### 1. Neue Ziele und Wege.



ur selben Zeit, als in Italien die Kunst in das Zeichen der Renaissance trat, bereitete sich auch diesseits der Alpen in der Kunstübung ein mächtiger Umschwung vor. Er offenbart sich zuerst und am stärksten im Kreise der Malerei; bald folgt auch die Skulptur, während sich die Architektur und die ornamentale Kunst nur zögernd anschließen. Schon dadurch, daß nicht die Architektur die führende Rolle übernahm, kommt der Unterschied zwischen nordischer und italienischer Kunstentwicklung deutlich zutage. Es besteht aber nicht bloß ein Unterschied, sondern auch ein tiefgehender, nur zuweilen während kurzer Zwischenräume verwischter Gegensatz zwischen Italien und dem Norden. An dieser Erkenntnis darf uns der gemeinsame Name, welcher für die gesamte Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts gebräuchlich ist, nicht irre machen. Deckt der landläufige Begriff der Renaissance schon die italienische Kunstweise nur unvollständig, so ist er vollends wenig geeignet, über das Wesen und die Ziele der neueren Kunst im Norden aufzuklären. Von einem bewußten Emporblicken zu antiken Idealen kann hier füglich nicht gesprochen werden. Nur aus zweiter Hand, vermittelt durch die italienische Kunst, empfängt die nordische Phantasie Kenntnis von diesen Idealen; aber selbst dann bildet die antik-ideale Auffassung nur einen Durchgangspunkt in der Entwicklung des Geistes.

Unter ganz anderen Verhältnissen ist die Kunst im Norden in die Höhe gekommen. Die Kunstpflege ruht wesentlich bei dem städtischen Bürgertum; die große, monumentale Kunst findet nur geringe Förderung. Im Anfange blieb noch die Kirche die wichtigste Stätte des künstlerischen Wirkens. Die überwiegende Zahl der geschaffenen Werke schmückt die Kirchenräume; sie streben aber nicht, wie die italienische Wandmalerei, die engere Verbindung mit der Architektur an, sondern erscheinen als Altarbild, Grabmal, Kirchengesäß selbständig gestellt. Allmählich gesellt sich zur Kirche das Privathaus, um schließlich die größte Schatzkammer nordischer Kunst zu werden. Die nordische Kunst, namentlich wie sie in Deutschland und den Niederlanden geübt wurde, ist eine wahre Hauskunst.

Darin liegt ein wesentlicher Gegensatz zu Italien, wo die Künste vorwiegend im öffentlichen Dienste stehen und demgemäß einen größeren Glanz, einen mächtigeren Reichtum entfalten, aber

allerdings nicht so fest im Volksboden wurzeln, nicht so intime Gedanken und tief innerliche Empfindungen verkörpern. Eine größere Fülle und Mannigfaltigkeit von Gedanken muß man der nordischen Kunst unbedingt zusprechen. Aber nicht bloß viele, auch neue Gedanken strömen dem Künstler hier zu. Schon der Kultus der Antike ließ in Italien die retrospektive Richtung vorherrschen. Nachdem der kühne Traum einzelner älterer Humanisten von der Erneuerung der Welt durch die Rückkehr zum klassischen Altertume verfliegen war, trat in bezug auf den mittelalterlichen Vorstellungskreis eine gewisse Beruhigung ein. Der Inhalt der künstlerischen Darstellungen ist in den meisten Fällen der überlieferte; nur erscheint er in lebendiger, maßvoll schöner oder erhabener Weise verkörpert und wird von dem persönlichen Hauche des Künstlers erwärmt. Darf man so von der italienischen Renaissancekunst im allgemeinen behaupten, daß sie alte Gedanken in neue, schöne Formen kleide, so gilt von der niederländischen und deutschen Kunst das Entgegengesetzte. Die Gegenstände der Schilderung gehören vielfach einer neuen Welt an. Das Kleinleben der Menschheit, die engen Kreise des privaten Daseins, die Landschaft erfüllen immer stärker die Phantasie und drängen die altgewohnten Darstellungen allmählich zurück. Und selbst bei diesen werden neue Töne angeschlagen, die biblischen Bilder z. B. auf den heimischen Boden, in die unmittelbare Gegenwart übertragen.

Von der natürlichen Wahrheit, der frischen Lebendigkeit gingen auch die Italiener des 15. Jahrhunderts aus. Insofern haben die italienische und nordische Kunst einen gemeinsamen Grundzug. Dort bedeutet aber der Realismus nur einen Durchgangspunkt. Das Cinquecento benutzt die durch eifrigstes Naturstudium gewonnenen Erfahrungen zu kräftigerer Stütze der idealen Gestalten, damit diese, obgleich einer höheren Welt angehörig, doch dem prüfenden Auge auch lebendig erscheinen. Ungleich ernster nehmen es die nordischen Künstler mit der Wahrheit. Ihnen gilt sie nicht als Mittel, sondern als Zweck der Schilderung. Unerbittlich bis zum Grausamen halten sie an ihr fest und steigern sie bis zum Phantastischen. Die selbständigen Formenreize treten über dem Streben nach der Wahrhaftigkeit des Ausdruckes und nach der Kraft der Empfindung zurück. Der Inhalt drückt die Form und läßt die Form sich nicht frei entfalten. Es fehlt der nordischen Kunst daher gar häufig die maßvolle, harmonische Schönheit; ihre Werke erscheinen bald gedankenschwer, bald von einem rauheren Sinne eingegeben. Während die erfinderische Phantasie auf Eroberungen ausgeht, die Grenzen des Darstellbaren immer weiter zieht, ist das Auge in bezug auf den äußeren Schein ziemlich genügsam. Merkwürdig lange hält das gotische Stilgefühl nach und bleibt für den linearen Schmuck, für die Einrahmung eines Bildwerkes die gotische Überlieferung in Herrschaft. Trotzdem dürfen solche Werke nicht zur gotischen Kunstweise gezählt werden. Ihrem wesentlichen Inhalte nach versinnlichen sie eine andere als die mittelalterliche Weltanschauung.

**Holzchnitt und Kupferstich.** Mit der Pflege und Ausbildung eines neuen Kunstzweiges beginnt die nordische Kunstgeschichte des 15. Jahrhunderts. Die Erfindung des Holzschnittes und Kupferstiches ist die erste größere Tat, welche wir hier zu verzeichnen haben. Die Vorgeschichte beider Kunstzweige reicht in frühe Jahrhunderte zurück. Die Fertigkeit, in Metallplatten Linien einzugraben und von einem Holzstocke den Grund mit dem Messer wegzuschneiden, so daß nur die Zeichnung erhöht stehen bleibt, war längst vorhanden. Metallarbeiter, Goldschmiede, Stempelschneider, Zeugdrucker übten seit unvordenklichen Zeiten die Technik des Kupferstiches und Holzschnittes. Die Erfindung gewann aber doch erst volles Leben durch den richtigen Gebrauch, den man von ihr machte, als man im 15. Jahrhundert daran ging, von der Kupferplatte und dem Holzstocke Abdrücke in größerer Zahl zu nehmen und die Platten und Stöcke allein für den Zweck des Druckes herzurichten. Erst durch die mechanische Vielfältigung der Zeichnung traten Holzschnitt und Kupferstich in den Kreis wirksamer Kunstmittel und gewannen größere Bedeutung, vor allem in Deutschland und in den Niederlanden. Anfangs erscheinen beide Verfahren als

mindere Surrogate der Miniaturen, deren Zeichnung sie kopieren und denen sie durch Kolorierung ähnlich gemacht werden. Bald aber erstarben sie zu voller Selbständigkeit und Eigenart und verdrängen die Miniatur. Das Gebiet der italienischen Kunst wird weder durch den Kupferstich, noch durch den Holzschnitt wesentlich bereichert. In Italien gehen beide neben der großen Kunst einher und werden frühzeitig bloße Reproduktionsmittel. Schon in der Schule Marcantons, im Raffaelischen Zeitalter, dient der Kupferstich fast ausschließlich zur Wiedergabe von Kunstwerken, Gemälden und Statuen, welche in einem anderen Materiale geschaffen worden waren und nur in diesem ursprünglichen Materiale voll genossen werden können. Anders im Norden. Was wir im Holzschnitte oder im Kupferstiche verkörpert gewahren, ist eigens dafür gezeichnet worden. Die Bildbrücke bieten uns bis in das 17. Jahrhundert fast ausschließlich Originalarbeiten, welche in keinem anderen Materiale wiederkehrten, vielmehr nur für den Zweck des Stiches und Schnittes geschaffen wurden. Es bildet sich ein besonderer Stil heraus, welcher der technischen Eigentümlichkeit der beiden Kunstzweige eng angepaßt wird, ihrer Natur vollkommen entspricht, ihre Schwächen sorgsam vermeidet, die Stärken geschickt hervorhebt.

Der volkstümliche Zug, welcher der deutschen Kunst seit dem 15. Jahrhundert innewohnt, war durch die bisher üblichen Kunstweisen nicht zu seinem vollen Rechte gelangt. Sollten die Schöpfungen der Maler — denn um Malerwerke handelt es sich allein — in weitere Kreise dringen, in zahlreichen Familien als Hausbesitz bewahrt werden, so mußte für ihre schnelle und wohlfeile Herstellung Sorge getragen werden. Die mechanische Vielfältigung durch den Druck ist dazu ein Mittel. Ähnlich wie der Buchdruck



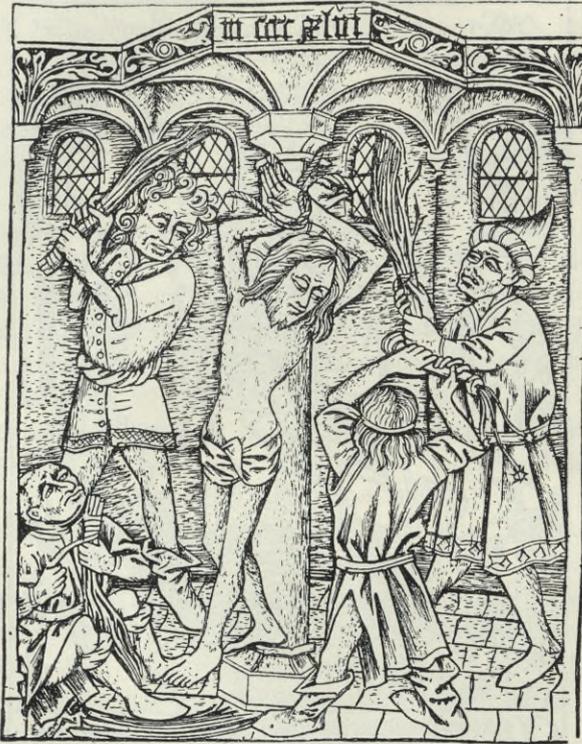
2. Der h. Christoph. Holzschnitt von 1423.

das Reich des Wissens der Masse des Volkes zugänglich machte, so wurde durch den Bilddruck der Kunstgenuß ein Gemeingut der mannigfachen Volksklassen. Bilddruck und Buchdruck stehen miteinander in engster Verbindung und haben sich gegenseitig gestützt. Die Lesefreude und Bilderlust gingen in dem frischen, naiven Zeitalter Hand in Hand; das illustrierte Buch, welches für die Volkskultur eine unendlich höhere Bedeutung hat als die Bilderhandschrift des Mittelalters, begann die Kunde durch die Welt.

Es besteht aber außerdem noch eine innere Wahlverwandtschaft zwischen der nordischen Kunst und dem Holzschnitte und Kupferstiche. Beide stehen in der Fähigkeit, den Schein des Lebens täuschend wiederzugeben, hinter der Malerei weit zurück. Handelt es sich aber darum, den wahren Kern einer Handlung, das scharf Charakteristische einer Gestalt bloßzulegen, gleichsam in das Wesen der Dinge einzudringen oder den feinsten Falten der künstlerischen Phantasie

sich anzuschmiegen und auch das Phantastische wahrscheinlich zu gestalten, so treten der Holzschnitt und Kupferstich naturgemäß in Wirklichkeit. Hier offenbart sich ihre Stärke, mögen sie auch sonst den Wettkampf mit der glänzenden Malerei nicht aushalten. Sie boten dem gedankenreichen, aber in der malerischen Ausbildung äußerlich und innerlich gehemmten deutschen Künstler willkommene Ausdrucksmittel, bei deren Gebrauch seiner erfinderischen Gestaltungskraft die geringsten Schranken gesetzt waren. So stehen Holzschnitt und Kupferstich, wenigstens auf deutschem Boden, der Malerei ebenbürtig zur Seite, weisen sogar vollendetere Leistungen auf als diese.

**Die frühesten Datierungen.** Das Dunkel, welches über den Anfängen der Holzschnitt- und Kupferstichkunst waltet, wird niemals völlig weichen, da sich die Denkmäler aus den alten



3. Geißelung Christi. Kupferstich von 1446.

Zeiten nur spärlich und zufällig erhalten haben. Als früheste Datierungen sind bis jetzt die Jahre 1423 (Holzschnitt des heil. Christoph aus Burheim bei Memmingen, Sammlung Rylands-Spencer in Manchester) und 1446 (Kupferstich aus einer Passionsfolge im Berliner Kabinett) bekannt geworden (Abb. 2 und 3). Wir erfahren daraus, daß in jenen Jahren die beiden Kunstzweige bereits geübt wurden, aber nicht, seit wie langer Zeit.

Kirchweihen und Jahrmärkte bildeten die Hauptstapelplätze für die alten Holzschnitte. Hier kaufte sie das kleine Volk, um sie als Andenken von der Pilgerfahrt heimzubringen oder mit ihnen die Wände der Behausung zu schmücken. Naturgemäß legten die Käufer auf die Gegenstände der Darstellung das größte Gewicht. Sie wollten durch den Anblick ihrer Schutzheiligen, der Mutter Gottes, des leidenden Christus auf-  
erbaut oder sonst an Tagesereignisse, an den Jahreswechsel in lebendiger

Weise erinnert werden. Die religiösen Bilder herrschen vor, ein lehrhafter Zug wird in den meisten Blättern bemerkt. Wo das Stoffliche der Schilderung die Aufmerksamkeit so sehr in Anspruch nimmt, tritt die künstlerische Form in den Hintergrund zurück. Es währte lange Zeit, bis diese sich hob und die persönliche Künstlernatur zur Geltung kam.

Wir haben die größte Mühe, die ältesten Holzschnitte nach Landschaften zu sonderi, und müssen darauf verzichten, sie mit bestimmten Schulen in eine feste Verbindung zu bringen. Erst in den siebziger Jahren des 15. Jahrhunderts lernen die Holzschnitzer die Linien feiner ziehen, die Gewänder richtiger falten, die Köpfe individueller zeichnen und insbesondere durch Schraffierung die Umrisse beleben, die Formen runden.

**Illustrierte Bücher.** Von durchgreifendem Einflusse auf die Entwicklung des Holzschnittes war das Aufkommen der illustrierten Bücher. Schon früher hatte man Bilder und Texte in Holztafeln geschnitten und so zusammenhängende Reihen von Blättern geschaffen.

Doch auch bei diesen in den Niederlanden und in Deutschland geschaffenen „Blockbüchern“ hatte der Künstler keine freie Hand. Erst als die Buchdrucker, meist energische, in mannigfachem Wissen erfahrene, auf ihre Kunst stolze Männer, sich des Holzschnittes annahmen, nach besseren, künstlerisch geschulten Kräften suchten, um die von ihnen verlegten Bücher mit Bildern zu schmücken, kam in den Kunstzweig ein reicheres Leben. Der geistige Umkreis der Zeichner erweiterte sich, die vielfach ganz neuen Gegenstände der Schilderung weckten die Erfindungsgabe, der Wettstreit stärkte die Hand und ließ auch den reinen Formensinn sich mächtig regen. Er bildet sich namentlich in der Richtung auf eine schärfere Charakteristik der Gestalten und auf liebevolle Wiedergabe der landschaftlichen Natur und der baulichen Hintergründe rasch aus. Zwei Jahrzehnte nach der Erfindung der Buchdruckerkunst tauchen bereits die ersten illustrierten Bücher auf; keine weiteren zwei Jahrzehnte vergehen, und ein Werk kommt aus der Presse,



4. Aus Brendenbachs „Heilige reysen“.

welches den Zeichner wie den Holzschneider schon auf einer hohen Stufe der Entwicklung zeigt: „Brendenbachs heilige reysen gen Jherusalem“, 1486 in Mainz gedruckt und nach Zeichnungen des Utrechter Malers Reunich (Reuwich) illustriert (Abb. 4). Reich komponiert, die Schraffierung durch Kreuzlagen verstärkt, ist das Titelblatt; nach der Natur aufgenommen, überraschend richtig entworfen sind die Städteansichten. Seit den achtziger Jahren herrscht in zahlreichen deutschen Städten, wie in Köln, Nürnberg, Augsburg, Ulm, Basel und Straßburg, eine rege Tätigkeit auf dem Gebiete der illustrierten Literatur.

**Frühzeit des Kupferstichs.** Gleich von Haus aus vornehmer und künstlerisch gereift tritt der Kupferstich auf. Ein so schroffer Gegensatz, wie er zwischen den Anfängen der Holzschnittkunst und der Stufe, welche diese am Schlusse des 15. Jahrhunderts erreicht hat, waltet, ist hier nicht vorhanden. Die Stecher, geübte Goldschmiede, besaßen schon in der ersten Zeit (in den vierziger Jahren) eine größere technische Gewandtheit; ihr Werkzeug, der feine Grabstichel, zwang sie zu sorgfältiger Arbeit, wie denn auch die Ansprüche der Käufer nur durch

Proben wirklicher Künstlerische befriedigt werden konnten. Denn diese gehörten nicht der breiten Volksmasse an, hoben sich vielmehr durch die Fülle der Interessen und den Reichtum der Gedanken über die Menge empor. Daher zeigen schon die Stiche in der frühesten Zeit einen mannigfaltigeren Inhalt. Zu den überlieferten biblischen Darstellungen, unter welchen die Passionsgeschichte besonders gepflegt wird, und den zahlreichen Heiligenbildern treten noch Szenen aus dem wirklichen Leben, allegorische und poetische Schilderungen, Kartenspiele, Ornamentmuster hinzu. Üben die vorwiegend in kleinem Maßstabe gezeichneten Blätter schon durch ihren verschiedenartigen Inhalt einen nicht geringen Reiz aus, so steigert ihn noch die Zierlichkeit der künstlerischen Behandlung. Im Gegensatz zu den derben Zügen der Holzschnitte sind hier die Umrisse zwar fest, aber überaus fein eingegraben. Frühzeitig wird ein lebendiges Mienen- und Gebärdenpiel angestrebt, den Köpfen ein befeelter Ausdruck verliehen. Charakteristisch für die Richtung, welche der Kupferstich einschlägt, erscheint die Freude an den modischen Trachten und dann der rasch aufkeimende Sinn für die landschaftliche Natur. Den Boden des Vordergrundes bedecken die Stecher gern mit allerhand Blumen und Pflanzen, im Hintergrunde zeichnen sie eine Waldung oder eine turmreiche Stadt und schließen den Horizont mit Bergzügen.

Der künstlerische Wert zahlreicher Kupferstiche selbst des frühesten Zeitabschnittes steht fest; ihre Zuteilung an bestimmte künstlerische Persönlichkeiten ist aber überaus schwierig. Wir kennen die Namen der ältesten Stecher nicht, welche möglicherweise die Goldschmiedekunst als Hauptgewerbe trieben. Aber auch wenn die Namen sich erhalten hätten, würden wir einen Aufschluß über die Persönlichkeiten der Stecher nicht empfangen. Noch waltet eine gleichmäßige Auffassung der Dinge vor, noch wagt sich die besondere Empfindungsweise der Künstler nicht ungehindert an den offenen Tag. Sind wir doch gar nicht sicher, ob die Stecher in der Regel die Blätter selbst erfanden. Es ist bezeichnend, daß schon früh ein Stecher den anderen kopierte. Wir sind, da die Formensprache gleichfalls eine verwandte ist, wesentlich nur auf die feinen technischen Unterschiede angewiesen, um die Stiche zu ordnen und ihre Herkunft zu erraten.

**Anonyme Meister und Monogrammist.** Um das eine oder das andere Hauptblatt gruppieren wir die technisch verwandten Stiche und sondern auf diese Art den Meister der Spielkarten von dem des heil. Erasmus und dem der Liebesgärten; oder wir heben ein äußeres Wahrzeichen, das sich auf einzelnen Blättern vorfindet, hervor und sprechen von einem Meister mit den Wandrollen. Oder wir halten uns endlich an die Monogramme, mit welchen einzelne Stecher ihre Stiche bezeichneten, ähnlich wie die Goldschmiede ihre Werke mit Marken versehen.

Unter den Monogrammist, welche bald nach der Mitte des 15. Jahrhunderts ihre Tätigkeit übten, steht der Meister E. S., um das Jahr 1466 blühend, in erster Reihe. Er entwickelt nicht allein eine große Fruchtbarkeit und in den Gegenständen der Darstellung eine überraschende Vielseitigkeit, sondern zeigt sich auch in dem technischen Verfahren wohl geschult. Führt er auch den Grabstichel in der alten feinen Weise der Goldschmiede, so weiß er doch namentlich in Blumen, Ranken, Tieren die Striche kräftig und tief zu ziehen. Fehlt es auch der Zeichnung, den Massen häufig an Richtigkeit, erscheinen die Arme zu schmal, die Finger zu dünn, die Köpfe zu groß, so offenbaren doch die Figuren eine lebendige Bewegung, die Gesichter einen ausdrucksvollen Charakter (Abb. 5). Einzelne seiner Blätter, wie, außer dem „Kartenspiele“ und der „Patena“, insbesondere „die Anbetung der Könige“, das „Urteil Salomonis“, „der Löwentöter Simson“, haben keineswegs nur ein historisches Interesse. Der Meister E. S. gehört aller Wahrscheinlichkeit nach dem Mittelrhein (Mainz?) an. Andere Stecher werden aus



5. Die Madonna von Einsiedeln. Kupferstich des Meisters E. S.

stilistischen Gründen dem Oberrhein (besonders Basel, Meister der Spielfarten) auch dem Niederrhein, Nürnberg usw. zugeschrieben.

Neben Holzschnitt und Kupferstich bildete sich auch schon frühzeitig die interessante Mischtechnik der Schrotblätter heraus, bei denen ein ganz aparter Eindruck dadurch hervorgerufen ist, daß sich die Zeichnung weiß von schwarzem Grunde abhebt und das Detail durch zahllose weiße Pünktchen und Schraffierungen herausgearbeitet ist. Nicht Schneidmesser oder Stichel wurden hierbei verwendet, sondern es ist ausschließlich Punzenarbeit sowohl in Holz als in Metall, die ein Hochdruckverfahren darstellt und demnach dem Holzschnitt verwandter ist als dem Kupferstich. Auch in den Niederlanden erfreute sich die Kupferstichkunst einer eifrigen Pflege. Eine neue Epoche trat für sie ein, als sich mit den siebziger Jahren namhafte Künstler, gleichzeitig Maler und Stecher von Beruf, ihr zuwandten, und so zwischen den Schöpfungen der Malerei und den Werken des Grabstichels eine feste Brücke geschlagen wurde.

**Aufschwung der Tafelmalerei.** Während sich die Phantasie im Holzschnitte und Kupferstiche eine neue Kunstgattung eroberte, hat auch die Kunst der Malerei tiefeingreifende Wandlungen erfahren. Das Tafelbild gewinnt von Geschlecht zu Geschlecht immer mehr an Bedeutung und nimmt die künstlerische Kraft immer ausschließlicher in Anspruch. Der Aufschwung der Tafelmalerei hängt mit der Umwandlung der Altaraufsätze in Altarschreine und Flügelaltäre zusammen. Zum Schmucke der Altäre verbanden sich gewöhnlich die Holzschnitzer mit den Tafelmalern. Während jene den Mittelschrein mit einem Reliefbilde füllten oder Rundfiguren in ihm aufstellten, blieben diesen die Flügel oder Türen überlassen. Die Aufgabe bedingte eine größere Zahl von Darstellungen; die ganze Passionsgeschichte, das Leben Marias oder die Hauptscenen aus dem Leben Jesu werden in kleinem Maßstabe auf zahlreichen Feldern dem Auge vorgeführt. Neben den Altären kamen allmählich auch selbständige Tafelbilder (Motivbilder) in Gebrauch; doch überwiegen in der ältesten Zeit bis tief in das 15. Jahrhundert, an Zahl wie an Bedeutung entschieden die Altäre.

Schon im Laufe des 14. Jahrhunderts kündigt sich in einzelnen leisen Zügen die neue Richtung, das Streben nach größerer Natürlichkeit, an. Die Trachten, die Bauten des Hintergrundes nähern sich der Gegenwart; an der Wiedergabe der Nebendinge merkt man die genauere Beobachtung des wirklichen Lebens. Der überlieferte Typus der Gestalten kann allerdings nicht so rasch gegen mannigfachere individuelle Formen ausgewechselt werden. Schlanke, gestreckte Verhältnisse, in den Gesichtszügen eine nicht ganz abgeklärte Mischung gemessenen Ernstes und feiner Zierlichkeit, in geraden Falten herabfallende Gewänder, feste, dunkle Umrisse, mit kräftigen Farben ausgefüllt, kehren regelmäßig in den Bildwerken des 14. und des beginnenden 15. Jahrhunderts wieder. Zuweilen wird die Schlantheit der Verhältnisse gemindert, in die Gewandfalten mehr Bewegung und reicherer Wurf gebracht. Im ganzen und großen erscheint die Summe der gemeinsamen typischen Züge selbst in den Werken verschiedener Landschaften größer als jene der besonderen Eigenheiten.

**Miniaturmalerei.** Am raschesten gibt sich der Fortschritt im Kreise der Miniaturmalerei kund. Die Liebhaberei an Bilderhandschriften ergriff im 14. Jahrhundert die weltlichen Kreise. Blieben auch religiöse Bücher weitaus in der Mehrzahl, so änderte doch der Stand der Besteller, ihr hoher Rang, ihre mehr profanen Neigungen den äußeren Charakter der Handschriften. Die Freude am Schmucke überwiegt das Interesse am Inhalte. Im Zusammenhange damit steht der Wechsel in den Personen, welche den Bilderschmuck besorgen. Die Miniaturen stammen nicht mehr aus den Schreibstuben der Klöster, sondern werden in den Werkstätten bürgerlicher Illuminatoren gewerbsmäßig geschaffen. Das persönliche Wesen der Maler, die Umgebung, in welcher sie lebten, der Wettstreit, der natürlich unter ihnen ent-

stand, übten Einfluß sowohl auf die Auffassung, wie auf das technische Verfahren. An die Stelle kolorierter Federzeichnungen treten mit dem Pinsel in saftigen Deckfarben ausgeführte Gemälde. Alle Einzelheiten werden sorgfältiger, naturgetreuer wiedergegeben, die Szenen reicher ausgemalt. In den burgundisch-französischen Landschaften nahm die Miniaturmalerei seit der Mitte des 14. Jahrhunderts den größten Aufschwung, und hier war es wieder der Bruder des Königs Karl V. von Frankreich, der Herzog von Berry (1340—1416), welcher leidenschaftlich



6. Miniatur aus den Grandes heures des Herzogs von Berry. Chantilly.

Bilderhandschriften sammelte und auch selber bei namhaften Künstlern (Jacquemart von Hesdin, Paul von Limburg und anderen) bestellte. Den reichsten Schmuck offenbarten die Gebetbücher (livres d'heures), in welchen wieder die Kalenderbilder den Malern zu landschaftlichen und architektonischen Schilderungen einen willkommenen Anlaß geben. Die einzelnen Monate erscheinen durch ländliche Beschäftigungen, die Heumahd, die Jagd, das Feldpflügen usw. (Abb. 6) versinnlicht. Aber auch die Randzeichnungen, die Initialen, legen neben den Vollbildern von dem gesteigerten Natursinne Zeugnis ab. Die Figuren und Gruppen bewegen sich frei, ihr Gebärdenpiel zeichnet sich durch Lebhaftigkeit aus, in der ganzen Auffassung nähern sich

die dargestellten Szenen der unmittelbaren Gegenwart. Bemerkenswert ist vor allem die erfinderische Kraft und der humoristische Zug, welcher sich in den Randzeichnungen und Einrahmungen geltend macht. Steht auch die burgundisch-französische Miniaturmalerei entschieden am höchsten, so zeigen doch auch die anderen nordischen Landschaften ein verwandtes Streben; namentlich das Ornament (Blumen, Ranken) holt sich immer ausschließlich die Anregungen aus der umgebenden Natur.

Von eigentlichen Kunstschulen, in dem Sinne, daß ein hervorragender Meister seine ganze Persönlichkeit einsetzt, ihre Spuren seinen Werken aufprägt und die jüngeren Genossen zur Nachfolge zwingt, kann im 14. und auch am Anfange des 15. Jahrhunderts nicht gesprochen werden. Was Schule heißt, ist in Wahrheit nur eine Gruppe. Als solche tritt uns zuerst die sogenannte Prager Malerschule entgegen (vgl. II, 440). Auch Hanfsstädte und Reichsstädte, wie Soest, Ulm und namentlich Nürnberg, welches seit dem 14. Jahrhundert zu gewerblicher Blüte und zu größerer Bedeutung im Handel emporstieg, erfreuten sich eifriger Kunstpflege. Hätten sich die Denkmäler in größerer Zahl erhalten oder wären die noch vorhandenen besser bekannt, so würde sich zeigen, daß keine deutsche Landschaft der Maler und Schnitzer völlig entbehrte, daß überall der überlieferte Typus im Anfange des 15. Jahrhunderts der Auflösung und der Umwandlung in eine natürliche, mannigfaltigere Auffassung entgegenging.

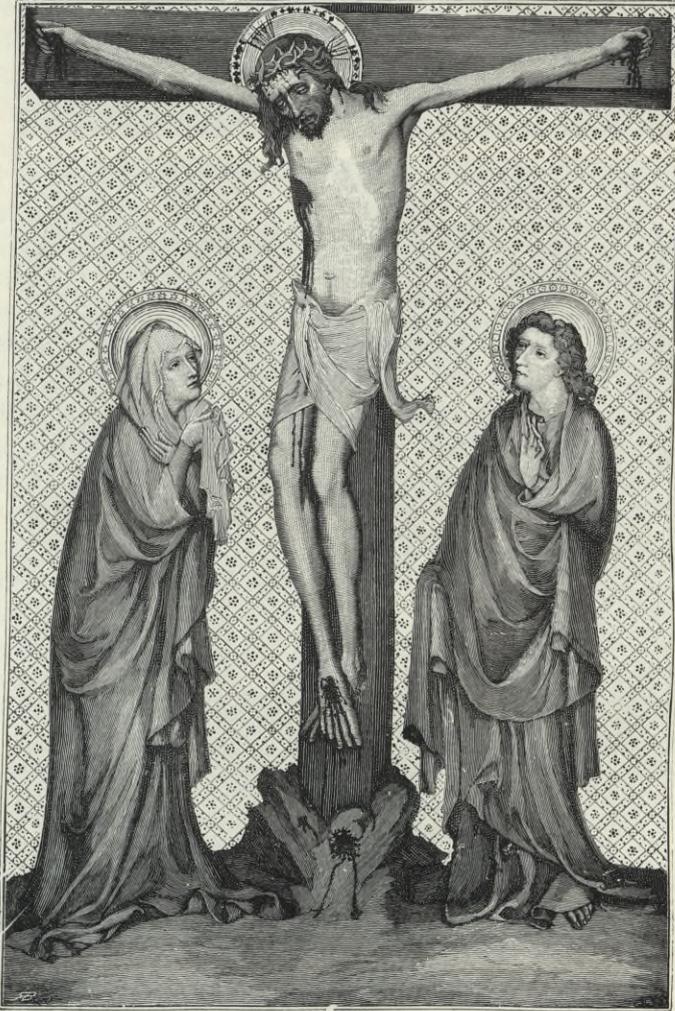
**Die Kölner Malerschule.** Ein wenigstens etwas deutlicheres Bild der Kunstentwicklung bietet uns nur die alte rheinische Hauptstadt Köln. Hier läßt sich schon seit Beginn des 14. Jahrhunderts ein reger Betrieb zuerst in der Wandmalerei, in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts auch in der Tafelmalerei nachweisen. Den glänzenden Aufschwung um 1370 etwa erklärte man bisher durch das Eingreifen einer starken Künstlerpersönlichkeit, die bahnbrechend und stilbildend gewirkt habe. Der Chronist von Limburg an der Lahn, Tilman Elten von Wolfshagen, preist in einer Nachricht von 1380 einen Meister Wilhelm in Köln als „den besten Maler in deutschen Landen“, ein Lob, das der begeisterten Kunstbetrachtung der Romantikerzeit vollauf genüge, dem Meister Wilhelm die hervorragendsten Malereien der Zeit in Köln zuzuschreiben, ihn zu einer populären Gestalt, zu einem Stilbegriff zu machen. Vermutlich ist dieser Künstler identisch mit einem urkundlich von 1358—1372 mehrfach erwähnten wohlhabenden Maler Wilhelm von Herle in Köln. Aber wir wissen nicht, wie dieser Meister gemalt und ob er Anteil hat an den beiden größten Aufträgen seiner Zeit: der Ausmalung des Hansajaales im Kölner Rathause und dem sogenannten Klarenaltare im Kölner Dome. Von der ersteren Malerei (um 1370) sind nur fünf Reste von Köpfen im Wallraf-Richarz-Museum erhalten, der Klarenaltar dagegen ist neuerdings, von fast vollständigen und sehr irreführenden Übermalungen befreit, zu neuer Wirkung erstanden. Auf den Außenseiten sieht man die Kreuzigung und Auferstehung Christi und Einzelgestalten von Heiligen, im Innern in der Mitte einen messelenden Priester und zu den Seiten in je zwölf Bildern in zwei Reihen übereinander unten die Kindheit Christi, oben die Passion dargestellt. Das Ganze zeigt den herben, strengen Stil der Kölner Hochgotik, und die schlitzäugigen Typen mit dem stark konturierten Haupt- und Barthaare sind den Köpfen aus dem Hansajaale sehr nahe verwandt. Aber gar nicht wollen dazu die überzierlichen Gestalten mit hochstirnigen, süßlichen Kinderge Gesichtern stimmen, wie sie die „Madonna mit der Wickenblüte“ und „Veronica mit dem Schweißstuche“ zeigen; früher vielgepriesene, jetzt aber sehr verdächtig gewordene Gemälde. Außer Wilhelm von Herle werden übrigens noch mehrere vielbeschäftigte zeitgenössische Maler in Köln genannt, von denen der angesehenste Hermann Wyrnich von Wesel († nach 1413) gewesen zu sein scheint, der zugleich Altelfernachfolger Wilhelms war und dessen Witwe heiratete.

Der hervorragendste kölnische Maler in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts ist und



7. Das Kölner Dombild. Von Stephan Lochner.

bleibt der Schöpfer des Dombildes: Stephan Lochner. In welchem Verhältnis steht er zur älteren Lokalschule? Er ist ein zugereifter Mann, stammt aus Meersburg am Bodensee und ist in seinen reiferen Jahren (1442—1451) in Köln nachweisbar. Seine Kunstweise weist auf eine neue Zeit hin. Sein Hauptwerk, der in einer Chorkapelle des Kölner Domes bewahrte Flügelaltar, zeigt bei geschlossenen Flügeln die Verkündigung, bei geöffneten im Mittelbilde die Anbetung der



8. Mittelbild des Pähler Altars. München, Nationalmuseum.

Könige, auf den Flügeln die heil. Ursula mit ihrem Gefolge und den heil. Gereon mit seinen Kriegsgenossen (Abb. 7), welche gleichfalls zur Anbetung des Christkinds pilgern. In den schlanken Fingern, den dünnen Armen der Madonna klingt noch die alte Schule nach; dagegen weisen die volleren, rundlichen Züge des Madonnengesichtes, die porträtartige Wirkung der Männerköpfe, die fleißige, treue Nachbildung der Kleidertöpfe und des Schmuckes auf eine schärfere Beobachtung der äußeren Erscheinungsformen hin, deren Darstellung freilich, wie die ungelenteten Bewegungen zeigen, noch auf mannigfache Schwierigkeiten stieß. Die Zahl der

Tafelbilder, die sich der Weise des Meisters Stephan anschließen, ist sehr groß. Ihm selbst wird die Madonna im Rosenhag im Kölner Museum, ein Juwel an zierlicher Ausführung, hellstrahlender Farbenpracht und poetischer Stimmung, zuzuschreiben sein (Tafel I), ebenso die große, hoheitsvolle „Madonna mit dem Beilchen“ im erzbischöflichen Museum zu Köln und wenigstens das Mittelbild von einem Altar aus der Laurentiuskirche (Jüngstes Gericht im Kölner Museum), dessen einzelne Teile wir in verschiedenen Sammlungen mühsam zusammensuchen müssen. Übrigens hält es schwer, die Hände einzelner bestimmter Künstler aus dieser Zeit zu erkennen und zu verfolgen, da die Verschiedenheit der Aufgaben, die derselbe Künstler zu lösen hatte — große und kleine, nackte und bekleidete, ruhige und bewegte Figuren — seine Begabung oft in verschiedenem Lichte erscheinen läßt, und die Zeit der völligen Ent-



9. Maria und Elisabeth. Nürnberger Schule. Wien, Privatbesitz.

wicklung der Kunstmittel noch nicht gekommen war. Das sieht man an dem Laurentiusaltar, auch an dem Heisterbacher Altar in der Pinakothek zu München, in welchem die Flügelbilder mit Darstellungen aus dem Leben Jesu nur eine geringe Naturkenntnis verraten und die (auch sonst in Köln häufigen) Heiligenfiguren durch ihre Eintönigkeit den Vergleich mit einer gemalten Litanei wachrufen.

Sieht man von Meister Stephan ab, so kam den kölnischen Malern keineswegs ein entschiedener Vorrang vor den Künstlern in anderen deutschen Landschaften eingeräumt werden. So offenbart Meister Konrad von Soest in seinem Altar von 1404 in der Pfarrkirche zu Niederwildungen (vgl. II, 440 mit Abb. 593) einen kräftigeren Formensinn und eine auffallend scharfe Charakteristik in den Köpfen. Auch die Werke, die sich in Nürnberg erhalten haben, wie z. B. der Imhofener Altar in der Lorenzkirche aus den Jahren 1418—1422 (Krönung Mariä mit zwei Aposteln und den kleinen Figuren der Donatoren), zeigen ein genaueres Eingehen auf die Natur, in den Maßen namentlich ein entschiedenes Streben, würdevolle, statliche Charaktere zu schaffen. Der schon erwähnte Pähler Altar im Münchener Nationalmuseum

(vgl. II, 442) gewiß nicht allzuweit von dem ursprünglichen Aufstellungsorte (Pöhl bei Weilheim in Oberbayern) geschaffen, welcher im Mittelbilde die Kreuzigung (Abb. 8), auf den Flügeln die heil. Barbara und den Täufer zur Darstellung bringt, überrascht durch den tiefen Ausdruck der Köpfe und einen leisen Realismus, der auf die neue Epoche hinweist. Ein kleines Bild, im Privatbesitze in Wien (Abb. 9), erscheint vortrefflich geeignet, uns über die in Mitteldeutschland (Mürnberg?) herrschende Richtung aufzuklären. Der Gegenstand der Darstellung ist dem altgewohnten Gedankenkreise entlehnt, die Auffassung aber, trotz der noch sehr mangelhaften Formen, bereits vollständig aus einer neuen Welt geschöpft. Das Bild der heil. Sippe verwandelt sich in eine fröhliche Familienszene. Maria spinnt, Elisabeth haspelt Garn, die beiden Kinder aber zu ihren Füßen sind über ihrem Brei in Streit geraten. Zu einer solchen weltlichen Auffassung war in dem streng kirchlichen Köln kein Raum. Aber schließlich blieben doch alle deutschen Städte, wie die nordischen Landschaften überhaupt, in der künstlerischen Entwicklung gegen die Niederlande zurück.

## 2. Die niederländische Malerei im fünfzehnten Jahrhundert.

Eine der interessantesten Erscheinungen in der Geschichte der Kunst ist der kühne und plötzliche Aufschwung der niederländischen Malerei im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts. Scheinbar ohne allen direkten Vorläufer steht ihr erstes Werk zugleich als Hauptwerk da, erfüllt von neuem Geiste und neuem Naturgefühl, ausgeführt mit sicherer Beherrschung bisher unbekannter Kunstmittel. Hatte man beim Nachforschen über die Wurzeln dieser Kunstblüte mit Recht auf die über die mittelalterliche Typik weit hinausgehenden, schon realistisch belebten Kraftgestalten eines Claus Sluter am Mosesbrunnen in Dijon hingewiesen, so blieb es doch der neueren Forschung vorbehalten, die unmittelbar vorangehenden und bahnbrechenden Werke in einer Reihe von Prachtminiaturen nachzuweisen. Es sind dies in erster Linie Wunderwerke der Miniaturmalerei in den sogenannten „Heures de Turin“, einem für den Herzog Jean de Berry begonnenen und zwischen 1413 und 1417 für den Grafen Wilhelm IV. von Bayern-Hennegau-Holland weitergeführten Gebetbuche. Der Hauptteil desselben befand sich bis vor wenigen Jahren in der National-Bibliothek in Turin, wo er kurz nach seiner Publikation leider durch Brand zerstört wurde; andere Fragmente finden sich in Paris im Louvre und bei den Erben des Barons Adolf von Rothschild und beim Fürsten Trivulzio in Mailand. In diesen Blättern (Abb. 10) bemerken wir nicht nur eine verblüffende Vollendung in der realistischen Darstellung von Figuren, Gruppen, Tieren, Meer und Himmel, sondern in einzelnen Szenen geradezu die Vorstufen für Teile des Genter Altarwerkes der Brüder van Eyck. Auch die „Heures de Turin“ haben ihre bedeutenden Vorläufer in den schon oben erwähnten (S. 9 und Abb. 6), einige Jahrzehnte früher entstandenen „Grandes heures du Duc de Berry“ in Chantilly. Als Maler eines Teiles dieser für ihre Zeit in der Naturbeobachtung und Darstellung erstaunlich weit vorgeschrittenen Miniaturen werden die drei Brüder Pol, Jannequin und Hermann de Limbourg bezeugt. Sie stammen also auch aus der Nähe von Maastricht, dessen Maler schon Wolfram von Eschenbach rühmt, und aus dessen Nachbarschaft dann die Brüder Hubert und Jan van Eyck hervorgingen. An Huberts Namen knüpft sich vor allem die Erfindung der Ölmalerei, die in der Kunstübung der neueren Zeiten Epoche machte, und der die Niederländer die von den Zeitgenossen bewunderte und beneidete Blüte ihrer Malerei im 15. Jahrhundert verdanken.

**Erfindung der Ölmalerei.** Die Sitte, Farben mit Öl zu mischen und zu binden, war zwar längst, z. B. bei der Bemalung der Skulpturen, in Übung. Die herrschende Technik in der Tafelmalerei war aber ein schichtenweise erfolgreiches Auftragen der Farben auf die Bild-

fläche, so daß man die Untermalung erst trocknen ließ, ehe man die feineren Lichter und Schatten, die Halbtöne, aufsetzte. Die Farben wurden mit harzigen Stoffen, auch mit Feigenmilch oder Honig verrieben, für jeden einzelnen Ton fertig gemischt auf die Tafel mit feinem Pinsel aufgetragen. Jetzt aber wurden die mit Öl verriebenen Farben flüssig aufgesetzt, die Töne auf der Tafel selbst ineinander verschmolzen und dadurch eine ungleich feinere Abstufung der Töne und zugleich eine große Durchsichtigkeit des Kolorits, die Möglichkeit der Abrundung, des Zueinanderfließens der Farben, wie in der Natur erreicht. So allein konnte man den



10. Wilhelm IV. von Holland (?). Miniatur aus den „Heures de Turin“.

Schein der wirklichen Dinge in der Malerei treu wiedergeben; so fand der im niederländischen Volke ruhende Trieb, sich an dem Glanze und dem Schmucke des wirklichen Lebens zu erfreuen, dieses auch in Bildern zu verherrlichen, mit der Natur selbst in der Wahrheit der Schilderung zu wetteifern, einen vollkommenen Ausdruck.

Daß zuerst Hubert van Eyck diese Malweise eingeführt, scheint keinem Zweifel zu unterliegen, und ebenso ist das überlieferte Datum seiner Erfindung, 1410, von der Wahrheit gewiß nur wenig entfernt. Über die Lebensverhältnisse des merkwürdigen Mannes sind wir nur ganz dürftig unterrichtet. Er war in Maaseyk, nördlich von Maestricht, um das Jahr 1366, wie gewöhnlich angegeben wird, geboren und ließ sich mit seinem viel jüngeren Bruder Jan in Gent nieder, wo er mit vollständiger Sicherheit erst 1424 nachgewiesen

werden kann. Er lebte hier als angesehenes Maler und empfing von einem reichen Patrizier, Jodokus Byd, um 1420, den Auftrag, für dessen Familientapelle in St. Bavo

eine Tafel zu malen. Das ist der weltberühmte **Genter Altar**, das größte Werk der ganzen Schule. Hubert starb bald nach dem Beginne der Arbeit 1426, das Werk wurde von seinem Bruder Jan fortgesetzt und 1432 vollendet. Der Genter Altar, dessen Bestandteile an mehreren Orten (Gent, Berlin, Brüssel) zerstreut aufbewahrt werden, ist ein Flügelaltar mit doppelten Flügeln. Werden diese geöffnet, so erblickt man in der oberen Hälfte in lebensgroßen Gestalten Gottvater mit der Jungfrau Maria und dem Täufer, mit singenden und musizierenden Engeln (Abb. 11), und auf den äußersten schmälern Tafeln das erste Elternpaar (Abb. 12 und 13). In den Gestalten Adams und Evas sowie in den Engeln tritt die Naturbeobachtung scharfer zutage als in den mittleren Figuren, in welchen der Künstler vor allem die Hoheit und Würde auszudrücken strebte; doch läßt die Behandlung der Gewänder, die Malerei der Kleinodien auch hier das sorgfältigste Naturstudium erkennen. Die untere Mitteltafel (Abb. 14) schildert die Anbetung des Lammes. Von knieenden Engeln verehrt, steht es auf einem Altar; vor ihm im Vordergrund erhebt sich der Brunnen des Lebens, zu dessen Seiten rechts die Apostel und die Vertreter der christlichen Gemeinde, links die Propheten des alten Bundes und heidnische Dichter und Denker sich zur Andacht versammelt haben. Dem Schauplatz des Opfers strömen auf den vier Flügelbildern noch andere Scharen mit heiligem Eifer zu: links Gruppen stattlicher Reiter (Abb. 15), rechts Büsser, Einsiedler und Pilger (Abb. 16), unter denen der riesige Christophorus hervorragt. Bei geschlossenen Flügeln sehen wir die Ver-



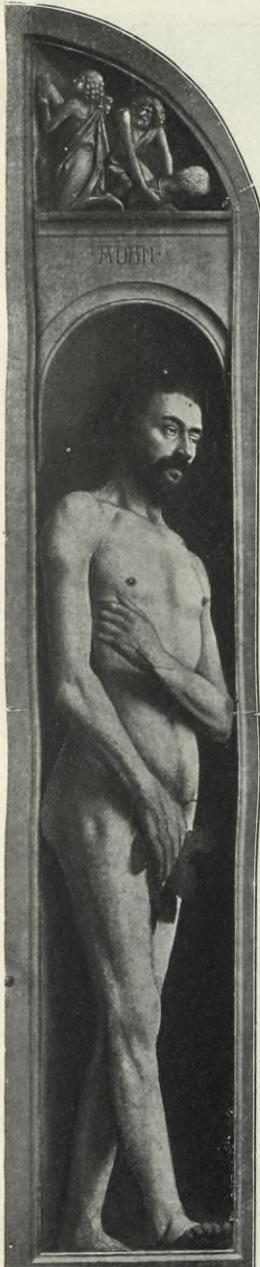
11. Flügelbild vom Genter Altar (obere Reihe).  
Berlin, Museum.

kündigung (Abb. 17 und 18) mit einem reizenden Ausblicke auf eine Genter Straße und unten die Porträts der Stifter, des Jodokus Byd und seiner Gattin, in Anbetung vor den Statuen

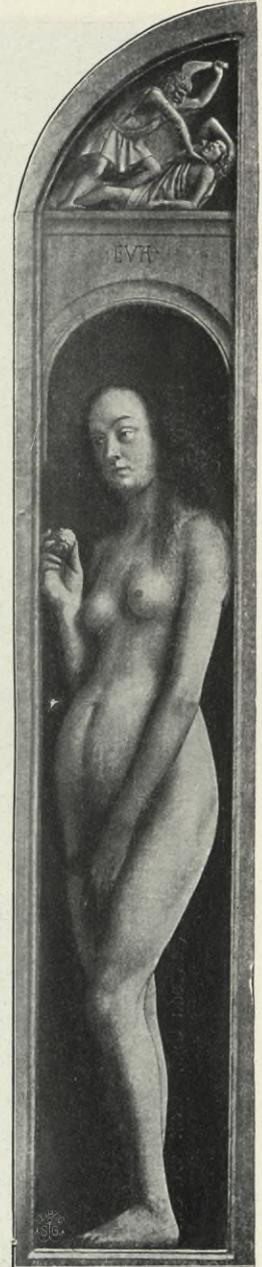
der Schutzpatrone der Kirche, dem Täufer und dem Evangelisten Johannes. — Den Anteil der beiden Brüder an dem Werke scharf abzugrenzen, ist eine viel umstrittene, nicht sicher zu

lösende Aufgabe. Die Komposition selbst gehört jedenfalls dem älteren Bruder an. Die Ausführung ist nicht einheitlich. So schließt z. B. die Landschaft auf dem Hauptbilde mit der Anbetung des Lammes in den Linien nicht richtig an die Landschaften der Flügelbilder an und zeigt in sich selbst außerdem zwei verschiedene Horizonte. Es liegt nahe, die altertümliche, flächenhafte Raumkonstruktion in der unteren mittleren Partie des Mittelbildes dem älteren Bruder zuzuweisen und in der weit besser vertieften oberen Hälfte die Arbeit Jans zu erkennen, der auch in späteren Werken neue Erkenntnisse in der Perspektive verwertet. Bewundernswert ist auf dem Mittelbilde wie auf den Flügeln die klare Anordnung der Gruppen, überaus lebensvoll die Reiterchar gemalt, auch der landschaftliche Hintergrund mit feinem Sinne für die Natur und mit sichtlicher Liebe geschildert.

Der Lebenslauf Jan van Eycks liegt klarer vor. Im Jahre 1422 finden wir ihn im Gefolge Johans von Bayern im Haag; nach dessen Tode trat er 1425 in die Dienste Philipps des Guten von Burgund, der ihm mannigfache Huld erwies und ihn auch wiederholt auf Reisen (z. B. bei der Werbung um die Hand einer portugiesischen Prinzessin 1428 nach Lissabon) ausschickte. Seinen gewöhnlichen Wohnsitz hatte Jan van Eyck in Brügge. Doch war er auch in Lille und Cambrai kürzere oder längere Zeit tätig. In Brügge starb er 1441. Der glänzenderen äußeren Stellung entsprechend erscheint das erhöhte Selbstgefühl, das sich in der häufigen Namensbezeichnung auf seinen Bildern kundgibt. Er ist aus dem Kreise der bürgerlichen Handwerker getreten. Reichthum und Tiefe der Phantasie zeichnen seine Bilder nicht aus.



12. Adam.  
Vom Genter Altar.  
Brüssel.



13. Eva.  
Vom Genter Altar.  
Brüssel.

Das Vortrefflichste leistet er im Porträtfache, wodurch sich auch vielleicht die Günst, die er in höflichen Kreisen genoss, erklärt. Selbst in religiösen Schilderungen sind die Porträtfiguren der bessere

Teil, so z. B. in der Madonna mit dem Kanzler Kollin (Abb. 20) in Paris. Porträte von der Hand Jan van Eycks, teils beglaubigt, teils aus stilistischen Gründen ihm zugeschrieben, besitzen

14. Einbetung des Sammes. Untere Mitteltafel des Genter Altars. Von Hubert und Jan van Eyck. Gent, St. Bavo.



die Galerien in Berlin (Mann mit den Nesten [Tafel II]), Leipzig, Wien, Brügge, Akad. (Porträt seiner Frau), London (Tuchhändler Arnolfini und seine Braut). Das letztgenannte streift bereits an eine genremäßige Auffassung (Braut und Bräutigam stehen in einem schmucken

Zimmer und reichen sich zum Bunde die Hände), und in der Tat werden uns von den Chronikisten förmliche Genrebilder Jan van Eycks, z. B. eine Badestube, beschrieben. Zahlreich sind



15. Zug der Fürsten.  
 Linker unterer Flügel des Genter Altars.  
 Berlin, Museum.



16. Zug der Pilger.  
 Rechter unterer Flügel des Genter Altars.  
 Berlin, Museum.

seine Madonnenbilder, einzelne, im kleinsten Maßstabe ausgeführt, wie die Madonna in Dresden (Abb. 19), in bezug auf Feinheit der Malerei, Durchsichtigkeit des Lufttones, treffliche

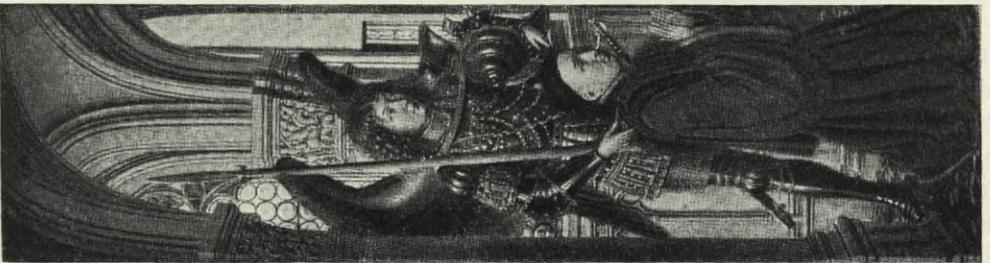
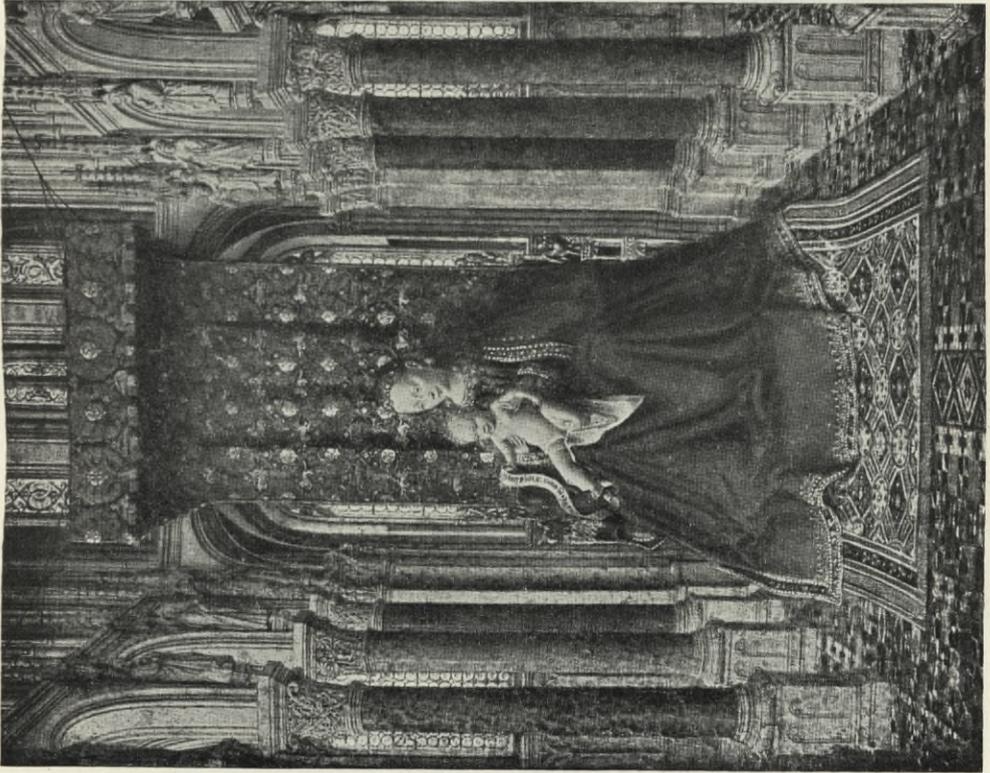
Perspektive wahre Juwelen der Kunst. Nur mit dem Madonnentypus kann man sich nicht immer befreunden; auch das Brüchige der Gewänder befremdet vielfach das Auge des Betrachters.

Die Eindrücke, welche man von den selbständigen Schöpfungen Jan van Eycks empfängt, bereiten, wenn man von dem großen Genter Altarwerke herkommt, eine nicht geringe Über-



17 u. 18. Verkündigung. Äußere Flügelbilder (obere Reihe) des Genter Altars. Berlin.

raschung. Jan steht vollständig auf dem neuen Boden, er hat mit den überlieferten Traditionen gänzlich gebrochen und kennt als Ziel durchaus nur die lebendige Naturwahrheit. Existenzen, welche sich ihrer Natur nach über die unmittelbare Wirklichkeit erheben, erscheinen ihm wenig verständlich; er kleidet sie in die gewöhnlichen Formen, fühlt sich aber dabei doch mehr beengt als bei der Wiedergabe einfacher Bildnisse. Seine volle Kunst zeigt er, von den unerbittlich wahren Porträtköpfen abgesehen, in der Schilderung der Innenräume, der Ausblicke auf Straßensfluchten und der ganzen Gerätemwelt. Welches Leben weiß er den unscheinbarsten Gegenständen



19. Flügelaltärchen. Von Jan van Eyck. Dresden, Gem.-Galerie.

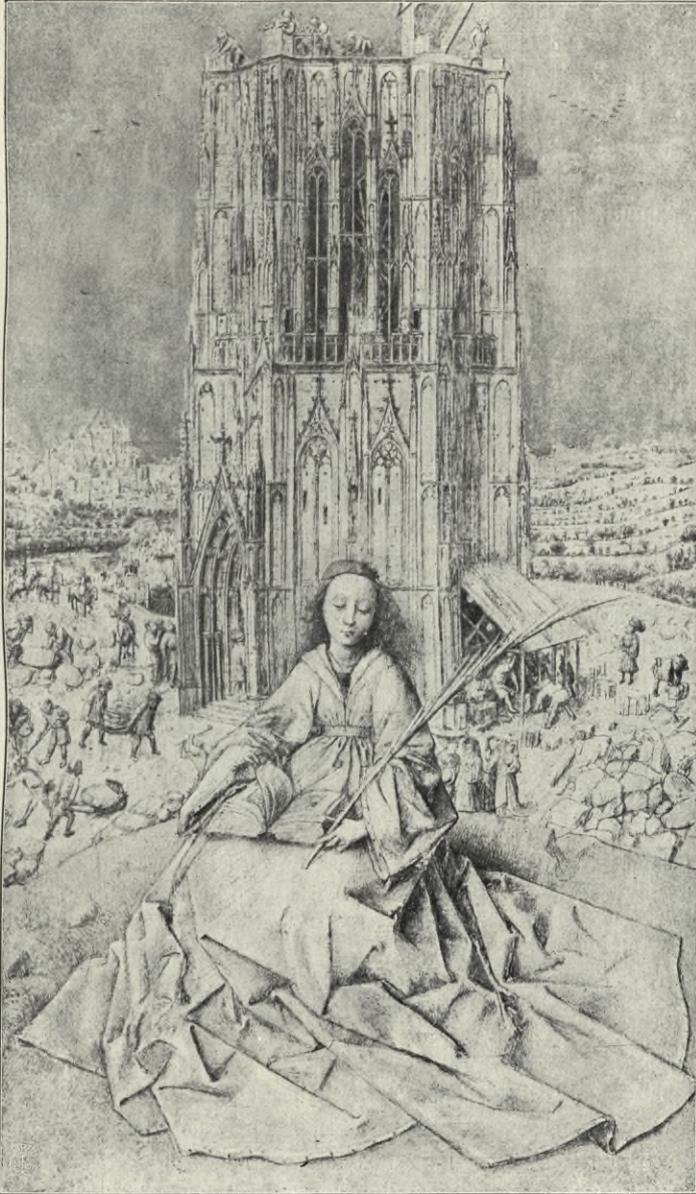
durch die Farbe einzuhauchen, wie glänzen und blinken die Kronleuchter und Metallspiegel, wie anheimelnd wirken die geputzten Stuben und zierlichen Hallen, welches bunte Gewimmel herrscht in den reinlichen Straßen! Man sehe daraufhin z. B. die (unvollendete) heil. Barbara im Antwerpener Museum aus dem Jahre 1437 (Abb. 21) an. Die Heilige, mit aufgelösten Haaren und im weiten, faltigen Mantel, sitzt vor einem Turme und blättert nachdenklich in einem Buche. Weder Anmut noch tiefere Empfindung kann man der Gestalt zusprechen. Aber wie fest und sicher ist sie gezeichnet, wie naturwahr sind Haare und Hände wiedergegeben!



20. Madonna mit dem Kanzler Rollin. Von Jan van Eyck. Paris.

Nun aber das reiche Leben auf dem hinteren Plane. Emsig tummeln sich zahlreiche Bauleute, geschwätzig begrüßen sich die Nachbarinnen; weithin dehnt sich die, wie auch sonst häufig, mit Kirchen, einer Windmühle usw. ausgestattete Landschaft aus. Jan malt, was dem Auge gefällt, den Sinn erfreut, die Geschicklichkeit des Künstlers anstaunen läßt. Die Freude an der äußeren Erscheinungswelt lebt in ihm am mächtigsten. Von einem hoch ausgebildeten Farbensinne unterstützt, im Besitze einer Technik, welcher man das Mühevollste der Arbeit gar nicht anmerkt, beseelt und verklärt Jan, wie kein Maler neben ihm und nur wenige nach ihm, die menschliche Umgebung. Die spätere Richtung der niederländischen Kunst ist bei ihm schon deutlich vorgebildet.

**Die Nachfolger der van Eyck.** Solange Jan van Eyck lebte, verdunkelte sein Ruhm alle anderen Maler. Erst nach seinem Tode traten mehrere, die man früher alle als seine Schüler bezeichnete, in den Vordergrund; so Petrus Christus in Brügge, in den Jahren



21. Heilige Barbara. Von Jan van Eyck. Antwerpen, Museum.

1444—1472 erwähnt, dessen heil. Eligius (Privatbesitz in Köln) uns in Gestalt eines in seiner Werkstätte tätigen Goldschmieds vorgeführt wird und damit wieder die Vorliebe der altflandrischen Maler, religiöse Darstellungen mit lebensfrischen Zügen auszustatten, beweist. Hauptwerke von ihm sind eine Madonna mit Heiligen im Städelschen Institut in Frankfurt a. M.

und zwei Flügelbilder mit der Verkündigung (Abb. 22), der Geburt Christi (Abb. 23) und dem Jüngsten Gericht im Berliner Museum. Hugo van der Goes aus Gent wird gleichfalls den Schülern Jan van Eycks zugezählt. Über sein äußeres, tiefernstes Leben — er zog sich im Alter in ein Kloster zurück und starb im Wahnsinne 1482 — besitzen wir ziemlich gute Kunde, wenig wissen wir über seinen Entwicklungsgang. Sein Hauptwerk ist die im Auftrage des florentiner Kaufherrn Tommaso Portinari gemalte Altartafel, welche aus dem Hospital S. Maria nuova in Florenz in die Uffizien gekommen ist. Das Mittelbild (Abb. 24) stellt die Anbetung der Hirten dar, auf den Flügeln ist die Familie des Stifters mit den Schutzpatronen in reich belebter Landschaft geschildert. Es ist eine Glanzleistung an packendem Realismus, an Originalität und Größe der Auffassung und an meisterlicher Technik; kein Wunder also, daß das Werk bei seiner Ankunft in Florenz um 1476 die italienischen Künstler überraschte und im



22. Die Verkündigung. Von Petrus Christus.



23. Die Geburt Christi. Von Petrus Christus.  
Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.

Schaffen Ghirlandajos, Piers di Cosimo und anderer so merkwürdige Spuren hinterließ. Von seinen wenig zahlreichen übrigen Gemälden zeichnen sich durch dramatische und seelenvolle Züge aus der „Tod Mariae“ in der Brügger Galerie und das Breitbild mit der Anbetung der Hirten, im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin.

Nach Jan van Eyck hat kein Maler einen so weitreichenden Ruhm erworben wie Rogier van der Weijden oder, wie er auch genannt wurde, Rogier de la Pasture. In Tournay geboren und bei der dortigen Malerzunft 1426 als Lehrling eingeschrieben, befand sich Rogier bereits 1436 in fester und angesehenener Stellung als Stadtmaler in Brüssel. Bei Gelegenheit des römischen Jubiläums 1450 machte er eine Reise nach Italien, wo er von dem Markgrafen von Ferrara und von dem alten Cosimo Medici Aufträge erhielt. Auch in seiner Heimat erfreute er sich der ausgebreitetsten Rundschaft. Er schmückte das Brüsseler Rathaus mit vier großen Leinwandbildern, in welchen Beispiele strenger Gerechtigkeit, ihre Ausübung durch Kaiser Trajan, der den Auszug in den Krieg unterbricht, um einer armen Witwe Recht zu sprechen, ihr Walten durch einen mittelalterlichen Fürsten (Herkenbald), welcher den verbrecherischen Neffen

mit eigener Hand tötet, den Bürgern zur Mahnung vorgeführt werden. Von den Bildern ist keins mehr vorhanden. Ob nach ihrem Muster die häufig, auch auf Teppichen (Wern), wiederkehrenden Darstellungen der Gerechtigkeitspflege gefertigt wurden, bleibt ungewiß. Nur die Tatsache steht fest, daß sie ein beliebter Schmuck der Rathhäuser wurden und dafür geradezu eine typische Geltung gewannen.

Im Gegensatz zu Jan van Eyck treffen wir bei Rogier selten auf selbständige Porträts, obgleich er ebenfalls seinen Werken zahlreiche Bildnisse einverleibte; desto größer ist die Zahl seiner Kirchen- und Andachtsbilder. Er arbeitete für Kirchen in Löwen, für das Hospital in



24. Die Anbetung der Hirten. Von Hugo van der Goes. Florenz, Uffizien.

Beaune (Jüngstes Gericht), für die Kirche der neugegründeten Stadt Middelburg (Flügelaltar mit Christi Geburt, jetzt in Berlin), für die Kirche S. Aubert in Cambrai (wahrscheinlich in dem dreiteiligen Altare in Madrid: Kreuzestod mit Sündenfall und Jüngstem Gericht, erhalten) für die Abtei Ambierle bei Rouen (die Flügel des geschnitzten Mittelschreines stellen die Donatoren mit ihren Patronen dar). Dieser Reihe muß auch das mittelgroße, dreiteilige Bild der „sieben Sakramente“ im Antwerpener Museum, ein Wunderwerk für die Zeit in Hinsicht der Linearperspektive, hinzugezählt werden. Unter den kleinen Hausaltären ragen die beiden in Berlin bewahrten besonders hervor, beide aus der Frühzeit des Künstlers. Das eine dieser Altärchen, aus Miraflores in Spanien (1445, frühestes datierbares Werk), schildert drei Begeg-



25. Anbetung der drei Könige. Von Rogier van der Weyden. München, Pinakothek.



26. Kreuzabnahme. Von Rogier van der Weyden. Madrid, Prado.

nungen Marias mit Christus: bei der Geburt, nach dem Tode und nach der Auferstehung; das andere stellt die Geburt Johannis, die Taufe Christi und die Enthauptung des Täufers dar. Rogiers Tod fällt in das Jahr 1464. Neben dem herkömmlichen Bilderkreise, thronenden Madonnen, von Heiligen umgeben, Dreikönigsbildern, wie z. B. jenem in München mit den Porträts des knieenden Herzogs Philipp des Guten und des den Hut abziehenden Herzogs Karl des Kühnen (Abb. 25), tauchen bei Rogier auch neue Bildmotive auf: das Jüngste Gericht, die



27. Der h. Lukas, die Madonna malend. Von Rogier van der Weyden. . München, Pinakothek.

besonders berühmte, in mehreren Wiederholungen oder Kopien vorkommende Kreuzabnahme (Abb. 26), die Grablegung. Seine Phantasie neigt entschieden zum Dramatischen, Pathetischen; sein Formensinn, an dem Studium der Steinskulpturen, die er gern als Rahmen auf seine Gemälde überträgt, gebildet, hat einen Zug zum Harten, Derbnaturalistischen. Scharf, wie seine Körper gezeichnet sind, erscheinen sie auch beleuchtet. Bis zur feinsten Einzelheit tritt alles deutlich vor unsere Augen; bis in die fernsten Straßen (der heil. Lukas als Maler der Madonna, in München, Abb. 27) gestattet er uns einen klaren Einblick.

Einige Bilder, die früher unter seinem Namen gingen, sich aber durch ein eigentümliches

Kolorit, eine weiche Modellierung mit mannigfacher Abstufung der Schlaghatten auszeichnen, werden jetzt einem Maler zugeteilt, der nach den im Städelschen Institut bewahrten Flügelbildern eines aus dem Zisterzienserkloster Fiemalle bei Lüttich stammenden Altars als der



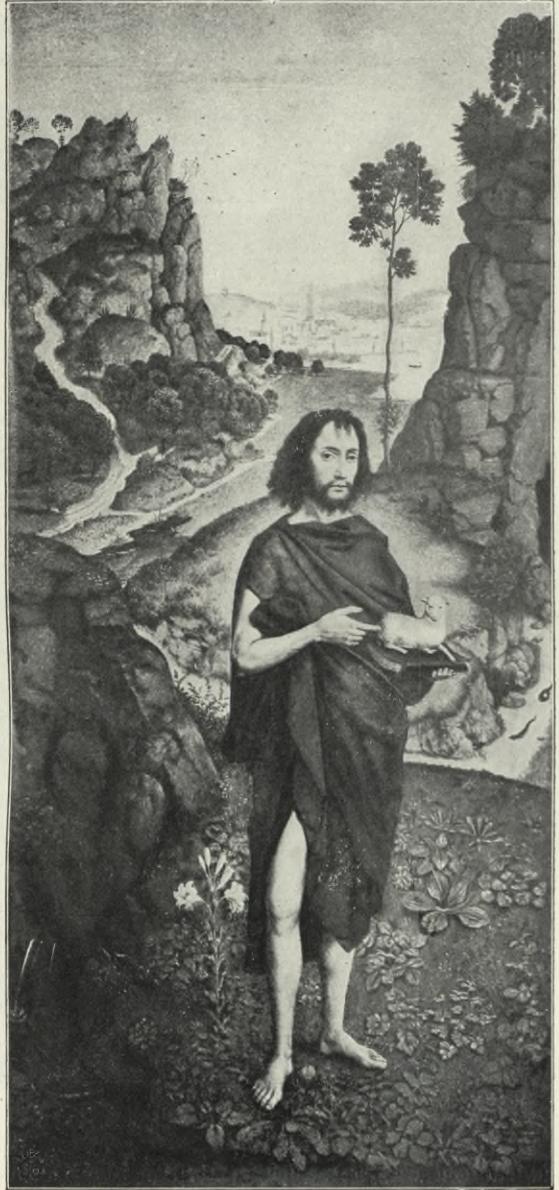
28. Johannes d. T. mit dem Kanonikus Heinrich Werl.  
Vom Meister von Fiemalle. Madrid, Prado.

Meister von Fiemalle benannt wird. Außer den fast lebensgroßen Gestalten des Fiemaller Altars, der Madonna und der heil. Veronika, nebst dem die Dreieinigkeit darstellenden, grau in grau gemalten äußeren Flügelbilde (Gottvater mit dem Körper Christi in den Armen und der Taube auf Christi Schulter) bewahrt das Städelsche Institut ein Bruchstück von einem großen Flügelaltar, das den reinigen Schächer am Kreuze zeigt und von den unter dem Kreuze stehenden Männern noch die Oberkörper sehen läßt. Ausdrucksvolle Köpfe, in denen sich der seelische Vorgang spiegelt, gutes Verständnis für den anatomischen Bau des menschlichen Körpers bei ungemein sorgfältiger Behandlung des Stofflichen (z. B. des durchscheinenden Schweißtuches der heil. Veronika) lassen in dem Meister einen der bedeutendsten Abkömmlinge der Genter Schule erkennen. Seine Blütezeit ist annähernd aus dem Umstande zu bestimmen, daß auf dem linken Flügel eines seine Hand verratenden Altarwerkes (nebst dem rechten im Prado zu Madrid [Abb. 28]; das Mittelbild fehlt) mit dem Namen des Stifters, Heinrich Werl aus Köln, auch die Jahreszahl der Stiftung, 1438, angegeben ist.

Zweifellos stand Rogier in den Augen der Zeitgenossen ebenso hoch, wenn nicht höher, als Jan van Eyck, wenn er auch dessen satte, warme Färbung und treffliches Hell- dunkel nicht erreichte. Kein flandrischer Meister übte auf das jüngere Geschlecht einen so großen Einfluß wie Rogier. Aus seinen Werken

schöpften einzelne deutsche Maler die wichtigsten Anregungen; seiner Schule entstammten mehrere heimische Meister. Von Dirk Bouts wird es aus stilistischen Gründen vermutet, in bezug auf Memling durch alte Nachrichten bestätigt.

Dirk Bouts stammt aus Haarlem, wo die Malerei, ähnlich wie in den flandrischen Städten Brügge und Gent, einen Hauptsitz hatte. Er kam um das Jahr 1450 nach Löwen, wo er nach reicher Wirksamkeit 1475 verstarb. Manche Züge in seinen Bildern erinnern an Rogier, wie die eckige, derbe Zeichnung, die geringe Auswahl unter den Naturmodellen, so daß auch grobe, wenig anmutende Gestalten verkörpert werden, der kräftige, naturwahre Ausdruck. Im Kolorit weicht er aber von seinen Vorgängern merklich ab. Seine Farben sind satt und tief, dabei leuchtend, namentlich sein Rot und Grün. Darin übertrifft er Rogier. Er ist eben Holländer. Als sein Hauptwerk gilt der große, jetzt seiner Flügel beraubte Altar in der Peterskirche zu Löwen aus dem Jahre 1466. Die Flügel, alttestamentliche Speisungen als Vorbilder des Abendmahles und der Kommunion schildernd, werden] in München (Melchisedek, Mannalesung) und in Berlin (Passah, Speisung des Elias durch einen Engel) bewahrt; das Mittelbild befindet sich an der ursprünglichen Stelle und stellt die Marter des heil. Erasmus dar mit ganz vortrefflich gemalten Porträtfiguren des zuschauenden Kaisers und seiner Begleiter. Für den Rathausaal in Löwen waren 1468 bei ihm zwei „Gerechtigkeitsbilder“ mit lebensgroßen Darstellungen aus der Legende des Kaisers Otto III. bestellt worden, die sich jetzt in der Brüsseler Galerie befinden. Auch in diesen Gemälden bewährt er sich als ein vortrefflicher Kolorist und gibt sein Bestes in den porträtmäßigen Köpfen, vergreift sich aber auffällig in den Proportionen, die er viel zu lang nimmt, und verrät deutlich, daß eine dramatische Gestaltung eines Vorganges nicht in seiner Kraft liegt. Einem anderen Werke fehlt die äußere Beglaubigung; doch sichert ihm die stilistische Verwandtschaft das Recht, den Schöpfungen Dirks beigezählt zu werden. Das ist die Anbetung der drei Könige, mit Johannes



29. Johannes der Täufer. Von Dirk Bouts.  
Flügel des Mechelner Altars. München.

dem Täufer und Christophorus als Flügelbildern, in der Münchener Pinakothek. Die Anordnung der Szene, die Charakteristik der Gestalten unterscheidet sich nicht wesentlich von der in der Nachbarschaft, in Brüssel und Brügge, üblichen Weise, nur daß die Auffassung noch bürgerlicher uns anmutet, in den Kopftypen ein harter, wenig beweglicher Zug vorwaltet. Wirft man aber einen Blick auf die blumenreiche Wiese am Bache im Flügelbilde des Täufers (Abb. 29), auf die finstere Schlucht, welche Christophorus durchschreitet und die sich nach hinten



30. Auferweckung des Lazarus. Von Duwater. Berlin.

in ein von der Morgen Sonne erhelltes Flußgelände öffnet, so erkennt man das liebenswürdige Naturgefühl und den hochausgebildeten Sinn für stimmungsvolle landschaftliche Schönheit, welche Dirk aus seiner holländischen Heimat mitgebracht hatte. Haarlem rühmt schon der alte Karel van Mander, der niederländische Vasari, als den Ort, wo die „beste Manier“ der Landschaftsmaler geübt werde.

Aus Haarlem stammen noch zwei hervorragende Meister: Albert van Duwater, von dem das Museum in Berlin das einzige sichere Bild besitzt, eine von Karel van Mander erwähnte Auferweckung des Lazarus (Abb. 30); sodann Duwaters Schüler, der 1493 frühverstorbene

Gerrit van Haarlem oder Geertgen van Sint Jans, der in den Farben ein auffallendes liches Blond liebt und in den Typen an das Karikierte und das volkstümlich Komische streift. Von ihm besitzt das Rijksmuseum zu Amsterdam eine heil. Sippe (in einer perspektivisch gut gezeichneten gotischen Kirche), das k. k. Hofmuseum in Wien Teile eines größeren, durch den farbenreichen landschaftlichen Hintergrund ausgezeichneten Altarwerks, das Rudolfinum in Prag einen Flügelaltar.

Hans Memling, deutscher Abkunft und wahrscheinlich aus Mainz gebürtig, tritt uns urkundlich erst 1478, in Brügge sesshaft, entgegen. Das Anfangs- und Endglied seiner Kunst bilden das berühmte Jüngste Gericht in der Marienkirche zu Danzig (Abb. 31), bereits 1473 von einem Danziger Kaperschiffe erbeutet, und der mächtige Flügelaltar im Dom zu Lübeck, mit der Kreuzigung als Mittelbild, der das Datum 1491 trägt. Das Mittelbild ist jedoch nicht gut genug ausgeführt, um dem Meister zugeschrieben zu werden; selbst die Erfindung wird kaum in allen ihren Teilen als Memlings Arbeit gelten können. Vortrefflich aber sind die vier Heiligen auf den Flügeln, große wirkungsvolle Männergestalten in kräftiger Färbung. Memlings Anteil an dem Danziger Altar ist nicht beglaubigt und wird deshalb angezweifelt. Das Urteil über den Meister wird am wenigsten von der Wahrheit abirren, wenn es sich auf die in seiner Heimat Brügge, insbesondere im Johannis-hospitale daselbst bewahrten, gut beglaubigten Gemälde stützt. Eine stattliche Reihe von Werken schuf er seit 1478 für das Hospital: einen Flügelaltar mit der Vermählung der heil. Katharina und Szenen aus dem Leben des Täufers und des Evangelisten Johannes. Auf einem der Innenflügel befindet sich die Geburt Christi (Abb. 32). Außerdem besitzt das Hospital noch einen anderen Altar mit der Anbetung der drei Könige, eine Doppeltafel mit der Madonna und dem sie verehrenden Stifter Martin von Nieuwenhove, einem stattlichen jungen Manne, welcher in der schmucken Wohnstube vor einem Bet-



31. Flügel des Danziger Altarbildes von Memling.

pulte kniet (Tafel III), und endlich den Ursulakasten, welcher in überaus feiner Ausführung in sechs Bildern die Legende der heil. Ursula erzählt (Abb. 33). Unter den übrigen erhaltenen



32. Geburt Christi.

Flügelbild vom Johannesaltar von Hans Memling. Brügge.

Werken begegnen wir noch mehreren reizvollen Darstellungen der thronenden Madonna mit Kind, bald im Kreise von weiblichen Heiligen, bald mit Stiftern und Engeln, z. B. in Chatsworth, Sammlung Devonshire, in Wien, k. k. Galerie und Liechtenstein, in Florenz, Uffizien, in der Berliner Galerie und im Louvre. In seiner Lust am Erzählen und im Vertrauen auf seine Feinmalerei und sein perspektivisches Geschick wagt er es auch, ganze Darstellungszyklen auf einer Tafel zu einem Gesamtbilde zu gruppieren, wie in der Passion Christi (Turiner Galerie) und im Leben Mariä (Münchener Pinakothek). Als Porträtmaler erreicht er den Jan van Eyck nicht an überzeugender Charakteristik, aber besonders seine männlichen Brustbilder, z. B. in den Galerien von Antwerpen, Bergamo, Brüssel, Florenz (Uffizien und Pal. Corini), im Haag, Köln (Oppenheim), Venedig (Akademie), gehören zu den besten Bildnissen der altniederländischen Schule. Die zusammenfassende Betrachtung lehrt Memling als einen Künstler kennen, der nur hinter Jan van Eyck zurücksteht. Ruhige Situationen gelingen ihm am besten; die Frauenköpfe zeigen auserlesene Typen, als sie sonst in der altniederländischen Schule vorkommen; seine Färbung glänzt durch vollendete Zierlichkeit und feinen Auftrag, sein lebendiger Naturfönn läßt ihn die landschaftlichen Hintergründe reich mit bunter Staffage ausstatten.

Unter den übrigen erhaltenen Werken begegnen wir noch mehreren reizvollen Darstellungen der thronenden Madonna mit Kind, bald im Kreise von weiblichen Heiligen, bald mit Stiftern und Engeln, z. B. in Chatsworth, Sammlung Devonshire, in Wien, k. k. Galerie und Liechtenstein, in Florenz, Uffizien, in der Berliner Galerie und im Louvre. In seiner Lust am Erzählen und im Vertrauen auf seine Feinmalerei und sein perspektivisches Geschick wagt er es auch, ganze Darstellungszyklen auf einer Tafel zu einem Gesamtbilde zu gruppieren, wie in der Passion Christi (Turiner Galerie) und im Leben Mariä (Münchener Pinakothek). Als Porträtmaler erreicht er den Jan van Eyck nicht an überzeugender Charakteristik, aber besonders seine männlichen Brustbilder, z. B. in den Galerien von Antwerpen, Bergamo, Brüssel, Florenz (Uffizien und Pal. Corini), im Haag, Köln (Oppenheim), Venedig (Akademie), gehören zu den besten Bildnissen der altniederländischen Schule. Die zusammenfassende Betrachtung lehrt Memling als einen Künstler kennen, der nur hinter Jan van Eyck zurücksteht. Ruhige Situationen gelingen ihm am besten; die Frauenköpfe zeigen auserlesene Typen, als sie sonst in der altniederländischen Schule vorkommen; seine Färbung glänzt durch vollendete Zierlichkeit und feinen Auftrag, sein lebendiger Naturfönn läßt ihn die landschaftlichen Hintergründe reich mit bunter Staffage ausstatten.



**Madonna.**

Von Hans Memling. Brügge, Johannishospital.

Zu Springer, Handbuch der Kunstgeschichte, Bd. IV, 8. Aufl.



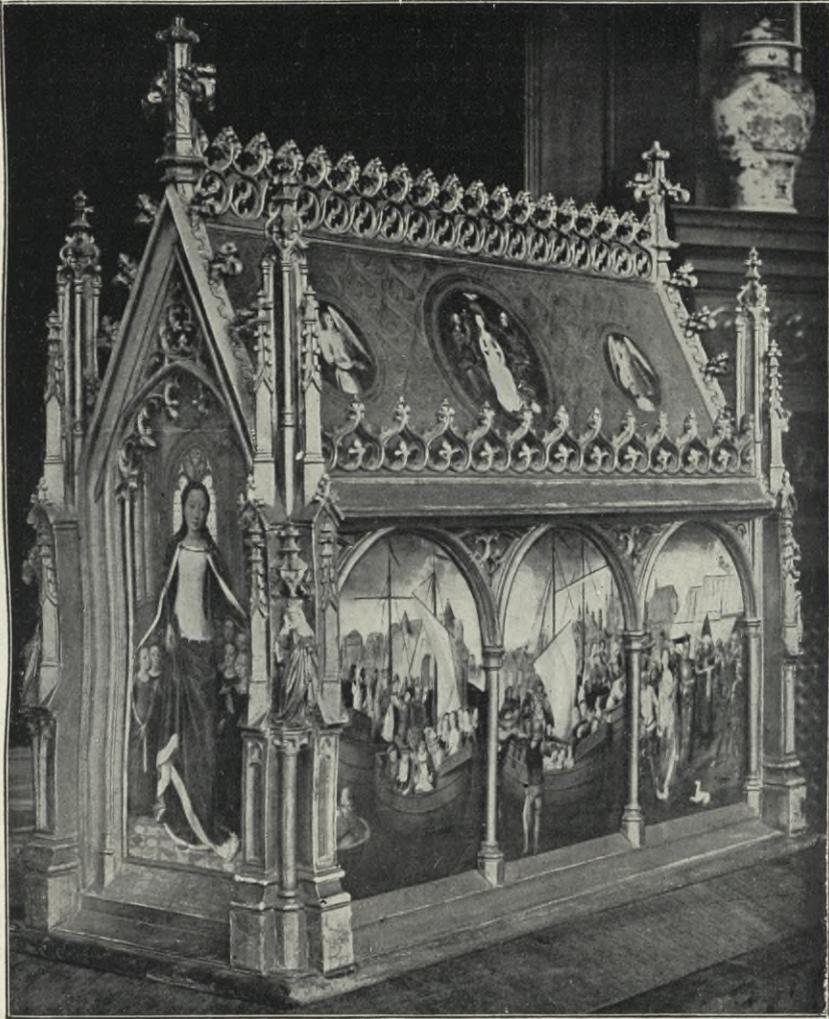
**Martin van Nieuwenhove.**

Von Hans Memling. Brügge, Johannishospital.

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.



Als Memling 1494 in Brügge starb, waren bereits drei Menschenalter seit dem Aufgange der niederländischen Malerei verstrichen. Die drei berühmtesten Namen: Jan van Eyck, Rogier und Memling bezeichnen ebensoviele Abschnitte der Entwicklung. An den Grundlagen, welche die Brüder Eyck geschaffen hatten, wurde nicht gerüttelt; ein Beweis, wie mächtig die Einwirkung der Altmeister gewesen war. Selbst in technischer Beziehung läßt sich kaum ein wesent-



33. Der Urfulaschrein mit den Legendenbildern von Memling. Brügge.

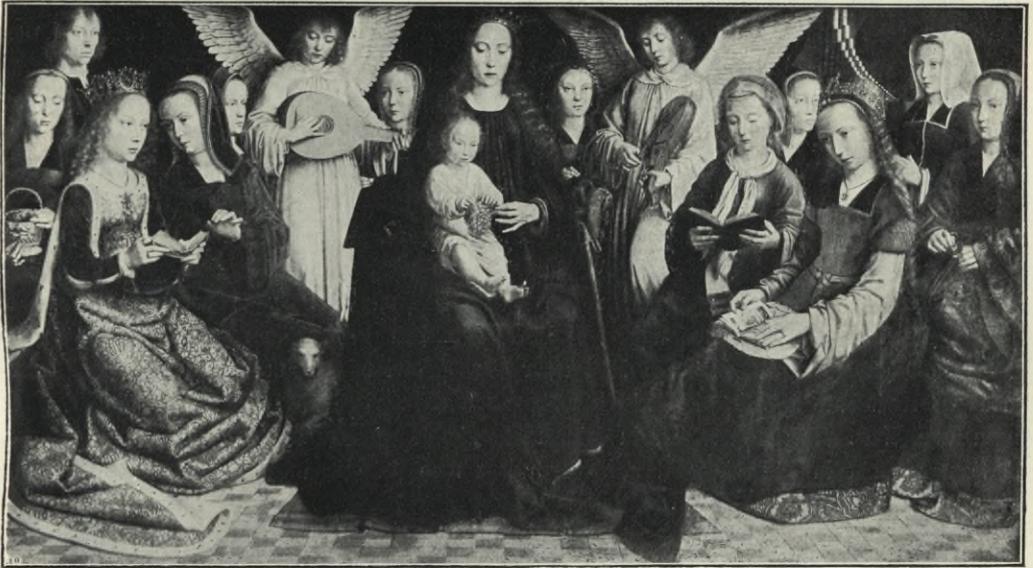
licher Fortschritt nachweisen. Die Farbenharmonie erleidet einzelne Wandlungen; die Töne werden bald zäher, bald flüssiger, bald tiefer, bald heller aufgetragen, die Mittelöne und die Übergänge vom Lichte zum Schatten bei dem einen grauer, kühler, bei dem anderen wärmer gehalten. Im ganzen blieb aber das technische Verfahren unangetastet. Auch die Vorliebe für die täuschende Wiedergabe der äußeren Erscheinungswelt, des Hausrates, erhält sich. Das Gemach, in welchem Martin van Nieuwenhove bei Memling betet, ist den Eyckschen Fußstuben offenbar nachgebildet. Nur in dem Darstellungskreise und in der Empfindungsweise der Künstler

tauchen tiefergehende Änderungen auf. Die symbolischen Beziehungen, der lehrhafte Charakter, welchen die Werke der älteren Generation (der Brunnen des Lebens in Madrid, die sieben Sakramente) zuweilen offenbaren, sind dem jüngeren Geschlechte schon fremd geworden. Aber auch der pathetische, leidenschaftliche, in Rogier's Werken so deutlich wahrnehmbare Ton hallt nicht lange nach. Man möchte Rogier beinahe für einen Eindringling halten, welcher den gewohnten Gang der Schule plötzlich unterbricht. In der That gehört er auch einem anderen Volksstamme an, als die Mehrzahl der Genossen Eycks. Die Wiedergabe ruhiger Zustände und stiller Empfindungen gelingt den jüngeren Meistern am besten. Natürlich malen sie auf Bestellung auch Märtyrerzenen (Dirk Bouts in Löwen und Brügge), schildern das Leiden Christi, das jüngste Gericht; wahrhaft heimisch aber sind sie doch nur in Bildern, in welchen die Handlung nicht mächtig wogt, von den Personen keine stärkere Erregtheit verlangt wird, einfach ruhige Empfindungen, ein still behagliches Dasein zur Darstellung gelangen. Damit hängt auch die veränderte Richtung des Formensinnes zusammen. Die Formen werden weicher, schmiegsamer. Während den älteren Meistern das Gebiet weiblicher Anmuth und kindlicher Lieblichkeit oder Schalkheit vollkommen verschlossen ist, und sie sich nur in der Welt gereifter, erfahrener Männer frei bewegen, bemühen sich die jüngeren Maler, auch den weiblichen und kindlichen Reizen gerecht zu werden. In den Madonnen Memlings und den weiblichen Heiligen seiner Zeitgenossen ist ein entschiedener Fortschritt wahrnehmbar. Sie sind gefälliger von Antlitz, milder und mannigfacher im Ausdruck, frischer und jugendlicher in ihrem ganzen Wesen. Selbst im Kreise der Porträts macht man die gleiche Beobachtung. Die männlichen Bildnisse Jan van Eycks und seiner nächsten Umgebung zeichnen sich vor den Porträts Memlings durch eine größere Kraft aus; die Frauenbildnisse erscheinen erst bei den jüngeren Meistern mit voller Liebe und feinerem Verständniß für die weibliche Natur wiedergegeben; sie sind entschieden besser als die häufig schwächlichen Männerbilder.

Der Umstand, daß Brügge und Gent in der Kunstpflege allen anderen niederländischen Städten vorangingen, hat dazu verleitet, hier allein den lebendigen Schauplatz der niederländischen Malerei zu suchen, den Anteil der anderen Städte und Landschaften an ihrem Aufschwunge ungebührlich herabzudrücken. In Wahrheit dürfen sich auch noch Brüssel und Löwen und in Holland namentlich Haarlem einer regen künstlerischen Tätigkeit rühmen. Sie sind nicht allein äußere Mittelpunkte des Kunstlebens, sondern lenken auch die Phantasie der Maler in besondere Bahnen. Kein Zweifel, daß die Brabanter Abstammung auf Rogier van der Weyden Einfluß übte und die Vorliebe für pathetische Schilderungen begünstigte. Ebenso hängen die Holländer schon frühzeitig durch mannigfache Merkmale: eigentümliche Kopftypen (spitzes Oval), die Freude an seltenen und bunten Kopftrachten, insbesondere aber durch den regeren Sinn für reiche landschaftliche und architektonische Hintergründe zusammen. Hätte die Bilderstürmerei nicht in den Niederlanden so arg gehaust, so würden wir gewiß eine größere Zahl selbständiger Malergruppen anführen können und nicht mehr ausschließlich von einer Schule van Eycks, welche alle niederländischen Maler umfaßt, sprechen. Richtig ist nur, daß schon im 15. Jahrhundert Künstler der nördlichen Niederlande nach Brügge, wie später nach Antwerpen, wanderten, weil sie hier, auf einem Weltmarkte, leichter Nahrung fanden.

Zu solchen Einwanderern gehört auch Gerard David aus Duderwater, welchen wir seit 1484 bis zu seinem Tode (1523) in Brügge verfolgen können. Gerard David ist uns nicht als Schüler Memlings bezeugt. Sein erstes Hauptwerk sind zwei Gerechtigkeitsbilder für den Schöffensaal in Brügge, 1498 vollendet, jetzt in der Akademie, in denen er die Verurteilung des ungerechten Richters Sijmnes und dessen Schindung mit erschreckender Glaubwürdigkeit darstellt. Er zeigt in seiner Malweise, in der Farbenharmonie, Eigentümlichkeiten, welche viel-

leicht auf holländische Überlieferungen zurückgehen. Dabei erweist er sich aber als der rechte Nachfolger Memlings, indem er gleichfalls in der Wiedergabe ruhiger Zustände, eines still friedlichen Daseins sein wahres Ideal findet und der Bildung zierlich anmutiger Frauengestalten die größte Sorgfalt widmet. Das Flügelbild eines verloren gegangenen Altars, den Stifter, Kanonikus Bernardino de Salviatis, mit drei Heiligen darstellend, in der Nationalgalerie zu London, noch mehr das Gemälde im Museum zu Rouen, die Madonna im Kreise reichgeschmückter weiblicher Heiligen thronend, mit musizierenden Engeln im Hintergrunde und seinem Selbstporträt (Abb. 34), verfinnlichen am besten Davids Richtung und Stärke. Sobald er sich an die Darstellung lebhafterer Handlungen wagt, verjagt sein künstlerisches Vermögen. Die Taufe Christi in der Akademie zu Brügge gibt den Vorgang in ziemlich lahmer Weise wieder; die Flügelbilder dagegen, eine Madonna und die Stifter mit ihren Patronen, sowie die landschaftlichen Hintergründe lehren uns wieder Gerards gute Seiten kennen: die Mannigfaltigkeit



34. Madonna mit heiligen Frauen und Engeln. Von Gerard David. Rouen.

zierlicher Frauentypen, welche er der Natur ablauscht, den Schmelz der Farben, die virtuose Nachbildung des Goldschmuckes und der verschiedenartigen Kleiderstoffe, die bei allem Reichtum an Einzelheiten doch in der Stimmung harmonisch behandelte Landschaft. Erscheint Gerard David in dieser Beziehung als der Vorläufer der späteren niederländischen Kunst mit ihrem so fein ausgebildeten Naturgefühl, so lassen seine und seiner Zeitgenossen Werke doch nach einer anderen Richtung eine bedenkliche Einengung des Gedankenkreises erkennen. Es ist immer nur eine Seite des Lebens, die sich in ihren Werken widerspiegelt; es ist ein glänzendes, aber tatenloses, eintöniges Dasein, welches sie verherrlichen. Wechselte nicht der Schauplatz der Kunstpflege, erschütterten und kräftigten nicht schwere Ereignisse den Volksgeist, so lag die Gefahr der Verflachung nahe. Vorläufig feierte die niederländische Malerei zahlreiche Triumphe und erfüllte mit ihrem Ruhme die halbe Welt.

**Einfluß auf das Ausland.** Die neue Maltechnik und der flandrische Realismus, mit welchen so wunderbare Erfolge erzielt wurden, weckte die allgemeinste Aufmerksamkeit und reizte zur Nachahmung. Als Umlerer werden die Niederländer die Lehrer und Meister aller Kunst-

völker. Schon im Jahre 1445 malt in Barcelona ein einheimischer Meister Luis Dalmau eine Tafel, welche sich in der Technik und Auffassung vollständig der Weise Jan van Eycks anschließt. Das Werk, für die Kapelle des Rathhauses bestimmt (jetzt im Museum), stellt die Jungfrau mit dem Kinde dar, verehrt von den fünf Räten der Stadt, mit den beiden Patronen der Stadt, der heil. Eulalia und dem heil. Andreas, mit singenden Engeln im Hintergrunde. — Etwas später schuf ein Maler von Avignon, Nikolaus Froment, für den Schattenkönig René von Anjou den brennenden Dornbusch (Niz), ein Triptychon, welches rüchhaltlos dem niederländischen Einfluß folgt. Wir können uns über diese einzelnen Ausläufer der Schule in der Fremde nicht wundern, wenn wir an die weite Verbreitung niederländischer Bilder namentlich im Süden Europas denken. Sie ergänzten durch die in ihnen niedergelegten religiösen Empfindungen vielfach die heimische Kunstweise, ergözten außerdem durch die kräftigen Farbenreize das Auge. Frühzeitig kamen sie auf dem Wege des Handels oder als Geschenke nach Spanien und blieben bis in die Tage Philipps II. viel begehrte Schätze. Hier fanden auch Gemälde lehrhaften oder streng kirchlichen Inhaltes, wie Darstellungen des Jüngsten Gerichtes, ferner Hausaltäre, großen Beifall. In Italien bot seit den siebziger Jahren des 15. Jahrhunderts Antonello da Messina ein Beispiel vollkommener Anpassungsfähigkeit an die neue Kunstweise in Auffassung wie in Technik (vgl. Band III, 133), und zu gleicher Zeit wirkte in Urbino, vom Herzog Federigo berufen, ein beachtenswerter niederländischer Meister: Justus van Gent. Sein sehr selbständig komponiertes Heiliges Abendmahl (im Museum zu Urbino) und eine Folge von Idealporträts berühmter Männer des Altertums (im Pal. Barberini in Rom und im Louvre) zeigen, daß er den italienischen Kunstgenossen nicht allein in der Technik Anregungen bieten konnte. Im übrigen erfreuten sich dort die frommen Seelen vornehmlich an den kleinen, lieblichen Marienschilderungen, welche aus den Werkstätten Memlings, Gerard Davids und anderer hervorgingen, Feinschmecker der Malerei wieder an der vollendeten Wiedergabe des Kleinlebens. Wie viele niederländische Gemälde zählt nicht Marcanton Michiel, der sogenannte Anonymus des Morelli, in seinem Verzeichnis von Kunstwerken in Oberitalien (um 1521) nur allein in Venedig auf! Und auch jetzt noch sind sie in italienischen Sammlungen keine Seltenheit.

**Niederländische Teppichwirkerei.** Auf den in Öl gemalten Tafelbildern beruht der Haupt Ruhm der niederländischen Künstler im 15. Jahrhundert. Doch haben sie auch in anderen Kunstzweigen sich hervorgetan. Die vielen mit Leimfarben gemalten Leinwandbilder sind freilich alle verloren gegangen; den kirchlichen Skulpturen, besonders den Holzschnitzereien, haben hier wie im nördlichen Frankreich die späteren stürmischen Zeiten arg mitgespielt. Nur wenige für fremde Landschaften, z. B. Norddeutschland, bestellte Werke haben sich erhalten. Noch bleiben aber die Teppiche und der Bilderschmuck zahlreicher Handschriften als Denkmale flandrischer Kunst übrig. Die Beziehungen zum burgundischen Hofe haben sich ohne Zweifel für Teppichwirkerei und Miniaturmalerei besonders fruchtbringend erwiesen. Denn beide Kunstzweige wenden sich ausschließlich an vornehme Kreise und dienen deren Bedürfnis nach äußerem Glanz und Luxus. Bereits im 15. Jahrhundert wurde Brüssel ein Mittelpunkt der Teppichindustrie, deren Werke wir heute in Bern (aus der burgundischen Beute), in Nancy, Madrid und anderen Orten wahrnehmen. Mit dem Farbenschimмер ist der größte Reiz, welchen sie ursprünglich besaßen, verblühen. Jedenfalls liegt aber nur geringer Anhalt vor, die ihnen zugrunde liegenden Zeichnungen auf die hervorragendsten Maler zurückzuführen. Man darf es vielmehr gerade als den besten Beweis für die gewaltige Lebenskraft und für die volkstümlichen Wurzeln der niederländischen Malerei ansehen, daß einzelne ihrer Eigenschaften: die frische Natürlichkeit der Schilderung, die Farbenfreude, die liebevolle Wiedergabe der Neben-



35. Der Juni. Aus dem Brevier Grimani. Venedig, Markusbibliothek.

dinge, die reiche Ausmalung der Hintergründe, auch in den dekorativen Künsten heimisch wurden und selbst an untergeordneten Meistern festhafteten.

Von der **Miniaturmalerei** gilt das gleiche. Auch hier muß mit dem Vorurteile gebrochen werden, als ob nur die Hauptmeister zur Herstellung des allerdings reizenden und farben-glänzenden Bücher Schmuckes berufen und befähigt gewesen wären. Schon äußere Gründe, der selbständige Betrieb der Miniaturmalerei, die eifersüchtig bewachten Zunftgrenzen stehen der Annahme einer gewohnheitsmäßigen Mitwirkung der Tafelmaler entgegen. Der künstlerische

Wert der niederländischen Miniaturen, welche ihr Stoffgebiet jetzt weit ausdehnen, den üblichen religiösen Bildern auch Darstellungen aus der Profangeschichte beigegeben, wird dadurch nicht vermindert. Sie tragen die Spuren der Schule deutlich an sich und zeigen, daß die von den Brüdern Eyck ausgebildeten künstlerischen Anschauungen sich rasch in allen Kreisen verbreiteten; sie zeichnen sich durch dieselben Eigenschaften aus, welche wir an den Tafelbildern bewunderten; sie bringen aber keinen neuen Zug in die niederländische Kunst, bereiten keine Wendung in ihrer Natur und ihren Zielen vor. Selbst die berühmteste unter den niederländischen Bilderhandschriften, der Codex Grimani, in der Markusbibliothek von Venedig, überschreitet nicht das Durchschnittsmaß der künstlerischen Bildung. Die Handschrift, ein Brevier, befand sich 1521 im Besitze des Kardinals Grimani, nachdem sie bereits durch mehrere Hände gegangen war. Mit Miniaturen wurde sie um die Wende des Jahrhunderts, offenbar von mehreren



36. Die Botivtafel des Etienne Chevalier.  
Von Jean Fouquet. Berlin.

Künstlern im Wettstreit, geschmückt. Den Anteil eines jeden (für Lievin van Lathem aus Antwerpen und Gerard Horenbout aus Gent spricht bereits eine alte Tradition) zu sondern, hält schwer, da wir nur wenige beglaubigte und mit den Namen bezeichnete Werke niederländischer Miniaturmaler besitzen. Aus allen Bildern spricht der fröhliche Naturalismus, die scharfe Beobachtung der Wirklichkeit, das Behagen an der Wiedergabe farbigen Lebens. Besonders die Kalenderbilder (Abb. 35), welche wie gewöhnlich dem Gebetbuche vorangehen, führen uns in die unmittelbare Gegenwart und schildern das Treiben der verschiedenen Volksklassen mit überraschender Wahrheit. Von der Stimmung und dem Farbenreiz der Miniaturen eines anderen Prachtstückes derart, des Hortulus Animae (Seelengärtlein) in der Wiener Hofbibliothek, das ebenfalls als eine Arbeit des Gerard Horenbout gilt, mag Tafel IV eine Vorstellung geben.

**Französische Malerei des 15. Jahrhunderts.** Mit niederländischen Malern rangen schon zur Zeit des Herzogs von Berry (s. Seite 9) französische Illuminatoren um den Preis. Auch jetzt stellen sich die letzteren ihren Nebenbuhlern würdig zur Seite. Die französischen Bilderhandschriften aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts sind um so wertvoller, als sie uns beinahe ausschließlich über die künstlerischen Zustände Frankreichs in dieser Zeit belehren. Zwar haben sich einige französische Tafelbilder erhalten, wie ein Triptychon in Moulins, die Madonna immaculata, über der Mondichel thronend, mit der Verkündigung und den Donatoren auf den Flügeln, ferner einige verwandte Stücke, wie die Madonna mit Kind und Engelglorie im Brüsseler Museum, ein Kanonikus vom heil. Viktor empfohlen im Museum zu Glasgow, die man jetzt alle drei unter dem Namen des „Maitre de Moulins“ zusammenfaßt, und andere beachtenswerte Proben, wie die schöne, stark niederländisch beeinflusste Verkündigung Mariä (S. Madeleine, Aix-en-Provence) und eine Madonna, von einem jungen Ehepaare verehrt, im



**Die heilige Katharina.**

Miniatur aus dem Hortulus animae. Wien, Hofbibliothek.

(Nach Dörnhöfers Ausgabe. Frankfurt, Jos. Baer & Co.)

TUM  
ZE



Louvre. Aber diese, durch eine größere Weichheit der Formen ausgezeichneten Gemälde haben keinen beglaubigten Stammbaum. Urkundlich gesichert ist von diesen Werken um die Mitte des 15. Jahrhunderts bis jetzt nur die leider schlecht erhaltene, aber in ihrer Komposition sehr groß aufgebaute und figurenreiche Krönung Mariä von Enguerrand Charonton aus der Picardie, 1453 gemalt und im nächsten Jahre in der Kartause von Villeneuve-lès-Avignon aufgestellt. Künstlernamen wieder, wie Jean Bourdichon aus Tours, Jean Perréal in Lyon, treten uns greifbar nur in Urkunden entgegen. Wir erfahren von ihrer Wirksamkeit, hören, daß sie bei den französischen Königen in Ansehen standen; sichere Werke aber von ihnen konnten bis jetzt nicht nachgewiesen werden. Der bekannteste unter den „Vorläufern der französischen Renaissance“, Jean Fouquet aus Tours, welcher wie Perréal Italien besucht hatte, wird zumeist



37. Aus dem Leben des heil. Bertin von Simon Marmion. (Teilstück.) Berlin, Museum.  
(Photograph. Gesellschaft, Berlin.)

als Miniaturmaler gerühmt. Das Gebetbuch, welches er für den königlichen Schatzmeister Etienne Chevalier mit zahlreichen Bildern schmückte, jetzt, leider nicht vollständig, im Besitz des Herzogs von Nemours in Chantilly, enthüllt uns einen Künstler, welcher manche Züge, den landschaftlichen Sinn, die Freude an reichen Lebensformen, mit den Niederländern teilt, aber damit eine größere Rücksicht auf Linien Schönheit und gefällige Anordnung der Szenen verbindet. Sein bestes Tafelbild, Etienne Chevalier mit dem heil. Stephan, besitzt das Museum zu Berlin (Abb. 36). Gleich ihm zeichnet sich auch Simon Marmion als Miniaturist wie als Tafelmaler aus, schließt sich aber noch weit enger an die van Eyck'sche Weise an. Er stammte aus Amiens, wo er von 1449—1454 erwähnt wird, und war dann bis zu seinem Tode, Weihnachten 1489, in Valenciennes tätig. Ihm werden, wenn auch nicht mit voller dokumentarischer Sicherheit, so doch mit großer Wahrscheinlichkeit in erster Linie die beiden Altarflügel, mit je fünf Szenen aus dem Leben des heil. Bertin, eine Stiftung des Bischofs Guillaume Fillastre für die Klosterkirche in St. Omer, zugewiesen (jetzt in Berlin, Abb. 37). An Feinheit der Aus-

führung, an scharfer Charakteristik und an genauer Architekturperspektive wetteifern diese Darstellungen mit den besten Werken der van Eyck-Schule, aber seine wenigen kühlen Farben und der mönchische Ernst mindern die Wirkung. Ebenso gibt er sich in dem erst kürzlich ihm zugewiesenen Altarwerke mit dem Porträt des S. Vincenzo Ferreri mit acht kleinen Bildern und einer dreiteiligen Predella in S. Pietro Martire in Neapel.

### 3. Die deutsche Malerei und Skulptur in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts.

Wenn die niederländische Malerei selbst in weit entlegenen Reichen zu großem Ansehen gelangte und sich hier einflußreich erwies, wie hätten nicht die benachbarten deutschen Landschaften tiefe und nachhaltige Einwirkungen von ihr erhalten sollen! In der Tat wird auch allgemein angenommen, daß die deutsche Malerei seit der Mitte des 15. Jahrhunderts in eine große Abhängigkeit von der niederländischen Kunst geriet. Nur die Feststellung des Umfangs und der Grenzen dieser Abhängigkeit ist eine noch nicht vollkommen gelöste Aufgabe der historischen Forschung. Die Anwendung des neuen Malverfahrens setzt persönlichen Unterricht durch niederländische Meister oder doch unmittelbare Anschauung niederländischer Gemälde voraus. blieb aber, nachdem sich die Malerei in Deutschland eingebürgert hatte, was ungefähr in den Jahren 1460—1470 eintrat, auch der stetige Verkehr mit den Niederlanden noch aufrecht? Haben auch dann die niederländischen Meister auf die Wahl der Typen, auf die Formengebung und Komposition entscheidenden Einfluß geübt?

Die längste Zeit galt Rogier van der Wehden als der Hauptlehrmeister deutscher Maler in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Eine gewisse Stütze fand diese Meinung darin, daß ein stattliches Werk Rogiers in einer kölnischen Kirche aufgestellt war (der jetzt in München befindliche Dreikönigsaltar, s. oben Seite 26). Diese Tatsache bezeugt seine hohe Schätzung am Rhein. Neuerdings teilt Rogier den Ruhm mit Dirk Bouts, dessen Wirksamkeit im nahen Löwen engere Beziehungen zu den Rheinlanden besser erklärt. Hingewiesen wurde ferner auf den bekannten, den Wechselverkehr erleichternden Wandertrieb der Deutschen. Nun sind freilich die Wanderungen gerade der Malergefellen im 15. Jahrhundert nur in äußerst seltenen Fällen beglaubigt. Und während wir z. B. die freundliche Aufnahme deutscher Goldschmiede selbst in den fernsten Ländern erklärlich finden, weil sie eine größere Kunstfertigkeit dahin brachten, begreifen wir nur schwer die Beweggründe eines niederländischen Meisters, deutsche Malergefellen längere Zeit in seiner Werkstätte zu beherbergen, da sie doch nur als Lernende eintraten, in der Zeichnung oder der Komposition keine besser geschulten Kräfte als Ein saz mitbrachten, der die mangelnden technischen Kenntnisse vergessen machte. Man wird daher gut tun, den Einfluß niederländischer Art auf die deutsche Kunst im Maße und in der Ausdehnung nicht zu hoch anzuschlagen. Er soll nicht abgeleugnet werden — dagegen spricht schon die Einfuhr niederländischer Kunstwerke, auch Holzskulpturen, nach verschiedenen deutschen Landschaften —; er darf aber nicht als eine allgemeine Voraussetzung für die ganze deutsche Kunst seit der Mitte des 15. Jahrhunderts gelten. Die Summe der eigentümlichen, selbständig entwickelten Züge überwiegt weithin die der entlehnten, und manche wieder erscheinen erborgt, während sie in Wahrheit nur den Ausdruck innerer Verwandtschaft bilden.

Bereits in der gotischen Periode, seit dem 14. Jahrhundert, begann der Naturjinn sich kräftiger zu regen, wurde das wirkliche Leben schärfer beobachtet, ihm einzelnes mit sichtlich Liebe abgelaußt. Die Grabdenkmäler bieten dafür reiche Bestätigung. Den Pfaden der Skulptur folgt die Malerei. Die Ornamente der illustrierten Handschriften ahmen Naturgebilde

nach, die Figuren bewegen sich lebhafter, die Köpfe werden individueller gestaltet. In der Wandmalerei riefen schon die weltlichen Gegenstände der Darstellung, welche jetzt beliebt wurden, nach einer naturtreuen Wiedergabe. Die Tafelmalerei entzog sich der herrschenden Strömung



38. Altarschrein von Lukas Moser. Tiefenbronn.

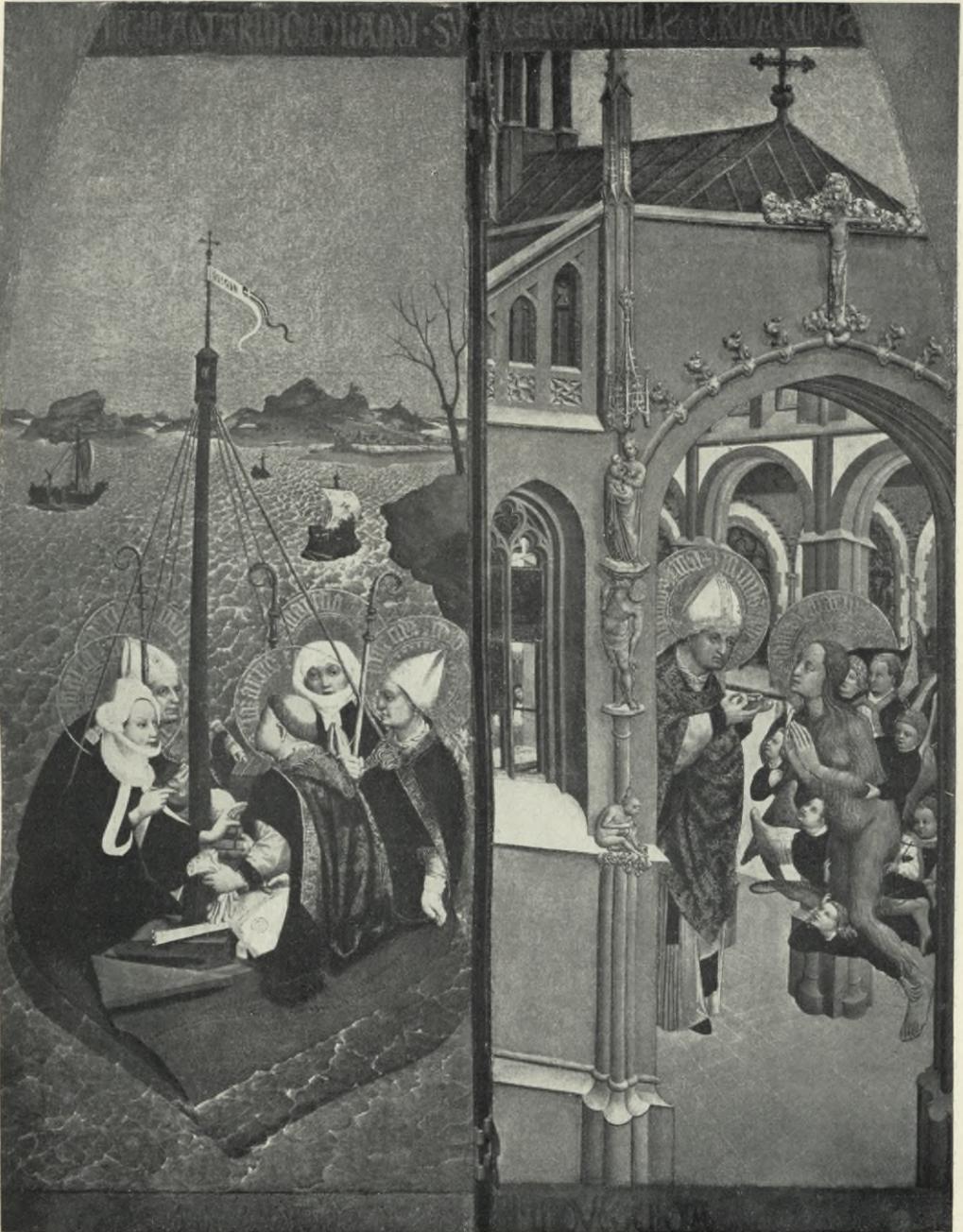
nicht. Die Gemälde auf den Flügeln und im Spitzbogen des Tiefenbronner Altarschreines, Szenen aus dem Leben des heil. Geschwisterkreises Magdalena, Martha und Lazarus schildernd, sind im Jahre 1431 von Lukas Moser von Weil geschaffen worden, der vorn auf dem Rahmen den bekannten Klageschrei der „Kunst, der niemand mehr begehrt“ verzeichnete. Dem

Werke sieht man nicht die Ungunst der Zeiten an; aus ihm spricht vielmehr ein freudiges, zielbewußtes Streben. Den Betrachter überrächt die lebendige Anordnung des Gastmahles im Hause des Pharisäers, die glückliche Charakteristik Marthas als sorgloser Wirtin; hier fesselt der offene Sinn für die Erscheinungsformen der Natur, der für die Zeit kühne Versuch perspektivischer Wirkungen (Abb. 38 u. 39). Die deutsche Kunst stand bereits auf dem Boden der lebendigen Naturwahrheit, noch ehe sie die Einflüsse der Eyck'schen Schule erfuhr; sie wurde durch diese nicht in neue Bahnen gelenkt, sondern in der eingeschlagenen Richtung bekräftigt und unleugbar erfolgreich unterstützt. Was sie hinderte, der niederländischen Malerei gleichzukommen, war zunächst die Verschiedenheit des äußeren Kunstbetriebes.

Wir sind selten imstande, die Personen zu schildern, welche die Kunst auf dem Wege des lebensfrohen Realismus weiterführten; wir müssen uns in den meisten Fällen begnügen, die erhaltenen Gemälde nach dem Verwandtschaftsgrade zusammenzustellen und nach äußeren Kennzeichen, z. B. nach dem Besitzer eines Hauptwerkes, zu gruppieren. Die Schwierigkeit wird wesentlich dadurch herbeigeführt, daß die Mehrzahl der Meister Werkstätten unterhielten, wir aber nur selten zwischen der Werkstattarbeit und den eigenhändigen Werken scharf unterscheiden können. Technische Eigentümlichkeiten lassen sich bei den älteren deutschen Malern wohl erkennen, ebenso bestimmte Manieren in der Formenbildung: Dinge, welche leicht auf Gesellen vererbt werden können; der persönliche Hauch aber, welcher ein Werk erst zum vollen Eigentum dieses und keines anderen Künstlers macht, fehlt in den meisten Fällen. Die bloße Handwerksbildung drängt sich vor und schiebt die Individualität zurück. Gewöhnlich empfängt man den Eindruck, als wären alte Angewohnung und neuer Erwerb nicht harmonisch verbunden.

Zwei Dinge hemmten die Blüte der deutschen Malerei: die mangelnde vornehme Kundschaft und der beschränktere geistige Umblick der Künstler. Das eine hängt mit dem anderen zusammen. Den Kreisen, für welche die Kunstwerke bestimmt waren, lagen feinere Formreize fern; sie zog vornehmlich der lehrhafte Inhalt der Darstellungen an. Umfassende Erzählungen des Jugendlebens Christi, seines Leidens, der Schicksale Marias, also Bilderchroniken wurden vom Volke, dessen literarische Neigungen auch die künstlerischen Interessen bestimmten, verlangt und ihm auch vom Maler willig geboten. Bilderzyklen wurden geschaffen, aber nicht in großen Räumen gegliedert und nach architektonischen Gesetzen komponiert. Enge aneinander rückt vielmehr bei den Altarschreinen Tafel an Tafel, nur durch schmale Rahmen getrennt; die Figuren sind gewöhnlich in kleinem Maßstabe gezeichnet, die Farben vollglänzend und kräftig gehalten, aber mehr mit Rücksicht auf die deutliche Abhebung der einzelnen Gestalten, als auf ihre harmonische Wirkung gewählt.

Der vollkommenen Durchbildung der künstlerischen Formen stellten sich mannigfache Hindernisse entgegen. Obgleich die deutsche Kunst im 15. Jahrhundert mit der niederländischen die gemeinsame Grundlage teilte, gelangte in ihr die Porträtmalerei doch viel langsamer zur Blüte. In den Niederlanden gewann das Porträt seit den Tagen Jans van Eyck eine selbständige Geltung; auch in den größeren religiösen Kompositionen bildete es den Ausgangspunkt. In Deutschland wird erst im letzten Viertel des Jahrhunderts das selbständige Bildnis häufiger, und wenn auch die deutschen Maler bei religiösen Schilderungen die Naturwahrheit im allgemeinen festhielten, so beobachtet man doch häufig, daß sie den einmal gewählten Naturtypus gern wiederholen, für die reiche Mannigfaltigkeit des Lebens noch nicht den freien Blick besitzen. In ähnlicher Weise überwinden sie nur schwer das Knittrige und Scharfbrüchige im Gefälte. Malerischer Sinn hatte diese Behandlung der Gewänder eingegeben, die fleißige Übung des Holzschnittes und Kupferstiches die Vorliebe dafür gefördert. Sie wurde aber einseitig bis zum Starren und Steifen ausgebildet, verlor den natürlichen Fluß. Man darf übrigens nicht vergessen, daß die deutsche Kunst von Hause aus auf die Vertiefung des Ausdruckes und



39. Flügelbilder des Altarschreines von Lukas Moser. Tiefenbronn.  
(Meerfahrt und Tod der heil. Maria Magdalena.)

des Charakters großen Nachdruck legte und dabei leicht einen phantastischen Zug annahm. Mit diesen Vorzügen gingen notwendig zunächst einzelne Schwächen Hand in Hand.

Die Entwicklung der italienischen Kunst haftet an einzelnen wenigen auserlesenen Stätten. Wer sie in großen Zügen schildert, kann unbeschadet der historischen Wahrheit über die mannig-

fache Kunstübung verschiedener Provinzialstädte, so verdienstlich sie an sich sein mag, flüchtig hinweggehen. Die Tätigkeit der lombardischen Künstler im Anfange des 15. Jahrhunderts, die Arbeiten der Campionesen, der Massegne z. B., haben auf das Schicksal der italienischen Kunst keinen Einfluß geübt. Unbillig und auch unfruchtbar wäre dagegen ein solches Verfahren im Bereiche der deutschen Kunst. Hier gab es keine Sammelpunkte, wo sich die Geschehnisse der Kunst fast ausschließlich vollzogen. Zahlreiche Landschaften stehen gleichberechtigt nebeneinander; jede erfreut sich tüchtiger, aber selten weit über die Grenzen der Heimat hinaus wirkender Kräfte. Erst am Anfange des 16. Jahrhunderts gewinnen Augsburg und Nürnberg die Stellung von Vororten der Kunstübung und treten durch landschaftliche Gewohnheiten weniger beengte, wahrhaft schöpferische Persönlichkeiten auf. Bis dahin bleibt das Bild in Geltung, welches den Entwicklungsgang der deutschen Kunst nicht als einen zum Gipfel steil aufsteigenden Weg, sondern als eine lange Reihe Hügel von nahezu gleichmäßiger Höhe darstellt. Eingehende Einzeluntersuchung, an der es leider noch sehr gebricht, wird das Bild ergänzen und bereichern, aber nicht wesentlich ändern.

**Niederrheinische Schule.** Am frühesten wurden wir, dank dem Sammeleifer der Brüder Boisseree am Anfange des 19. Jahrhunderts, mit der niederrheinischen Schule bekannt, welche ihren Hauptsitz in Köln hatte. Sehr deutlich scheiden sich da um die Mitte des 15. Jahrhunderts die Kunstideale und Probleme der jüngeren Generation von denen Stephan Lochners (Abb. 12). Die Urkundenbücher haben uns mehrere Malernamen bewahrt; doch ist es bis jetzt nicht gelungen, diese mit den noch erhaltenen Altarbildern in eine zwingende Verbindung zu bringen. So blieb dem Forscher nur der Ausweg übrig, die Gemälde nach dem Grade der Verwandtschaft zu gruppieren und die Meister nach einem Hauptwerke zu bezeichnen. Eine vollkommene Sicherheit darf man weder in dieser Hinsicht, noch in der Scheidung eigenhändiger Schöpfungen von Werkstattdarstellungen erwarten.

Von den Resten eines Passionsaltars in der Kölner Kartause, welche aus der Sammlung Lyversberg in den Besitz des Museums zu Köln gelangten, ausgehend, hat man ehemals die Arbeiten eines Meisters der Lyversbergischen Passion zusammengestellt. Doch bergen sich unter diesem Sammelnamen mehrere Maler, von welchen der Meister des Marienlebens in München als der weitaus tüchtigste und stark niederländisch beeinflusste hervorgehoben werden muß. Die in München bewahrten Bilder waren ursprünglich Teile eines Marienaltars in der Kirche St. Ursula in Köln und stellen die Hauptscenen aus dem Leben Mariä, von der Begegnung Joachims und Annas unter der goldenen Pforte, ihrer Geburt, ihrem Tempelgange bis zu ihrer Himmelfahrt, dar (Abb. 40). Nur wenige Züge erinnern an die ältere kölnische Schule; das Streben nach kräftigerer Naturwahrheit bricht überall durch, ohne jedoch einen vollständigen Sieg zu erringen. Die männlichen Gestalten sind individueller behandelt als die Frauenfiguren, aber auch bei jenen erscheinen die Köpfe mannigfaltiger gebildet, richtiger gezeichnet als die schwächlichen Leiber. Während der Vordergrund schon reicheren Pflanzenwuchs zeigt, tritt an Stelle der Luft noch der übliche Goldgrund, an welchem die Kölner Maler überhaupt lange festhalten. Zur lebendigen Wiedergabe bewegter Handlungen fehlt die Kraft; besser gelingt, wozu auch die Überlieferung antrieb, die Schilderung ruhiger oder mäßig erregter Zustände. Ungleich ernster mit dem naturwahren Ausdruck nahm es schon ein von 1460—1480 tätiger Kölner Meister, welcher nach Gemälden in der Severinskirche (Heiligengestalten) den Namen des Meisters von St. Severin führt. Eine Anbetung der Könige im Museum zu Köln und drei Heiligenfiguren in der Schweriner Galerie lehren seine harte, aber in Zeich-

nung wie Farbe kräftige, lebendige Weise am besten kennen. Aber bereits der nächste, in weiteren Kreisen bekannte Maler, der etwas jüngere Meister des Thomasaltars im Museum zu Köln (Abb. 41), geht wieder von der einfach wahren Naturauffassung zugunsten einer gezierten Manier ab, welche besonders in den Frauenköpfen und statuarisch behandelten Einzelgestalten (heil. Bartholomäus und andere in der Pinakothek zu München) auffällt.



40. Kreuzigung. Vom Meister des Marienlebens. München.

Die Strömungen, welche seit der Mitte des 15. Jahrhunderts weite deutsche Volkskreise bewegten, stauten sich am Niederrhein frühzeitig. Schon am Anfange des folgenden Jahrhunderts stockt die selbständige Entwicklung der heimischen Kunst. Der niederländische Einfluß und die Abhängigkeit von den Nachbarprovinzen steigerte sich auch auf dem Gebiete der Skulptur, welche übrigens in der älteren kölnischen Schule gegen die Malerei merklich zurücktritt. Gern

wurden fremde Kräfte zur Schöpfung größerer Werke herangezogen. So wurde der steinerne Lettner in St. Maria auf dem Kapitol zu Köln in Lüttich gearbeitet, und auch die großen Schnitzaltäre in Calcar und Xanten, hervorragend durch die bunte Lebendigkeit der Schilderung, danken entweder holländischen oder in Holland gebildeten westfälischen Künstlern den Ursprung.



41. Mittelbild des Thomasaltars. Köln.

Westfalen steht überhaupt dem Niederrhein in bezug auf Stetigkeit und Tüchtigkeit der Kunstübung ebenbürtig zur Seite. Rühmt sich Köln seines Stephan Lochner, so besitzt Westfalen in dem Liesborner Meister (um 1460), von dessen Altarwerke (Christus am Kreuze mit Heiligen und Szenen aus der Jugendgeschichte Christi) die Nationalgalerie zu London und das Provinzialmuseum in Münster Fragmente bewahrt, einen feinfühlenden und durch Sinn für weibliche Anmut hervorragenden Maler. Folgerichtig schlugen seine Nachfolger den Weg

der stärkeren Naturwahrheit ein. In Soest, Dortmund, Münster entfalteten mehrere Maler, deren Namen sich wie jene der Künstler in Calcar noch erhalten haben, eine rege Tätigkeit. Sie schufen rauhe Gestalten, der gefälligen Züge durchaus bar, welche aber trotzdem durch die ernste Teilnahme an der Handlung, durch den Ausdruck ehrlicher Befinnung fesseln. Mit



42. Anbetung der Könige aus dem Sterzinger Altar, von Hans Multscher.  
Berlin, Kaiser Friedrich-Museum. (Phot. G. Schwarz, Berlin.)

ihnen wetteiferten zahlreiche Holzschneider, deren Spuren, mit jenen niederländischer Bildhauer gemischt, bis nach dem deutschen Norden, insbesondere den Hansestädten, verfolgt werden können.

Ungleich tiefer als die niederrheinischen Schulen greifen die Meister **allemannisch-schwäbischen** Stammes in die Entwicklung der deutschen Kunst ein. Auf diesem Boden wird deren

Blüte am kräftigsten vorbereitet, der Grund zu ihrem Aufschwung gelegt. In Ulm erscheint 1427, wahrscheinlich im Zusammenhange mit der damals begonnenen inneren Ausstaffung des Domes, der Bildhauer und Maler Hans Multscher, gebürtig aus Reichenhofen im Süden



43. Madonna.

Schnitzwerk von Hans Multscher. Sterzing.

wahren Weltruhm erwarb: Martin Schongauer in Kolmar. Seine Familie stammt aus Augsburg; der Vater, Kaspar, trieb in Kolmar die Goldschmiedekunst; der Sohn, um 1450 geboren, gilt nach einer alten Überlieferung als Schüler Rogiers van der Weyden. So kreuzen sich in Martin Schongauers Persönlichkeit mannigfache Beziehungen, welche die reichere Bildung

Württembergs, tätig bis gegen 1467. Er steht am Anfange der Reihe hervorragender Ulmer Künstler und offenbart selbst in seinem Schaffen ein gut Teil Entwicklung. Wir kennen ihn hauptsächlich aus zwei bedeutenden und datierten Werken: den acht Flügelbildern im Berliner Museum von 1437 und dem Hochaltar für die Frauenkirche in Sterzing mit zahlreichen Schnitzfiguren und ebenfalls acht Flügelbildern vom Jahre 1457. In den Bildern von 1437 (Abb. 42), einer Folge von Darstellungen aus dem Leben Mariä und der Passion Christi, sehen wir ihn noch befangen in der Tradition; seine Komposition ist gehäuft, seine Raumentwicklung und Perspektive sind noch unklar, seine untersehten Körper hart, seine Typen ordinär, die Falten knitterig, aber alles mit Leben und Aktion und ausdrucksvollen Zügen erfüllt. Zwanzig Jahre später, bei dem Sterzinger Altar, ist er ein ganz anderer: ruhig, abgeklärt und überraschend fortgeschritten in der Naturbeobachtung und den künstlerischen Ausdrucksmitteln. Oder sollte hier fremde Kunstarbeit unter seinem Namen gehen, und die Urkunde den Tatbestand verschleiern? Die Bilder, die inhaltlich der älteren Folge entsprechen, befinden sich jetzt im Rathausjaale zu Sterzing, die Skulpturen, soweit erhalten, in der Magdalenen-, Pfarr- und Spitalkirche daselbst. Die schönsten unter ihnen, die Madonna mit Kind (Abb. 43), die Heiligen Georg und Florian und die Halbfiguren von Christus und den Aposteln übertreffen an Haltung und Ausdruck noch die gemalten Figuren.

Dem Elsaß gehört der einzige deutsche Maler des 15. Jahrhunderts an, welcher sich

und die größere Beweglichkeit des Künstlers erklären helfen. Die Einflüsse Rogiers treten jedenfalls gegen die deutschen Züge in seiner Natur in die zweite Linie zurück. Wir würden Schongauers Entwicklungsgang deutlicher verfolgen können, wenn sich ältere Denkmäler elsässischer Kunst in größerer Zahl erhalten hätten. Immerhin lassen sie, wie unter anderem die einzelnen Tafeln des Passionsaltars von Kaspar Hsenmann († 1466) im Museum zu Kolmar (Abb. 44), das Streben nach lebendiger Bergegenwärtigung der Szenen erkennen, die auch dadurch bewirkt wird, daß Figuren der unmittelbaren Umgebung in das Bild aufgenommen werden. Ebenso herrscht das Streben nach Vertiefung des Ausdruckes auf Kosten der Schönheit schon frühzeitig in der oberrheinischen Schule. Die scharfe Naturwahrheit war für Schongauer daher nicht das Ziel, sondern der Ausgangspunkt des künstlerischen Wirkens. Mit einem freieren Blicke begabt, mußte er vielmehr in der Mäßigung des rückhaltlosen Naturalismus, in der



44. Geißelung Christi. Von Kaspar Hsenmann. Kolmar, Museum.

Betonung auch milder Epfindungen und anmutigen Ausdruckes seine Aufgabe suchen. Doch vollzieht Schongauer keineswegs einfach eine rückläufige Bewegung. Er will nicht den typischen Idealismus der älteren Zeit neu beleben, sondern bemüht sich, ohne die naturalistische Grundlage zu verleugnen, seinen Gestalten einen feineren, innigeren Zug einzuhauchen. In den uns erhaltenen Gemälden können wir diesen Entwicklungsgang nicht Schritt für Schritt verfolgen. Ihre Zahl ist dafür zu gering. Den größten Ruhm genießt die Madonna im Rosenhag in St. Martin zu Kolmar vom Jahre 1473 (Abb. 45). Der Name deutet schon den Schauplatz an. Die Madonna sitzt vor einer von Vögeln belebten Rosenhecke, durch welche der Goldgrund durchschimmert. In ihrem Antlitz, wie in der Haltung des Kindes, das seine Rechte um ihren Nacken legt, prägt sich bereits der offene Sinn für zartere Empfindungen aus. Doch beherrscht der Künstler nur unvollständig den Ausdruck, ebensowenig vermag er das Eckige und teilweise Harte der Formen zu überwinden. Auch mag ihn die ungewöhnliche Größe der Gestalt gehemmt haben. Ungleich milder im Charakter und runder, weicher in den Formen tritt uns Schongauer in den Altarflügeln (Museum zu Kolmar) entgegen, welche auf gemustertem Goldgrunde Mariä Verkündigung, die An-

betung des Kindes durch die knieende Madonna und den heil. Antonius mit dem Donator (Abb. 46) darstellen und aus dem Präzeptorate von Hienheim stammen. Eine von wahrhaft frommer



45. Madonna im Rosenhag.  
Kolmar, St. Martin.



46. Der h. Antonius. Von Martin  
Schongauer. Kolmar, Museum.

Stimmung erfüllte und fein und tiefartig ausgeführte Geburt Christi besitzt seit wenigen Jahren auch die Berliner Galerie; was er sonst noch an Gemälden geschaffen hatte, ging entweder wie die Werke in Breisach, über deren Vollendung er 1491 daselbst verstarb, zugrunde oder kann nur als Werkstattarbeit, wie die Passionstafeln im Museum zu Kolmar, angesehen werden.

Die andere Seite seiner Tätigkeit, die Kupferstiche, stellen erst die künstlerische Natur Schongauers und ihre Entwicklung in helles Licht. Wie früh er in Kupfer zu stechen begann, wissen wir nicht, da keines seiner zahlreichen (115) Blätter datiert ist. Schwerlich später als



47. Verjuchung des heil. Antonius. Kupferstich von Martin Schongauer.

1469, aus welchem Jahre wir eine ganz in der Weise des Kupferstiches schraffierte Zeichnung (eine Feuer anmachende Frau) besitzen. In der technischen Ausführung unterscheidet sich Schongauer weniger von seinem berühmtesten Vorgänger, dem Meister E. S., als in der richtigeren Zeichnung, in der feineren Charakteristik und dem tieferen Ausdrucke. Erst Schongauer verleiht dem deutschen Kupferstiche einen wahrhaft künstlerischen Gehalt. In der Technik geht er von

einer zarten Strichelung aus, versucht allmählich mit Hilfe der Strichlagen die Flächen zu runden und bringt durch Kreuzschraffierung Kraft und Ton in die Stiche. Eckig sind anfangs die Bewegungen, wenig individuell die Köpfe, die Vorgänge mehr äußerlich aufgefaßt; später gewinnen namentlich die weiblichen Gestalten (Kluger und törichte Jungfrauen, Verkündigung) an



48. Grablegung. Kupferstich von Martin Schongauer.

Anmut und innerlichem Leben. Ohne an dramatischer Kunst einzubüßen, erscheinen die handelnden Personen harmonischer abgemessen in den Formen, befeelter im Ausdruck (Christus am Kreuze). Schongauers Phantasie zeigt nicht allein ein stetiges Wachstum zur künstlerischen Reife, sondern offenbart auch eine große Fruchtbarkeit. Sein Werk umfaßt Ornamentstiche, welche, nebenbei gesagt, die größte technische Meisterschaft bekunden, und phantastische Darstellungen, wie z. B.

die in Italien berühmt gewordene Versuchung des heil. Antonius (Abb. 47), figurenreiche große Kompositionen, wie die Kreuztragung und die (unvollendete) Jakobsschlacht, und fein ausgearbeitete Heiligenbilder (Agnes und andere). Die zwölf Blätter, in welchen Schongauer die Passion schildert, führen am besten in die verschiedenen Seiten seines Strebens ein (Abb. 48). Die Passionsbilder haben auch tatsächlich mächtigen Einfluß auf das jüngere Geschlecht geübt.

Von den zeitgenössischen Stechern kam ihm keiner gleich und nur ein einziger nahe. Es ist dies ein Anonymus, genannt nach dem von ihm mit lebensvollen Zeichnungen versehenen Hausbuche in der Sammlung des Fürsten von Waldburg Wolfegg „Meister des Hausbuchs“ oder auch „Meister des Amsterdamer Kabinetts“, weil dort die meisten seiner seltenen Stiche vereinigt sind. Er war im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts in Schwaben tätig. Seine meist kleinen Blätter überraschen durch die ungemein zarte Technik, die sichere Zeichnung und geschmackvolle und humoristische Auffassung des Lebens. Kleine Idylle sind die heil. Familie beim Rosenstock und das Liebespaar (Abb. 49); sehr lebendig seine spielenden Kinder, seine Marktbauern und Landstreicher. Er muß auch als Maler eine bedeutende Tätigkeit entfaltet haben, zu der z. B. das prächtige Doppelporträt eines Brautpaares im Museum zu Gotha (Abb. 50) und die Beweinung Christi in der Dresdener Galerie gehören.

Durch Schongauer hat die Stadt Kolmar einen klangvollen Namen in der deutschen Kunstgeschichte empfangen. Die weitere Entwicklung der oberrheinischen Kunst geht aber trotzdem nicht in Kolmar oder Straßburg, wo seit den achtziger Jahren eine reiche Tätigkeit im Holzschnitt beginnt, vor sich, sondern in Basel. Hier wirkte Konrad Witz, ein entschiedener Neuerer und genialer Pfadfinder auf dem Gebiete des Realismus. Erst in den beiden letzten



49. Liebespaar.

Kupferstich vom Meister des Wolfegger Hausbuchs.

Jahrzehnten sind sein Name und seine Werke der Vergessenheit entrissen worden, und wir wissen jetzt, daß er der Sohn des Goldschmiedes und Malers Hans Witz in Konstanz war, der sich 1402 in Nantes niederließ, 1412 zurückkehrte, aber 1424 im Dienste Philipps des Kühnen, Herzogs von Burgund, war und 1428–1431 mit seinem Sohne Konrad in Rottweil arbeitete. Von 1431–1439 war Konrad in Basel tätig, 1444 bis zu seinem um 1447 erfolgten Tode in Genf. Sehr zeitig muß er direkt oder durch Vermittelung seines Vaters Frühwerke der van Eyck kennen gelernt haben, aber trotz gewisser Schwächen im Figürlichen und in der Befehlung bleibt es sein Ruhm, das Problem der Raumvertiefung und der Licht- und Schattenwirkung weiter gelöst zu haben wie irgend ein Niederländer oder ein Deutscher im ganzen



50. Liebespaar. Vom Meister des Handbuchs. Gotha, Museum.

15. Jahrhundert. Das lehrt uns besonders die Landschaft mit Petri Fischzug auf einem der beiden Altarflügel von 1444, im Museum Rath in Genf, und das Altarbild mit den Heiligen Magdalena und Katharina in einem Kreuzgange, im Museum zu Straßburg (Tafel V). Andere Arbeiten von ihm befinden sich im Museum zu Basel und in dem zu Neapel.

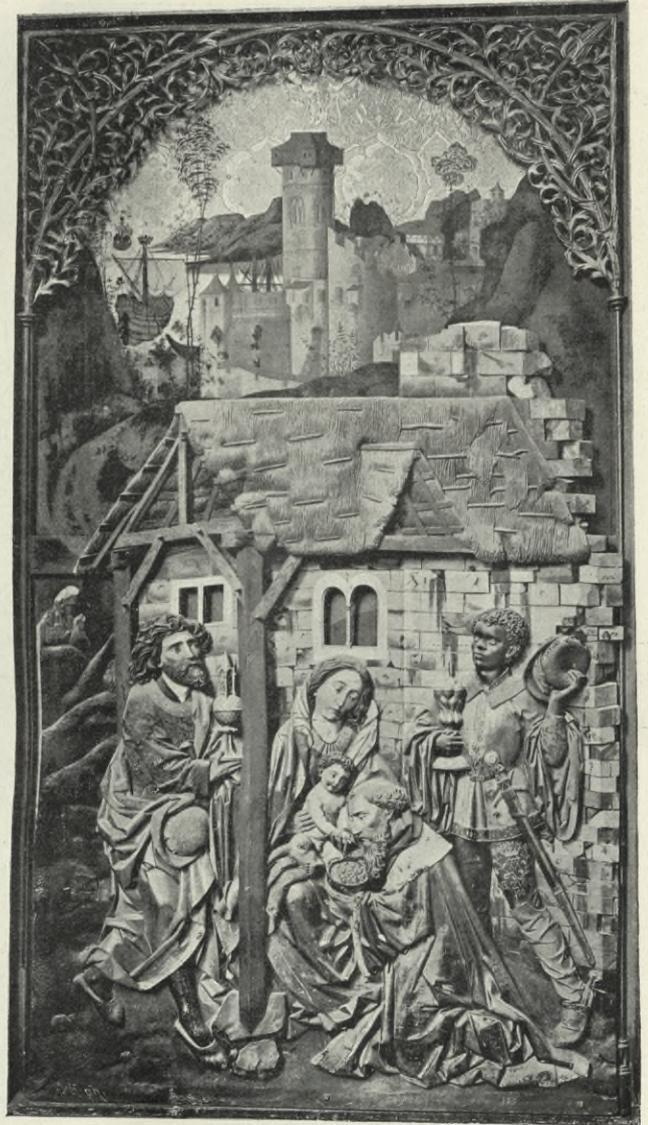


Die Heil. Magdalena und Katharina.  
Von Conrad Witz. Straßburg, Museum.



Hier in Basel und Genf also wogte ein vielseitigeres Leben und strömten den Künstlern die mannigfachsten, ihre Gedanken und ihren Formensinn fördernden Anregungen zu. Ähnlich erging es in Schwaben und Franken, wo gleichfalls in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts auf vielen Punkten Malerei und Skulptur eifrig betrieben wurden, schließlic aber doch nur zwei Städte die bedeutendsten Kunstkräfte in ihren Mauern sammelten: Augsburg und Nürnberg, weil sie den Künstlern einen weiteren Ausblick gestatteten, ihnen eher ein weltmännisches Wesen verliehen.

**Altarschreine in Franken und Schwaben.** Die Herstellung großer Altarschreine nahm vorzugsweise die künstlerische Kraft in Anspruch. Während Holzschnitzer den Mittelschrein mit bemalten Figuren oder Reliefs füllten, blieb den Malern gewöhnlich der Schmuck der Flügel vorbehalten. Es haben sich sowohl in Schwaben wie in Franken noch zahlreiche Schnitzaltäre erhalten. Doch können nur wenige auf bestimmte Künstler zurückgeführt werden. So wissen wir z. B. den Schöpfer des farbenprächtigen Marienaltars in Blaubeuren (um 1494 gearbeitet), welcher die Krönung Mariä und mehrere Heilige im Mittelschreine, die Anbetung der Hirten und der Könige (Abb. 51) in starkem Relief auf den Innenseiten der Flügel darstellt, nicht zu nennen. Ähnliches gilt von dem Altar in der Kilianskirche in Heilbronn, während der Heiligenblutaltar in Rothenburg und der Marienaltar in Greglingen an der Tauber nicht mehr einem Anonymus, sondern nach urkundlichen und stilistischen Anhaltspunkten dem Tilmann Riemschneider zugehören. Sind diese



51. Die h. drei Könige.

Holzschnitzwerk vom Marienaltar zu Blaubeuren.

ersteren und viele andere Werke der Skulptur (Grabsteine) namenlos, so treten uns wieder auf der anderen Seite in Steuerrollen und Zunftordnungen verschiedener schwäbischer und fränkischer Städte (z. B. Augsburg) zahlreiche Künstlernamen entgegen, welche wir aber in keine Beziehung zu bestimmten Werken bringen können.

Nur wenige Künstler haben deutliche Spuren ihres persönlichen Wirkens hinterlassen.

Ein angesehenener, durch weite Reisen, namentlich aber durch einen längeren Aufenthalt in Ulm vielfach angeregter Meister muß Friedrich Herlin gewesen sein, der im Jahre 1467 das Bürgerrecht in Nördlingen erhielt und daselbst 1499 starb. In der Nördlinger Georgskirche befindet sich sein ältester (1462) beglaubigter Altarschrein; die Flügelbilder, jetzt in der städtischen Sammlung aufbewahrt, bieten Schilderungen aus der Jugendgeschichte Christi und sind besonders dadurch bedeutsam, daß die Darstellung im Tempel (Abb. 52) seine Abhängigkeit von Rogier van der Weyden feststellt.



52. Darstellung im Tempel.  
Von Friedrich Herlin. Nördlingen, Rathaus.

Im Jahre 1466 war Herlin nach Rothenburg a. d. T. tätig, wo er den Hochaltar in der Jakobskirche beendigte. Ob ihm auch die Holzschnitzereien (Kruzifix mit Heiligen und Engeln) gehören, oder sein Anteil sich nur auf die im Ausdruck eintönigen Flügelbilder beschränkt, bleibt unentschieden. Sein bestes, durch Unterschrift und Datum (1488) beglaubigtes Werk ist ein dreiteiliger Altar, früher in der Georgskirche, jetzt ebenfalls in der städtischen Sammlung zu Nördlingen, auf dessen Mittelbilde die Heiligen Lukas und Margarete die Familie des Malers der Madonna vorführen.

Gleichzeitig mit Herlin lebte in Ulm Hans Schüchlin (seit 1469 genannt, † 1505), dessen Hauptwerk wir in dem Hochaltar in Tiefenbronn, mit Szenen aus der Jugendgeschichte und der Passion Christi, besitzen (Abb. 53). In dem seltsamen Werke finden sich Anklänge an die Augsburger und Nürnberger Schule, besonders aber an seinen älteren Zunftgenossen Hans Multscher. Kunstcharakter und Herkommen Schüchlins ist nach der bisherigen Kenntnis seiner Tätigkeit nicht fest zu umschreiben.

Als die glänzendsten Vertreter der Ulmer Kunst gelten Schüchlins Tochtermann, der Maler Bartholomaeus Zeitblom (um 1450 geboren und von 1483—1518 urkundlich als Bürger von Ulm erwähnt) und der Bildschnitzer Jörg Syrlin d. ä. († 1491). Die schwäbischen Sammlungen (Stuttgart, Sigmaringen, Donaueschingen) bewahren zahlreiche Gemälde Zeitbloms, so daß, wenn auch nicht seine Entwicklung, doch sein künstlerisches Wesen klar zutage liegt, und auch über das Ziel, welches die schwäbische Schule verfolgte, Licht gewonnen

wird. Kein Zweifel, daß sich hier unter günstigen Verhältnissen tüchtige Koloristen herangebildet hätten. Zeitblom ist kein eigentlicher Kolorist, aber deutlich merkt man die auf eine tiefe, harmonische Färbung gerichtete Absicht, welcher zuliebe er die Komposition in einfachen Formen hält. Auserlesene Einzelgestalten, ruhige Situationen bilden die Hauptaufgaben seiner Kunst.



53. Hochaltar in Tiefenbronn. Mit Flügelbildern von Schüchlin.

Seine männlichen Kopfstypen mit den stark vorstehenden Nasen lassen auf eine geringe Auswahl von Modellen schließen. Als Hauptwerke Zeitbloms verdienen der große Altar von Eschach und jener aus der Heerberger Kirche (beide in der Galerie zu Stuttgart, die Staffel des ersteren im Kaiser Friedrich-Museum in Berlin) mit Szenen aus dem Jugendleben Christi, der Michhauser Altar in der Galerie zu Budapest (Abb. 54), die Valentinsbilder in Augs-

burg, die Wunder, die Verantwortung und das Märtyrertum des Heiligen schildernd, besondere Erwähnung.

Neben Zeitblom tritt der vielgefeierte Jörg Syrlin der Ältere doch in die zweite



54. Papst Gregor, St. Johannes, St. Augustinus. Von B. Zeitblom.  
(Michaufer Altar.) Budapest, Galerie.

Linie zurück. Am Dreißige, vollendet 1468, und an dem Chorgestühl (1469—1474) im Dome zu Ulm überwiegen die dekorativen Teile die Figurenbilder nicht nur an Umfang, sondern auch an Schönheit. Die vielen Halbfiguren, berühmte Männer und Frauen des Altertums, der jüdi-



Halbfigur einer Patrizierin.

Bemalte Holzstatue von Jörg Syrlin d. Ält. Ulm.



schen und christlichen Welt darstellend, fesseln durch die Mannigfaltigkeit der natürlichen Kopf-  
typen, der Haltung und Gesten, nehmen aber keine selbständige Bedeutung für sich in An-  
spruch. Ebenso sind die drei (ursprünglich bemalten) Ritterfiguren am steinernen Fischkasten



55. Die Darstellung im Tempel. Großgmain, Pfarrkirche.

am Rathause nur Zierwerke, in welchen die freie, leicht bewegte Haltung den großen Fort-  
schritt in der plastischen Kunst kundgibt. Bis zu welch hohem Grade der Belebung, Zartheit  
und Anmut er bisweilen gerade in seinen Frauengestalten gelangt, wird die bemalte Porträt-  
büste einer Frau (Privatbesitz in Ulm) am besten zeigen (Tafel VI).

Mit Schwaben theilte die benachbarte bayrische Landschaft in der zweiten Hälfte des

15. Jahrhunderts die große Rührigkeit des künstlerischen Lebens, wie die noch zahlreich vorhandenen, wenn auch leider nur selten kritisch gesichteten Werke und die erhaltenen Künstlernamen (unter anderen der Miniaturmaler Berthold Furtmeyr in Regensburg, 1468—1501 tätig), beweisen. Bis in das Salzburgerische hinein, wo der nach den vier in der Kirche zu Großgmain bei Reichenhall benannte Meister tätig gewesen zu sein scheint (Fig. 55), lassen sich die Ausläufer der schwäbischen Schule verfolgen. Grundunterschiede zwischen der schwäbischen und bairischen Kunstweise darf man natürlich nicht

erwarten. Die gleichartige Auffassung des Lebens und seiner Formen dringt überall durch. Immerhin übte die besondere Stammesart Einfluß auf die Maßverhältnisse — die Gestalten sind in Bayern gedrungener, breitschulteriger —, auf die Kopfstypen, auf den Ausdruck und die Bewegungen. Diese erscheinen hier häufig eckiger, dagegen der Sinn für heitere Frauenschönheit, wie auch für helle, glänzende Färbung geweckter. Einen gewissen Einfluß auf die Kunstübung hatte auch das in Bayern heimische Material. Die nahen Steinbrüche liefern Marmor und (Solnhofener) Kalkstein und brachten die eigentliche Bildhauerei in Aufschwung. Von der trefflichen Behandlung des roten Marmors liefert die Grabplatte Kaiser Ludwigs des Bayern in der Münchener Frauenkirche, deren Oberteil den thronenden Kaiser mit zwei Engeln darstellt (Abb. 56), ein gutes Zeugnis. Doch wurde darüber die Holzschnitzerei nicht vernachlässigt. In den Statuen Christi, der Madonna (Abb. 57) und der Apostel, 1496 für die Kirche in Blütenburg bei München gearbeitet, schuf ein bairischer Künstler Werke, welche in bezug auf die Richtigkeit der Maßverhältnisse des Körpers und auf lebendigen Ausdruck mit den schwäbischen und fränkischen Schöpfungen erfolgreich wetteifern.

Einen so klangvollen Namen freilich, wie ihn Michael Pacher in Tirol besitzt, lernen wir unter den Holzschnitzern Bayerns nicht kennen. Michael Pacher, in Bruneck im Pustertale zu Hause, hat seine Tätigkeit (1465—1498) weit über die Grenze seiner Heimat ausgedehnt, und wie es scheint, als Maler und Schnitzer eine herrschende Stellung eingenommen. In seinen beiden Hauptwerken,



56. Grabplatte Kaiser Ludwigs von Bayern. München, Frauenkirche.

dem Altare in Gries bei Bozen (1471) und jenem noch reicheren in St. Wolfgang (1477, Abb. 59) schilderte er die gleiche Szene: die Krönung der Jungfrau. Namentlich in dem letzteren überrascht die anmutige Bewegung der knieenden Madonna, die würdige Haltung Gottvaters, die zierliche Bildung der beiden Heiligen, Georg und Florian, zuseiten des Mittelschreines, noch mehr gehoben durch die malerische Behandlung der Gewänder. In jugendlichen Gestalten und Madonnenbildern (Abb. 58) haben Pacher und seine Schule ihre starke Seite entfaltet.

Es kann nicht wundernehmen, daß gerade ein Sohn der Alpen als Bildschnitzer so großen Ruhm errang. In den Alpen und ähnlich in den Küstenländern von Holstein bis zu den baltischen Landschaften hat sich die Holzskulptur jahrhundertlang, bis zu unseren Tagen

herab, als Volkskunst erhalten. Fischer, Hirten, außer ihnen auch die Bergleute in den Ostländern haben ihre Wintermuße mit Vorliebe auf die Handfertigkeit im Schnitzen verwandt. Auch der in diesen Landschaften herrschende Holzbau trug zur Förderung der Schnitzkunst wesentlich bei. Aber gerade diese Volkstümlichkeit wurde auch wieder eine Schranke in der Entwicklung der Holzskulptur. Die Volkspheantasie hält zähe am Überlieferten fest und liebt nicht raschen Wechsel; naturgemäß offenbart auch die von ihr befruchtete Holzschneitzerei einen konser-



57. Madonna zu Blutenburg.  
München, Nationalmuseum.



58. Von einem Altar aus Bozen.  
München, Nationalmuseum.

vativen Charakter. So erklärt sich die Tatsache, daß sich in dieser Kunstgattung, so eifrig sie auch geübt wird und so wichtig sie für das Verständnis des deutschen Volksgeistes erscheint, der Fortschritt in der Formengebung nicht rasch vollzieht, in einer historischen Schilderung die Holzschneitzerei gegen die Steinskulptur und insbesondere gegen die vornehme Erzkunst zurücktreten muß. Es fehlt auch im 16. Jahrhundert nicht an hervorragenden Schnitzaltären. Mit Recht sind z. B. der reich bemalte Altar in Altbreisach vom Jahre 1526 mit der Krönung Mariä, oder der Passionsaltar in Kirrlach bei Heidelberg berühmt. Beinahe aus jeder deutschen Landschaft können stattliche Denkmale der Holzschneitzerei noch aus dieser Zeit nachgewiesen werden. Auch angesehene Künstlernamen tauchen auf. Neben Pacher zählt Hans Brügge-

mann, welcher in den Jahren 1515—1521 den großen (unbemalten) Passionsaltar in der Kirche zu Bordesholm (jetzt im Dome zu Schleswig) schuf, zu den bekanntesten Meistern des Faches. Obschon er, wie einzelne der in Hochrelief dargestellten Szenen dartun, offenbar Dürers Holzschnitte kannte, so bleibt er doch in der Wahl der Formen, in der geringen Fähig-



59. St. Wolfgang predigend. Altarflügelbild von Michael Pacher. St. Wolfgang.

keit, die Charaktere feiner abzutönen, wesentlich noch auf dem Standpunkt des 15. Jahrhunderts stehen. Das technische Geschick überwiegt in Brüggemann entschieden die künstlerische Begabung.

Das Bild, welches die deutsche Kunst am Schlusse des Jahrhunderts bietet, ist durchaus erfreulicher Natur. Ein reger Kunstbetrieb herrscht in allen Gauen; die Kunstfreude erscheint

wesentlich in den kleinbürgerlichen Kreisen, in den zahlreichen Reichstädten tief wurzelnd und wird warmherzig gepflegt. Ragen aus der Masse der Künstler auch nicht so viele persönlich bedeutende Meister empor, wie in den Niederlanden, so bleibt doch das Durchschnittsmaß technischer Tüchtigkeit nicht allzuweit hinter jenem in Flandern und Holland zurück. Es lag an

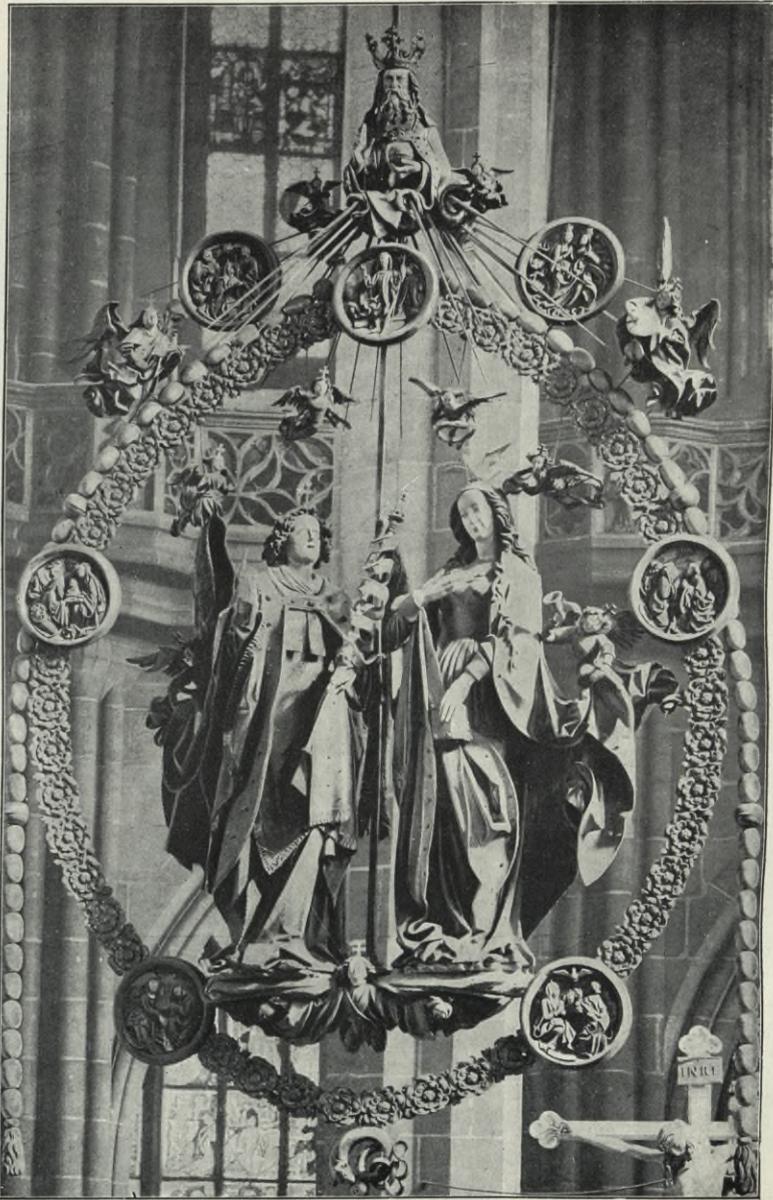


60. Mittelfeld des Hochaltars in der Frauenkirche zu Krakau. Von Veit Stoß.

äußeren Gründen, daß die bis jetzt betrachteten Pflegestätten der Kunstübung sich nicht über eine örtliche Wirksamkeit erhoben und an die Spitze der allgemeinen nationalen Kunstentwicklung traten.

**Nürnberg als Kunststadt.** Der Volksglaube hat längst Nürnberg als den Vorort altdeutscher Kunstübung gepriesen. Die wissenschaftliche Forschung weist nun wohl neben Nürn-

berg noch eine Reihe von Pflegestätten der Kunst nach, läßt aber im wesentlichen den Ruhm Nürnbergs unverfehrt. Man darf in Wahrheit von einer Geschichte der Nürnberger Kunst



61. Der englische Gruß im Rosenkranz, von Veit Stof.  
Nürnberg, Lorenzkirche.

sprechen, die mit Michael Wohlgemuths und Adam Kraffts Wirken anhebt und mit der Schule Dürers und der Gufshütte der Familie Vischer schließt. Nürnberg ist verhältnismäßig eine junge Stadt, führt seine Geschichte keineswegs wie die rheinischen und Donaufstädte bis in die tieferen Jahrhunderte des Mittelalters, geschweige denn bis in die römische Vorzeit zurück.

Es erscheint aus diesem Grunde mit einer geringeren Summe von Traditionen belastet, vermag sich den neuen Strömungen rückhaltlos hinzugeben. In der That hat der deutsche Humanismus in Nürnberg frühzeitig eine Heimat gefunden, wie sich auch hier das Bürgertum, frei von kirchlicher Einsprache und Vorherrschaft, reich und selbständig entwickelte.

Drei Meister standen am Schlusse des 15. Jahrhunderts an der Spitze der Nürnberger Künstlerchar: der namentlich als Holzschnitzer berühmte Veit Stoß, der Steinmetz Adam Krafft und endlich der Maler und Vorstand einer ausgedehnten Kunstwerkstätte, Michael Wohlgemuth.

Etwa um die Mitte des Jahrhunderts geboren, verließ Veit Stoß als junger Mann (1477) die Heimat und siedelte nach Krakau über, wo er eine reiche Wirksamkeit entfaltete. Nach zwanzigjähriger Abwesenheit kehrte er 1496 nach Nürnberg zurück und seit dieser Zeit



62. Relief von Adam Krafft am Waghause zu Nürnberg.

erst tritt er als anregendes Glied des heimischen Künstlerkreises für uns auf. Sein umfangreichstes Werk in Krakau ist der noch in gotischer Weise aufgebaute Flügelaltar in der Frauenkirche, dessen Mittelfeld den Tod und die Himmelfahrt Mariä schildert (Abb. 60): auf den Flügeln sechs Reliefs mit Szenen aus dem Leben Christi. Eine noch größere Anzahl biblischer Szenen umfaßt der Rahmen, der die Tafel mit dem „Rosenkranz“ im Germanischen Museum zu Nürnberg einschließt. Die Tafel selbst enthält eine Darstellung des Weltgerichts und darüber den Rosenkranz mit vier Reihen Halbfiguren, oben Gottvater mit Maria und Engeln, darunter Propheten, Apostel und Heilige. Als sein Hauptwerk gilt der „englische Gruß“ (Abb. 61), in lebensgroßen Figuren in Holz geschnitten und von einem gleichfalls geschnittenen, riesigen Rosenkranze umgeben, welchem sieben Medaillons, die Freuden Mariä in Reliefbildern darstellend, eingeflochten sind. Das Ganze hängt, an einer Kette schwebend, von dem Chorgewölbe der Lorenzkirche in Nürnberg herab und übt durch den reichen und doch so klar durchkomponierten Aufbau wie durch die Wucht der Gestalten einen imponierenden Eindruck. Nicht immer hat er, wie hier, das Übermaß seines Temperaments so zu zügeln

gewußt; aber freilich die tiefere Beseelung, die die meisten seiner Arbeiten vermiffen lassen, fehlt auch hier. Vielleicht noch bedeutender als in den Madonnenschilderungen tritt uns Weit Stoß in den Kreuzigungsgruppen entgegen, welche sich in Nürnberger Kirchen (St. Sebald, St. Jakob) erhalten haben. Zur trefflich durchgebildeten Zeichnung gesellt sich ein ergreifenderer Ausdruck, als er sonst in solchen Gruppen wahrgenommen wird. Der unruhige, in mannigfache Händel und Prozesse verwickelte Mann — „heyllos und geschreyig“ schalten ihn die Zeitgenossen — starb, angeblich 95 Jahre alt, erblindet 1533.

Auf das Leben des anderen Hauptmeisters der Nürnberger Skulptur, Adam Krafft, fällt gleichfalls erst, nachdem er schon dem Greifenalter sich näherte, ein helleres Licht. Man setzt seine Geburt um die Mitte des 15. Jahrhunderts an. Aber das früheste datierte Werk



63. Die Kreuztragung, von Adam Krafft. Nürnberg, erste Station vor dem Tiergärtner Tor.

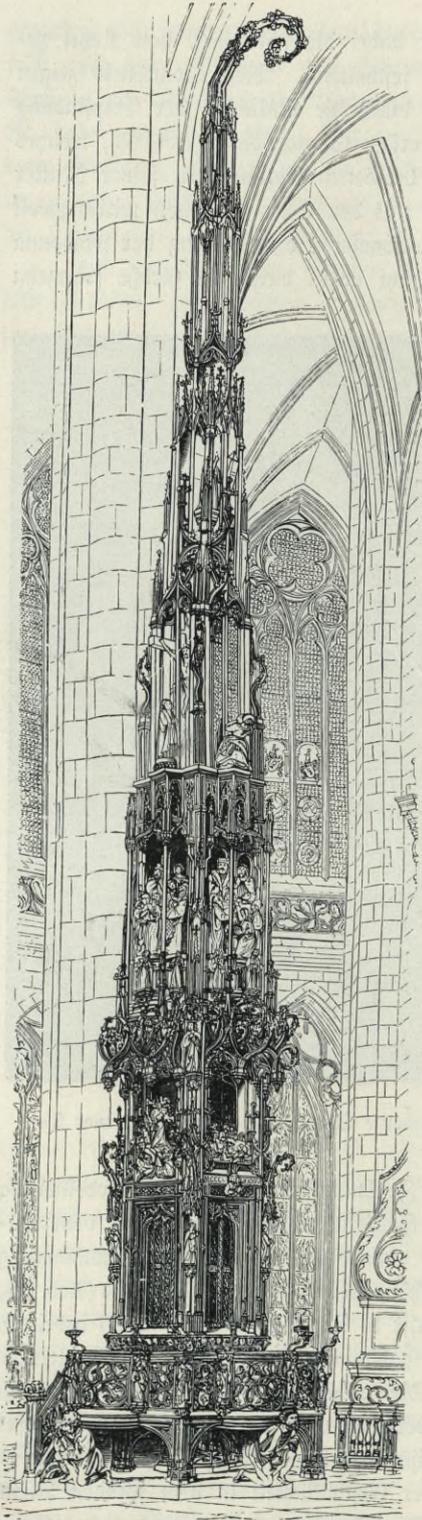
stammt erst aus dem Jahre 1497. Das ist das frisch und lebendig komponierte Relief des städtischen Wagemesters, mit seinem Knechte und einem Kaufmann über dem Eingange des Waghausees (Abb. 62). Viel früher hat er überhaupt keine reiche selbständige Tätigkeit in Nürnberg entfaltet. In den zwei letzten Jahrzehnten seines Lebens (Adam Krafft starb am Neujahr 1509, angeblich im Spital zu Schwabach), schuf er alle die großen Steinwerke, welche den dauernden Ruhm seines Namens sichern. So zunächst das Schreyersche Grabmal, drei Relieftafeln, außen zwischen zwei Strebepfeilern an der Sebalduskirche über der Gruft der Familien Schreyer und Landauer angebracht. Sie schildern in ununterbrochener Folge die Kreuztragung, Grablegung und Auferstehung Christi. Die vollständige Bemalung des Reliefs, verbunden mit dem reichen landschaftlichen Hintergrunde, erhöht den malerischen Eindruck, den die ohne alle Gliederung fortlaufende Komposition der drei Passionszonen hervorruft. Im Auftrage des Martin Keßel, welcher zwei Pilgerfahrten nach Jerusalem unternommen hatte, führte er vor dem Tiergärtnertore mit seinen Gesellen in Sandstein die sieben Stationen

oder Fälle Christi auf seinem Wege nach Golgatha aus, dabei die wirklichen, von Rekel gemessenen Entfernungen zwischen den einzelnen „Fällen“ festhaltend. Diese Hochreliefs zeigen freilich mitunter derbe naturalistische Züge, erfreuen aber durch die Ehrlichkeit der Empfindung und die klare Anordnung der Gruppen. Gleich auf dem ersten Stationsbilde (Abb. 63), welches die Begegnung des hart geschlagenen, mit dem Kreuze beladenen Christus mit seiner Mutter darstellt, ist der Kontrast der zusammenbrechenden Mutter mit den rohen Schergen wirkungsvoll wiedergegeben; ebenso auf dem siebenten Bilde, der Kreuzabnahme, der Schmerz der Madonna (Abb. 64) in ergreifender Weise geschildert. Ansehnlich, nicht allein durch die Größe (vierzehn



64. Abnahme vom Kreuz, von Adam Krafft. Nürnberg, siebente Station vor dem Tiergärtner Tor.

überlebensgroße Figuren), sondern auch durch die gute Zeichnung und sorgfältige Modellierung des Körpers Christi, erscheint die Grablegung in der Holzschuherischen Kapelle auf dem Johanneßkirchhofe (erst nach dem Tode des Meisters vollendet). Die größte Bewunderung aber erregte schon bei den Zeitgenossen das Sakramentshäuschen in der Lorenzkirche (Abb. 65), eine Stiftung des Hans Imhof, an welchem Adam Krafft in den Jahren 1493—1500 arbeitete. Die bis an die Wölbung reichende Pyramide ist mit zahlreichen Reliefs aus der Passionsgeschichte und mit zierlichen Statuetten geschmückt. Die architektonische Dekoration zeigt die manierierte Formen des spätgotischen Stiles, an welchem offenbar der Bildhauer großes Behagen fand, und deren spielendes Wesen (z. B. spiralförmig gewundene Fialen und die wie im Wachstum verkümmerte Spitze) er mit großer technischer Geschicklichkeit in dem spröden Steinstoffe wiedergab. Ist auch der Gesamteindruck des Werkes wegen der verwirrenden Menge der Zieraten mehr der eines großartigen Kunststückes als eines großen Kunstwerkes, so be-



65. Sacramentshäuschen, von A. Krafft.  
Nürnberg, Lorenzkirche.

weisen doch manche Einzelheiten die tüchtige plastische Kunst des Meisters, wie die drei knieenden Figuren (nach gewöhnlicher Annahme Adam Krafft selbst [Abb. 66] mit seinen Gesellen), welche die Pyramide auf ihren Rücken tragen. Sie lehren uns die frühzeitige Ausbildung eines sicheren Blickes für das Porträt kennen, der auch sonst in den plastischen Denkmälern jener Zeit sich offenbart. Die Grabmonumente z. B. werden bis in das 16. Jahrhundert mit gotischem Rankenwerke eingerahmt, die Gewänder, wenn nicht die Zeittracht ein zwingendes Muster bietet, knitterig und in mechanischer Weise gezeichnet; in den Köpfen aber prägt sich meistens ein frisches, kräftiges Leben aus.



66. Bildnis Adam Kraffts,  
am Sacramentshäuschen in der Lorenzkirche.

Den Namen Adam Kraffts hat nicht Lokalpatriotismus ungebührlich in den Vordergrund gedrängt. Daß er verdient, vor vielen anderen Kunstgenossen hervorgehoben zu werden, zeigt die Vergleichung seiner Werke mit den Leistungen anderer gleichzeitiger Bildhauer. Selbst Tilman Riemenschneider tritt bei aller Tüchtigkeit gegen Adam Krafft zurück. Würzburg ist der Hauptschauplatz der Tätigkeit des aus Osterode am Harze zugewanderten Meisters (geb. 1468, † 1531) gewesen. Sein berühmtestes Werk hat er aber für den Bamberger Dom geliefert: das Grabmal Kaiser Heinrichs II. und seiner Gemahlin Kunigunde, welche überlebensgroß auf dem mit Reliefs geschmückten Sarkophage ruhen. Die künstlerische Auffassung Tilmans wurzelt tiefer in den gotischen Traditionen als jene der Nürn-

berger Bildhauer. Er entschädigt dafür durch eine weichere Empfindung, einen mildfreundlichen Ausdruck. Engelsgestalten, Madonnen (Dom und Neumünsterkirche in Würzburg, Abb. 67) und heilige Frauen, wie die Holzstatuen der heil. Margareta und Dorothea in der Marienkapelle, gelangen ihm am besten. Zu seinen urkundlich und sonst gesicherten Werken gehört der holzgeschnitzte Hochaltar für die Pfarrkirche zu Männerstadt, der jetzt daselbst nur noch in verkürztem Umfange aufgestellt, und von dessen übrigen Theilen die lebensgroße Figur der betenden Maria Aegyptiaca in das Nationalmuseum zu München gelangt ist. Ferner die Sandsteinfiguren von Adam (Abb. 68) und Eva und von Christus, Johannes d. T. und den zwölf Aposteln an der Marienkirche zu Würzburg und das steinerne Grabmal des Bischofs Rudolf von Scherenberg im Dom zu Würzburg. Auch die Autorschaft Riemenschneiders an dem Heil. Blutaltar in der Jakobskirche in Rothenburg ob d. Tauber, der bisher dem sogenannten Creglinger Meister zugeschrieben wurde, verbürgen jetzt neuere Urkundenfunde, und damit wird auch der berühmte Marienaltar in der Herrgottskirche zu Creglingen, „der schönste deutsche Schnitzaltar“, als ein Hauptwerk Riemenschneiders erkannt.



67. Madonna.

Von Tilman Riemenschneider.  
Würzburg, Neumünsterkirche.



68. Kopf des Adam.

Von Tilman Riemenschneider.  
Würzburg, Histor. Verein.

schneiders an dem Heil. Blutaltar in der Jakobskirche in Rothenburg ob d. Tauber, der bisher dem sogenannten Creglinger Meister zugeschrieben wurde, verbürgen jetzt neuere Urkundenfunde, und damit wird auch der berühmte Marienaltar in der Herrgottskirche zu Creglingen, „der schönste deutsche Schnitzaltar“, als ein Hauptwerk Riemenschneiders erkannt.

**Malerei in Nürnberg.** Wenn an dem Ruhme der älteren Nürnberger Skulptur mehrere Meister gleichmäßigen Anteil haben, so nimmt auf dem Gebiete der Malerei Michael Wohl-

gemuth den Preis allein in Anspruch. In Wahrheit besaß er aber, wie die Urkunden lehren, zahlreiche Kunstgenossen, und man ist in jüngster Zeit bemüht, einzelnen von ihnen bestimmte Bilder zuzuweisen, so z. B. dem Hans Plehdenwurff, der sein Gehilfe (wenn nicht Lehrer) war und dessen Witwe, Barbara, er 1473 heiratete. Wohlgemuth (1434—1519) wurde in früherer Zeit gern als der Typus des beschränkten, derben Handwerkers aufgefaßt, der schlecht



69. Frauengruppe auf der Kreuzigung des Hofer Altarwerkes.  
Von Michael Wohlgemuth. München.

und recht, ohne daß seine künstlerische Persönlichkeit und Eigenart zu ihrem Rechte kommt, die Aufträge der Besteller nach ihrem Gutdünken ausführt. Erst die neuere Forschung hat Wohlgemuths Bild in helleren Farben gemalt, seine künstlerische Bedeutung schärfer betont. Kein Zweifel, daß er sich, wahrscheinlich durch längere Wanderschaft, einen weiten Blick erworben hatte und kräftig an den engen Schranken der örtlichen Überlieferung rüttelte. Der Sinn für landschaftliche Schönheit erscheint bei Wohlgemuth stark entwickelt. Hier gilt ihm die Natur als unmittelbares Vorbild, während er für die menschlichen Körper, besonders die

naekten Körperteile, den angelernten Typus noch festhält. Den Zwiespalt in den künstlerischen Zielen hat er überhaupt noch nicht überwunden. Die malerische Richtung kämpft in den größeren Kompositionen mit der plastischen Gruppierung, die ihm, da er auch die Bildschnitzerei übte, nicht fremd war. Er ist überaus sorgfältig in der Zeichnung der Einzelheiten, vergißt keine Ader, keinen Muskel, bleibt aber doch unfähig, lebensvolle Köpfe zu schaffen, wie ihm auch die Fähigkeit, die Handlungen dramatisch zuzuspitzen, noch abgeht.

Gern möchten wir erfahren, ob die Porträtmalerei, welche seit den siebziger Jahren in Nürnberg in eigentümlicher Weise aufblüht, von Wohlgemuth den Ausgangspunkt nimmt. Den Nürnberger Porträtmalern genügt nicht die einfach treue Wiedergabe eines Kopfotypus; sie suchen



70. Holzschnitt aus Schedels Weltchronik.

vielmehr eine augenblickliche Stimmung in das Bild zu bringen. Als Bräutigamsbild tritt uns z. B. ein dem Wohlgemuth zugeschriebenes Doppelporträt im Dessauer Amalienstifte mit der Jahreszahl 1475 entgegen; auf zarte Herzensbeziehungen deuten die Blumen in der Hand modisch gekleideter Jünglinge (Konrad Imhof vom Jahre 1486 in der Rochuskapelle, Dürers Selbstbildnis vom Jahre 1493 und andere) hin. In keinem Falle darf man Wohlgemuth Rührigkeit und eine ausgedehnte Wirksamkeit absprechen. Aber gerade dadurch wird das Urteil über seine persönliche Natur sehr erschwert. In seiner Werkstätte arbeiteten offenbar mehrere Gesellen, deren Anteil an den umfangreichen Altarwerken, wie z. B. dem fünfteiligen Schnitzaltar in der Marienkirche zu Zwickau vom Jahre 1479, nicht immer scharf von der eigenhändigen Leistung des Meisters getrennt werden kann. Das früheste Werk, welches wir von ihm besitzen, ist der Hofer Altar (Münchener Pinakothek) aus dem Jahre 1465, dessen Flügel auf der Innenseite Passionszzenen, noch recht hart und grob in der Zeichnung der Gestalten, darstellen

(Abb. 69). Ungleich höher entwickelt erscheint er in dem Peringsbörferschen Altar (1487), im Germanischen Museum zu Nürnberg. Bei den großen Heiligenfiguren auf den Außenseiten mag ihn das ungewohnte große Format gehemmt haben, dagegen offenbaren die Szenen auf den Innenseiten aus den Legenden des heil. Lukas, Sebastian und Bernhard, neben der reichen Ausstattung des landschaftlichen Hintergrundes, eine feste Zeichnung und eine tiefere Empfindung. Besonders die Männer sucht er schärfer zu individualisieren und durch mannigfaches Gebärdenpiel zu beleben. Nicht vergessen darf der Anteil werden, welchen Wohlgemuth mit seinem Stiefsohne Wilhelm Plejdenwurff an der Ausschmückung der Schedelschen Weltchronik (1493) mit Holzschnitten nahm. Verraten die mannigfachen mythischen und historischen Gestalten den erfunderischen Kopf, dem es nie an charakteristischen Typen mangelt (Abb. 70), so bekunden einzelne Städteansichten einen frischen Blick für die wirkliche Natur. Sind sie auch nicht genau und wahr, so machen sie doch den Eindruck der Wahrscheinlichkeit. Sein größter Ruhmestitel für weitere Kreise bleibt jedoch immer, daß ihm Albrecht Dürer seine künstlerische Erziehung verdankt.



71. Ornament von Albrecht Dürer.

## B. Das sechzehnte Jahrhundert.

### 1. Die Blütezeit der deutschen Kunst.

Schon am Schlusse des 15. Jahrhunderts mehren sich die Anzeichen, daß sich eine Wandlung im Vorstellungskreise und im Formensinne vorbereitet, und gleichzeitig auch die Früchte der bisher gewonnenen Entwicklung zur Reife gelangen. Selbst in der Welt der religiösen Bilder bemerkt man eine leise Verschiebung. Wie in Italien zu gleicher Zeit die Gedanken sich mit Vorliebe dem Leiden und Sterben Christi zuwandten, so trat, nur mit viel schärferer Folgerichtigkeit und tieferem Ernste, auch in Deutschland die Passion Christi in den Vordergrund der künstlerischen Schilderung. Der Skulptur boten die großen Kreuzigungsgruppen, sogenannte Öl- oder Kalvarienberge, neue lohnende Aufgaben. In rascher Folge wurden solche in Speier, Frankfurt a. M. (von Jakob Heller, dem Gönner Dürers), Wimpfen im Tale, Mainz, Stuttgart, Rothenburg und andere errichtet. Sind die meisten auch nur brave Handwerksarbeit, so weisen die von den besser geschulten Holzschneidern geschaffenen Kreuzigte (Georgskirche in Nördlingen) und Kreuzigungsgruppen darauf hin, daß gerade solche Schilderungen die Phantasia der Künstler am tiefsten ergriffen und ihre Gestaltungskraft am mächtigsten anregten. Die „Klagende Maria“ (Abb. 72), offenbar der Rest einer großen Kreuzigungsgruppe,

in Nürnberg (Germanisches Museum), wird mit Recht den edelsten Schöpfungen aus der Frühzeit des 16. Jahrhunderts zugezählt. Einen noch größeren Umfang nehmen die Passionsbilder in der Malerei, in der Holzschnitt- und der Kupferstichkunst ein. Unermüdlich sind Zeichner und Stecher tätig, die Geschichte der Erlösung durch den Tod Christi den Augen des Volkes vorzuführen. Auch der andere Lieblingsgegenstand der religiösen Kunst, die Madonna, erfährt eine Änderung. Sie wurde nicht allein individueller gefaßt, bald jugendlich, bald frauenhaft, sondern auch in den mannigfachsten Lagen und Stimmungen geschildert. Noch umstrahlt das Haupt häufig die himmlische Glorie; ihre Umgebung aber, besonders wenn die Szene im trauten Gemach spielt, gehört bereits vollständig der lieb gewordenen irdischen Welt an. Zu den religiösen und kirchlichen Bildern gesellen sich, durch die Literatur vermittelt, zahllose Gegenstände der profanen Welt. Durch alte Schriftwerke überlieferte oder von Dichtern und Gelehrten neu erfundene, oft auch von den Künstlern selbst erfommene Stoffe, Fabeln, Historien und Allegorien ergötzen gleichmäßig die kunstfreundlichen Kreise. Auch das bisher nur nebensächlich behandelte Porträt gewinnt in der Malerei wie in der Plastik eine selbständige Bedeutung.

Mit der namhaften Vermehrung der künstlerischen Aufgaben geht eine gesteigerte Hebung des Formeninnes Hand in Hand. Als Grundlage des künstlerischen Schaffens bleibt die lebendige Naturwahrheit bestehen. Diese selbst heischt noch eine weitere Entwicklung. Wohl waren in der älteren Kunst die Köpfe der Wirklichkeit abgelauscht, aber die Körper, besonders die nackten, noch selten richtig gezeichnet. Indes nicht die äußere Wahrheit, sondern die tiefere Charakteristik ist das Zeichen des Fortschritts, der Seelenausdruck gewinnt eine feinere Ausbildung. Der Weg der Entwicklung war klar vorgezeichnet. Es galt, das Gesetzmäßige in den Maßen und Verhältnissen zu ergründen, um die Erscheinungswelt freier zu beherrschen, den psychologischen Blick zu schärfen, die Gewänder fließender und zugleich sprechender, so daß die Modellierung des Körpers durchklingt, zu ordnen, der Färbung Weichheit und Rundung zu verleihen, endlich die Erzählung dramatisch zuzuspitzen.

Das Beste in allen diesen Fortschritten haben die deutschen Meister gewiß der eigenen



72. Die klagende Maria.  
Nürnberg, Germanisches Museum.

Kraft zu danken; doch fallen auch äußere Einflüsse, die Anlehnung an fremde Meister stark in das Gewicht. Allmählich war der Blick der Deutschen nach Italien gelenkt worden. Adelige und Patrizier, welche die Universitäten von Padua und Bologna besucht hatten, Kaufherren, die mit Italien im Handelsverkehr standen, brachten Kunde von den neuen geistigen Strömungen, dem Kultus der Antike, dem glänzenden Kunstleben jenseits der Alpen. Wurde schon dadurch die Phantasie angeregt, so kamen durch Fachgenossen und Gewerbsleute noch genauere Nachrichten über die in Italien herrschenden Kunstformen. Daß Deutsche die Buchdruckerkunst in Italien verbreiteten, steht urkundlich fest; mit den Druckern wanderten gewiß auch Holzschneider dorthin, um den Bilderschnuck in den Büchern zu besorgen. Diese bequerten sich zuerst dem italienischen Geschmacke an und wurden alsbald mit der Dekorationsweise der Renaissance vertraut. Das Ornament schauten die nordischen Künstler frühzeitig und am eifrigsten den Italienern ab; auch die Renaissancearchitektur gewann für sie, zunächst freilich nur als dekorative Ausstattung, eine größere Bedeutung. Außer dem frischen Reize, welchen das Zierwerk der Renaissance, die frei und ungezwungen emporstehenden Ranken und Blätter, die heiteren Frieze, die leichten Pilaster, in den Augen der Nordländer besaßen, fesselte diese die größere Gesetzmäßigkeit in den äußeren Formen, insbesondere in den Maßverhältnissen. Zu bloßen Nachahmern sanken aber die deutschen Künstler nicht herab, sie wahrten sich vielmehr die volle Selbständigkeit in Zielen und Richtungen. Gerade jetzt erreichen die eigentümlichen Zweige der deutschen Kunstübung, der Kupferstich und der Holzschnitt, die höchste Blüte. Von den besten Malern gepflegt, werden sie technisch bis zur Vollendung ausgebildet, zugleich ihre künstlerische Wirkung und der Darstellungskreis erweitert. Dieser gewinnt auch dadurch eine größere Ausdehnung, daß die Meister nun nicht mehr ausschließlich wie Handwerker auf Bestellung arbeiten und sich begnügen, an der Spitze einer wohl eingerichteten Werkstätte zu stehen, sondern daß sie, von einem unwiderstehlichen Schöpfungsdrange getrieben, auch ihren subjektiven Gedanken und persönlichen Anschauungen Ausdruck geben. Den Überschuß ihrer schöpferischen Kraft legen sie in zahlreichen selbständigen Zeichnungen nieder, welche für das Verständnis der Künstler oft die gleiche Bedeutung haben, wie die in Ölfarben ausgeführten Werke, ja für die vertrautere Kenntnis der künstlerischen Persönlichkeiten häufig noch wichtiger erscheinen als die auf fremde Bestellung gearbeiteten Bilder.

a) Hans Burgkmair und Hans Holbein der Ältere.

Die Landschaften, in welchen die nationale Kunst bereits im 15. Jahrhundert die zahlreichsten Pflegestätten besaß, Schwaben und Franken, bewahren diesen Ruhm auch in der Reformationsperiode. Als Vororte des Kunstlebens treten uns aber innerhalb ihrer Grenzen nur Augsburg, Nürnberg und Ulm, welchen sich noch Basel anschließt, entgegen. Den anderen Städten mangeln keineswegs mehr oder weniger tüchtige Meister; zur Entwicklung schöpferischer Persönlichkeiten boten jedoch nur die genannten Städte den günstigen Boden. Augsburg wetteifert mit Nürnberg während der Reformationsperiode in politischer Macht, im Reichtum der Kaufmannschaft, in der Teilnahme an den neuen geistigen Strömungen. Beide Städte haben einen wichtigen, für die Richtung der lokalen Kunst einflußreichen Zug gemeinsam. Für Augsburg wie für Nürnberg bildet der Verkehr mit Oberitalien, insbesondere mit Venedig, wo der Fondaco dei Tedeschi auch den internationalen Kulturbeziehungen Vorschub leistete, ein kräftiges Lebenselement. Augsburg erscheint von den italienischen Einflüssen noch stärker berührt als Nürnberg.

Während hier die Fäden wesentlich vom mittleren Bürgerstande geknüpft werden, hält sie in Augsburg eine Familie von fürstlichem Vermögen, weitreichender Macht und weltmännischer

Gefinnung in den Händen. Durch das Haus Fugger zog die italienische Kunstweise in Augsburg ein. So wertvoll aber auch die Fuggerschen Sammlungen waren und so trefflich ihre architektonischen Schöpfungen den Charakter der italienischen Renaissance wiedergaben: die Entwicklung der Augsburger Kunst, insbesondere der Malerei, hat sich doch nicht an die Spuren der Fugger geheftet. Die Mittlerrolle zwischen der heimischen und der italienischen Kunst übernahm auch hier zunächst die Buchdruckerkunst. In Augsburg war der in jungen Jahren in Venedig beschäftigte Erhard Ratdolt (seit 1486 in seiner Vaterstadt wieder angesiedelt und hier 1528 verstorben), der erste, welcher in seinen Drucken Initialen im Renaissancegeschmack verwendete. Wenige Jahrzehnte später erhob sich Augsburg zum Vortopfe der Buchdruckerkunst. Unternehmende Männer, wie Johann Schönsperger, bereiteten sorgsam die Ausgaben illustrierter Prachtwerke vor. Ihnen standen treffliche Formschnitzer, wie Jost Dienecker, seit 1512 namentlich angeführt, und hervorragende Zeichner, wie der in der Herstellung reich geschmückter Randleisten unermüdete Daniel Hopfer, ferner Leonhard Beck und Hans Burgkmair zur Seite. Als Kaiser Max seine umfassenden künstlerischen Pläne entwarf, richtete er den Blick, wie wir sehen werden, vorzugsweise auf Augsburg, wo treffliche Kräfte zu ihrer Ausführung bereit standen.

Zahlreiche Künstler wirkten damals in Augsburg; einzelne von ihnen, wie Gumbolt Giltinger, Jörg Breu, Ulrich Apt, haben sich bei den Zeitgenossen großen

Ansehens erfreut; ein lebendiges Bild hat sich aber nur von Hans Burgkmair und dem älteren Hans Holbein erhalten. Burgkmair wurde 1473 geboren, Holbeins Geburt muß um 1460 angesetzt werden; bei beiden Malern denkt man an ein Schulverhältnis zu Martin Schongauer; beide schufen am Anfange des Jahrhunderts in dem Katharinenkloster zu Augsburg ihre ersten hervorragenden Werke. Die Nonnen des Klosters hätten gerne den reichen Ablass gewonnen, welcher an den Besuch der sieben Hauptkirchen Roms geknüpft war. Die Pilgerfahrt nach Rom war aber schwierig, oft unmöglich. Sie empfingen daher vom Papste die Begünstigung, Bilder jener Hauptkirchen im Kreuzgange des Klosters aufzustellen, vor welchen sie ihre Andacht mit der gleichen Wirkung verrichten durften. Die Nonnen begnügten sich aber nicht mit den bloßen Abbildungen der Kirchen, sondern verlangten eine weitere Darstellung durch Hinzufügung von



73. Der Tod als Würger. Holzschnitt von Burgkmair.

Szenen aus dem Leben der Patrone der betreffenden Kirchen. Mit der Ausführung der jetzt in der Augsburger Galerie bewahrten Bilder wurden in erster Linie Holbein (seit 1496), neben ihm Burgkmair (seit 1501) betraut. Holbein fiel die Schilderung der Basiliken S. Maria Maggiore und St. Paul zu, das heißt: er malte die Krönung Mariä und Christi Geburt, sowie das Leben des heil. Paulus. Von Burgkmair rühren die Bilder der Basiliken St. Peter, S. Giovanni in Laterano (Leben des Evangelisten Johannes) und Santa Croce (Kreuzigung und



74. Die Madonna mit der Traube, von Burgkmair. Germanisches Museum.

Märtyrertum der elftausend Jungfrauen) her. Die Natur des Auftrages, der Zwang, eine größere Reihe oft gar nicht zusammenhängender Handlungen in einem Rahmen zu vereinigen, lähmte die Gestaltungskraft der Künstler. Erst die Betrachtung der Einzelheiten lehrt uns die gegen früher erreichten Fortschritte und die verschiedenen Naturen der beiden Meister kennen. Die tiefe, warme Färbung, die stärkere Röte des Fleisches haben sie als Schulerbschaft miteinander gemein. Dagegen ist der Sinn für landschaftliche Hintergründe bei Burgkmair mehr entwickelt, ebenso die größere Freude an dem Reichtum der äußeren Erscheinungswelt, während bei Holbein eine schärfere Ausdrucksweise und eine dramatische Auffassung der Ereignisse sich

geltend macht. Burgkmair bewegt sich gern im Flusse der ruhigen Erzählung, fühlt sich behaglich in der Wiedergabe freundlich milder Zustände. Nur äußerst selten betritt er das Gebiet der wilden Leidenschaft, wie in dem mit zwei Farben gedruckten Holzschnitten, welcher den Tod darstellt, wie er grausam ein Liebespaar überrascht, den Liebhaber würgt, das Kleid des fliehenden Mädchens mit den Zähnen packt (Abb. 73). In Madonnenschilderungen aber (Abb. 74) streift er nahe an holde Anmut und fesselt durch den gemüthlichen Ausdruck und die sinnige Einordnung der Szene in eine heitere Landschaft. Im Gegenjase zu ihm erscheint der ältere



75. Hans Burgkmair und seine Frau. Wien.

Holbein auch in den Nachtseiten des Lebens heimisch und schreckt auch vor dem schroffsten Ausdruck, der wildesten Stimmung nicht zurück. Die beiden Maler, schon von der Natur verschieden begabt, trennten sich noch weiter voneinander im Laufe der Entwicklung und ihres Lebens. Burgkmairs älteste Malwerke weisen auf den Elsaß hin und gehören dem Porträtsfach an. Er hat ein Bildnis Schongauers (Münchener Pinakothek) kopiert, zwar nicht 1483 und als Schüler Schongauers, wie man nach einem Zettel auf der Rückseite des Gemäldes annahm, sondern erheblich später. Nach dem Leben aber malte er den berühmten Straßburger Prediger Gailer von Kayfersberg (Schleißheim) und sein eigenes und seiner Frau Bildnis (Wien,

Abb. 75). In der Heimat treffen wir ihn am Ende des Jahrhunderts wieder; seitdem widmet er sich still und ruhig bis zu seinem Tode (1531) den verschiedenartigsten Zweigen der Malerei. Er verschmäh't nicht die einfache Handwerksarbeit, schmückt nach beliebter, aus Oberitalien eingeführter Sitte die Häuserfassaden mit Gemälden, zeichnet zahlreiche Vorlagen für den Holzschnitt und malt Altarbilder. Die Mehrzahl der letzteren stammt aus den Jahren 1500—1510



76. Die Schweizer Botschaft gegen den blauen König.  
Aus dem „Weiskönig“, von Burgkmair.

und dann wieder aus der Zeit nach 1518. Inzwischen hatte die Tätigkeit im Dienste des Kaisers seine Kräfte fast ausschließlich in Anspruch genommen. Die älteren Gemälde haben einen größeren malerischen Reiz als die späteren, in welchen dagegen besonders die Einzelfiguren, wie König Heinrich und der heil. Georg auf den Flügeln des Kreuzigungsbildes in der Galerie zu Augsburg durch eine feste Zeichnung hervorragen. Als Bücherillustrator war Burgkmair die ganze Zeit seines Lebens unermüdlich tätig, wobei die weltliche Literatur ebenso reich bedacht ist, wie die religiösen Schriften, und die erfinderische Kraft des Künstlers sich

in hellem Lichte zeigt (Abb. 76). Auch Zierdrucke (Initialen, Titelblätter) gingen in größerer Zahl aus seiner Werkstätte hervor.

Klar und scharf begrenzt tritt uns in der Kunstgeschichte Burgkmairs Bild entgegen, ein Halbdunkel liegt über der Gestalt des älteren Holbein. In seinen späteren Jahren nimmt



77. Die h. Anna selbdritt, von Hans Holbein d. Ä. Augsburg, Galerie.

sein Formensinn einen Umschwung, auf welchen die früher entfaltete Tätigkeit nicht vorbereitet. Verfolgen wir seine Laufbahn vom Jahre 1493, in welchem er für das Kloster Weingarten einen Marienaltar (jetzt zerstückelt im Augsburger Dome) schuf, bis zum Jahre 1512, so sehen wir ihn mit der Herstellung von größeren Altären in der üblichen Weise beschäftigt.

Ansehen, auf keinen grünen Zweig? Darauf geben die Porträtzzeichnungen vielleicht Antwort. Holbein war im Klosterkeller ein gern gesehener Gast, seine Schnurren und Späße unterhaltend genug, um ihm die seltsame Galerie von Mönchsköpfen, die er bei solchen Anlässen zeichnete, zu verzeihen. Satirische Laune hat ihm die meisten eingegeben. Aber auch auf den Straßen, in den Herbergen las er gern auffällige Kopftypen auf und bewegte sich, wie es scheint, häufig in lustiger Gesellschaft. Darüber vernachlässigte er den heimischen Herd und zwang die Söhne zu früher Wanderung. Hans Holbein der jüngere hat offenbar aus schlimmen Jugenderfahrungen den pessimistischen Zug geschöpft, der so viele seiner Werke durchweht. Sein Vater verarmte, verließ 1516 Augsburg und arbeitete im Elsaß. Aus dieser Zeit (1519) stammt das im königlichen Besitze in Lissabon befindliche Bild, gewöhnlich Brunnen des Lebens betitelt, welches aber in Wahrheit einen einfachen, damals in den Niederlanden sehr beliebten Vorgang darstellt (Tafel VII). Ein Kranz weiblicher Heiligen, in Jugendschönheit prangend, in reiche modische Kleider gehüllt, huldigen der Madonna. Diese thront mit dem Christkinde auf dem Arme vor einer Bogenhalle, deren Formen den reinen Renaissancecharakter tragen. Durch diesen reich ornamentierten Triumphbogen hindurch und zu beiden Seiten dringt der Blick in eine weite schöne Landschaft mit musizierenden Engeln, mit Palmen, Ruinen und Hügeln, mit blauem Himmel darüber. Bei allem Reichtum dieses Details ist die Komposition auffällig symmetrisch und ruhig, und die Ausführung miniaturartig fein. Durchweg macht sich ein Streben nach Anmut und Zierlichkeit und eine eigentümliche Verarbeitung niederländischer und italienischer Einflüsse geltend. So bietet das Bild trotz seiner Bezeichnung Johannes Holbein 1519 und seinen Beziehungen zu gesicherten Werken des älteren Holbein, z. B. dem Kaisheimer Altar und dem Sebastiansaltar, ein Problem hinsichtlich der Autorschaft. Vieles spricht dafür, daß dieses bedeutende und für seine Zeit sehr moderne Gemälde nicht das Werk des alten Vaters, sondern das Meisterstück des Sohnes Hans ist. — Holbein der ältere starb im Elsaß vergessen und verschollen um das Jahr 1524.

#### b) Albrecht Dürer und Peter Vischer.

Schwer, in unablässiger Arbeit rang Albrecht Dürer dem Schicksale seine Größe ab. Wenig er auch unter seinen Mitbürgern nicht geringes Ansehen, so vermißte er doch in seiner Kunst eine reiche und nachhaltige Förderung. In seinem besonderen Fache, der Malerei, bei der Bestellung umfangreicher Altarwerke, hatte sich die Handwerksübung so sehr eingebürgert, daß, wer die Hilfe der Gesellen entbehren, in seine Werke die ganze Tiefe und Kraft der persönlichen schöpferischen Phantasie legen wollte, keinen rechten Boden fand. So erklärt sich die verhältnismäßig geringe Zahl größerer Altarbilder, welche Dürer hinterlassen hat. In seiner Umgebung gab es wohl befreundete Männer von tüchtiger Gelehrsamkeit. Sie waren von regem Eifer erfüllt, sich die Lebensweisheit des klassischen Altertums anzueignen, sogar von poetischen Empfindungen durchströmt. Was aber Willibald Pirckheimer und die anderen Humanisten Poesie nannten, war vorwiegend gelehrte Allegorie, für den künstlerischen Sinn wenig anregend, für Dürer aber doppelt gefährlich, insofern er selbst der Gelehrsamkeit zuneigte und scharfsinnigen Untersuchungen, theoretischen Aufgaben gern nachging. Schon die Zeitgenossen rühmen von ihm, daß die Kunst der Malerei die mindeste unter seinen Naturgaben gewesen sei. Mit Leonardo da Vincis Universalität läßt sich die Vielseitigkeit seiner Interessen, das Bemühen, für die Kunst allgemeine wissenschaftliche Grundsätze aufzufinden, vergleichen. Die Studien über die Proportionen des menschlichen Körpers beschäftigten ihn bereits am Anfange seiner Laufbahn; ununterbrochen setzte er sie bis zu seinem Tode fort, ohne sie vollständig



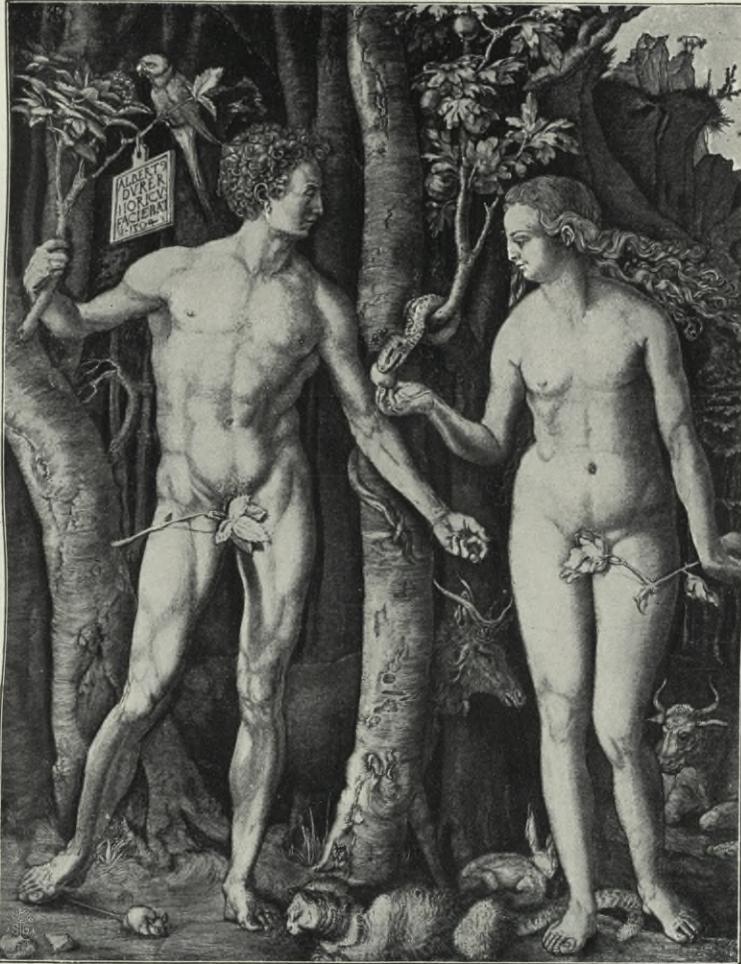
**Der Brunnen des Lebens.**

Von Hans Holbein. Lissabon, Kgl. Schloß.

MIUR  
CZEJ



abzuschließen. Erst nach seinem Tode wurden die „vier Bücher von menschlicher Proportion“ in den Druck gegeben (1528). Gegen dieses Werk treten für die künstlerische Würdigung Dürers seine beiden anderen älteren Schriften, die „Unterweisung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheite“, 1525, und der „Unterricht zur Befestigung der Städte, Schlösser und Flecken“ 1527, zurück. Was er über die Gesetzmäßigkeit der Maße des menschlichen Körpers theoretisch ergründet hatte, suchte er dann auch in einzelnen künstlerischen Schöpfungen anschaulich zu



82. Adam und Eva, Kupferstich von Dürer.

gestalten. Aus Normalfiguren ist der Kupferstich mit Adam und Eva im Jahre 1504 entstanden (Abb. 82), und für einen anderen Kupferstich, welcher einen, unbeirrt von den Schrecken des Todes und der Hölle, durch die Ginöde reitenden Ritter — den Ritter trotz Tod und Teufel — darstellt (Abb. 83), griff er gleichfalls auf ältere Studien zu einem wohlproportionierten Reiter zurück.

In seinen Schriften steht Dürer beinahe vollständig auf dem Boden der Renaissance. Die Richtigkeit und Schönheit der Maßverhältnisse bildet bekanntlich einen Mittelpunkt auch ihrer

künstlerischen Anschauungen. Dagegen huldigt er in seinen künstlerischen Schöpfungen nicht unbedingt und namentlich nicht rasch dem Geiste der Renaissance, mochte er auch frühzeitig antike Bauformen als Dekoration verwenden. Persönliche Neigungen, heimische Überlieferungen ließen



83. Ritter, Tod und Teufel. Kupferstich von Dürer.

ihn die längste Zeit eigene Wege wandeln, die nichts mehr mit der mittelalterlichen Kunstweise gemein haben, aber auch von der in Italien gegründeten Renaissance sich entfernt halten. In der Anordnung der Gewänder hat er Mühe, das knittige Gefälle aufzugeben. Die bloß äußerlich treue und wahre Wiedergabe der natürlichen Typen genügt ihm nicht. Die Studien über die menschlichen Proportionen sollten ihm dazu dienen, sein Auge von dem äußeren Zwange

zu befreien, seine Phantasie im Wettstreit mit der gesetzlich schaffenden Natur zu stärken. Die Studien weisen nach Italien, die Nutzenanwendung war deutscher Art. Er erhob die Gestalten nicht, wie die gleichzeitigen Italiener, zu idealer Allgemeingültigkeit, sondern steigerte das Charakteristische und schärfte den besonderen Ausdruck. Jugendliche Frauenköpfe und Kindergestalten, welche einer solchen Steigerung nicht zugänglich sind, gelingen ihm daher weniger gut als die Bilder gereifter, vom Schicksale gezeichneter Menschen mit markierten Zügen und kräftig ausgearbeitetem Gepräge.

Die größte Sorgfalt verwendet Dürer auf den Farbenauftrag. Eine bewundernswürdige Feinmalerei erblicken wir in vielen seiner Gemälde; aber nicht immer weiß er die an sich kräftigen Töne harmonisch zu stimmen, die Härten zu vermeiden. Nur in zwei Abschnitten seines Lebens, nach der venezianischen Reise (1506) und am Abend seines Lebens, wo er selbst freimütig bekannte, daß er als Jüngling die bunten Bilder, die ungeheuerlichen und absonderlichen Gestalten viel zu sehr geliebt, erreicht er auch in seinen Gemälden hohe Vollendung. Besaß Dürer auch von Natur keinen so lebhaften Farbensinn wie manche seiner Zeitgenossen, so überragt er sie dafür durchgängig durch seine feine Empfindung für landschaftliche Schönheit. Klar bauen sich seine Hintergründe auf, in Duft sind seine Fernsichten gefüllt, Licht und Schatten, dämmeriges Halbdunkel wechseln wirkungsvoll ab.

Vollends unvergleichlich erscheint Dürers Erfindungsgabe. Der Phantasie keines anderen Künstlers seiner Zeit entströmt eine solche Fülle selbständiger Gedanken, keiner gebietet über einen so mächtigen Reichtum entsprechender Formen. Wenn man von einzelnen Darstellungen aus seiner Jugend absieht, sind fast alle Kompositionen sein persönliches Eigentum. Geradezu unerschöpflich ist er im Erfinden. Selbst wenn er denselben Gegenstand mehrmals behandelt, weiß er ihm doch immer neue Seiten abzugewinnen. Und seine Schöpferkraft bewährt sich ebenfogut, wenn er einzelne Gestalten, Charakterfiguren zeichnet, wie wenn er idyllische Szenen ausmalt oder dramatische Ereignisse voll Pathos und leidenschaftlichen Lebens schildert. Diese Seite seines Geistes schätzten schon die Zeitgenossen in vollem Maße und borgten fleißig von seinem Reichtum. Aus diesem Grunde haben auch Dürers Zeichnungen eine so hervorragende Bedeutung in der Reihe seiner Werke. Sie sind die unmittelbarsten Äußerungen seiner Phantasie, geben seine Konzeptionen am getreuesten wieder und zeigen seine erfinderische Kraft in ihrer ganzen Fülle. Die Sorgfalt, mit welcher Dürer viele von seinen Zeichnungen ausführte, läßt keinen Zweifel darüber, daß er sie seinen anderen Schöpfungen durchaus ebenbürtig erachtete. Nur wer auch Dürers Zeichnungen und in zweiter Linie seine Kupferstiche und Holzschnitte genau kennt, darf sich rühmen, sein künstlerisches Wesen ganz begriffen zu haben.

**Schuljahre und Jugendwerke.** Albrecht Dürers Vorfahren hatten ihre Heimat in Ungarn und mögen magyarisierte Deutsche gewesen sein. Sie führten nach einer nicht unwahrscheinlichen Vermutung den Namen *Ajtós* (zu deutsch *Türe*) und wohnten in *Ajtós* bei *Gyula*. Das Wappen Dürers, die offene *Türe*, spricht jedenfalls zugunsten dieser Annahme. Dürers Vater, Albrecht, ein Goldschmied, war auf seiner Wanderschaft 1455 nach Nürnberg gekommen und hatte sich hier niedergelassen. Aus seiner Ehe mit der Tochter eines Goldschmieds, Barbara Holper, wurden ihm achtzehn Kinder geboren; der zweitgeborene (21. Mai 1471) war unser Albrecht Dürer. Zuerst im Handwerke des Vaters erzogen, kam er 1486 in die Werkstätte Michael Wohlgenuths. Schon aus Dürers Knabenzeit besitzen wir Proben seiner Zeichenkunst: ein Selbstporträt, das er im dreizehnten Jahre zeichnete (in dem berühmten Kabinett von Handzeichnungen und Kupferstichen des Erzherzogs Albrecht in Wien, der *Albertina*), eine *Madonna mit Engeln* aus dem folgenden Jahre (im Berliner Kupferstichkabinett) und aus dem Ende seiner Lehrzeit das *Ölbildnis seines Vaters* (1490), in den *Uffizien* in *Florenz*. Neunzehnjährig (1490) zog Dürer

auf die Wanderschaft, welche ihn bis Pfingsten 1494 von der Vaterstadt fernhielt. Seine Reiseziele sind nicht vollständig bekannt. Alte Nachrichten weisen nach Kolmar, wohin ihn Schongauers Werkstätte lockte. Da er für Baseler Drucker Zeichnungen für Holzschnitte anfertigte, nahm er wahrscheinlich auch in Basel längeren Aufenthalt. Aus guten Gründen wird an-



84. Dürers Selbstbildnis vom Jahre 1493. Paris, Sammlung Goldschmidt.

genommen, daß Dürer schon damals auch Venedig besucht und hier sich längere Zeit, vielleicht in der Werkstätte eines Holzschneders, aufgehalten hat. Jedenfalls lernte er schon in jener Zeit Stiche Mantegnas kennen, die er nachzeichnete. Damals trat er auch in nähere Beziehungen zu dem als Künstler nicht sonderlich hervorragenden Maler Jacopo de' Barbari, auch Jakob Walch genannt, von dessen geheimer Weisheit in der Proportionslehre er Nutzen

zu ziehen hoffte. Unmittelbar nach der Heimkehr schloß Dürer mit Agnes, der Tochter eines begüterten, in mannigfachen Geschäften brauchbaren Bürgers, Hans Frey, die von einzelnen seiner Freunde später als wenig glücklich geschilderte Ehe und gründete seinen Hausstand.



85. Die vier Reiter der Apokalypse. Holzschnitt von Dürer.

Gleichzeitig begann er auch seine selbständige künstlerische Tätigkeit. In den Kupferstichen aus den neunziger Jahren gibt er bald Erinnerungen an die Wanderjahre Ausdruck, indem er sich zugleich an die auserlesene Gemeinde der Humanisten wendet (Herkules, Amy-

mone, Traum und anderes), bald denkt er an die Notdurft des Lebens und arbeitet für den großen Markt (Landsknecht, Türke, Mißgeburt eines Schweines und anderes). Auch die ältesten, durch großes Format ausgezeichneten Holzschnitte bewahren manche Anklänge an die italienische Renaissance im Inhalte wie in den Baulichkeiten der Hintergründe, legen aber zugleich Zeugnis ab für seine Neigung zu reichen landschaftlichen Schilderungen.

Auf dem Gebiete der Malerei eroberte er sich nur langsam die Anerkennung weiterer Kreise. Das Selbstporträt kurz vor seiner Bräutigamszeit, mit Inschrift und Jahreszahl 1493 (Abb. 84), das aus dem Jahre 1498 im Prado, Madrid, und das mit der Jahreszahl 1500 in München (Tafel VIII), sind beredte Zeugnisse für den erstaunlichen Fortschritt in seiner künstlerischen Entwicklung. Die bedeutendste Schöpfung seiner Jugend aber bleibt doch die große Holzschnittfolge der „heimlichen Offenbarung“ oder Apokalypse in 15 Blättern (1498). Zum ersten Male sehen wir hier von Dürer die Kunst des Holzschnittes benutzt, um eine zusammenhängende Reihe von Kompositionen zu verkörpern. Wenn auch in vielen Fällen das Messer des Holzschneiders die Linien der Dürerschen Vorzeichnung nur grob und stumpf herausbrachte, immerhin bildete der Holzschnitt für Dürer ein unvergleichliches Mittel, die Schöpfungen seiner Phantasie in den weitesten Kreisen zu verbreiten. Durch Dürer wurde der Holzschnitt geädelt, in den Kreis der wirksamen künstlerischen Ausdrucksweisen eingefügt. Daß durch den Holzschnitt das Charakteristische der Dürerschen Kunst festgehalten wird, zeigen am besten die vier Reiter aus der Apokalypse (verkleinerte Nachbildung Abb. 85). In grimmigem Zorne stürmen sie einher, um die Menschheit zu vernichten. Das phantastisch Erhabene kommt in diesem Blatte vollkommen zur Geltung. Dürer fand den Holzschnitt so passend für die Wiedergabe seiner gedankenreichen, poetischen Kompositionen, daß er nach Vollendung seiner „heimlichen Offenbarung“ daran ging, auch die Passion Christi und das Marienleben in großen Holzschnittblättern als geschlossene Folgen herauszugeben. Das dramatische Element stellte Dürer in der „großen Passion“ (zwölf Blätter) in den Vordergrund: in mächtigen Zügen werden vor unseren Augen die Leidenschaften der erregten Volksmenge entrollt, in scharfen Gegensätzen bewegt sich die Handlung. Mit der einen Wiedergabe der Passion war Dürers Phantasie noch lange nicht erschöpft. Er zeichnete die Hauptscenen noch einmal auf grüngetöntem Papier in zwölf Blättern, mit besonderer Rücksicht auf die malerische Stimmung (Grüne Passion in der Albertina) und stach sie sodann in Kupfer in 16 kleinen Blättern, wobei er es so vornehmlich auf den tiefen Seelenausdruck der handelnden Personen absah.

Auf den Boden der Idylle führt uns Dürer im „Marienleben“ (20 Blätter). Hier kam ihm sein feines Verständnis der landschaftlichen Natur zu statten; hier stört das Hineinragen eines lokalen Nürnberger Zuges in die Darstellung am wenigsten. Die Gegenwärtigkeit der Darstellung gewinnt nur, wenn wir in der Szene der Geburt Mariä in die Wochenstube einer deutschen Bürgerfrau hineinschauen, in der „Ruhe in Ägypten“ ein ländliches Gehöfte vor Augen haben, in welchem der brave Zimmermann emsig schafft, die glückliche Mutter an der Wiege des Kindes fleißig spinnet. Die „Ruhe in Ägypten“ ist eine der wenigen Schilderungen Dürers, in welchen ein fröhlicher Humor (die spänesammelnden Engel) ungebundenen Ausdruck findet. In der „Heimsuchung“ (Abb. 86) wie in der „Flucht nach Ägypten“ erscheint die landschaftliche Staffage mit großer Liebe behandelt.

**Venezianische Reise.** Erst nach mehreren Jahren kamen die Holzschnittfolgen, durch eine neue vermehrt, welche das Leiden Christi in 37 Blättern mehr im Volkstone erzählt (Kleine Passion), zur Vollendung und Ausgabe. Was die Vollendung verzögerte und zugleich einen wichtigen Einschnitt in sein Leben machte, war die Reise nach Venedig am Ende des Jahres 1505. Ein volles Jahr und darüber währte sein Aufenthalt in Venedig. Die noch erhaltenen Briefe an Willibald



**Albrecht Dürer.**

Selbstbildnis. München, Alte Pinakothek.



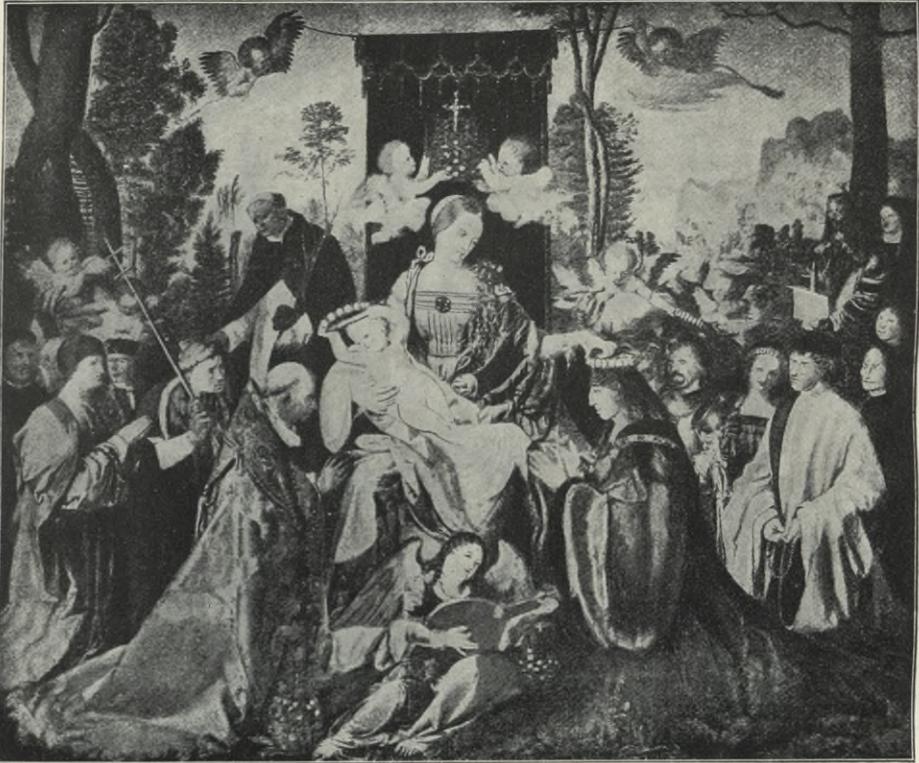
Birkheimer gewähren einen trefflichen Einblick in Dürers Stimmungen, sein Leben und Treiben unter den Italienern. Das Hauptdenkmal seiner Wirksamkeit daselbst ist das „Rosenkranzfest“, im Auftrage einer Genossenschaft deutscher Kaufleute für den Altar der Kirche San Barto-



86. Die Heimsuchung. Aus dem Marienleben Dürers.

lomme gemalt, später vom Kaiser Rudolf II. angekauft und nach Prag gebracht, wo es noch gegenwärtig (Gemäldesammlung des Klosterstifts Strahow), leider arg verdorben, bewahrt wird (Abb. 87). Vor einem Teppiche thront die Madonna mit dem Christkinde; zu ihren Füßen ruht ein Engel, die Laute schlagend. Zu beiden Seiten aber knien Papst und Kaiser und die Vertreter der Christengemeinde, welche von der Madonna, dem Christkinde und dem

heil. Dominikus (dem Patron der Rosenkranzbrüderschaft) mit Rosenkränzen gekrönt werden. In der Anordnung der Hauptgruppe tritt der Einfluß Giovanni Bellinis offen zutage, gerade so wie aus dem gleichzeitigen Bilde des jugendlichen Christus unter den Schriftgelehrten (Galerie Barberini in Rom) das Studium Leonardos spricht, dessen Spuren unser Meister, wie die frei erfundenen Kopfstypen oder „verrückten Angesichter“ und die sogenannten Knoten beweisen, überhaupt gern folgte. Ein 1506 in Venedig gemaltes Bild, die Madonna mit dem Zeijig, und ein ungewöhnlich malerisch behandeltes Frauenporträt mit dem Meere im Hintergrunde, wahrscheinlich aus derselben Zeit, besitzt das Museum zu Berlin.



87. Das Rosenkranzfest, von Dürer. Prag, Stift Strahow.

Ungern schied Dürer von Venedig. „O wie wird mich nach der Sonne frieren! Hier bin ich ein Herr, daheim ein Schmarotzer“, klagt er seinem Freunde Pirckheimer. Doch eröffnete sich ihm in den nächstfolgenden Jahren auch in der Heimat eine größere Wirksamkeit, es wurde ihm namentlich eine reichere Gelegenheit geboten, sich auch als Maler hervorzutun. Schon vor der Reise hatte Dürer einzelne Ölbilder gemalt, wie den Baumgärtnerischen Altar mit den stattlichen Rittergestalten auf den Flügeln (Münchener Pinakothek), ferner das berechnete anspruchsvolle, durch Übermalung verdorbene Selbstbildnis, ebenda, und (1504) die durch den Reichtum der Szenerie fesselnde Anbetung der heil. drei Könige in den Affizien zu Florenz (Abb. 88). Erst jetzt scheint er, durch die venezianischen Erfahrungen angeregt, die Malerei mit besonderer Liebe und großem Eifer ergriffen zu haben.

**Meisterjahre.** Für einen Frankfurter Tuchhändler, Jakob Heller, führte Dürer 1509 einen großen Altar aus, mit der Himmelfahrt Mariä im Mittelbilde. Leider ist dieses Bild durch Feuer

zugrunde gegangen und nur in einer Kopie des Jobst Harrich erhalten. Der Verlust bleibt um so mehr zu beklagen, als wir aus den zahlreichen noch vorhandenen Studien und den Briefen Dürers wissen, mit welcher Sorgfalt der Künstler das Bild vollendete. Von den Flügelbildern besitzen wir noch die Mehrzahl, doch hatten an diesen unzweifelhaft die Gesellen einen großen Anteil. Nur an Umfang, nicht an Kunstwert, steht dem Hellerschen Altar die Tafel nach, welche Dürer für die Kapelle im Landauer Brüderhause zu Nürnberg 1511 schuf. Für die weiße Bedachtbarkeit Dürers auch bei diesem Werke spricht der Umstand, daß er für



88. Anbetung der Könige, von Dürer. Florenz, Uffizien.

den holzgeschnitzten Rahmen selbst die Vorzeichnung lieferte. Das Gemälde, unter dem Namen des „Allerheiligensbildes“ bekannt (Abb. 89), wird gegenwärtig in der kaiserlichen Galerie in Wien bewahrt. Oben schwebt, von einer stattlichen Heiligenschar umgeben, die Dreieinigkeit. Tiefer, mit den Heiligen den Kreis um die Trinität schließend, kniet anbetend die christliche Gemeinde, nach Ständen gegliedert, von Papst und Kaiser angeführt. Ganz unten in einer weiten Uferlandschaft steht, auf eine Tafel sich stützend, in stattlicher Pelzschabe der Meister selbst. Zur vollendeten Charakteristik der einzelnen Gestalten, zum idealen Schwunge der Komposition tritt noch eine wirkungsvolle helle Farbenharmonie, ganz im Einklange mit dem überirdischen Schauplatze des Vorganges, hinzu.

Der äußere Erfolg der malerischen Tätigkeit entsprach nicht Dürers Erwartungen. Die nächstfolgenden Jahre zeigen ihn vorzugsweise mit dem Grabstichel und mit Versuchen, die Kupferstichtechnik zu höherer Vollkommenheit zu erheben, beschäftigt. Er radierte mit der Nadel, ätzte die Platten und schuf jene wunderbaren Blätter, welche ebensosehr von seiner vollkommenen



89. Das Allerheiligenbild, von Dürer. Wien.

Beherrschung der Kunst, wie von der Richtung seiner Phantasie auf das Tiefinnige, Gedankenreiche Zeugnis ablegen: den „Ritter, Tod und Teufel“ (1513, s. Seite 83), den „Hieronymus in der Zelle“ und die „Melancholie“ (1514). Daß die beiden letzten Blätter in einem engen Zusammenhange miteinander stehen, in vollen Gegensätzen sich bewegen, unterliegt keinem

Zweifel; ebenso sicher ist, daß in der Melancholie (Abb. 90) ein Faustgedanke anklingt, das unheimliche Wesen der Magie und das vermessene Grübeln angedeutet wird. Darüber darf man aber die rein künstlerischen Absichten Dürers, das Streben, durch verschiedene Lichtstimmungen zu wirken, nicht vergessen. Es darf sogar die Frage aufgeworfen werden, ob nicht die Freude



90. Die Melancholie. Kupferstich von Dürer.

an der malerischen Perspektive, am Spiele mit Licht und Luft den Ausgangspunkt der Komposition bildete. Derselben Zeit entstammen auch die anmutigsten seiner Madonnenblätter. Dürer läßt sonst das Matronenhafte zu sehr vorwalten und beharrt bei den individuellen Zügen des Modells aus seiner Umgebung. Der Madonna aber, welche unter einem Baume sitzend, dem Christkinde eine Birne reicht (1511, Abb. 91), und der Maria auf einem anderen Kupferstiche,

wo sie das Kind an sich drückt, ihre Wange an sein Köpfchen preßt (1513), verleiht er einen idealen Charakter und schildert das Mutterglück mit feinsten Empfindung. Auch sein Meisterstück im Fache des Holzschnittes, das große Blatt der Dreifaltigkeit, wurde von ihm in diesen Jahren (1511) gezeichnet.



91. Madonna mit der Birne. Nach dem Kupferstich von Dürer (1511).

**Arbeiten für Kaiser Max.** Hatte bis dahin Dürer sich keiner vornehmen Gönnerschaft erfreut — nur der Kurfürst Friedrich der Weise bedachte ihn mit Aufträgen — so sollte sich dieses Verhältnis jetzt gleichfalls ändern. Seit dem Jahre 1512 trat er zu Kaiser Maximilian in nähere Beziehungen. Mit dem Maßstabe, welchen uns die italienische Renaissance in die Hand legt, dürfen wir die Freundschaft des deutschen Fürsten nicht messen, nicht erwarten, daß er den Künstler mit monumentalen Aufgaben betraute. Dürer trat bei den umfassenden künstlerischen Unternehmungen, mit welchen sich der Kaiser beschäftigte, in eine Reihe mit vielen anderen, namentlich Augsburger Künstlern, und mußte sich nur zu oft dem Willen des Kaisers und dessen poetischen Ratgebern fügen. In einem Falle empfing er aber doch einen Auftrag, welcher so vollkommen

seiner Natur und seinen Neigungen entsprach, daß man glauben möchte, er selbst habe die Anregung dazu gegeben. Kaiser Max hatte ein für seinen persönlichen Gebrauch bestimmtes Gebetbuch verfassen und bei Schönsperger in Augsburg auf Pergament drucken lassen. Das Handexemplar, beinahe vollständig erhalten und zur Hälfte in der Münchener Staatsbibliothek, zur Hälfte im Museum zu Besançon bewahrt, wurde zwar von mehreren Künstlern mit Randzeichnungen geschmückt, doch fiel der Hauptanteil in jeder Hinsicht Dürer zu. Ihm gehört die größere Zahl der Blätter, von ihm haben offenbar die anderen Illuministen die Richtung und das Ziel empfangen. In den freien, scheinbar flüchtigen, aber stets wohldurchdachten Randzeichnungen konnte sich seine Phantasie ungehindert ergehen. Mit kalligraphischem Schnörkel, der zuweilen in Blattwerk übergeht, umzog er die Blätter und zeichnete, an den Inhalt sich frei anschließend, bald Gestalten voll mächtigen Ernstes, bald humoristische Szenen hinein



92. Randzeichnung Dürers zu dem Gebetbuch Kaiser Maximilians.  
München, Staatsbibliothek.



93. Kaiser Maximilian. Holzschnitt von Dürer.

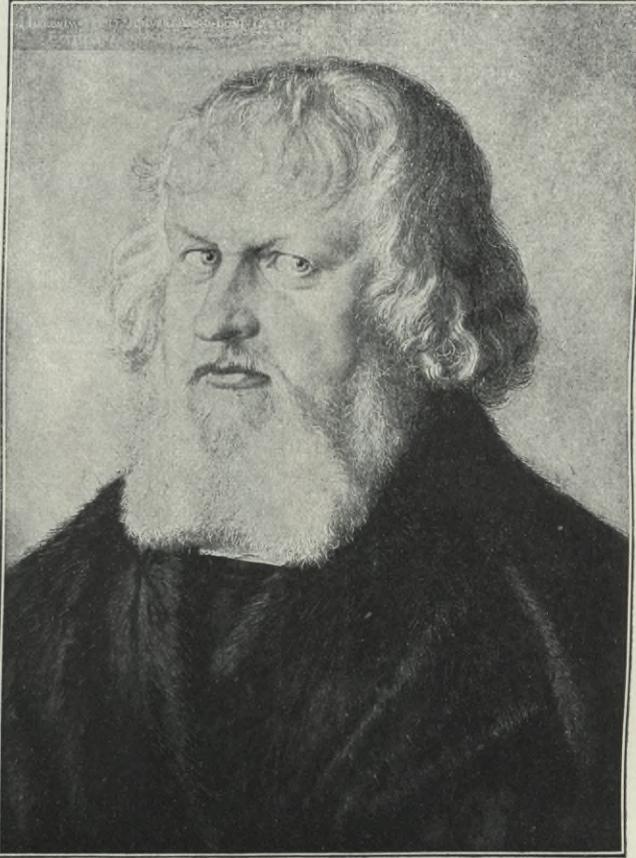
(Abb. 92). Mochte auch Kaiser Max nach unseren Begriffen den großen Künstler nicht würdig beschäftigen, so blieb ihm dieser doch herzlich zugetan und stiftete in dem großen Holzschnitte, welcher den Kopf des Kaisers lebendig wiedergibt (Abb. 93), dem Gönner ein Ehrendenkmal.



94. Johannes und Petrus, von Dürer. München.  
Springer, Kunstgeschichte. IV. 8. Aufl.

95. Paulus und Markus, von Dürer. München.

**Reise nach den Niederlanden.** Nach Maximilians Tode mußte Dürer daran denken, die von dem Kaiser ihm bewilligten Gnadengelder auch von dessen Nachfolger bestätigt zu sehen. Da Kaiser Karl V. in den Niederlanden weilte, so machte sich Dürer mit Weib und Magd und einem stattlichen Borrathe seiner Kunstblätter (Juli 1520) auf den Weg nach den Niederlanden. Das Reisetagebuch Dürers hat sich erhalten. Wir lesen darin von den mannigfachen Ehren, die ihm namentlich in Antwerpen von den Malern zuteil wurden, von zahlreichen Bildnissen, die er zeichnete, und einigen Gemälden, darunter auch einen heil. Hieronymus (Museum zu Lissabon),



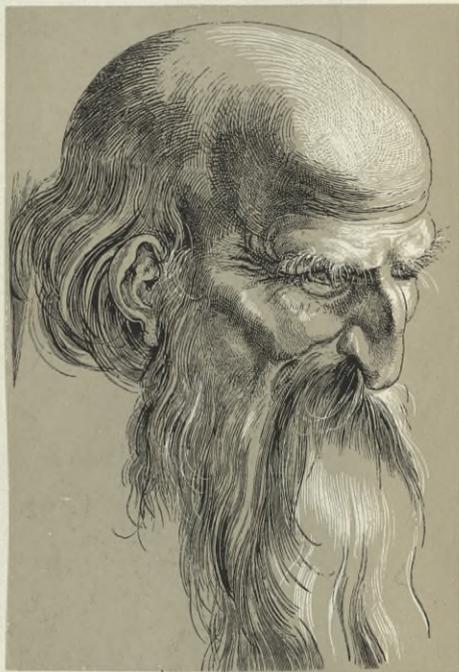
96. Hieronymus Holzschuher, von Dürer. Berlin.

zu dem sich das Studienblatt in der Albertina befindet. Auch Reste seines Skizzenbuches, in welchem er mit dem Silberstifte auf weißgrundiertes Papier Porträts und Landschaften zeichnete, sind noch auf uns gekommen.

Die wichtigsten Denkmale seiner niederländischen Reise, zugleich Zeugnisse der großen Einwirkung der Antwerpener Meister auf seine Malweise, bleiben doch die Bildnisse des Barend von Orley in Dresden und eines unbekanntes Blondkopfes in Madrid. Es beginnt überhaupt jetzt für Dürer eine Periode ununterbrochener stetigen Aufschwunges und vollkommener Reife. Als er nach einem Jahre heimkehrte, fand er bereits die Vaterstadt und die Freunde von der Reformationsbewegung tief ergriffen. Bei seinem scharfen und ernsten Geiste und bei seiner tiefen religiösen Empfindung konnte er davon nicht unberührt bleiben. Schon in den

Niederlanden hatte ihn die (falsche) Nachricht von Luthers Gefangennahme mächtig aufgeregt. Als echter Künstler faßte er sein Glaubensbekenntnis in einer künstlerischen Schöpfung zusammen. Er verehrte dem Räte Nürnbergs 1526 eine Doppeltafel, auf welcher er die Apostel Johannes mit Petrus und Paulus mit Markus (Abb. 94 und 95) gemalt hatte. Johannes und Paulus sind die Hauptgestalten. Während Johannes (im roten Mantel) sinnend in das geöffnete Buch blickt, das er in den Händen hält, hat Paulus (in weißem Gewande) das Buch geschlossen, faßt mit starker Hand das Schwert und blickt zornmütig aus dem Bilde heraus. Prüfung der Wahrheit und ihre mannhafte Verteidigung — daraufhin sind offenbar der Charakter und die Züge der Apostel gerichtet; aus diesem Grundgedanken hat Dürer die beiden Hauptgestalten geschaffen. In Bibelstellen, welche Dürer eigenthändig unter die Gestalten auf die Tafeln geschrieben (sie sind von den Originaltafeln in München abgenommen und an die Kopien in Nürnberg befestigt worden), sprach er seine Absicht noch deutlicher aus.

**Hauptwerke der Spätzeit.** So sind die vier Apostel, wohl auch die vier Temperamente genannt, ein kostbares Denkmal der religiösen Stimmung des Meisters, zugleich aber ein lebendiges Zeugnis der siegreichen Überwindung aller früheren formellen Schranken seiner Kunst. Die feine, bis in das kleinste sorgfältige Ausführung ist geblieben, aber ein plastisches Element in der Modellierung der Gewänder durch Abstufung der Farben hinzugekommen. Auch das Markige und Kernhafte in der Auffassung der Köpfe erscheint noch reiner und wirkungsvoller hervorgehoben, wie sich schon aus der populären Bezeichnung der Apostel als „Temperamente“ ergibt. Die gleiche Gediegenheit, den gleichen Farbenschmelz zeigen auch die beiden aus seinen letzten Jahren stammenden Bildnisse im Berliner Museum, das des urgesunden Hieronymus Holzschuher,



97. Apostelkopf. Weiß gehöhte Pinzelzeichnung von Dürer. Wien, Albertina.

welches durch die frische Natur des Dargestellten gewinnt (Abb. 96), und das andere des Jakob Muffel, dessen malerische Durchführung trotz des weniger fesselnden Modelles noch höher steht. Charakterfiguren und Bildnisse entsprachen der Richtung, welche Dürers Phantasie in seinen letzten Jahren genommen hatten, am besten. Ihre Wiedergabe beschäftigt nicht allein den Maler, sondern auch den Zeichner (Porträt des Lord Morley) und Kupferstecher (Bildnisse des Kardinals von Mainz, des Kurfürsten Friedrich von Sachsen, Melanchthons und Erasmus' von Rotterdam). Dürer starb 1528 am 6. April, an demselben Jahrestage wie Raffael, in seinem 57. Jahre, nachdem er schon längere Zeit von Kränklichkeit heimgesucht worden war.

Die abschließende Betrachtung darf nicht bei dem bloßen Staunen über Dürers künstlerische Fruchtbarkeit verweilen. Diese ist gewaltig groß. Von den Tafelbildern abgesehen, zählt das Verzeichnis seiner Werke 194 Kupferstiche, über 170 Holzschnitte und mehrere hundert Zeichnungen auf, unter diesen viele, die, mit der größten Sorgfalt nicht anders wie Malereien behandelt, wahre Proben des geduldigen Fleißes vorstellen, z. B. die Apostelköpfe (Studien

zu dem Allerheiligenbilde, Abb. 97), das Doppeltäfelchen mit Simson und Christi Auferstehung, die kolorierten Pflanzen- und Tierzeichnungen. Viel wunderbarer als Dürers Fruchtbarkeit ist der Reichtum seiner inneren Entwicklung. In jungen Jahren traf er Italienern wie Mantegna und Barbari nahe, selbst von antiken Werken nahm er Kenntnis. In seinen großen Holzschnittfolgen versenkte er sich dann in die überlieferte heimische Kunstweise. Hier wie dort bewahrt er seine volle Selbständigkeit. Er wird weder zu einem Manieristen, noch begnügt er sich damit, die bekannten Typen der Passionsspiele, wie die meisten anderen Maler und Holzschnitzer, einfach in die Bildform zu übertragen. Die eifrige Umschau in der äußeren Natur-



98. Beweinung Christi, von Schüpflein. Nördlingen, Rathaus.

welt hemmte nicht die Einker in das eigene, tief bewegte und poetisch gestimmte Gemüt, dessen Widerschein sich in mehreren phantasievollen Kupferstichen (Melancholie usw.) offenbart. Das letzte Ziel fand er in der Ausbildung des Porträts und der fest in Stimmung und Formen abgeschlossenen Charakterfigur, wodurch er der Pfadfinder der folgenden Kunstperiode wurde.

**Dürerschule.** Dürers Werkstatt zog schon frühe Malergesellen an. Noch vor Dürers venezianischer Reise trat in diese der Nürnberger Hans Leonhard Schüpflein (geb. vor 1490, † in Nördlingen 1539/40) ein, der namentlich im Fache des Holzschnittes eine ungemeine Fruchtbarkeit entwickelte, seit 1515 in Nördlingen sich ansiedelte und hier auch als Maler (Wandgemälde im Rathaus: Judith und Holofernes, Flügelaltar in der Georgskirche: Kreuzabnahme, Abb. 98) tätig auftrat. Auch Hans (Süß) von Kulmbach († 1522), ursprünglich ein Schüler

des Jacopo de' Barbari genannt Walch, arbeitete eine Zeitlang in Dürers Werkstätte. Sein bedeutendstes Werk ist die Anbetung der Könige (Berlin, Abb. 99), in der Komposition an Dürer mahnend, durch den Schmelz und die feine Harmonie der Färbung ausgezeichnet. Dürers



99. Anbetung der heil. drei Könige, von Hans von Kulmbach. Berlin.

Einfluß erfuhr ferner Hans Springinklee († 1540), als Illuminator und Zeichner für Holzschnitzer geschätzt. Auch der jüngere Bruder des Meisters, Hans Dürer, bewährte sich als fleißiger Gehilfe und verließ Nürnberg erst nach Albrechts Tode, um als Hofmaler in Krakau in die Dienste des Königs von Polen zu treten. Von Schülern aus Dürers späterer Zeit wird

namentlich Georg Pencz erwähnt, der seit 1523 selbständig arbeitete und sich als Kupferstecher und Bildnißmaler auszeichnete. In seinem Entwicklungsgange entfernte er sich immer mehr von Dürers Vorbild und näherte sich den Italienern, besonders Giulio Romano und



100. Tanzende Bauern. (Die Monate.)  
Kupferstich von S. Beham.



101. Ein Landsknecht.  
Kupferstich von Barthel Beham.



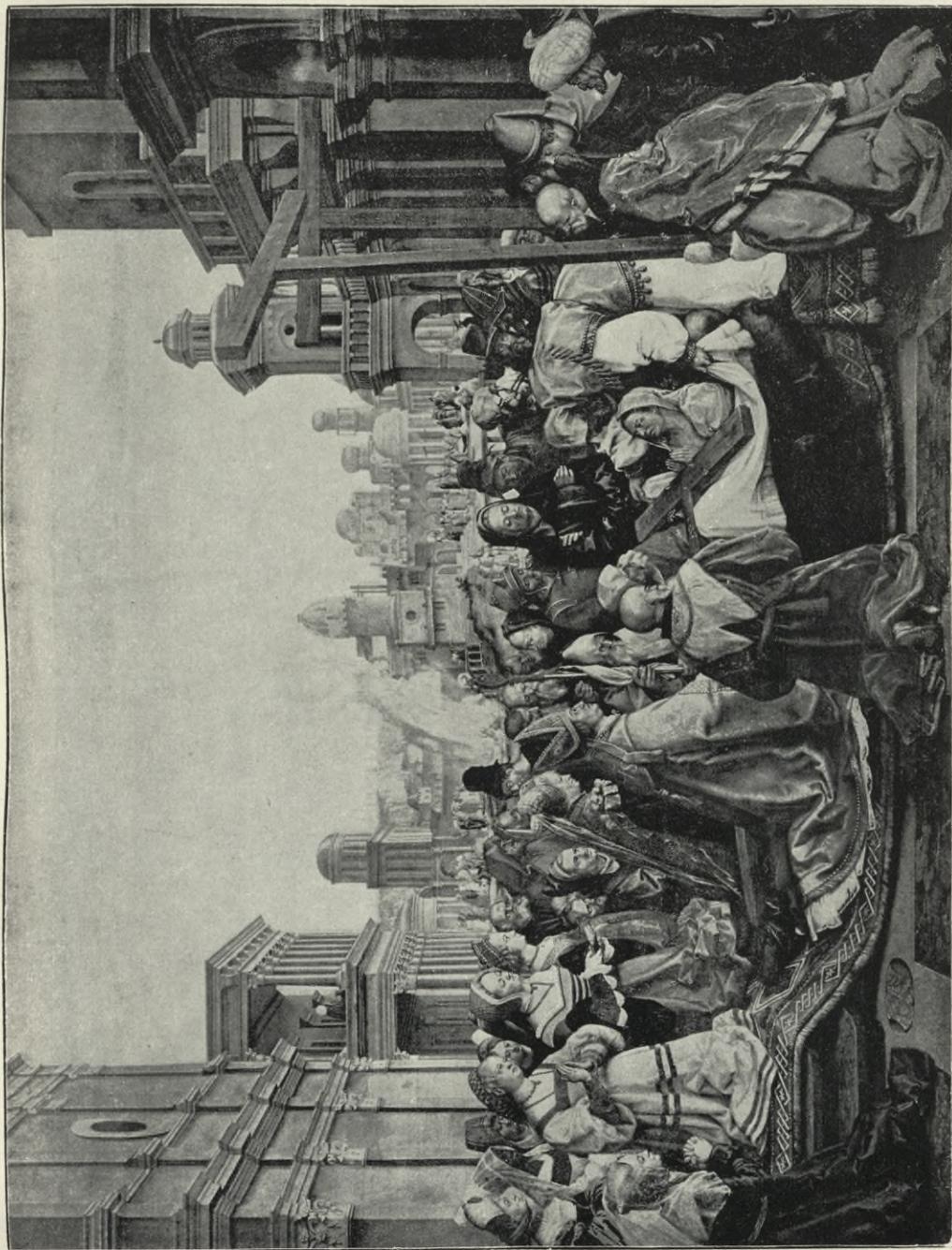
102. Pfalzgraf Otto Heinrich,  
von Barthel Beham. Augsburg.



103. Maria auf dem Halbmond.  
Kupferstich von Aldegreuer.

Bronzino. Sein Hauptwerk ist das Kniestück eines Goldschmiedes oder Münzmeisters in der Kunsthalle zu Karlsruhe von 1545. Er starb in dürftigen Verhältnissen 1550. An ihn schlossen sich die beiden Brüder Beham an, Sebald Beham (1500—1550) und Barthel Beham (1502 bis 1540). Alle drei hatten 1524 den Lehren Carlstadts und Thomas Münzers Gehör geschenkt und mußten sich wegen ihrer Gottlosigkeit vor dem Räte verantworten. Sebald Beham

führte überhaupt ein unruhiges Leben, bis er sich 1534 in Frankfurt niederließ. Eine gewaltige Menge von Holzschnitten und Kupferstichen ging aus der Werkstätte des leicht und



104. Aufjüngung des h. Kreuzes, von Barthel Beham. München.

rasch arbeitenden Künstlers hervor. Das berühmteste Malwerk Sebalds ist eine bemalte Tischplatte mit der Geschichte Bathsebas (im Louvre). Barthel Beham siedelte sich 1527 in München an und trat in die Dienste des Herzogs Wilhelm IV. von Bayern. Dadurch erklärt

sich die große Zahl fürstlicher Porträts (Abb. 102), welche Barthel geschaffen hat. Von einer Reihe ihm zugeschriebener Altarbilder ist der Ursprung nicht völlig sichergestellt. Das beste und umfang-



105. Ruhe auf der Flucht, von Altdorfer. Berlin.

reichste unter denselben, die Kreuzfindung in der Münchener Pinakothek (Abb. 104), weist in der Anordnung der Szene, in den Bauten des Hintergrundes deutlich auf das Muster älterer venezianischer Maler hin, von welchen er nur in der derberen Charakteristik der einzelnen Gestalten abweicht.

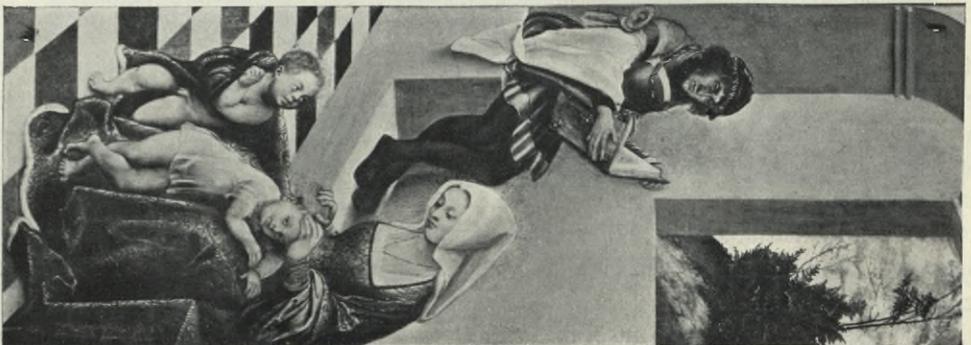
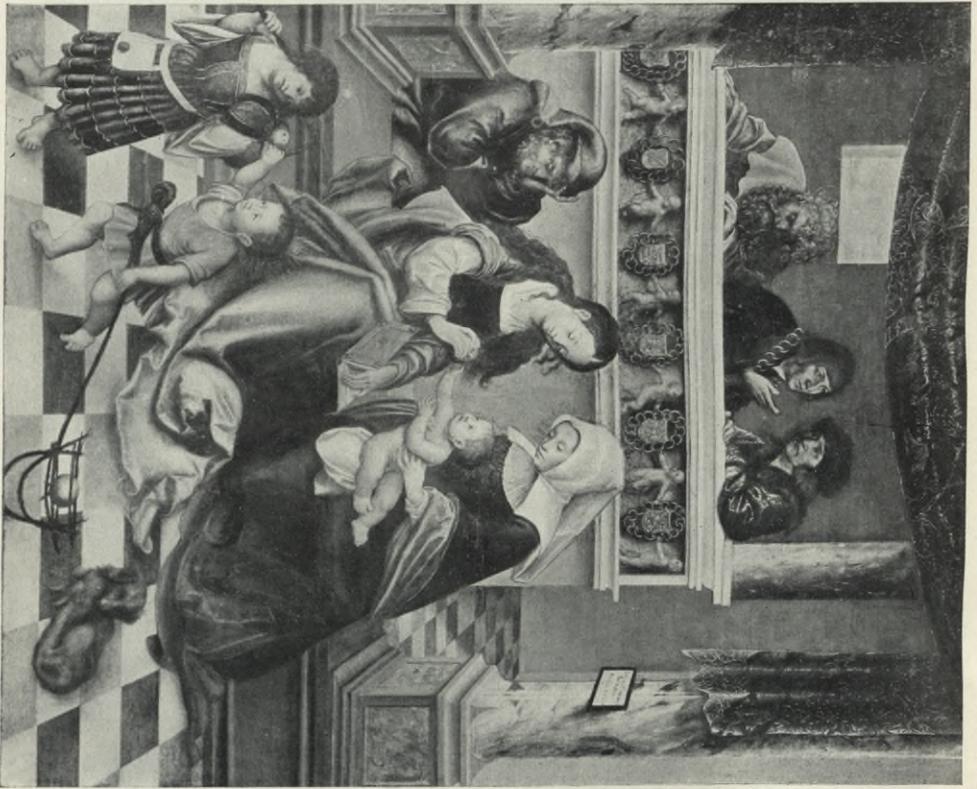
Alle diese Meister haben den gemeinsamen Zug, daß sie im Fache des Holzschnittes oder Kupferstiches ebenso heimisch sind wie in der Malerei, durchgängig eine Doppelwirksamkeit entfalten. Auf welchen Teil ihrer Tätigkeit der größere Nachdruck gelegt werden muß, darüber ist kein Zweifel möglich. Als Maler zeigen sie einzelne lobenswerte Eigenschaften; sie sind namentlich auf Kraft und Glanz der Farbe bedacht und verstehen auch die Handlung deutlich und äußerlich wahr wiederzugeben. Die gewohnheitsmäßige Arbeit überragt aber doch bei Altären und Kirchenbildern in den meisten Fällen die persönliche Schöpfung. Ganz anders



106. Bildnis eines jungen Mannes, von Aldegreuer. Wien, Galerie Liechtenstein.

treten dieselben Künstler auf, wenn sie für den Holzschnitt zeichnen oder in Kupfer stechen. Hier erweitern sich sofort die Grenzen ihrer Phantasie, welche eine überaus reiche Stoffwelt in sich aufnimmt; auch die Formen erscheinen lebendiger, die Typen mannigfacher, das Gebärden- spiel bewegter, das Auge für das Neue in jeder Hinsicht empfänglicher (Abb. 100 und 101). Die Weiterentwicklung der deutschen Kunst nach den zwei Richtungen eines engen Anschlusses an das Volkstum und stärkeren Gebrauches italienischer Formenelemente vollzieht sich in diesen Kreisen. Wir werden den Männern, welche diese Wandlung durchführten, noch einmal unter den Namen der „Kleinmeister“ begegnen.

Der gleiche Vorgang, der an den Dürerschülern beobachtet wird, wiederholt sich auch bei



107. Mikrobild mit der hl. Sippe, von Gerard v. St. Grafenfurt, Städtisches Kunstmuseum.

den anderen Künstlergruppen. Der vielbeschäftigte Albrecht Altdorfer, seit 1505 in Regensburg anässig und hier 1538 verstorben, durch seinen poetischen Sinn für landschaftliche Schönheit ausgezeichnet und, wie seine „Ruhe auf der Flucht“ im Museum zu Berlin (Abb. 105) zeigt, in seiner Auffassung der biblischen Ereignisse ganz volksmäßig, hat doch als Maler nichts geschaffen, was in der Formenfülle und Reife der Schönheit an den Farbenholzschnitt der „schönen Maria von Regensburg“, ein auch durch den besonderen Anlaß seiner Schöpfung interessantes Blatt, heranreichte.

Auch die geschichtliche Bedeutung des Soester Malers und wackeren Vorkämpfers der Reformation Heinrich Aldegreuer (1502 bis nach 1555), auch Trippenmeker genannt, ruht vornehmlich auf den zahlreichen Kupferstichen, die wir von ihm besitzen (Abb. 103), mögen immerhin seine gemalten Bildnisse (Abb. 106) durch eine unmittelbare Frische der Auffassung und durch Schärfe der Zeichnung überraschen, und seine Altarbilder (Anbetung der heil. drei Könige in der Wiesenkirche zu Soest) durch die genauen Naturstudien Bewunderung erregen. Das Porträtfach bleibt überhaupt in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts die starke Seite der deutschen Malerei, zu deren allgemeiner Hebung bis zur Vollkommenheit es nur günstiger äußerer Verhältnisse bedurfte.

**Lukas Cranach.** Man geht schwerlich irre, wenn man auch in dem künstlerischen Wirken des Lukas Cranach des älteren (1472—1553) auf die Porträts das Hauptgewicht legt. Meister Lukas, nach seinem Geburtsorte Kronach benannt, dankt seine große Volkstümlichkeit den freund-

schaftlichen Beziehungen zu den Reformatoren, den bürgerlichen Tugenden und insbesondere der rührenden Anhänglichkeit, welche er seinem Herrn, dem unglücklichen Kurfürsten Johann Friedrich, bewies. Auch die von ihm dargestellten Persönlichkeiten (Luther, Melanchthon, Katharina von Bora und andere) fesseln unser Interesse und lassen die Schranken seiner künstlerischen Begabung in den Hintergrund treten. Er ist der Maler der Reformatoren, aber nicht der Reformation, wenn man mit diesem Worte nicht sowohl eine Scheidung kirchlicher Bekenntnisse, als vielmehr den Ausgangspunkt einer neuen Anschauungsweise bezeichnet, gerade so wie Dürer zwar die Stimmungen, welche zur Reformation führten, in seinen Schöpfungen verkörpert, aber sich noch nicht auf den Boden der wirklichen protestantischen Weltanschauung stellt. Dabei offenbart Cranach in seiner Kunst einen echt deutschen, biederen und sinnigen



108. Das Urteil des Paris, von Cranach. Karlsruhe, Museum.

Zug, ein solides Können und eine ausgeprägte Eigenart. Er hatte sich 1505 in Wittenberg als Hofmaler des Kurfürsten Friedrichs des Weisen niedergelassen und wurde hier der Begründer einer sehr produktiven Werkstatt, die noch unter seinem gleichnamigen Sohne florierte und ihren Einfluß auf ganz Sachsen geltend machte. Gar mannigfacher Art sind die Gegenstände seiner Schilderungen. Sie umfassen das religiöse Gebiet, mythologische Szenen, Bilder



109. Gravierte Grabplatte, von Peter Vischer.  
Meißen. (Sponsel, Fürstenbildnisse.)



110. Apostel Paulus, von Peter Vischer.  
Statuette vom Sebaldisgrabe in Nürnberg.

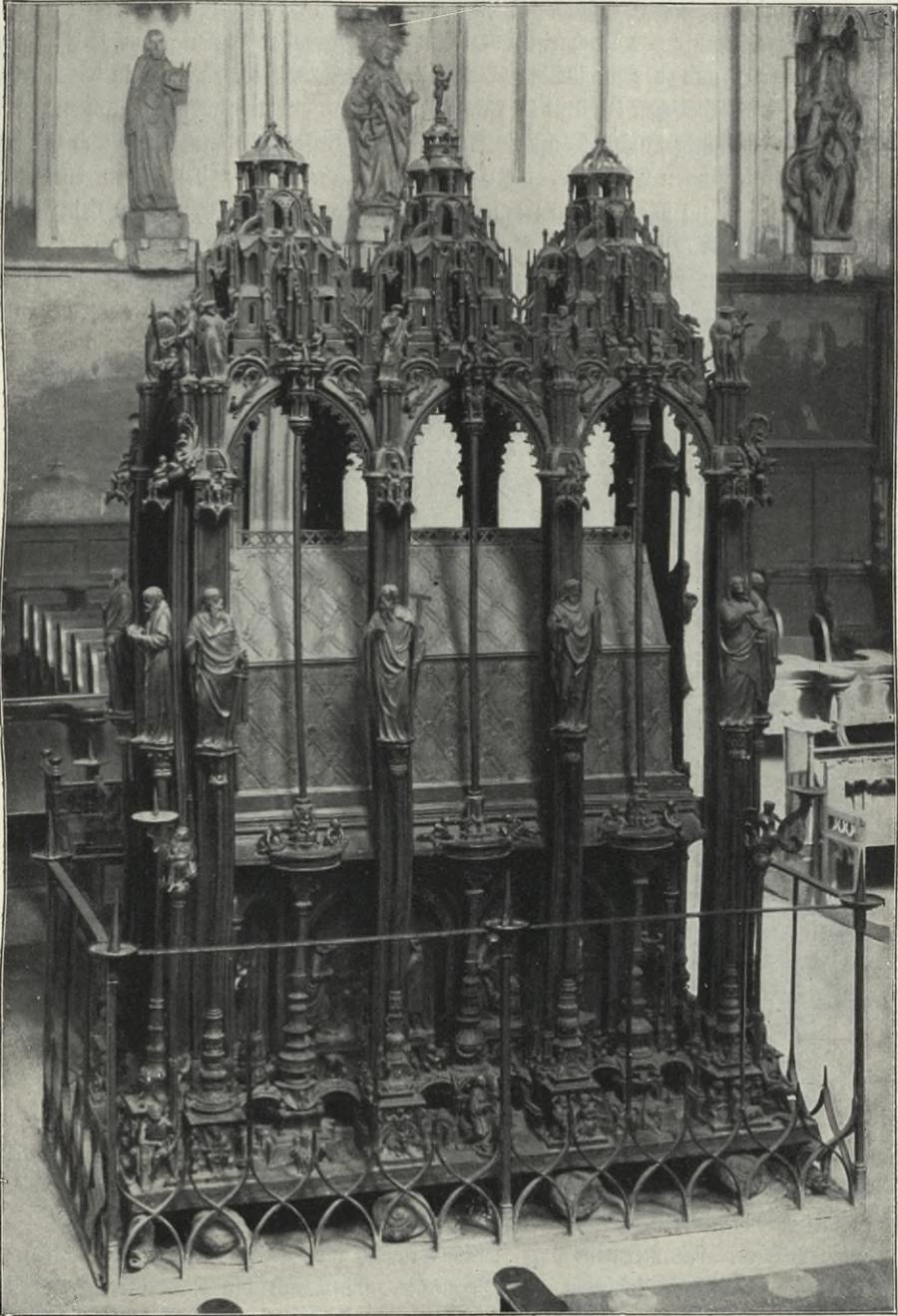
nakter Frauen (Venus, Lucretia), Schwänke (Jungbrunnen). Von desto geringerem Umfange ist die Formenwelt, über welche er gebietet. Er wiederholt gern die ihm geläufigen Kopfstypen und bringt immer dieselben Trachten an. Er liebt ein helles Kolorit, vertreibt die Töne mit der größten Sorgfalt, so daß die meistens kleinen Bildflächen wie aus einem Gusse erscheinen, zeichnet scharf, aber nicht immer richtig, und erreicht Farbenharmonie nur in den Frühwerken. Übrigens sind die Bilder, die aus seiner Werkstatt hervorgingen, sehr ungleich, und die große



Ruhe auf der Flucht.

Von Lucas Cranach d. Ält. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.





111. Das Sebaldusgrab, von Peter Vischer. Nürnberg, Sebalduskirche.

Menge mittelmäßiger Werke hat das Urteil über ihn ungünstig beeinflusst. Seine besten Bilder sind in seiner Frühzeit zu suchen. Manche, wie das früheste bezeichnete, eine „Ruhe auf der Flucht“ von 1504 (Berliner Museum, Tafel IX), zeigen Schönheiten sowohl in der poetischen Auffassung, wie in Zeichnung und Kolorit, wie man sie dem Künstler nach der landläufigen

Vorstellung gar nicht zutrauen würde. Zeitlich und auch in künstlerischer Qualität nahe stehen der „Ruhe auf der Flucht“ der Katharinenaltar in der Dresdener Galerie von 1506 (ein Flügel davon in Lützschena) und der dreiteilige Altar mit der heil. Sippe, ehemals in der Marienkirche in Torgau, jetzt im Städelschen Institut in Frankfurt. Dieses erst vor wenigen Jahren aus langer Verschollenheit wieder aufgetauchte Meisterwerk ist laut Inschrift 1509 entstanden und zeigt deutlich in den feinen Frauentypen Eindrücke, die Cranach im Jahre zuvor bei einem Aufenthalte in Antwerpen von der Kunst Metshs und Mabuses erhalten hatte (Abb. 107). Das kleine Bild einer heil. Anna selbdritt, im Berliner Museum, ist anspruchsloser, aber namentlich in dem landschaftlichen Grunde von feiner koloristischer Wirkung. Für die naive Art, mit der er mythologische Gegenstände behandelt, bietet das „Urteil des Paris“ (Karlsruhe) ein gutes Beispiel



112. Der h. Sebald wärmt sich am brennenden Eiszapfen. Relief am Sebaldusgrave. Nürnberg, Sebalduskirche.

(Abb. 108). Auch für die Erkenntnis von Cranachs Begabung gewinnt man noch wesentliche neue Züge aus seinen Zeichnungen und aus seinen Holzschnitten, von den die besten aus den Jahren 1503—1509 datieren.

**Peter Vischer.** Nimmernmehr darf freilich Cranach mit Dürer gleichgestellt werden, welcher durch die Tiefe und den Reichtum der Phantasie, wie durch die Fülle der Kunstmittel unendlich hoch emporragt. Eher findet Dürer, allerdings in einem anderen Kunstfache, sein Gegenbild in dem Erzgießer Peter Vischer. Wie mit Dürer die Nürnberger Malerschule ihre Vollendung erreicht, so schließt Peter Vischer die Entwicklung der lokalen Skulptur ab.

Noch manche Punkte bleiben in dem Lebensgange dieses Meisters rätselhaft und unentschieden. Nach der gewöhnlichen Angabe wurde Peter Vischer um das Jahr 1455 geboren. Er arbeitete zunächst in der Werkstätte seines Vaters, des Rotgießers Hermann Vischer, trat nach dessen Tode an die Spitze der Hütte (1487) und starb im hohen Alter am 27. Januar

1529. Da erscheint es nun wunderbar, daß er, nachdem er bereits das fünfzigste Lebensjahr überschritten hatte, noch als Greis eine vollständige Umwälzung seiner künstlerischen Anschauungen und seines Formensinnes in sich erfuhr und schließlich auch in die neue Formenwelt sich einlebte. Denn während er bis in die Anfänge des 16. Jahrhunderts hinein an der überlieferten gotischen Weise festhielt, folgte er in der späteren Zeit den Spuren der italienischen Renaissance. Ist dieser Umschwung auf die elastische Natur des Meisters oder auf die Tat-



113. Christi Begegnung mit den Schwestern des Lazarus.  
Relief einer Grabplatte, Erzguß von Peter Vischer. Regensburg, Dom.

sache zurückzuführen, daß sein Sohn Hermann 1515 „Kunst halb“ nach Rom gezogen war und den Vater, sowie die gleichfalls in der Gießhütte beschäftigten Brüder auf die italienischen Muster aufmerksam gemacht hatte? Und auch ein anderer Umstand wird verschieden gedeutet. Wir wissen, daß Peter Vischer, zuerst in Verbindung mit seinem Vater, dann allein, später von seinen Söhnen unterstützt, eine Gießhütte leitete. War er ein bloßer Ergießer, der nur das Modell herstellte und den Guß besorgte, oder hat er auch die Entwürfe zu seinen Werken gezeichnet? In einzelnen Fällen arbeitete Peter Vischer nach fremder Visierung, so, als er das Grabmal des Grafen Eitel Friedrich II. von Hohenzollern (in Hechingen) goß; für die Grab-

platte lieferte ihm Dürer die Zeichnung. In welchen Fällen er selbständig verfuhr, läßt sich nicht immer entscheiden.

Jedenfalls bilden die in der Werkstätte Peter Vischers geschaffenen, überaus zahlreichen Werke einen Wendepunkt in der Nürnberger und weiter in der deutschen Kunst. Bis nach Meissen und Würzburg, nach Breslau, Krakau und Lübeck hatte sich Vischers Ruhm verbreitet, so daß bei Bestellung größerer Grabdenkmäler, der wichtigsten Gattung der älteren deutschen Plastik, überall gern an ihn gedacht wurde. In schriftlich beglaubigt sind freilich nur wenige dieser Arbeiten, doch weisen stilistische Merkmale auf den gemeinsamen Ursprung in der Nürnberger Gußhütte hin. Sowohl die altüberlieferten Formen der Grabplatte, welche die Gestalt des Verstorbenen bald in flachem Relief, bald graviert zeigt, wie das Hochgrab erscheinen in Peter Vischers Werken vertreten. Die schlichte Naturwahrheit, die feste Zeichnung, die saubere technische Ausführung kehrt in ihnen regelmäßig wieder. Im Beiwerke unterscheiden sie sich dadurch, daß, während in den älteren Schöpfungen, wie am Hochgrave des Erzbischofs Ernst im Magdeburger Dome vom Jahre 1495, gotische Tabernakel und Baldachine noch unbedingt herrschen, später, wie an der gravierten Platte der Herzogin Sidonia (Abb. 109) im Dome zu Meissen (nach 1510), das Renaissanceornament Platz gewinnt.

Das Hauptwerk seines Lebens ist das weltberühmte Sebaldusgrab in Nürnberg (Abb. 111). Mit der Herstellung eines Tabernakels über dem silbernen Sarge des Heiligen hatten die Kirchenmeister sich schon lange beschäftigt und im Jahre 1488 einen Entwurf zeichnen lassen. Die Ausführung des Planes verzögerte sich. Erst im Jahre 1507 wurde das Werk Peter Vischer übertragen, welcher es mit Hilfe seiner Söhne 1519 vollendete. Auf einem Unterbaue, der mit schlichten, einfach, aber doch lebendig erzählenden Reliefbildern aus dem Leben des heil. Sebaldus (Abb. 112) geschmückt ist, ruht der silberne Sarkophag; umgeben wird dieser von einem architektonischen Gerüste, das den Doppelzweck erfüllt, einen sicheren Verschluss des Silber-sarges zu bilden — weshalb die Pfeiler dicht geschart sind — und mit einem auf diesen Pfeilern emporsteigenden Baldachin das Werk zu krönen. Dieses Gerüste zeigt in den unteren Teilen noch gotische Formen, geht aber in den oberen Gliedern in den Renaissancestil über. An die Stelle der Turmhelme treten kuppelartige Aufsätze, die sich mit ihren Strebepfeilern und Strebebogen und mancherlei gotisierenden Einzelheiten seltsam genug ausnehmen. Zeigt die Architektur des Sebaldusgrabes eine beinahe verwirrende Mischung alter und neuer Formen, so erscheint der plastische Schmuck schon vollkommen in neue Formen gekleidet. Dies gilt nicht nur von den Kinderfiguren und mythologisch-allegorischen Gestalten am Unterbaue, sondern auch von den je zwölf Propheten- und Apostelfiguren an und auf den Pfeilern. Namentlich die in größerem Maßstabe als die Propheten ausgeführten Apostel zeichnen sich durch würdig-ernste, lebendige Auffassung und Mannigfaltigkeit der Charakteristik aus (Abb. 110). Die Kenntnis italienischer Renaissanceformen muß bei dem Schöpfer des Sebaldusgrabes vorausgesetzt werden. Zu einem bloßen Nachahmer oder selbst nur zu einem unmittelbaren Schüler der Italiener darf man ihn aber nicht stempeln. Peter Vischer wurzelt ganz entschieden in heimischem Boden. Von der Renaissancekunst hat er die richtigeren Maße und Verhältnisse, die regelmäßigen Gesichtslinien, den ruhigen Wurf des Gewandes gelernt. Der Kern seiner Gestalten blieb deutsch. Wahre Idealgestalten wehrhafter deutscher Ritter hat er in den Kolossalstatuen der Könige Artus (Abb. 137, S. 134) und Theodorich für das Grabmal Kaiser Maximilians in der Hofkirche zu Innsbruck 1513 geschaffen. Erst in den letzten Jahren, als auch die Söhne an den Arbeiten der Hütte kräftiger teilnahmen, bemerkt man ein tieferes Einleben in die Renaissanceformen. So z. B. in dem zu Ehren der Margarete Tucherin 1521 errichteten Epitaph im Dom zu Regensburg. Der Hintergrund zeigt einen Renaissancebau; die Gruppe

im Vordergrunde, Christi Begegnung mit den Schwestern des Lazarus, geht in der Zeichnung der Köpfe und der Gewandung den Spuren des neuen Stiles deutlich nach (Abb. 113). Ein Prachtgitter, 10 m lang, 3,5 m hoch, durch kannelierte Pilaster gegliedert, in den Friesen mit Reliefs geschmückt, welches die Fugger 1513 bei Peter Vischer bestellten, das aber nach langen Wechselfällen erst 1540 im Nürnberger Rathause aufgestellt wurde, ist leider zu Anfang des 19. Jahrhunderts eingeschmolzen worden und nur nach Zeichnungen zu würdigen. Der Aufbau des Gitters offenbart Vertrautheit mit der oberitalienischen Dekorationsweise, ebenso bekunden die Reliefs den Einfluß der Kupferstiche Mantegna's. Doch wäre es unrecht, von diesen späteren Leistungen einen Schluß auf die künstlerische Geniung Peter Vischer's zu ziehen. Das Urtheil muß vom Sebaldusgrabe den Ausgangspunkt nehmen, und da zeigt sich der Nürnberger Kotschmied in einem Punkte Dürern vollkommen ebenbürtig: daß er wie dieser zwar einen offenen Sinn für die Renaissanceformen hat, diese aber nur als Hilfsmittel benutzt, keineswegs darüber seine nationale Empfindungsweise aufgibt, auf seine persönliche Selbständigkeit verzichtet.

### c) Hans Holbein der Jüngere.



öllig unabhängig von Nürnberg, mit Augsburg nur durch Abstammung und Jugenderziehung lose verbunden, tritt uns der letzte große Maler der Reformationsperiode entgegen. Hans Holbein, 1497 in Augsburg geboren, gewinnt für uns erst seit seiner Übersiedelung nach Basel (1515) eine greifbare Gestalt. Nach seiner Ausbildung bei seinem Vater mag er dann zuerst in der Werkstätte des Hans Herbst, dessen Porträt (Northbrookgalerie in London) er im Jahre 1516, also erst neunzehn Jahre alt, malte, Beschäftigung gefunden haben. In demselben Jahre scheint er sich bereits selbständig gemacht zu haben; denn aus diesem stammen die von einem Rahmen umschlossenen Bildnisse des Bürgermeisters Jakob Meyer, genannt zum Hasen, und seiner Gattin (Museum zu Basel). Um seinen Lebensunterhalt zu gewinnen, unternahm er Arbeiten der mannigfaltigsten Art. Er malt das Aushängeschild eines Schulmeisters (1516) und eine (in Züricher Landesmuseum bewahrte) Tischplatte, mit der satirischen Geschichte des „Niemand“, dem die Menschen alle Schuld aufzubürden lieben; er macht Entwürfe zu Glasgemälden und Zeichnungen für Formschneider: Titelseinrahmungen, Randleisten, Initialenalphabete, Buchdruckerfiguren, welche zahlreiche, von den Baseler Druckern herausgegebene Werke schmücken. Außerdem ist er in Luzern und Basel mit Wandmalereien beschäftigt, von denen sich leider nichts als eine farbige Zeichnung zu der Fassade des nach dem figürlichen Fries benannten Hauses „zum Tanz“ erhalten hat (Berlin, Kupferstichkabinett).



114. Die Narrheit vom Katheder steigend.

Aus den Zeichnungen Hans Holbeins d. J. zum Lobe der Narrheit.

Die Verbindung mit den Baseler Druckern, durchgehends angesehenen und tüchtigen, selbst gelehrten Männern, bahnte ihm den Weg zu den humanistischen Kreisen, vor allem zu dem Fürsten der Humanisten, zu Erasmus von Rotterdam. Das älteste Denkmal seiner Be-



115. Das Händewaschen des Pilatus. Zeichnung von Hans Holbein d. J. Basel, Museum.

ziehungen zu Erasmus sind die flüchtigen Federzeichnungen zu dem „Lobe der Narrheit“, dieser vollstündlichsten Schrift des großen Humanisten, mit welcher er, offenbar unter gelehrtem Beiräte, im Winter 1515 die Ränder eines Exemplars schmückte (Abb. 114).

Seine innere Entwicklung, besonders in dem Fache, in welchem er den höchsten Ruhm

erzielte, in der Porträtmalerei, hatte er früh und rasch vollendet. Aus dem Jahre 1519 stammt das Brustbild des Bonifazius Amerbach (Museum zu Basel), welches bereits die Vorzüge der Holbeinschen Porträts, die feste Zeichnung, die scharfe Charakteristik, den feinen Farbenschmelz, aufweist. Diesen verstand er noch zu steigern, als er einige Jahre später (1526), den satirisch-moralischen Neigungen der Baseler Humanisten huldigend, auf zwei Tafeln (Museum zu Basel) die wahre (Venus und Amor) und die feile Liebe (Lais Corinthiaca) schilderte. Das Volk,



116. Madonna mit der Familie Meyer, von Hans Holbein d. J. Darmstadt.

durch die streng individuelle Fassung der Köpfe verlockt, deutete die Gemälde als Bildnisse einer bekannten lockeren Baseler Frau, der Dorothea Offenburgerin.

In dem schon erwähnten Jahre 1519 war er in Basel der Zunft beigetreten, und es spricht viel dafür, daß uns in dem so festlich reichen und farbenprangenden Gemälde Der Brunnen des Lebens (Tafel VII) das Meisterstück des damals erst zweiundzwanzigjährigen genialen Künstlers erhalten ist. Wie auch äußerlich sein Ansehen gestiegen war, ersehen wir daraus, daß ihm 1521 der Rat von Basel die Ausmalung des großen Saales im Rathause übertrug. Nach herrschender Sitte wurden Muster strenger Gerechtigkeitspflege als Gegenstände

der Darstellung ausgewählt: Charondas, der Gesetzgeber der Stadt Thurii, der sich selbst bestraft, nachdem er aus Vergeßlichkeit sein eigenes Gesetz übertreten; ferner Zaleukus, welcher die Strafe des Sohnes halb auf sich nahm, Vaterliebe mit Gerechtigkeitsinn paarend, der unbestechliche Curius Dentatus und der übermütige Perserkönig Sapor. Die Bilder, von Holbein nach längerer Unterbrechung vollendet, sind, da sie auf die trockene Wand mit Wasserfarben aufgetragen wurden, längst zerstört und nur in Skizzen erhalten. Aber selbst in dieser Gestalt erscheinen sie für die Beurteilung der Künstlernatur Holbeins überaus lehrreich. Sie offenbaren

*Adam bangt die erden.*



117. Der Tod und der Krämer.  
Von Hans Holbein d. J. Holzschnitt.



118. Der Tod und Adam.  
Von Hans Holbein d. J. Holzschnitt.



119. Ablasshandel, von Hans Holbein d. J. Holzschnitt.

ein tiefes Eindringen in das Wesen des Ereignisses, ein scharfes Erfassen des Kernhaften in Stimmungen und Charakteren, eine Begeisterung für das Historische, wie sie in gleichem Maße bei keinem seiner Kunstgenossen beobachtet wird. Holbein schrickt vor dem Herben und selbst Häßlichen nicht zurück, wenn es ihm der Wahrheit der Schilderung dienlich erscheint. Damit ist auch seine Auffassung biblischer Szenen erklärt. Er gibt dem unverhüllten, strengen Realismus freien Raum und läßt der dramatischen Wirkung zuliebe den überlieferten idealen Typus vollständig zurücktreten. Wenn er Christus im Grabe malt (im Baseler Museum), so schildert er in grellen Farben die Schauer des Todes und bringt uns einen halbverwesten Leichnam vor die Augen. In den Darstellungen der Passion betont er ausschließlich die lebendige Wahr-

heit, die dramatische Stimmung, die klare Auseinandersetzung der mannigfaltigen Charaktere und ihrer Leidenschaften. Holbein erzählt die Passionsgeschichte in zehn getuschten Zeichnungen, vielleicht Entwürfen zu Glasgemälden (Probe aus dieser Folge das Händewaschen des Pilatus, Abb. 115), und malte auf einer größeren, in acht Felder geteilten Tafel die wichtigsten Szenen aus der Passion (beides im Museum zu Basel). Wenn auch die Färbung grell erscheint, so spricht doch aus der wirkungsvollen Wiedergabe nächtlicher Beleuchtung in den Bildern der Gefangennahme und der Vorführung vor Kaiphas der malerisch ausgebildete Sinn des Künstlers. Eine ähnliche künstliche Beleuchtung brachte Holbein in der „Geburt Christi“ an, einem Altarflügel, welcher mit dem anderen Flügel (Anbetung der heil. drei Könige) zusammen im Freiburger Münster bewahrt wird. Das Licht strahlt von dem neugeborenen Kinde aus und beleuchtet die nächststehenden Gruppen, während der Hintergrund im Mondschein glänzt.

Der ernste Zug in Holbeins Phantasie spiegelt sich auch in seinen Madonnenbildern wieder und verleiht ihnen eine würdevolle Hoheit. Es ist mehr die gnadenreiche Himmelskönigin als die



120. Das Opfer Abrahams. Von H. Holbein d. J. Holzschnitt.

anmutige Mutter, welche er darstellt. Die „Madonna von Solothurn“, zwischen den Heiligen Ursus und Martinus thronend, malte Holbein 1522, die „Madonna des Bürgermeisters Meyer“ wird einige Jahre später angefertigt. Das Originalbild (Abb. 116) befindet sich im großherzoglichen Schloß zu Darmstadt. Das früher als Original angesehenes Gemälde in der Dresdener Galerie ist eine spätere (niederländische) Kopie, welche durch einzelne Änderungen in den Maßen und in der Färbung dem modernen Sinne sich leichter einschmeichelte als das Originalwerk des Meisters. Nachdem (1887) der schwere Firnis und die frevelhafte Übermalung entfernt worden sind, ist auch die hellere Farbenpracht des Darmstädter Bildes offenbar geworden. Die Madonna mit dem kühn verkürzten Christuskinde auf dem Arme, mit lang herabfließendem, aufgelöstem Haare und einer Krone auf dem Haupte, steht in einer Nische und wird von der knieenden Familie des Bürgermeisters Meyer verehrt. Die Gestalt der Maria hat an der Solothurner Madonna und einer Baseler Zeichnung, welche die Maria mit dem Kinde auf dem Arm, von einem knieenden Ritter verehrt, darstellt, ansehnliche Nebenbuhler. Die Familiengruppe aber, insbesondere der Bürgermeister selbst und seine Frau, gehören zu dem besten, was Holbein geschaffen hat. Die Studien für das Bild besitzt das Baseler Museum. Aus diesen Studien geht die Eigenhändigkeit des Darmstädter Exemplares unwiderrleglich hervor.

Nach der ganzen Richtung der Holbeinschen Phantasie ist es begreiflich, daß ihm Schilderungen, in welchen sich schwerer Gedankenernst ablagert, ergreifende und erschütternde Empfindungen zum Ausdruck gelangen, in hohem Grade zusagten. Der Humor, über welchen er gebot, steigert



121. Erasmus im Gehäus, von Hans Holbein d. J. Holzschnitt.

nur die tragische Wirkung. Nun gab es im 15. und 16. Jahrhundert einen Ideenkreis, der mit besonderer Macht das Volk zu tiefem Ernste stimmte und die Seelen mit herbstem Inhalte füllte. Die unerbittliche Gewalt des Todes über jegliche Kreatur hatte sich durch die häufigen Pestilenzien dem Volke nur zu tief eingepreßt; sie beschäftigte die Phantasie der Dichter und Maler. Wenn der

Tod zum Reigen auffordert, da hilft kein Widerstreben. So entstanden die vielen Totentänze in Kirchen und an Friedhofsmauern. Auch Holbein wurde von der künstlerischen Bedeutung der Totentanzgedanken ergriffen und kam in seinen Kompositionen wiederholt auf sie zurück. Er zeichnete ein Initialenalphabet mit Totentanzbildern, er entwarf als Schmuck einer Dolchscheide einen Totentanz und schilderte einen solchen endlich in einer Reihe kleiner Blättchen, welche Hans Lützelburger, genannt Frank, und andere in Holz schnitten. Die ganze Folge wurde 1538 in 40 Blättern in Lyon und seitdem noch öfter mit vermehrter Blattzahl herausgegeben; doch fällt die Entstehung dieser Zeichnungen und auch ihr erster Druck in eine viel frühere Zeit (1522—1526). In Holbeins Phantasie verwandelte sich der einförmige Totentanz in eine dramatische Aktion, in welcher der Tod als Held auftritt. Gleichsam im Vorspiele wird, „wie der Tod in die Welt kam“, die Schöpfung der Eva und der Sündenfall erzählt. Mit der Vertreibung aus dem Paradiese beginnt die Herrschaft des Todes. Grauenhafte Gestalten stimmen auf dem Blatte „Gebein aller Menschen“ die Musik zum Tanze an. Alle Stände, alle Lebensalter sind dem Tode unterworfen. Dieser ist nach



122. Samuel verwirft Saul. Skizze zu einem Rathausbilde, von Hans Holbein d. J. Basel, Museum.

Holbeins Auffassung ein dämonischer, unheimlicher Geselle, der bald hämisch seinem Opfer auf lauert, bald gewalttätig darauf losstürzt, bald auch des Amtes der rächenden Gerechtigkeit waltet. Immer unerwartet, fast niemals willkommen, tritt er auf, mitten aus dem Genuße und der Arbeit des Lebens reißt er seine Beute heraus (Abb. 117 und 118). Den verjöhnenden Schluß bildet das großartige Blatt mit dem Jüngsten Gericht.

Holbein hat häufig die Mitwirkung des Holzschnittes für seine Kompositionen angerufen. Im unmittelbaren Dienste der Reformation ist der Holzschnitt entworfen worden, welcher den Ablasshandel im Gegenfaze zur wahren Gottesverehrung verspottet (Abb. 119). Auch das Alte Testament illustriert er in 92 kleinen, trotzdem aber überaus scharf die Vorgänge schildernden Holzschnitten (Abb. 120). Zu idyllischen Vorstellungen verhält sich seine Phantasie ziemlich spröde, dagegen malt sie in kräftigen Farben die erschütternden Szenen, die gewaltfamen Charaktere aus. Unter den Einzelblättern, welche er im Holzschnitte herausgab, ragt das Porträt seines Gönners, des Erasmus von Rotterdam, in ganzer Figur stehend, an einen Terminus angelehnt, in reicher Einrahmung oder in einem „Gehäuse“, hervor (Abb. 121).

Im Herbst 1526 unternahm Holbein eine Reise nach England, wo er namentlich im Hause des späteren Kanzlers Thomas More freundliche Aufnahme fand, für welche er durch ein großes Gemälde, den ganzen Familienkreis des More umfassend, uns leider nur im ersten

Entwürfe (Basel) erhalten, dankte. Nach zweijähriger Abwesenheit kehrte er nach Basel zurück und nahm die Arbeiten am Rathause wieder auf. Die Wandlung des Volksgeistes übte auf sie nachhaltigen Einfluß. Wie in der nationalen Kultur die humanistische Strömung von der reformatorischen Bewegung abgelöst wurde, so trat auch hier an die Stelle des Valerius Maximus die Bibel. Die antiken Figuren machen alttestamentlichen Gestalten Platz; dem



123. Thomas Lord Bury, Bildniszeichnung von Hans Holbein d. J. Windsor.  
(Nach der photograph. Aufnahme von Braun, Clément & Co. in Dornach.)

Könige Rehabeam, der seine Gewaltherrschaft ankündigt und Saul, welcher für seinen Ungehorsam von Samuel verworfen wird. Auch sie sind uns nur in Entwürfen und Studien erhalten (Abb. 122).

Die wirren Zustände in der Heimat und die Aussicht auf eine reichere Beschäftigung in England bewogen ihn, 1532 Basel und seine Familie abermals zu verlassen, welche er nur noch einmal auf kurze Zeit (1538) wieder sah. Holbein bürgerte sich in London vollständig ein. Die deutschen Kaufleute, welche dort im Stalhose residierten, übertrugen ihm die Aus-



124. Jörg Eyze, von Hans Holbein d. J. Berlin.



125. Sieur de Morette, von Hans Holbein d. J. Dresden.

schmückung ihrer Bildhalle. Holbein malte auf Leinwand in Leimfarben den „Triumph des Reichthums und der Armut“, reiche allegorische Kompositionen, die leider im folgenden Jahrhunderte spurlos verschwanden und sich nur in Nachbildungen erhalten haben. Die Originalskizze zum „Triumph des Reichthums“ besitzt das Louvre. Später trat Holbein in die Dienste König Heinrichs VIII. Damit hängt die nahezu ausschließliche Tätigkeit des Künstlers im Porträtfache während seines englischen Aufenthaltes zusammen. In Wandgemälden, Miniaturen, in zahlreichen (in Windsor bewahrten) leicht getuschelten Kreidezeichnungen und in Ölbildern führt er uns die königliche Familie, angesehenen Mitglieder des englischen Adels (Abb. 123) und



126. Die beiden Gesandten, von Hans Holbein d. J. London.

des englischen und deutschen, in London ansässigen Bürgerstandes vor die Augen. Zu den besten Bildnissen Holbeins gehören Sieur de Morette (ein französischer Edelmann, der zugleich mit Holbein am Hofe Heinrichs VIII. weilte) in Dresden (Abb. 125), der Kaufmann Jörg Ghyze (Abb. 124) in Berlin, Simon George aus Cornwall in Frankfurt, der königliche Falkonier Robert Chesemann im Haag, die sogenannten beiden Gesandten Lord Jehan de Dinteville und Bischof Georges de Selve (Abb. 126) in London, der Herzog von Norfolk in Windsor. Die Frauenporträts sind weniger zahlreich, doch hat er auch hier in der Königin Jane Seymour in Wien (Abb. 127) und in der Prinzessin Christine von Dänemark (London), obwohl ihm diese jugendliche Witwe nur wenige Stunden zu Bilde saß, von keinem Zeitgenossen übertroffene Werke geschaffen. Wenn in den Männerbildnissen die lebendige Auffassung bis zum

Anflange einer augenblicklichen Stimmung und Bewegung gesteigert wird, wobei das rege Händespiel wesentlich mithilft, so fesseln die Frauenköpfe durch den feinen, die mangelnde Anmut vollständig ersezenden Ausdruck. Auch in den Farben stehen die englischen Porträts weit über den Bildnissen aus der älteren Baseler Zeit. Die grauen Schatten sind verschwunden, ein warmer, die Lokalfarben verschmelzender Gesamttön herrscht vor. Im Dienste des Königs schuf Holbein außerdem zahlreiche Entwürfe für Gold- und Messerschmiede: Becher, Uhrgehäuse,



127. Jane Seymour, von Hans Holbein d. J. Wien.

Säbelscheiden, Degengriffe usw., in welchen er Ornamente der Renaissance mit vollkommener Selbständigkeit, ohne zum Nachahmer herabzusinken, wiedergibt. — Er starb in London an der Pest im Oktober 1543.

Wie verhält sich Holbein zu Dürer, welche Stellung nimmt er unter seinen Genossen ein? Beide Künstler wurden im Anfange ihrer Laufbahn von dem Humanismus berührt, beide tauchten dann tief in die volkstümliche Strömung. Sonst gehen aber ihre künstlerischen Ziele weit auseinander. Dürers Phantasia umfaßt ein viel weiteres Gebiet, in der besonderen malerischen Begabung steht er aber entschieden hinter dem Baseler Meister zurück. Schon durch diese starke Betonung des malerischen Elements tritt Holbein der modernen Sinnesweise näher.

Er erscheint ihr aber auch in seinen Empfindungen enger verwandt. Bittere Jugenderfahrungen haben in ihm eine bis zum Herben ernste Anschauung des Lebens groß gezogen. Er verleugnet sie auch als Künstler nicht. Selbst in den Bauertänzen, die er für den Holzschnitt zeichnete, ist nur Leidenschaft, keine naive Fröhlichkeit sichtbar. Bald lernt er es aber, den ernststen Ton bis zum Tragischen zu steigern. Dabei macht er keinen Unterschied zwischen religiösen und



128. Krönung Mariä, Mittelbild vom Hauptaltar im Münster zu Freiburg, von Hans Baldung.

profanen Gegenständen der Schilderung, gibt die biblischen Erzählungen ebensogut wie die Ereignisse der alten Welt und der Gegenwart als tragische Geschichten wieder. Die Einheit der Auffassung, wurzelnd in Holbeins persönlichem Wesen, getragen von festen künstlerischen Grundsätzen, macht seine Werke zu Marksteinen in der Entwicklung der nordischen Malerei. Sie erklärt ihr leichteres Verständnis in der neueren Zeit — verfolgt er doch in seinen Rathausbildern politische, in den Stahlfhofgemälden soziale Tendenzen — und läßt es begreiflich

erscheinen, daß er auch außerhalb seiner engeren Heimat zu großer Anerkennung gelangte. Er hat allgemeine europäische Stimmungen zum Ausdrucke gebracht. — Schüler hat Holbein nicht hinterlassen, doch stand ihm anfangs sein Bruder Ambrosius, nach den uns erhaltenen Holzschnitten zu schließen, ziemlich nahe.

Einen fruchtbaren, für Formschneider vielfach tätigen Künstler besaß Basel in Urs Graf, der als Goldschmied aus Solothurn (geb. um 1485) zugewandert war und bis 1529 zumeist in Basel nachzuweisen ist. Voll Leben sind seine Schilderungen aus dem Treiben der Landsknechte und Eidgenossen und seine oft derben Schwänke. Mitunter legte er Stimmungen und Erfahrungen des eigenen unruhigen Lebens in seinen Zeichnungen nieder.

— Bern ist die Heimat eines anderen Schweizer Künstlers, Niklaus Manuel (Deutsch) (1484?—1530). Seine persönlichen Schicksale, sein Eingreifen in die Reformationsbestrebungen, seine Dichtungen haben ihn noch volkstümlicher gemacht als seine künstlerische Tätigkeit, welche übrigens umfassend genug erscheint. Er machte Entwürfe zu Glasgemälden (z. B. für den Berner Rathausaal), fertigte Wandmalereien, so unter anderem einen großen Totentanz für das Dominikanerkloster zu Bern (nur in Kopie erhalten), versuchte sich in religiösen Darstellungen und Bildnissen, zeichnete Szenen aus dem Landsknechtsleben und Ornamente für Kunsthandwerker und half durch satirische Darstellungen (Ablasskrämer) den Kampf gegen die alte Kirche führen.



129. Rast auf der Flucht, von Hans Baldung.  
Wien, Akademie.

Allmählich zog sich die schweizerische Kunst auf den Volksboden zurück und fand in der Ausschmückung

des Bürgerhauses die ihr am meisten zuzagenden Aufgaben. Wie trefflich die Lösung gelang, beweist, um nur einen Kunstzweig zu nennen, die lange Blüte der Schweizer Glasmalerei. Sie wanderte von der Kirche in die Rat- und Bürgerhäuser; sie schuf nicht mehr ganze Fenster, sondern nur einzelne Scheiben und schlug in den zahlreichen „Ehrenwappen“ die dekorative Richtung ein. Innerhalb dieser Grenzen eroberte sie sich einen angesehenen Wirkungskreis.

**Reben und nach Dürer und Holbein.** Dürers und Holbeins Glanz verdunkelte fast alle gleichzeitigen deutschen Malergestalten. Beide sind, nicht in der Fremde allein, Sammelnamen geworden, mit welchen man alles Tüchtige, was die deutsche Kunst in dem ersten Drittel des 16. Jahrhundert geschaffen hat, zu taufen liebte. Erst in der neueren Zeit hat eifrigere Urkundenforschung uns mit einer größeren Zahl von Malern bekannt gemacht, und kritischer Scharfblick die vorhandenen Bilder richtiger geordnet. Dürer und Holbein werden dadurch nicht ent-

thront. Im Gegenteile steigert die erweiterte Kenntnis der verschiedenen Lokalschulen nur die Überzeugung von ihrer persönlichen Größe. Wir sehen namentlich Dürers Einfluß bis weit in entfernte Kreise dringen. Wie er in Westfalen an Adegrever einen eifrigen Verehrer gefunden hatte, so gewann er auch auf schwäbisch-alemannischem Boden in Hans Baldung, genannt Orien, einen hervorragenden Anhänger. Namentlich die Porträtbilder und die zahlreich erhaltenen Zeichnungen bekunden die regen Beziehungen zu dem Nürnberger Meister, dessen Werkstätte der um das Jahr 1476 in der Nähe von Straßburg geborene Baldung (seine Familie stammte aus Schwäbisch-Gmünd) vor 1506 besucht haben dürfte. Seit 1509 ist er in Straßburg anässig, wo er 1545 stirbt. Mehrere Jahre hat er in Freiburg (1511—1517) zugebracht und



130. Madonna, Flügelbild des Izenheimer Altars, von Grünewald (untere Hälfte). Kolmar.

hier sein Hauptwerk, den aus elf Tafeln bestehenden Hochaltar, geschaffen. Die Vorderseite zeigt im Mittelbilde die Krönung Mariä, auf den Flügeln Szenen aus dem Marienleben; das Hauptbild der Rückseite stellt die Kreuzigung Christi, fast erdrückend durch den Figurenreichtum, dar. Hier tritt uns ein neuer, von Dürer unabhängiger Zug in Baldungs Natur entgegen. Aus gutem Grunde gaben ihm die Freunde von seiner Lieblingsfarbe den Beinamen Orien oder Orienhans. Er liebt nicht allein eine helle, kräftige Färbung (Anbetung der heil. drei Könige im Berliner Museum), sondern strebt eigentümliche Koloritwirkungen an. So läßt er im Freiburger Altare bei der „Geburt Christi“ das Licht von dem Christkinde ausgehen. Bei geöffneten inneren Flügeln sieht man Marias Krönung (Abb. 128) und als Zeugen des feierlichen Hergangs die zwölf Apostel. Er gibt in der „Rast auf der Flucht nach Ägypten“ in der Sammlung der Wiener Akademie (Abb. 129) ein landschaftliches Stimmungsbild und versucht in dem von den Totentänzen eingehauchten kleinen Gemälde in Basel, welches den Todeskuß

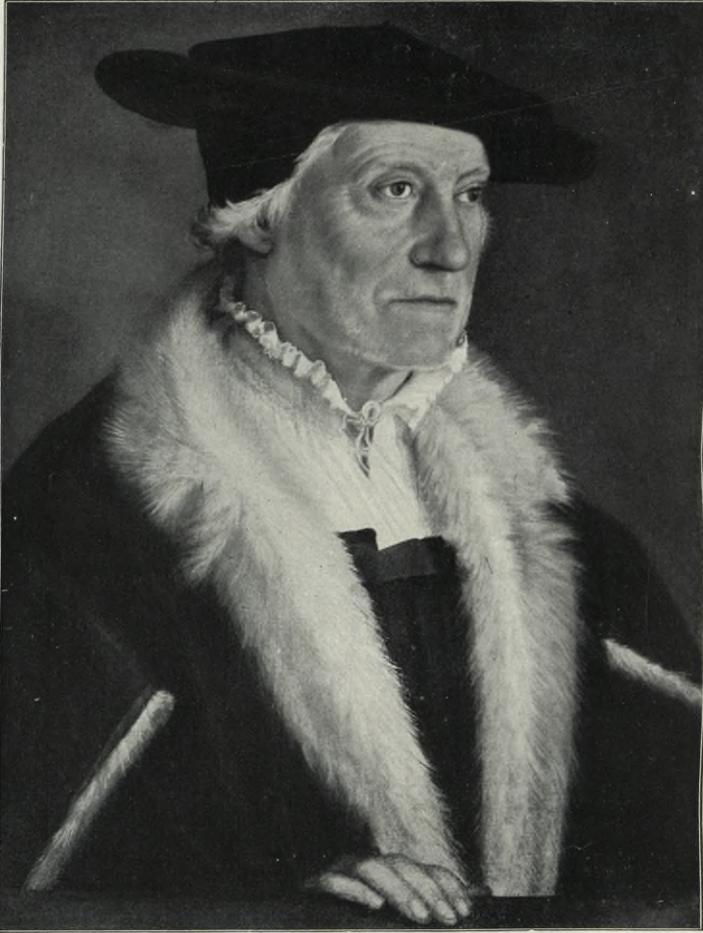
darstellt, den nackten Frauenkörper durch Abtönung der Farbe zu modellieren. Es ist gewiß nicht bloß dem Zufall zuzuschreiben, daß Baldung nicht allein gern auf getöntem Papiere zeichnete und die Lichter mit weißer Farbe aufsetzte, sondern auch die Holzschnitte (nicht als der erste, aber oft wirkungsvoller als der Straßburger Wechtlin, den man häufig als den Erfinder der Hellbunkeblätter nennt) mit mehreren Farben druckte und ihnen dadurch einen malerischen Charakter verlieh.

**Matthias Grünewald.** Die starke Betonung des Kolorits als Ausdrucksmittel bringt Baldung dem aus Schaffenburg stammenden Matthias Grünewald nahe, welcher längere Zeit in seiner Nähe tätig war und wahrscheinlich den jüngeren Meister zum Wettfeiler anspornete. Lebensgeschichte und Entwicklungsgang des „Matthes von Schaffenburg“ sind noch in Dunkel gehüllt. Aber in seinen Werken tritt er uns als ein Meister von großer selbständiger Bedeutung entgegen, besonders als ein ganz hervorragender Kolorist. Wenn er seine Lehre verdankt, ist ungewiß, jedenfalls deutet nichts auf Dürers Art. Wir finden ihn zuerst 1515, dann als Hofmaler bei Albrecht von Brandenburg in Mainz tätig. Über seine Kunstweise belehrt uns eins seiner Hauptwerke, der Jfenheimer Altar im Museum zu Kolmar. Die doppelten Flügelpaare zeigen außen die Kreuzigung Christi, innen die Verkündigung an Maria, die Himmelfahrt Christi, Maria im Gebet und Maria mit dem Kinde (Abb. 130), die Versuchung des heil. Antonius, die Heiligen Antonius und Paulus in der Wüste, die Heiligen Sebastian und Antonius; die Predella enthält eine Beweinung Christi. Diese Gemälde bilden eine der großen Überraschungen in der Geschichte der Kunst. Sie erscheinen unvermittelt und frei von den Schranken des zeitgenössischen Schaffens als Erzeugnisse einer gewaltigen Genialität, die wie mit einem Ruck die bedeutendsten Probleme löst. Grünewald beherrscht hier den Körper wie die Konstruktion des Raumes mit einer bis dahin unbekanntenen Sicherheit, und mehr als alle Zeitgenossen interessiert ihn die malerische Seite der Erscheinungen. Er ist ein Meister des Hellbunke und überrascht durch überkühne Lichteffekte und märchenhafte Farbenspiele. Weiterhin offenbart er eine seltene Kraft der Belebung und des Empfindens, eine Ausdrucksfähigkeit von



131. Die Familie des Zebedäus.  
Altarslügel von Schaffner. Ulm, Stiftungsrat.

überzeugender Wahrheit und einen Realismus, der auch vor dem Graußigen nicht zurückschreckt. — Durch sein Monogramm beglaubigt sind zwei Flügel im städtischen Museum zu Frankfurt a. M. mit dem heil. Cyriacus, der einen Besessenen heilt, und dem heil. Laurentius. Von anderen charakteristischen Werken befindet sich eine Kreuzigung in der öffentlichen Kunstsammlung in Basel, und eine in der Kunsthalle zu Karlsruhe (Tafel X), eine Predella mit der Beweinung Christi in der Stiftskirche zu Aschaffenburg und eine Unterredung der Heiligen Mauritius und Erasmus in



132. Porträt des Sebastian Münster, von Amberger. Berlin.

der älteren Pinakothek zu München. Noch kürzlich wurde die kleine Zahl seiner erhaltenen Werke durch eine meisterhafte Darstellung der Madonna mit dem Kinde auf dem Schoße, in blühender Landschaft, in der Kirche zu Stuppach bei Mergentheim entdeckt. — Grünewald neben Dürer wohl das bedeutendste Malergenie der deutschen Renaissance, scheint diesen nur kurze Zeit überlebt zu haben, wenigstens versagen seit 1529 die Nachrichten über ihn.

Einer ähnlichen Bewegung wie im Elsaß begegnen wir auch in Schwaben, wo Martin Schaffner, nach den Daten auf seinen Bildern von 1496—1535 vornehmlich in Ulm tätig, durch eine geschlossene Komposition, durch milderen Ausdruck, rundere Zeichnung und glänzende Färbung seinen Schöpfungen neue Reize zu verleihen bemüht war. Die für eine schwäbische



Kreuzigung.

Von Matthias Grünewald. Karlsruhe, Kunsthalle.

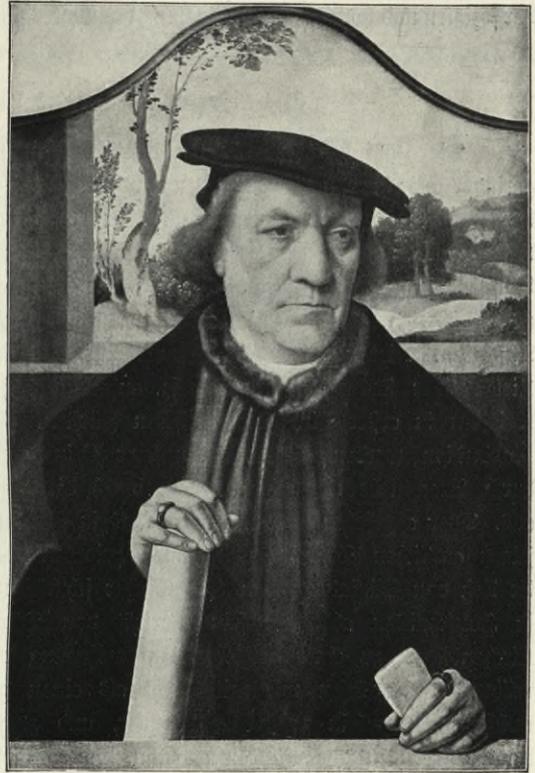


Stiftskirche bestimmten Orgeltüren, gegenwärtig in der Münchener Pinakothek, mit vier Szenen aus dem Marienleben, ebenso zwei Altarflügel im Besitz des Stiftungsrats in Ulm (Abb. 131), lehren uns diese Richtung am besten kennen. Leider hemmte eine der häufigsten Aufgaben, die Herstellung großer Altarschreine, die vollkommene Ausbildung des malerischen Sinnes. Die vielen, meistens kleinen Tafeln, äußerlich zu einem großen Schaugerüste verbunden, nur in der Nähe genießbar und trotzdem für eine weitere Entfernung bestimmt, gestatteten keine Durchbildung der einzelnen Gestalten, erschwerten die feineren Farbenstimmungen. In Italien boten die Riesenaltäre, welche nur ein einziges Gemälde einrahmten, den Künstlern reiche Gelegenheit, den neuen Stil auch in Kirchenbildern zu erproben. Solche Aushilfe war den deutschen Malern nicht gewährt. Wir wundern uns daher nicht, daß eigentlich nur in einem Kreise, dem der Porträtmalerei, ihre Tüchtigkeit sich vollauf erprobte. So lange alle besseren Bildnisse unter Holbeins Namen gingen, trat diese Tatsache nicht klar hervor. Gegenwärtig wissen wir, daß im Porträtfache die Hauptstärke der deutschen Malerei des 16. Jahrhunderts liegt und alle landschaftlichen Schulen, die fränkische wie die sächsische, die rheinisch-westfälische wie die schwäbische, sich wackerer Bildnismaler rühmen dürfen.

Mit der alten Ulmer Schule hängt noch Bernhard Strigel aus Memmingen zusammen (1461—1528), welcher bei Kaiser Maximilian in hohem Ansehen stand und später nach Wien übersiedelte. Plump und schwerfällig in der Zeichnung, unruhig in den Gewandmotiven, verfügt er doch über eine wirkungsvolle malerische Technik und große äußere Lebenswahrheit in der Auffassung. Das Familienbild des Konrad Rehlinger in München zeigt ihn von seiner besten Seite. Ungleich hervorragender ist Christoph Amberger in Augsburg. Seine persön-

lichen Verhältnisse sind leider in Dunkel gehüllt. Er wurde 1530 in die Zunft aufgenommen und starb 1561. Seine zahlreichen Bildnisse — die Fassadenmalereien sind verschwunden, die Kirchenbilder wie jene Strigels ungleich im Werte — zeigen eine große Leuchtkraft und bei fester Zeichnung einen breiten Farbauftrag. An den dargestellten Personen (Matthäus Schwarz und seine Frau in englischem Privatbesitz, Hieronymus Sulzer in Gotha, Afra Rehm in Augsburg, Sebastian Münster (Abb. 132) und Karl V. in Berlin) mag es liegen, daß uns der psychologische Charakter weniger fesselt. Er verfügt indes über ein feines, auf venezianischen Einfluß deutendes Kolorit und stand bei Karl V., der ihm für das Berliner Bildnis den dreifachen Preis und eine goldene Kette reichen ließ, in hoher Gunst.

Selbst Köln, wo die heimische Kunst sonst im Sinken begriffen war, besaß doch in Barthel Bruhn (1493—1555) einen trefflichen Porträtmaler. Als solcher (Abb. 133) wahrte



133. Bürgermeister Arnold von Braunweiler, von Barthel Bruhn. Köln.

er sich eine deutsche Natur, während er in kirchlichen Darstellungen niederländischen, später römischen Einflüssen folgte.

Vom Porträtfache hätte unter günstigen äußeren Verhältnissen die weitere Entwicklung der deutschen Malerei den Ausgangspunkt genommen. Die Porträtmalerei ist aber ein aristokratischer Kunstzweig. Soll sie gedeihen, so muß das Auge des Malers auf eine Welt blicken, in welcher feine und vornehme Lebensformen herrschen, oder ein reicher Lebensinhalt, ein weiterer Anschauungskreis aus den Männern spricht, Lebenslust und die Kunst zu gefallen bei den Frauen heimisch ist. Wo sich des Lebens Überfluß nicht einstellt, fehlt ihr der rechte Boden. Die deutschen Maler besaßen von Natur für die Porträtmalerei vielversprechende Anlagen. Von der sozialen und politischen Entwicklung des Volkes hing es ab, ob sie zur vollen Reife gelangen würden.

#### d) Kaiser Maximilians künstlerische Pläne.

Die Zahl der Pflegestätten deutscher Kunst ist im Anfange des 16. Jahrhunderts nicht geringer als in den Niederlanden und selbst in Italien. In bezug auf die Gleichmäßigkeit der Kunstübung dürfte sogar Deutschland den Vorrang vor Italien besitzen. Weil die Kunst den volkstümlichen Charakter fester bewahrte, breitete sie sich ebennmäßig über den ganzen großen Volksboden aus. Der Mangel an Sammelpunkten zog aber doch auch mannigfache Schäden nach sich. Die Künstler zersplitterten leicht ihre Kräfte oder verschwendeten sie an untergeordnete Aufgaben. Hier konnten nur Gönner von weitreichender Macht helfen, welche den Malern die Ziele höher steckten, ihren Ehrgeiz anspornen, sie zu großen gemeinsamen Unternehmungen beriefen: in erster Linie die deutschen Fürsten. Der Kardinal Albrecht von Mainz und Kaiser Maximilian werden alsbald in unserer Erinnerung lebendig. Jener zeichnete sich allerdings durch Prachtliebe und einen regen, durch die Bekanntschaft mit Italien geförderten Kunstsinne aus. Aber abgesehen davon, daß er stets in Geldnöten steckte, hat auch der Widerspruch zwischen seiner amtlichen Stellung und seinen privaten Neigungen seine künstlerischen Pläne gehemmt. Er ließ von Miniaturmalern Gebetbücher schmücken, die Heiligtümer seiner Stiftskirche in Halle in Holzschnitten abbilden, sein Porträt von Dürer stechen, er bestellte bei anderen Malern Kirchenbilder; zu einer größeren Unternehmung verlagte ihm die Kraft. Anders Kaiser Maximilian. Ihn dürfen wir mit Recht als einen großen Förderer der deutschen Kunst preisen, welcher nicht allein zahlreiche Künstler, und zwar die besten des ganzen Reiches, für seine künstlerischen Unternehmungen gewann, sondern diese auch nach einheitlichen Gesichtspunkten entwarf und mit klarem Blicke die starke Seite der deutschen Kunst erkannte. Daß er dem Holzschnitte die Ausführung seiner künstlerischen Ideen anvertraute, war eine nationale Tat. Durch Kaiser Max wurde der Holzschnitt beinahe zum Range einer monumentalen Kunst erhoben, ihm die umfassendste Wirksamkeit verliehen, seine technische Ausbildung auf die höchste Stufe gebracht. Der Holzschnitt war aber im 16. Jahrhundert unbedingt die Kunstweise, in welcher sich unsere nationale Phantasie am freiesten bewegte und das Beste leistete.

Kaiser Max war humanistischen Regungen zugänglich; er verehrte die Antike, war auch über die Renaissancekunst in Italien unterrichtet. Der vaterländische Sinn lebte aber doch am stärksten in ihm und leitete namentlich seine Phantasie. Alle Kunstleistungen, mit welchen des Kaisers Name verknüpft ist, gehen unmittelbar auf seine Anregungen zurück. Er hat die Pläne entworfen, den Inhalt der Schilderungen genau bestimmt, und wenn sie einen Text illustrierten, diesen mit Hilfe gelehrter Dichter geschrieben, die Ausführung mit peinlicher Sorgfalt überwacht. Kaiser Max tritt aber gleichzeitig als der Held der künstlerischen Darstellungen auf. Sie sind ein Ehrenspiegel und ein Ehrendenkmal, bestimmt, seine persönlichen Schicksale, zum Teil in

idealem Lichte, auf die Nachwelt zu bringen und bei dieser sein „gedächtnis“, seinen Ruhm zu erhalten. Ein alter Renaissancegedanke, die Ruhmessehnsucht, lebte also auch in Kaiser Maximilian. In Italien wurden aber solche Ruhmes- und Triumphbilder anders gefaßt, in den Rahmen der antiken Geschichte gestellt, oder doch auf einen von der Gegenwart abgewandten, idealen Boden verpflanzt. In den Ruhmesbildern Kaiser Maximilians klingt nach deutscher Art das gelehrte Element stärker an und wird dem allegorischen Versteckspiele ein weiter Raum gegönnt. Noch wichtiger muß es erscheinen, daß Maximilian seine private Persönlichkeit von seiner fürstlichen Würde und seinem kaiserlichen Amte nicht schied, das eine mit dem anderen untrennbar verwebte. Dadurch wurde der Ton der künstlerischen Schilderung bestimmt. Die Ereignisse sind mit behaglicher Breite erzählt, auf die schärfere Naturwahrheit wird der Nachdruck gelegt, auch das minder Wichtige in den Kreis der Darstellungen aufgenommen, das

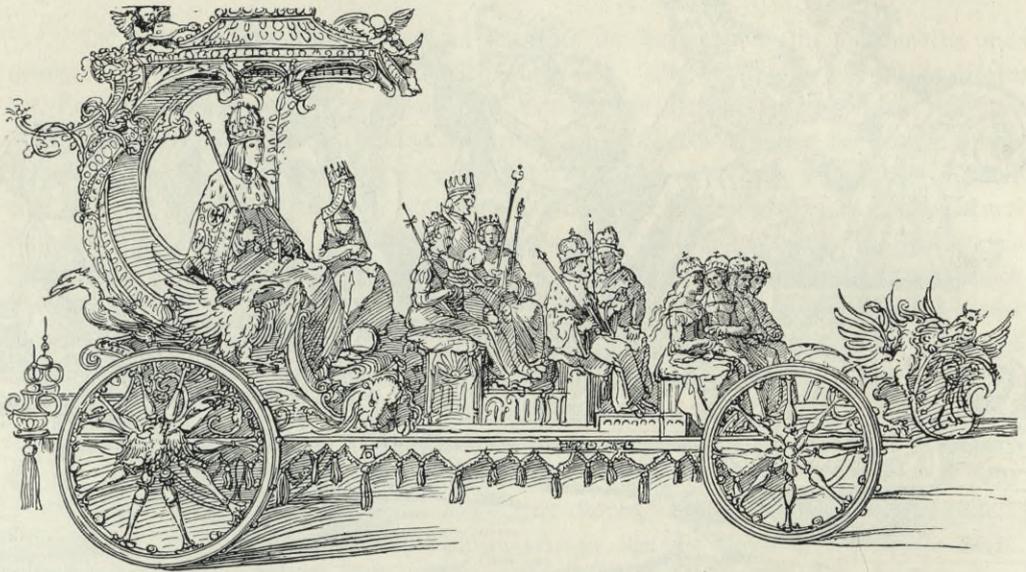


134. Die kaiserliche Kantorei, von Hans Burgkmair. Aus Kaiser Maximilians Triumphzug.

Nebensächliche, die landschaftliche Szenerie mit Liebe behandelt. Der Holzschnitt eignete sich nach der bereits gewonnenen Ausbildung vortrefflich, die an ihn gestellten Forderungen zu erfüllen, und hat sich als die richtige Form gerade für diese besondere künstlerische Auffassung trefflich bewährt.

Wir können nicht behaupten, daß Maximilian nach einem gleich anfangs genau festgestellten Plane vorging. In seiner Phantasie lebten stets gleichzeitig die verschiedenartigsten literarischen und künstlerischen Entwürfe. Das Sprunghafte seines Wesens, so verderblich in seiner politischen Tätigkeit, machte sich auch hier geltend. Ein zusammenfassender Überblick der von ihm ausgegangenen Schöpfungen läßt aber trotzdem einheitliche Gesichtspunkte erkennen. Sie fügten sich allmählich zu einem geschlossenen Ganzen zusammen, mögen sie auch anfänglich nicht als solches gedacht worden sein. Als Sprosse einer mächtigen Herrscherfamilie feierte er zunächst den Ruhm seiner Vorfahren. Die Heiligen, welche dem österreichischen Erzhaufe entstammen, die Ahnen auf dem Königsthron, vom Trojanerfürsten Hector angefangen, sollten alle im Bilde vorgeführt werden. Es folgen sodann die eigenen persönlichen Ruhmesitel. Freyda! schildert Maximilian als Muster höfischer Sitte, dem Ritterspiel und Mummereien obliegend; im Theuer-

dank wird seine Brautfahrt erzählt; eingekleidet in die Geschichte vom Helden Theuerdank, welcher um die Königin Ehrenreich wirbt, und den Gegnern, dem Borwit, dem Unfall und der Anfeindung zum Troß, sie gewinnt; der Weißkönig ist seinen politischen Taten und Kriegen gewidmet. Im Theuerdank und Weißkönig tritt der künstlerische Schmuck im bescheidenen Gewande als Textillustration auf. Freier bewegt er sich in dem Triumphzuge und in der Triumphpforte. Der Triumphzug ist eine Bilderfolge, welche uns in 134 großen Holzschnitten zunächst den glänzenden Hofhalt, die Jägerei, die Faktorei, die Kantorei (Abb. 134) vorführt. Dem Hoftrusse reihen sich Bannerträger an; auch reichgeschmückte, von Landsknechten geschobene oder durch künstliches Triebwerk bewegte Wagen schreiten an uns vorbei. Ihr Oberteil wird durch Bildtafeln — Szenen aus Maximilians Leben — verdeckt; als Krönung tragen sie plastisch gedachte Gestalten und Gruppen. So fremdartig uns gerade diese seltsamen Wagen anmuten, so bekannt und leicht verständlich mußten sie den Leuten des 16. Jahrhunderts vorkommen.



135. Erster Entwurf Dürers zum Triumphwagen. Albertina.

Sie sind der Widerschein der pomphaften Schaugerüste, welche im Mittelalter so oft in feierlichem Zuge durch die Straßen bewegt wurden und dem Volke durch Gemälde und lebende Bilder die mannigfachste Augenweide boten. Der Triumph ist noch lange nicht zu Ende. Musikanten zu Rosse, König und Königin mit ihrem Gefolge, Ritter, Landsknechte, wilde Stämme (Indianer), heimisches Volk folgen in bunter Reihe aufeinander. Den natürlichen Mittelpunkt des Triumphzuges bildet der von sechs Paar reichgeschirrten Rossen gezogene, von Tugenden gelenkte Triumphwagen, auf welchem der Kaiser unter einem Baldachine mit seiner ganzen Familie thront. Der ganze Zug und der Triumphwagen nehmen ihre Richtung auf einen idealen Triumphbogen, die „Ehrenpforte“, ein Riesenwerk des Holzschnittes, zu dessen Herstellung 92 Holzstöcke verwendet wurden. Drei Pforten öffnen sich in dem Bilde: die Pforte der Ehre (in der Mitte), die des Lobes und des Adels (an den Seiten). Säulen und Pfeiler gliedern den Bau, dessen mittlere, höhere Abtheilung von einer phantastischen Kuppel gekrönt wird, während alle Zwischenfelder, wie die Pfeilerflächen, mit Bildern, Porträts, Schlachtzügen usw. bedeckt sind. Erst in diesem Zusammenhange betrachtet, gewinnen die künstlerischen Unternehmungen des Kaisers volle Bedeutung.

Die Künstler zur Ausführung seiner Pläne holte er vorzugsweise aus Nürnberg und Augsburg. In Dürers Werkstätte, vielleicht unter Mitwirkung von Hans Dürer, wurde die Triumphpforte gezeichnet, gleichfalls auf Dürer geht der Triumphwagen zurück. Für den Triumphzug entwarf Hans Burgkmair beinahe die Hälfte der Blätter. Neben Burgkmair lieferten auch Dürer und seine Gesellen (Hans Dürer, Hans von Kulmbach?) verschiedene Zeichnungen (die Wagengerüste und anderes), und auch Leonard Beck in Augsburg († 1542) fand hier Beschäftigung. Einen größeren Anteil hatte Beck an den Illustrationen zum Theuerdank und Weißkönig, welche Hans Schäußelein (Theuerdank) und Burgkmair (Weißkönig) gemeinsam mit ihm entwarfen. Im allgemeinen überragen Burgkmairs Illustrationen zum Weißkönig (Abb. 76, S. 78) jene Schäußeleins zum Theuerdank, in welchen die landschaftlichen Hintergründe am meisten fesseln. Die Genealogie des Kaisers und die Reihe der österreichischen Heiligen ist dagegen fast ausschließlich das Werk Burgkmairs.

Wir möchten in diesen Bildersfolgen gewiß vieles anders wünschen. Wir beklagen die große Abhängigkeit der Künstler von dem persönlichen, in ihren Wirkungskreis tief eingreifenden Willen des Kaisers. Die Texte, welche sie illustrieren sollten, erscheinen von poetischem Schwunge weit entfernt, die illuminierten Vorlagen, nach welchen sie sich im allgemeinen richten mußten, trocken und geistlos. Wie viel natürlicher und freier ist Dürers erster Entwurf zum Triumphwagen (in der Albertina, Abb. 135) gezeichnet! Trotzdem haben die Künstler Hervorragendes geschaffen und uns mit Meisterwerken der Holzschnittkunst beschenkt. Einzelne Gestalten, wie die trauernde Venetia auf einem der Wagen

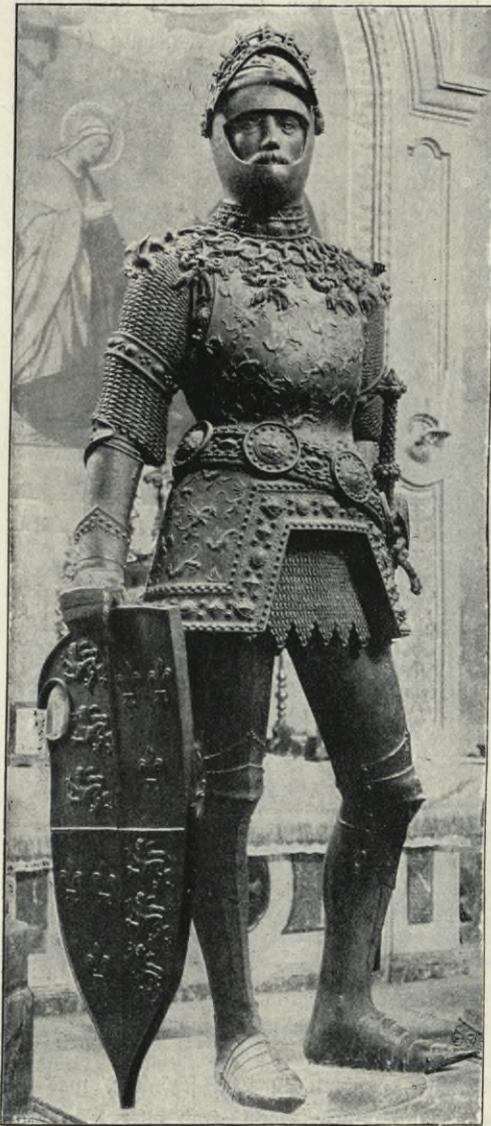


136. Die trauernde Venetia, von Albrecht Dürer.  
Aus Kaiser Maximilians Triumphzug.

des Triumphzuges (Abb. 136), gewiß von Dürers Hand, gehören zu dem schönsten, was aus deutscher Phantasie hervorging. Der Aufbau der Triumphpforte macht, trotz aller Phantastik, einen organischen Eindruck. Wir bewundern auch in den andern Werken die Erfindungskraft der Künstler. So gleichartig, bis zum Eintönigen, die Gegenstände der Darstellung sein mochten, die Zeichner wußten doch immer den einzelnen Gestalten, Gruppen und Szenen neue Züge abzugewinnen, die mechanische Wiederholung der Typen zu vermeiden. Von den Vorfahren Kaiser Maximilians ist keiner, der in Ausdruck, in Haltung und Bewegung dem anderen völlig gleiche, und doch mußte Burgkmair fast alle erfinden. Ebenso werden die verschiedenen Gruppen der Jäger und Fechter im Charakter genau auseinandergehalten, wie auch die Schlachtszenen im Weißkönig niemals Leben vermiffen lassen. Unterstützt wurden die Zeichner in den meisten

Fällen wirksam von den Holzschnidern, deren Verdienste um so williger anerkannt werden müssen, als ihre Persönlichkeit naturgemäß gegen die Zeichner in starkes Dunkel zurücktritt.

Kaiser Maximilian besaß so wenig wie die anderen deutschen Fürsten einen Palast, in



137. König Arthur.

Vom Grabmal Kaiser Maximilians in Innsbruck.

welchem er monumentale Kunstwerke hätte ausführen lassen und aufstellen können. Auch ihm diente die Kunst gewissermaßen nur zum Hausgebrauche. Pflegestätte der monumentalen Kunst war damals noch die Kirche; für eine Kirche hat er das einzige monumentale Werk gestiftet, welches aus seinen Anregungen hervorging, sein Grabmal in der Innsbrucker Hofkirche. Bereits am Anfange des 16. Jahrhunderts hatte der Kaiser eine Gießhütte in Mühldorf bei Innsbruck aufgerichtet und den Plan des Grabdenkmales gefaßt. Den Marmor Sarkophag sollten als Leidtragende die ehernen Statuen der kaiserlichen Vorfahren, mit Fackeln in den Händen, umgeben. Gilg Sesselschreiber aus Augsburg wurde mit der Visierung und Modellierung der Statuen beauftragt, und da er die Arbeit verschleppte, 1518 Stefan Godl mit der Fortsetzung betraut. Daß auch noch andere Künstler, teils bei der Visierung, teils bei dem Gusse tätig waren, so namentlich Peter Bischer, kann nicht bezweifelt werden, doch haben wir gerade für seinen Anteil nur wenig feste Anhaltspunkte. Die Statuen, achtzehn an der Zahl, stehen an Werte nicht gleich; einzelne, namentlich die Bilder der jüngeren Mnen und der fürstlichen Frauen, sind einfache Kostümfiguren, andere erfreuen durch die Frische und Natürlichkeit des Ausdruckes und der Bewegung (Abb. 137). Übrigens wurde das großartige Denkmal erst lange nach des Kaisers Tode vollendet. So erfuhr also auch dieses Werk das gleiche Schicksal wie seine anderen künstlerischen Unternehmungen. Auch diese gerieten ins Stocken und sind zum Teil erst in unseren Tagen weiteren Kreisen in ihrer richtigen Form zugänglich geworden.

#### e) Die deutschen Kleinmeister in der Plastik und Malerei.

Der Fürstengunst erfreuten sich die deutschen Künstler nur eine kurze Frist. Die Nachfolger des „letzten Ritters“ auf dem Kaiserthron hatten sich dem deutschen Geiste völlig entfremdet; bei der Mehrzahl der kleineren Fürsten waren die politischen Sorgen und Kämpfe der stetigen Kunstpflege hinderlich. Gar bald gewannen dann die einschmeichelnden Formen

der romanischen Bildung das höfliche Auge. So blieben die Künstler auf die breiteren Volksschichten angewiesen, deren Neigungen sie beachten mußten, während sie andererseits wieder von ihnen künstlerisch erzogen wurden. Diese Kleinmeister, wie wir die von 1520—1550 tätigen Plastiker und Maler zu nennen vorschlagen, haben die Phantasierichtung des Volkes mehrere Menschenalter hindurch wesentlich bestimmt. Der Name Kleinmeister hat sich bereits für eine Reihe von Kupferstechern (Mtdorfer, Aldegrevet, Sebald und Barthel Beham, Bincz, Pencz, Brosamer) eingebürgert. Man darf ihn aber wohl auf die ganze herrschende Richtung ausdehnen. Die Bezeichnung soll nicht andeuten, daß die Künstler ihre Werke nur in kleinem Maßstabe schufen. Von einzelnen besitzen wir stattliche Altarbilder. Auch an ein Kleinbürgertum, welches nur in einer engbegrenzten Gedankenwelt sich dumpf bewegt, darf man nicht denken. Gelehrte Bildung war vielmehr in den Volksschichten, für welche die Künstler arbeiteten, vornehmlich heimisch. Gemeint sind die bürgerlichen Kreise, welche ein reiches inneres Leben besitzen, den neuen Strömungen des Geistes sich angeschlossen haben, aber im ganzen sich nur eines mäßigen äußeren Wohlstandes erfreuen, welche ernstern, sittlichen Anschauungen zuneigen, doch ohne in Trübsinn zu verfallen, gelegentlich auch einen derben Schwank nicht verschmähen, welche den Schmuck in ihren Behausungen lieben, aber auch gern einen praktischen Nutzen mit ihm verbinden. Ausschließlicher als jemals nimmt die Kunst den Charakter einer intimen Hauskunst an. Große monumentale Formen finden nur noch selten Anklang. Selbst das Grabdenkmal begnügt sich mit bescheideneren Verhältnissen; der Grabstein wird durch die Grabtafel, das Epitaph, ersetzt.



138. Orpheus und Eurydike, Bronze von Peter Vischer d. J. Stift St. Paul in Kärnten.

Die Werke der Plastiker dienen dem persönlichen Schmucke oder dem Hausgebrauche. Der Maler wendet sich an die mit Lernbegierde eng verbundene Unterhaltungslust der Bürgerklassen. Für diese passen vortrefflich die Historien, theils biblischen, theils profanen, mythologischen Inhalts, mit ihrer bald phantastischen, bald hausbadenen, aber grundehrlichen, naiv wahren Auffassung des Lebens. „Wendunmuth“ möchte man die langen Reihen von Kupferstich- und Holzschnittfolgen am liebsten überschreiben, mit diesen „Historien“ die Dichtungen des Nürnberger Hans Sachs illustrieren, welcher nicht in Dürer, sondern in den Kleinmeistern sein malerisches Gegenbild findet. Die illustrierte Literatur nimmt einen mächtigen Umfang an.

Die Holzschnitte sind ein begehrter Handelsartikel, wandern von einer Buchdruckerei zur andern, werden, so gut es angeht, in Büchern verschiedenartigen Inhalts immer wieder verwendet. So willig die Bildhauer und Maler dem herrschenden Geschmack folgten, so vergaßen sie doch nicht darüber ihre eigenen künstlerischen Ziele. Durch die Kleinmeister wird die italienische Renaissancekunst, soweit sie nicht der heimischen Empfindungsweise widerspricht, in Deutschland eingebürgert. In der scharfen Naturwahrheit der Schilderung rütteln sie nicht. Nur selten klingt das klassische Profil an; bloß bei nackten Gestalten werden ideale Maßverhältnisse ange-

gestrebt. Dagegen spielt das Renaissanceornament und die dekorative Architektur in den Werken der Kleinmeister eine große Rolle. Aber auch hier lähmt das Studium der mit Vorliebe aus Oberitalien bezogenen Vorbilder nicht ihre Phantasie. In der Zeichnung des Blatt- und Rankenornamentes, in seiner Anordnung, in der Erweiterung des Ornamentenkreises durch Aufnahme der Arabesken bekunden sie eine große Selbständigkeit.

Die neue Kunstrichtung, schon seit langer Zeit vorbereitet, kommt jetzt (1520) auf dem Gebiete der Plastik und Malerei zu vollem Durchbruch. In Nürnberg wird sie am kräftigsten von den Söhnen Peter Fischers, Peter († 1528) und Hans († nach 1549) gepflegt. Zu Peters Werk gehören mehrere Kleinplatten aus Bronze mit Orpheus und Eurhike (Abb. 138) und kleine bronzene Tintenbehälter, an welche sich eine nackte weibliche Figur anlehnt (Orford, Ashmolean-Museum); eine Arbeit Hans Fischers ist der berühmte bogenschießende Apoll, ursprünglich ein Zunftzeichen der Nürnberger Bogenschützen. Sie lassen den Anschluß an die Formen der italienischen Renaissance und namentlich in der Orpheusplakette eine malerische Auffassung erkennen. Hat doch für sie wie für den Apoll ein Kupferstich des Jacopo de' Barbari (s. o. S. 86) die Anregung gegeben. Die andere Richtung der Kleinmeister, das volkstümliche Element, wird durch die Brunnenfigur des Gänsemännchens (Abb. 139) von Pankraz



139. Das Gänsemännchen.

Brunnenfigur von Labenwolf. Nürnberg.

Labenwolf (1492—1563), der wohl auch zu der Schule Fischers gehört, trefflich vertreten.

Wie Nürnberg, so hat auch der andere Vorort deutscher Kunst, Augsburg, reichen Anteil an der Pflege der plastischen Künste. Zum Metalle und zum Holze gesellt sich hier noch der leicht zu bearbeitende Solnhofener Stein als geeigneter Kunststoff. Im Solnhofener Steine hat insbesondere Hans Daucher († 1537) eine Reihe von Reliefs geschaffen, deren Erfindung allerdings, wie dieses in der Kleinplastik häufig vorkommt, Stichen und Schnitten entlehnt ist — daher die malerische Auffassung —, welche aber eine virtuose technische Gewandtheit verraten. Wir kennen von ihm kleine Altäre, aus mehreren eingerahmten Steintafeln bestehend, wie den Altar im Besitz des Fürsten zu Hohenzollern-Sigmaringen (Abb. 140), mythologische Reliefs, Kaiser Karl V. und König Ferdinand zu Pferde und anderes. Eine ähnliche Meisterschaft tech-

nischer Durchführung im kleinen Raume lernen wir in dem Spielbrette kennen, welches der offenbar zur Augsburger Schule gehörige Hans Kels aus Kaufbeuren 1537 für einen österreichischen Fürsten (Wiener Schatzkammer) gearbeitet hat. Die Reliefporträts der Außentafeln, die mythologischen Szenen auf den Spielsteinen sind mit sicherer Zeichnung und lebendigster Bewegung wiedergegeben.



140. Madonnenrelief von Hans Daucher. Besitzer Fürst zu Hohenzollern-Sigmaringen.

Öffentliche und private Sammlungen, auch Gewerbemuseen bergen eine große Zahl köstlicher Proben der plastischen Kleinkunst: Kleinplatten aus Erz, Stein- und Holzreliefs, Schmuckgeräte, Statuetten usw. Sie sind durchgängig mit der größten Sauberkeit gearbeitet und schließen sich der im Holzschnitt und Kupferstich herrschenden Richtung gern an. Besonders genannt seien noch die niedlichen Holzstatuetten Adams und Evas von Konrad Meit aus Worms im Museum zu Gotha. Kein Wunder, daß einzelne Werke auf Dürer zurückgeführt, die Vorlagen für mehrere Medaillen ihm zugeschrieben wurden. Die Medaillen stehen überhaupt im Vorder-

grunde der Tätigkeit der Kleinmeister (Abb. 141), und in vielen Städten des Reiches entstehen reizvolle Arbeiten derart z. B. in Leipzig das vielbewunderte Prunkstück des Dreifaltigkeitstalers von der Hand Hans Reinharts des Älteren (Abb. 142). Auch in diesem Fache zählten beide Vororte hervorragende Künstler. In Nürnberg wurden Hans Schwarz, aus Augsburg, Ludwig Krug und Peter Flötner besonders gerühmt; Augsburg war die Heimat des wandernden Friedrich Hagenauer. In der schwäbischen Hauptstadt hat dieser Kunstzweig, wie es scheint, die höchste Blüte erreicht. Die Porträtmedaillen, in Speckstein, Holz und Metall gearbeitet, stellen gar häufig ganz unbekannte Männer und Frauen vor; die Züge, besonders der Männer, sind zuweilen trocken oder derb. Immer bleibt uns aber der Eindruck naturtreuer, lebendiger Auffassung. So helfen diese Porträtmedaillen die Tatsache bestätigen, daß in dem Porträtfache die Stärke unserer Kunst lag. Sie hat sich auf stattlicher Höhe bis zum Schlusse des Jahrhunderts erhalten, wie außer zahlreichen Grabbildern in süd- und westdeutschen Kirchen auch die fürstlichen Porträtbüsten aus dem alten Lusthause zu Stuttgart, auf dem Schloß Lichtenstein bewahrt und den Jahren 1584—1593 entstammend, beweisen.

Noch ausschließlicher als die Kleinmeister der Plastik wenden sich die der Malerei und des Kupferstichs an die bürgerlichen Kreise. Für sie hat Georg Pencz (s. o. S. 102) die Geschichte Josephs in Ägypten und die des Tobias in Kupfer gestochen; auf ihr Verständnis durfte er rechnen, wenn er die Triumphe nach Petrarca, die berühmtesten Liebespaare der antiken Welt, die Beispiele verderblicher Frauenherrschaft in einer Reihe von Blättern herausgab. Der gleichen Richtung huldigte Aldegrewer (s. o. S. 107) in seinen Stichfolgen: Thamar's und Susanna's Geschichte, die Arbeiten des Herkules, die Tugenden und Laster, Hochzeitstänzer und Festzüge. Vollends reich an volkstümlichen Schilderungen ist das Werk Sebald Behams (s. o. S. 102), sowohl seine Stiche wie seine Holzschnitte. Wir besitzen von ihm die Geschichte des verlorenen Sohnes in vier Blättern (Abb. 143), die Arbeiten des Herkules, die zwölf Monate, durch Tänzerpaare wieder-



141. Medaillon von Hans Kels.  
Hamburg, Museum.



142. Dreifaltigkeitstaler von Hans Reinhart d. Ä.  
Städt. Kunstgewerbe-Museum zu Leipzig.

gegeben, Szenen aus dem Bauernkriege und Bauernleben (Abb. 100), Soldatenzüge usw. Scharfer Ausdruck, ungebundene Gebärden, lebhaftige Bewegungen, saubere Ausführung zeichnen alle diese Arbeiten aus. Namentlich die Schilderungen aus dem unmittelbaren Leben, wie die Dorfhochzeit in zwölf Blättern und die Soldatenbilder, erinnern bereits vielfach an die Kunstweise, welche den Niederländern im 17. Jahrhundert zu so hohem Rufe verhalf.

Einer Aufzählung der Einzelwerke und Einzelblätter der deutschen Kleinmeister bedarf es nicht. Sie wäre bei ihrer großen Zahl weder vollständig, noch genau zu geben. Ein ungeheurer Verbrauch von künstlerischer Kraft taucht vor unseren Augen auf. Doch kann man nicht von Vergeudung reden. Den Kleinmeistern danken wir es, daß im Familienkreise, im traulichen Gemache die Kunst nicht völlig fremd blieb, nachdem sie aus dem öffentlichen Leben größtenteils verbannt worden war. Und wenn sie für das Kunsthandwerk arbeiten, Goldschmieden Vorlagen liefern, Ornamente stechen, so erniedrigen sie gleichfalls nicht die Kunst. Sie verknüpfen sie mit dem Leben und dessen mannigfachen Bedürfnissen und bereiten wirksam den Aufschwung des deutschen Kunstgewerbes vor. Sie zerschneiden auch nicht gewaltsam den Faden der Überlieferung. Dürer und namentlich der jüngere Holbein waren ihnen in der kunstgewerblichen Richtung mit gutem Beispiele vorangegangen.



143. Das Gastmahl des Verschwenders. Kupferstich von Sebald Beham.

## 2. Niederländische Malerei und Plastik im sechzehnten Jahrhundert.

### a) Quentin Massys und Lukas von Leyden.

Der Wechsel in dem Schauplatze künstlerischer Tätigkeit deutet den Wandel in der Natur der niederländischen Malerei schon äußerlich an. Seit dem Anfange des 16. Jahrhunderts steigt Antwerpen an Brügges Stelle zur vornehmsten niederländischen Handelsstadt empor. Der Kunstbetrieb folgt bald dem Warenverkehre. Es gab in der Mitte des Jahrhunderts hier mehr Künstler als in allen übrigen Städten der Niederlande zusammen. Die in Antwerpen gepflegte Malerei steht mit der älteren Überlieferung nur in lockerer Verbindung. Wenn sie auch mit ihr nicht gewaltsam bricht, so sucht sie doch neue Wege auf und strebt teilweise neue Wirkungen an. Die Maler erweitern gern den Umfang ihrer Bilder, schrecken vor der lebens-

großen Wiedergabe der Gestalten nicht zurück. Die Zeichnung geht deshalb mehr auf das einzelne ein, wird genauer, auch sicherer. Im Farbauftrag macht sich die Neigung zu hellen, mannigfach gebrochenen Tönen geltend. Die Mänuertypen streifen oft an das Seltsame; bei den Frauen ist das Streben nach großer Zierlichkeit der Gebärde und Bewegung bemerklich, welchen Eindruck ihre ausgefuchte modische Tracht noch verstärkt. Auf der einen Seite bildet das Ziel der Maler scharfe, auf feiner Beobachtung beruhende Naturwahrheit; auf der andern suchen sie die Szenen über den Boden der gewöhnlichen Wirklichkeit zu heben durch die bald



144. Die heilige Sippe. Mittelbild des Löwener Flügelaltars, von Quentin Massys. Brüssel.

übertrieben prunkvollen, bald phantastischen Trachten, insbesondere aber durch die überaus reichen architektonischen Hintergründe, welche in Marmor erglänzen, mit blinkendem Erze bekleidet und geschmückt sind. Mit diesen Bauten und ihren dekorativen Gliedern drangen die Formen der italienischen Renaissance zuerst in die niederländische Kunst ein.

Bezeichnend für die Stellung, welche die neue Richtung im Verhältnis zur altflandrischen Schule einnimmt, ist der Umstand, daß für ihren ersten bedeutenderen Vertreter, Quentin Massys († 1530), kein bestimmter Lehrer nachgewiesen werden kann. Nach früheren landläufigen Angaben stammt Quentin Massys aus Löwen; neuere, allerdings vielfach bestrittene Forschungen lassen ihn um 1466 in Antwerpen geboren werden. Jedenfalls malte er für eine Kirche in Löwen 1509 eines seiner besten Werke, einen großen Flügelaltar (jetzt im Brüsseler Museum),

welcher das Leben der heil. Anna schildert. Im Mittelbilde (Abb. 144) sitzen in einer im Renaissancestil komponierten Halle die heil. Anna und Maria mit dem Christkinde, von ihrer Sippe umgeben. Auf den Flügeln sind das Opfer Joachims und Annas (Abb. 145 u. 146), Joachim in der Wüste, welchem der Engel die Geburt Marias ankündigt, und Annas Tod dargestellt. In den Figuren herrscht ein empfindsamer, nervöser Zug, und besonders die Frauen zeigen ein



145. Das Opfer Annas. 146. Das Opfer Joachims.  
Äußere Flügelbilder des Löwener Altars von Quentin Massys. Brüssel.

zierliches, vornehmes Gebaren und zartgeschnittene Gesichtstypen, die an lionardeske Vorbilder erinnern; die Gruppen erscheinen geschlossen, ein feiner silbergrauer Ton wiegt im Kolorit vor, schillernde Farben werden mit Vorliebe verwendet. Von größter Wirkung ist bei Massys die Behandlung des Hintergrundes, den er in eine duftige Ferne zu rücken versteht. Diesem Werke steht ebenbürtig zur Seite ein von der Schreiner Gilde in Antwerpen 1508 bestellter Altar (gegenwärtig im Antwerpener Museum) mit der Grablegung Christi (Abb. 147) im Mittelbilde. Wenn hier die Energie des Ausdruckes und die vollkommene Klarheit der Anordnung

in hohem Maße überrascht, so fallen dagegen die Flügelbilder, welche die Herodiaszscene und den Evangelisten Johannes im Ölkessel darstellen, durch die Derbheit der Gestalten und die wenig durchgebildete Gruppierung um so mehr ab. Vielleicht hat der vielbeschäftigte Meister ihre Ausführung Gefellenhänden überlassen.

Massys, welcher in Antwerpen in hohem Ansehen stand — auch mit Dürer und Holbein kam er in Berührung und mit Erasmus von Rotterdam unterhielt er mannigfachen Verkehr —, wurde von den Zeitgenossen als Porträtmaler sehr geschätzt. Das am besten gesicherte Bildnis



147. Die Grablegung Christi, von Quentin Massys. Antwerpen.

ist das des Petrus Agidius, des Freundes von Erasmus, in Longfordcastle bei Salisbury. Eine große Beliebtheit errangen außer einzelnen Madonnen (Berliner Galerie) genremäßige Halbfigurenbilder z. B. „der Wechsler und seine Frau“ (Abb. 148), die schon im 16. Jahrhundert häufige Wiederholungen fanden. Sie ruhen auf porträtmäßiger Grundlage, zeigen aber die Personen in einer bestimmten Aktion und greifen dadurch in das Gebiet des Sittenbildes, der Darstellungen aus dem Volksleben, der sogenannten Genremalerei über. Hatte Massys wirklich Bildnisse eines Wechslers und eines Steuereintnehmers im Sinne, oder liegt ein allgemeinerer Inhalt zugrunde, welchem er nur durch die Porträts eine lebendigere Fassung geben wollte? In diesem Falle ist dann die Frage gestattet, ob ihn nicht die biblischen Texte, wie der von

der rechten Wage (Sprüche 16, 11) und dem anvertrauten Pfunde (Lukas 19, 20) und dem Könige, der mit seinem Knechte rechnet (Math. 18, 23) ursprünglich angeregt hatten. Die „beiden Geizhälse“, eine ihm häufig zugeschriebene Komposition dieser Art, gehören übrigens erst einem seiner Nachahmer, dem Marinus van Roymerzwale an, der 1521—1558 tätig war und von dem auch die Münchener Pinakothek zwei bezeichnete Bilder der Art, einen Geldwechsler mit Frau und einen Steuereinnnehmer mit Schreiber und Steuerzahler, datiert 1538 und 1542, besitzt.

**Lukas van Leyden.** Der berühmteste Kunstgenosse Quentins war Lukas Jacobsz aus Leyden (1494—1533), nach seinem Geburtsorte Lukas van Leyden genannt. Er war ein Schüler des Cornelis Engelbrechtjen (1468—1533), dessen Kunst, menschliche Gemütsbewegungen zu schildern, bewundert wurde und sich auf den jüngeren Genossen verpflanzte. Lukas van Leyden erreichte



148. Der Wechsler und seine Frau, von Quentin Massys. Paris.

merkwürdig<sup>1</sup> jung volle Reife, komponierte schon in seinem vierzehnten Jahre selbständig, starb aber auch in frühem Alter. In Antwerpen trat er 1522 in die Lukasgilde, verkehrte hier mit Dürer, den er gastfrei bewirtete, wie er denn überhaupt einem pomphaftesten, ungewöhnlichen Auftreten und glänzenden Leben huldigte. Der Schwerpunkt seiner uns noch kenntlichen Wirksamkeit liegt in seinen zahlreichen Kupferstichen. Sie sind vorwiegend noch biblischen Inhaltes, den er nach herrschender Sitte in das Gewand seiner eigenen Zeit zu hüllen pflegt, wie z. B. auf dem großen Blatte, welches die Ausstellung Christi darstellt. Auch sonst gibt er häufig volkstümlichen Anschauungen Ausdruck; so, wenn er den seitdem bei niederländischen Künstlern so beliebten Gegenstand, die Versuchung des heil. Antonius (Abb. 149), schildert oder Schwänke, wie den Eulenspiegel, ein sehr seltenes Blatt, und Volksfiguren (Zahnbrecher) uns vorführt. Lukas van Leyden stand in bezug auf vollendete Technik des Kupferstiches Dürer ebenbürtig zur Seite; nur fehlte ihm die geistige Vertiefung, welche den deutschen Meister auszeichnet. Was an vielen von seinen Erfindungen anzieht (und auch Dürer anzog), sind sinnige Einzelzüge

von oft überraschender Wirkung, gelegentlich auch Züge wirklicher Formsönheit, wie sie Dürer nicht zu Gebote standen, z. B. an den kleinen Engelgestalten auf seinen Madonnenbildern. Von den unter seinem Namen gehenden Gemälden sind manche, wie z. B. das Jüngste Gericht in Leyden, schlecht erhalten; andere, wie z. B. die „Sibylle von Tibur“ in der Akademie zu Wien, werden ihm bestritten. Sichere und gute Gemälde von ihm sind äußerst selten; ein solches, von echtem Schönheitsfinne zeugendes bewahrt das Museum zu Berlin in der Madonna mit Engeln nebst Stifter und Kindern (Abb. 150).



149. Der h. Antonius. Kupferstich von Lukas van Leyden.

Sowohl Quentin Massys wie Lukas van Leyden stehen noch auf heimischem Kunstboden, mag auch der eine bereits für Renaissancearchitektur und für lionardeske Frauenschönheit begeistert gewesen, der andere ab und zu mit dem italienischen Kupferstecher Marcanton in Wettstreit getreten sein. Sie waren nicht die einzigen, welche nur schwer von den heimischen Traditionen sich losragten. Namentlich in Holland, wo eine vielleicht noch größere Zahl von Kunstschulen blühte als in den südlichen Niederlanden, stößen wir auf eine Reihe von Malern, welche ebensogut als Ausläufer der alten Richtung, wie als Vorläufer der neuen aufgefaßt werden können.

Einen hervorragenden Platz beansprucht in dieser Zeit, wo die gotische Malerei zu Ende geht und die Renaissance eindringt, Jakob von Amsterdam oder Jakob Cornelisz van

Dostjanen, wie er auch sonst heißt, dessen Tätigkeit wir vom Anfange des 16. Jahrhunderts bis 1533 verfolgen können. Er malt biblische Gegenstände, verfügt über reiche Farben und ist nicht ohne Streben nach Schönheit. Besonderen Reiz haben seine kleinen Landschaften mit biblischer Staffage. Bei größeren Figuren stören hingegen Fehler der Zeichnung und ein ein-



150. Die h. Jungfrau mit Engeln, von Lukas van Leyden. Berlin.

förmiger Kopfthypus. Eines seiner Hauptwerke ist der Flügelaltar mit der Verehrung der Dreieinigkeits in Kassel, von 1523. Anziehender sind die kleinen Hausaltäre, wie der im Berliner Museum (Abb. 151). Sein Schüler war der hauptsächlich als Bahnbrecher der italienisierenden Richtung angesehene Jan Scorel (nach seinem Geburtsorte, dem Dorfe Schoreel bei Almar benannt, 1495—1562). Er genoss dann in Utrecht den Unterricht von Mabuse (s. S. 155)

und blieb anfänglich der heimischen Kunstweise getreu. Auf seiner Reise nach Italien, welche er zu einer Pilgerfahrt nach Jerusalem ausdehnte, hielt sich Scorel (1520) in Oberveßlach in Kärnten einige Zeit auf und malte hier einen Flügelaltar mit der heil. Sippe als Mittelbild (Abb. 152), welcher in der Zeichnung wie im Kolorit, in der Behandlung der Landschaft, in den Porträtköpfen und in der Freude an modischen Trachten die Anhänglichkeit an die heimische Art bekundet. Nach seiner Rückkehr aus Italien freilich, als er sich in Haarlem, später in Utrecht niederließ, gab er dem italienischen Einflusse in unerfreulicher Weise nach.



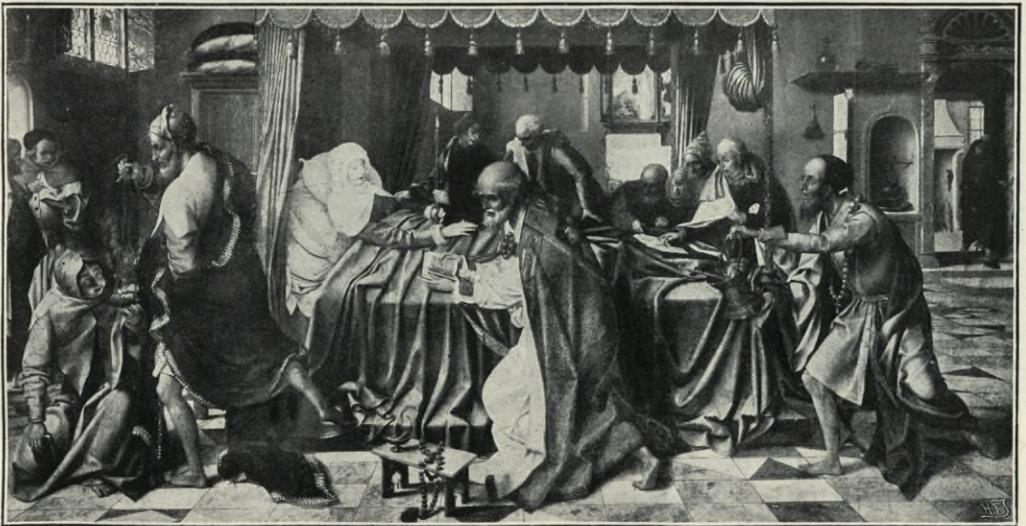
151. Mittelbild eines Hausaltärens, von Cornelisz von Dorsjanen. Berlin.

Das Figürliche, selbst die Landschaft wird geziert und gemacht; nur in Bildnissen (Agathe Schoenhoven in der Galerie Doria zu Rom, vom Jahre 1529, drei Brustbilder von Mitgliedern der Bruderschaft vom heil. Grabe und sein Selbstporträt im Rathause zu Utrecht) bewahrte er noch seine nordische Natur.

Zu den niederländischen Meistern, welche vorläufig nur äußerlich der italienischen Renaissance nachgehen, aber im Kern noch die heimische Natur bewahrt haben, gehören auch zwei vorzugsweise am Niederrhein tätige, aber höchst wahrscheinlich aus dem benachbarten Holland stammende Maler: Jan Joest von Calcar und ein etwas jüngerer, der nach zwei denselben Gegenstand, aber in verschiedener Weise, darstellenden Bildern (in Köln und in München)



152. Die heil. Sippe, Mittelbild des Obervellacher Altars, von Jan Scorel.  
(Phot. Alois Beer, Klagenfurt.)



153. Der Tod Mariä. Köln, Museum.

als der Meister des Todes Mariä bezeichnet wird. Neuerdings hat man seine Identität mit dem von E. van Mander erwähnten Joos van Cleef (Cleve), eigentlich Joos van der Beke, wahrscheinlich gemacht. In dem im Kölner Museum befindlichen Bilde (datiert 1515, Abb. 153) hält er noch treuer an der Überlieferung der van Eyck'schen Schule fest als in dem



154. Anbetung der heil. drei Könige, von Hieronymus Bosch. Madrid, Prado.

berühmteren Münchener Gemälde, welches in der Komposition bereits eine berechnete Abgeschlossenheit offenbart. Die Dresdner Galerie besitzt zwei bemerkenswerte Bilder des Meisters (Tafel XI). Einige, vorzugsweise durch die sorgsam behandelte landschaftliche Szenerie ausgezeichnete Bilder seiner Hand finden sich in Italien; so in S. Donato zu Genua eine Anbetung der Könige, im Nationalmuseum zu Neapel ein Flügelaltar mit dem Gekreuzigten als



Anbetung.

Vom Meister des Todes Mariä. Dresden, Kgl. Gemäldegalerie.



Mittelbild. Jan Joest verdankt seinen Ruhm und seine Namensbezeichnung dem Hauptaltar in der Nikolaikirche zu Calcar (s. S. 46), dessen Flügel er innen und außen in der Zeit von 1505—1508 auf zwanzig Feldern mit Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testamente bemalte. In der Komposition wie in der Behandlung des Kolorits hält auch Jan Joest an der altniederländischen Kunstweise fest; die architektonischen Elemente auf einigen Feldern des Altars lassen indes bereits den Einfluß der oberitalienischen Renaissance erkennen.

Lebhafter ist der Kampf zwischen Altem und Neuem, bewegter die Strömung, schwankender das Ziel in den südlichen Niederlanden. Auch hier bleibt in einzelnen Malern die künstlerische Natur von den fremden Einwirkungen unberührt, aber selbst bei diesen ruft die Ungunst und Unruhe der Zeiten wenig anmutende Erscheinungen hervor. So darf z. B. Hieronymus van Aeken, genannt Bosch (ca. 1460—1516) noch zu den Vertretern der nationalen Richtung gezählt werden. Wenn er die „Flucht nach Ägypten“ malt, so schildert er am ausführlichsten



155. Das Gleichnis von den Blinden und Lahmen, von Pieter Brueghel d. Ä. Neapel, Museum.

die Kirniesz, auf welche Joseph und Maria auf ihrem Wege stoßen und bringt selbst in die Feierlichkeit der Anbetung der Könige (Abb. 154) den komischen Kontrast der allzu neugierigen Hirten. Ähnliches gilt von anderen neutestamentlichen Kompositionen, die in Kupferstichen weite Verbreitung fanden. Zudem er auf dem schon von Gertgen von Sint Jans in Haarlem betretenen Wege einer bis an die Karikatur reichenden Realistik fortschritt, wurde er der Schöpfer des burlesken Genre und fand besonders in Mandeyn, Lancelot und Pieter Brueghel dem Älteren eifrige Nachahmer. Seine Lieblingsthemata, bei deren Darstellung er einen ganzen Schwarm von Dämonen und höllischen Schreckbildern auftreten läßt, sind Versuchungen des heil. Antonius und Darstellungen der Höllenstrafen. Vor allem durch die grellen Höllenschilderungen ist Bosch in romanischen Ländern ein volkstümlicher Maler geworden. Teilweise wenigstens folgt ihm auf diesem Wege Pieter Brueghel der Ältere, welcher bei Breda etwa 1525 geboren wurde, nach einer Reise in Italien 1553, die aber nichts in seinen Anschauungen änderte, sich in Antwerpen niederließ, später nach Brüssel übersiedelte und als Stammvater einer stattlichen Künstlerfamilie 1569 verstarb. Sein Beinamen „Bauernbrueghel“ deutet den Kreis an, welchem er häufig seine

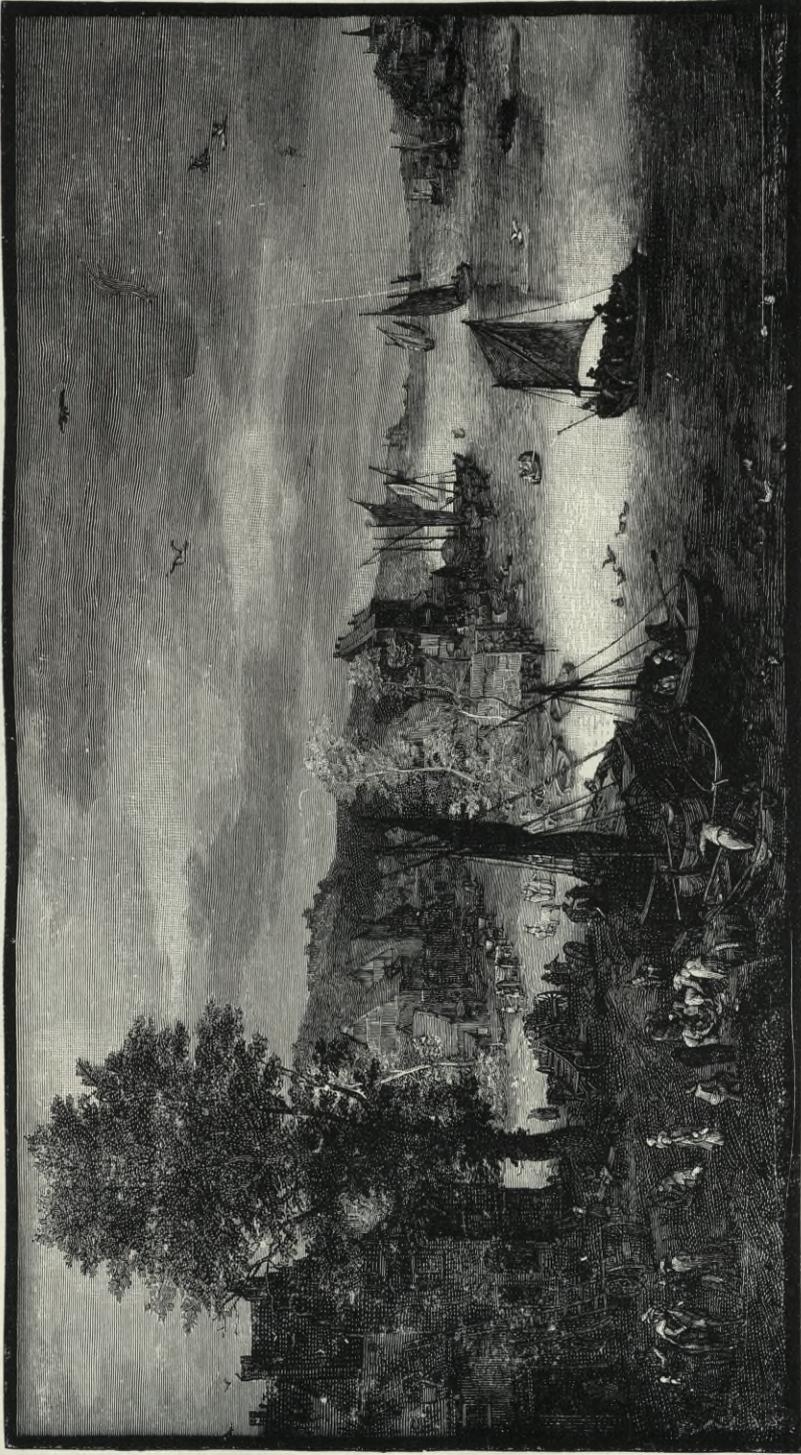
Darstellungen entlehnte (Abb. 155); doch malte er auch biblische Bilder, denen er gern den Charakter von Volksszenen verlieh. So wie bei der Predigt des Täufer<sup>s</sup> in der Wüste mag es bei den Prädikanten, wenn sie ihre Anhänger im Walde um sich sammelten, ausgesehen haben. Phantastische Spukbilder und allegorische Schilderungen lagen dem alten Brueghel ebenfalls nicht fern. Ebenso berühmt wie Brueghel und bereits bei seinen Lebzeiten besonders geschätzt war Pieter Aertsen von Amsterdam (1508—1575), der „lange Pier“. Er hielt sich längere Zeit in Antwerpen auf, blieb aber in seiner ganzen Richtung wesentlich Holländer. Seine kirchlichen Gemälde sind meistens im Bilderstürme untergegangen. Charakteristischer für ihn sind seine Schilderungen aus dem Volksleben, wie der Ciertanz im Reichsmuseum zu



156. Die Taufe Christi, von Joachim Patinir. Wien.

Amsterdam. In seinen Küchenstücken liegen wahrscheinlich die Anfänge der später so glänzend entwickelten Stilllebenmalerei.

Liegen nun in den Bauernbildern dieser beiden größten niederländischen Genremaler des 16. Jahrhunderts die Keime zu den späteren Schilderungen aus den ländlichen und unteren Volkskreisen verborgen, so haben gleichzeitig andere Maler die bereits in der Ghäch<sup>en</sup> Schule (besonders bei Gerard David) vorhandenen Ansätze der Landschaftsmalerei weiter entwickelt. Zu den ältesten Landschaftsmalern zählt man den Joachim Patinir aus Bouvignes (oder Dinant?), der 1515 in die Antwerpener Lukasgilde aufgenommen wurde, und den ihm verwandten Hendrik (met de) Bles, nach dem Zeichen in seinen Bildern, einem Häuschen, von den Italienern Civetta genannt, aus Lüttich, dem zahlreiche überzierlich und phantastisch aufgebaute Landschaften,



157. Flusslandschaft, von Jan Brueghel. Dresden.

aber auch Architekturstücke, zugeschrieben werden (eine Landschaft mit Bergwerken in den Uffizien). Noch fehlt viel zur Selbständigkeit der Landschaftsmalerei. Sie gibt zunächst nur den breiten Rahmen für biblische Szenen ab. Die Künstler wollten nicht Hain und Feld, Berge und Täler allein dem Auge des Betrachters vorführen, sie glaubten noch nicht an die volle Wirkung ausschließlich landschaftlicher Schilderungen. Sie malten das Paradies, den babylonischen Turmbau, die Anbetung der heil. drei Könige, die Taufe Christi (Abb. 156), den heil. Hieronymus usw. Aber an diesen legendarischen Darstellungen übte sich doch erst der Sinn für große landschaftliche Schilderungen, wenn auch das Naturstudium noch wenig ausgebildet erscheint, die Färbung in einem allgemeinen, zuweilen phantastischen Tone gehalten wird. Erst in der zweiten Hälfte des



158. Seehafen, von Paul Bril. Florenz, Uffizien.

16. Jahrhunderts wird auf naturgetreuere Durchführung der landschaftlichen Einzelheiten größerer Nachdruck gelegt, im Kolorit aber gern noch die miniaturartige Feinheit beibehalten.

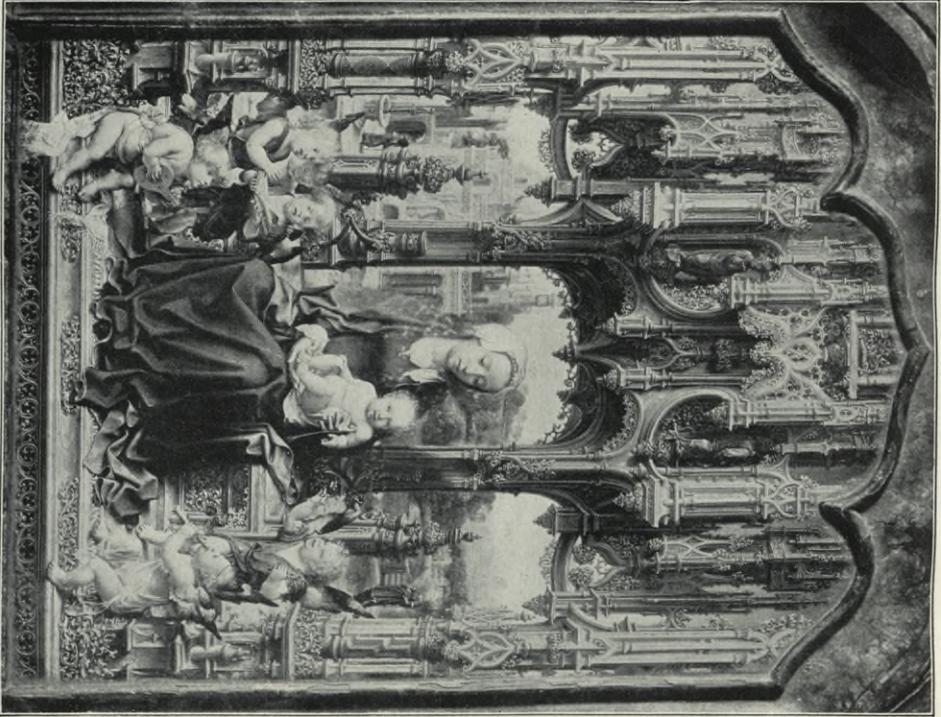
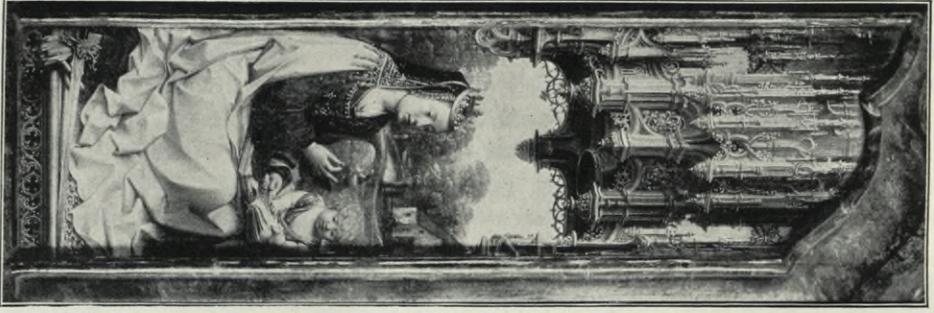
Karel van Mander lobt insbesondere den Gillis van Coninxloo in Antwerpen (1544 bis 1607) als einen hervorragenden Künstler, welcher an die Stelle der getupften Blätter das büschelförmig gezeichnete Laub, den „Baumschlag“, setzte und die Farbentöne je nach der Entfernung feiner abtönte. Mit Eifer warfen sich zahlreiche Meister in Antwerpen und Mecheln auf den Betrieb der Landschaftsmalerei. Vielen wurde die Heimat zu enge; sie wanderten nach Deutschland, wie z. B. Lukas Valkenborch 1567 tat, welcher bereits die landschaftlichen Stimmungen in den verschiedenen Jahreszeiten (Wiener Galerie) trefflich durchführte, oder Hans Bol (1534—1593), dessen miniaturartige, auf Pergament gemalte Landschaften uns zuweilen (Dresden) mitten in das fröhliche Volkstreiben versetzen. Einzelne endlich übersteigen die

Alpen. Längere Zeit verweilte Jan Brueghel (1568—1625), ein jüngerer Sohn des Pieter Brueghel, zum Unterschiede von diesem, dem Bauernbrueghel, wegen seines Kleiderprunkes der „Sammetbrueghel“ genannt, in Italien. Doch hat dieser Aufenthalt auf den landschaftlichen Teil seiner reichstaffierten Gemälde keinen Einfluß geübt. Für seine Flusslandschaften (Abb. 157), seine Windmühlen bot ihm die Heimat die Vorbilder; selbst in der technischen Ausführung, in der vollendeten Sauberkeit, in der noch nicht hinreichend vermittelten Abtönung des Mittel- und Hintergrundes, sagt er sich nicht ganz von der heimischen Tradition los. Größeren Einfluß übte Italien auf Paul Bril aus Antwerpen (1554—1626). Er war der Schüler seines Bruders Matthäus, zu dem er frühzeitig nach Rom kam, wo er später zu Annibale Caracci in Beziehung trat. Er malte zahlreiche landschaftliche Fresken mit kleinen Figuren für Kirchen (Kirchenlandschaften) und Paläste, aber auch Tafelbilder, auf denen er späterhin mehr und mehr die Landschaft im Sinne der italienischen Kunst stilisierte, Kulissen zu beiden Seiten vorschob, den Boden gern in Wellenlinien zeichnete, für eine einheitliche Beleuchtung Sorge trug (Abb. 158). Er war der erste niederländische Landschaftler, der auf das, was wir Gesamthaltung nennen, ausging und in dieser Hinsicht von den Italienern Lehre annahm.

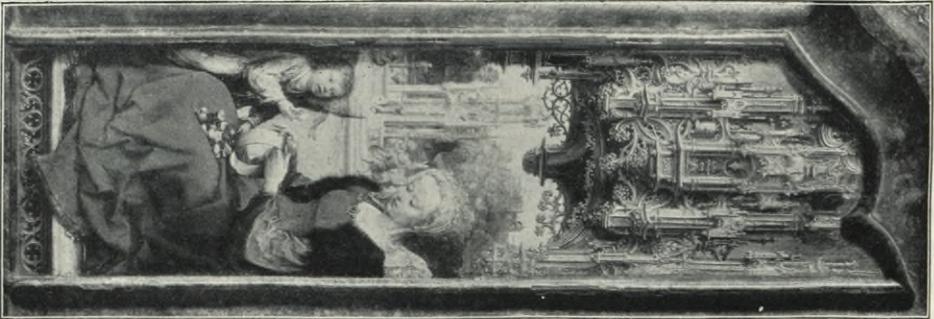
Der Aufenthalt in Italien ist keineswegs bloß eine zufällige Episode, welche nur in das Leben des einen oder des anderen Künstlers hereinspielt. Der Verkehr mit Italien steigerte sich mächtig im Laufe des 16. Jahrhunderts, und in Rom eine kürzere oder längere Zeit verlebt zu haben, gehörte geradezu zu dem regelmäßigen Bildungsgange der niederländischen Maler. Während aber die Landschaftsmaler ihre Selbständigkeit bewahrten, oft selbst lehrend in Italien auftraten, ergaben sich die Figurenmaler vollständig dem Einflusse der italienischen Kunst, huldigten zuerst der Weise Michelangelos und Raffaels, gingen dann im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts bei den späteren Venezianern (Tintoretto) in die Schule und brachten in ihre Heimat den italienischen Stil mit, welcher dann hier bei größeren religiösen und mythologischen Darstellungen das entschiedenste Übergewicht errang und ihre Kunst häufig auf die Irrwege des Manierismus führte.

#### b) Die Romanisten.

Noch im 17. Jahrhundert bestand in Antwerpen eine Künstlergesellschaft, welche die Italiensfahrer, die Künstler, die in Italien studiert und gearbeitet hatten, vereinigte. Diese führten den Namen der Romanisten und zählten keinen geringeren als Rubens zu ihrem Genossen. Einen Abfall von der wahren Kunst erblickten sie in dem Kultus der italienischen Renaissance nicht; sie fanden vielmehr in dem Verständnis ihrer Formen einen Ruhmestitel. Jedenfalls hatten sie dadurch die Malerei hoffähig gemacht, sie dem Geschmade der vornehmen Stände genähert. Die europäische Bedeutung der romanischen Völker war seit der Mitte des Jahrhunderts sichtlich gewachsen. Wie Spanien zur politischen Vormacht emporstieg, so wurde Italien das Musterland seiner Lebensformen. Der Selbsterhaltungstrieb zwang die Künstler, den gleichen Weg einzuschlagen, auf welchem sich Sitte und Bildung allgemein bewegten. Aber auch abgesehen von den äußeren Umständen, welche den italienischen Einfluß begünstigten, brachte es die Entwicklung der niederländischen Kunst mit sich, daß Italien jetzt für sie als Hochschule galt. Die Kunst hatte bereits eine Stufe erreicht, auf welcher die Formenreize eine selbständige Wirkung zu üben beginnen, der Künstler sie vorwiegend ins Auge faßt, auf seine formale Ausbildung das größte Gewicht legt. Nun konnte freilich das Ziel durch das Ausdrucksmittel der Farbe erreicht werden, wie ja in der That die Niederländer im siebzehnten Jahrhundert, dank ihren koloristischen Studien, den Gipfel der Kunst erreichten. In der geschicht-



159. Erziehung von Mariä. Palermo.



lichen Entwicklung kommen aber die kurzen, geraden Wege nur selten vor. Hier lag die Sache überdies so, daß in Italien eine formal vollendete Kunst schon bestand. Sie glänzte gerade durch solche Vorzüge, welche den Niederländern fehlten, ihnen besonders begehrenswert erschienen und der allgemeinen Stimmung der Zeit entsprachen. Als nun vollends im Kreise der Gelehrten und Dichter die antike Stoffwelt zu hohen Ehren gelangte, dadurch auch die antiken und die antikisierenden Kunstformen die Aufmerksamkeit fesselten, als die Lehren Vitruvs, die Bücher Serlios durch Pieter Koek von Alost (1502—1550) bekannt wurden, die Architektur in den italienischen Geleisen mit Glück und Erfolg sich zu bewegen begann, da blieben auch die Maler nicht länger zurück: sie schlugen die gleiche Bahn ein, wurden Schüler der Italiener.



160. Wundertat eines französischen Königs, von Barend van Orley. Turin.

Es kann dabei nicht wundernehmen, daß selbst Maler, welche bereits in der alten, heimischen Weise erfolgreich gewirkt hatten, sich den neuen Idealen zuwandten. Zu diesen zählt in erster Linie Jan Gossaert oder Mabuse aus Maubeuge (um 1470—1541). Seine ältesten Werke stempeln ihn, ähnlich wie Gerard David oder Jakob von Amsterdam, zu einem Ausläufer der älteren Richtung. In der Anbetung der heil. drei Könige (Howard-Castle) ordnet er die Figuren noch in ganz unbefangener Weise an, wie sie im Leben wohl mochten aufgetreten sein, ohne sich um die Stilgesetze der italienischen Renaissancekunst zu kümmern; er hält auch zunächst an der warmen bräunlichen Färbung fest. Als die Perle unter seinen Erstlingswerken gilt das noch an den flämischen Schultraditionen festhaltende, emailartig mit größter Sorgfalt behandelte Triptychon im Museum zu Palermo, dessen Mittelbild die Madonna, umgeben von musizierenden Engeln im Rahmen einer spätgotischen Architektur, darstellt (Abb. 159). Die Berufung

des Künstlergeistes gewähren möchte. Der Ruhm dieses ganzen Künstlerkreises war von kurzer Dauer. Die späteren Geschlechter, teilweise andere Bahnen wandelnd, widmeten ihnen keine lebendige Erinnerung. Was ihre Werke bei aller technischen Tüchtigkeit der Meister so wenig

erfreulich macht, ist die Gezwungenheit und innere Unwahrheit, welche aus ihnen spricht. Die Künstler mußten ihre eigene Natur verleugnen und konnten doch die italienische nicht vollständig in sich aufnehmen. Die italienischen Renaissancebilder besitzen eine ungleich größere Natürlichkeit als ihre niederländischen Nachahmungen mit der gemachten, künstlich erfundenen Idealität. Die Zeitgenossen freilich merkten diesen tiefen Abstand nicht — waren sie doch in derselben, äußerlich gemischten Bildung befangen — und überhäufte die heimischen Künstler mit übertriebenem Lobe. Wir wollen und dürfen nicht in den entgegengesetzten Fehler unbilliger Unterschätzung verfallen. Abgesehen davon, daß der künstlerische Verstand, die äußere Bildung entschieden gehoben, die Stellung der Künstler gebessert wurde, muß doch eine tüchtige Kraft in ihnen vorhanden gewesen sein. Sonst hätten ihre Bilder nicht in Italien selbst so viele Liebhaber gefunden, wäre ihnen nicht in diesem Lande ein so reicher Wirkungskreis geöffnet worden. Sie spielten um die Mitte des Jahrhunderts in Bologna, in Rom und namentlich in Florenz als Lehrer und Dekorationsmaler keine unwichtige Rolle.

#### Niederländische Bildhauer in Deutschland.

Vollends in Deutschland übten sie eine wirkliche Herrschaft aus. Die einen bewog die Furcht vor Herzog Albas Verfolgungen zur Auswanderung, die anderen lockte die Aussicht auf große Bestellungen. Jene fanden in den Städten, auch in den nordischen Hansestädten (Frankfurt, Danzig) Zuflucht, diese traten in höfischen Dienst. Zahlreiche niederländische Bildhauer siedelten sich in Deutschland an, wie z. B. Alexander Colins aus Mecheln, welcher den plastischen Schmuck am Otto-Heinrichsbau in Heidelberg besorgte und mit stärkster Betonung der malerischen Wirkung die Mabafterreliefs am Grabmale Kaiser Maximilians in Innsbruck (1566) ausführte. Niederländer arbeiteten an dem Grab-



163. Nische mit Marienbild,  
nach Peter Candid. München, Residenz.

male des Kurfürsten Moritz in Freiberg; Adriaen de Bries schuf den Merkur- und 1596—1602 den Herkulesbrunnen in Augsburg (Abb. 161), Hubert Gerhard aus Antwerpen 1593/4 den Augustusbrunnen daselbst (Abb. 162). Hubert Gerhard war auch in München tätig, wo überdies Peter de Witte, auch Candid genannt, am Hofe des kunstsinigen Herzogs Maximilian eine

vielseitige Tätigkeit entwickelte. Nach Candids Entwürfen hat Hans Krumper von Weilheim die Madonna an der (alten) Residenz (Abb. 163) und die Statuen am Denkmal Kaiser Ludwigs in der Frauenkirche (s. S. 60) gegossen. Denn in keinem Fache der plastischen Kunst fehlte es an heimischen tüchtigen Künstlern, welchen die Ausführung der Werke — zumeist Grabdenkmäler und Brunnen — anvertraut werden konnte, mochte auch die höfliche Sitte bei der Anlage und dem Entwürfe gern fremde vornehmere Kräfte heranziehen.

### 3. Niederländische und deutsche Malerei am Ausgang des sechzehnten Jahrhunderts.

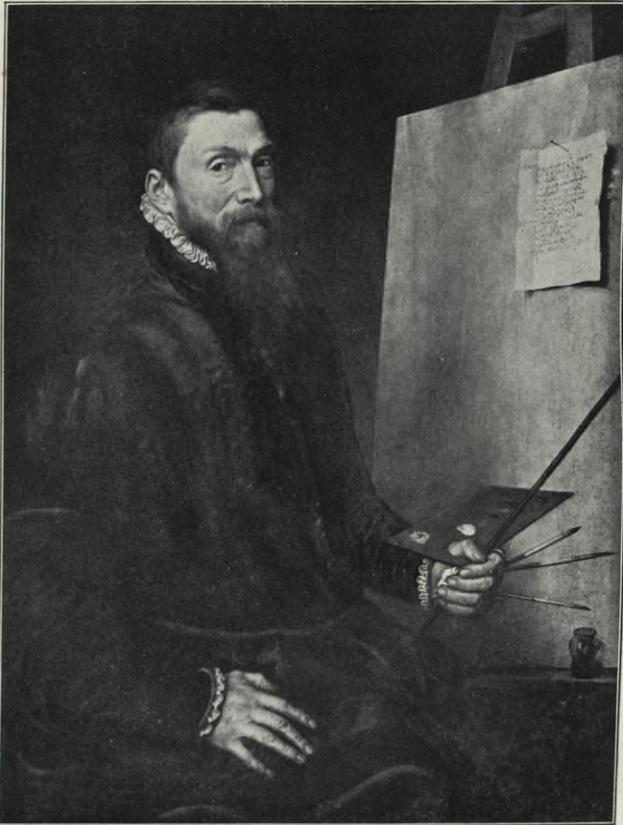
Auch unter den an den deutschen Höfen tätigen Malern befanden sich mehrere Niederländer, wie der von Correggios Gemälden begeisterte Bartholomäus Spranger (1546 bis



164. Familienbild, von Christoph Schwarz. München, Pinakothek.

vor 1629) und der vielgereiste, durch seine Städteansichten und Miniaturen bekannte Georg Hufnagel (1545 bis nach 1618) aus Antwerpen, Friedrich Sufris (1525—1599) aus Amsterdam, der als Porträtmaler beliebte Niclas Neuchatel aus Mons und andere. Sie unterschieden sich in ihrer Bildung nicht von den hervorragenden deutschen Meistern, welche in München und Prag Beschäftigung fanden oder die damals so beliebte Fassadenmalerei (Augsburg, München, Regensburg, Passau und andere) trieben. Sie alle, unter den Deutschen: Christoph Schwarz aus Ingolstadt, Johann von Aachen aus Köln (1552—1615), Joseph Heinz aus Bern, Johann Kottenhammer aus München (1564—1623), hatten ihre Schule in Italien, bald in Rom, bald in Venedig durchgemacht. Einzelne unter ihnen erfreuen sich auch im Auslande eines guten Rufes, wie Kottenhammer, dessen kleine, auf Kupfer gemalte mythologische und biblische Darstellungen in Frankreich und England sehr gesucht waren.

So hatten sich auch in Deutschland die Künstler allmählich aus bescheidener bürgerlicher Stellung zu höherem Ansehen emporgeschwungen. Im allgemeinen sind aber doch die Leistungen auch dieser Meister in den Hintergrund getreten, da sie weder mit der vergangenen Kunst in organischem Zusammenhang stehen, noch auf die künftige werktätig vorbereiten. Ein einziger Kunstzweig bewahrt in Deutschland, wie im Norden überhaupt, eine stärkere Lebenskraft und eine größere Selbständigkeit: die Porträtmalerei, da in ihr die Naturbeobachtung den von der Wahrheit abschweifenden Sinn — und das war der Hauptfehler der Romanisten — sofort verbesserte. Man empfängt von vielen Romanisten ein anderes Bild, wenn man ihre Tätigkeit



165. Selbstbildnis von Anton Mor. Florenz, Uffizien.

auf dem Gebiete der Porträtkunst betrachtet. So stellt sich uns Christoph Schwarz (geb. 1550 in Ingolstadt, † 1597 in München), in seinen größeren Werken ein Nachahmer Tintoretto's, in den Porträten (Abb. 164) als ein Nachfolger der älteren heimischen Richtung dar. Hans Mielich in München (1516—1573) verdient nicht allein als vielbeschäftigter Miniaturmaler und wegen seiner Kunst, funkelndes Goldschmiedewerk in Farben treu wiederzugeben, Anerkennung; auch seine Porträts erfreuen, wenn auch nicht durch tieferes Leben, so doch durch ihre frische Färbung. Vollends in den Niederlanden haften mit Recht die Namen zweier Bildnismaler am stärksten im Gedächtnisse. Holland und Belgien erscheinen auch hier gleich gut vertreten. Aus der Schule des Pieter Pourbus in Brügge, der bereits ein tüchtiger Porträtmaler war, ging Frans Pourbus der Ältere (1545—1581) hervor, welcher nach Antwerpen

überfiedelte und hier trotz dem Einflusse des Floris in seinen Bildnissen die schärfere Zeichnung und die kräftigere Farbe in Ehren hielt. Ihn übertragt noch an Ansehen und künstlerischer Bedeutung der Schüler Scorels, Anton Mor (Moro) aus Utrecht, der 1547 in der Lukasgilde zu Antwerpen eingeschrieben wurde und um 1577 verstarb. In doppelter Beziehung tritt er als Vorläufer von Rubens auf. Wie dieser erfreut er sich an den Höfen Europas einer großen Gunst und verleiht dem eigenen Leben einen glänzenden Anstrich. Gleich Rubens empfing er auf seinen Reisen verschiedene künstlerische Anregungen, ohne den Kern seiner nordischen Natur zu verlassen. Kein Zweifel, daß er italienische Porträts (Tizian) studiert hatte; trotzdem besitzen die von ihm gemalten Bildnisse eigentümliche Züge. Seine Zeichnung ist scharf, zuweilen trocken, die Farbe, besonders bei den Frauen, nicht einschmeichelnd — doch hatte er für den Herzog

von Alba eine Galerie weiblicher Schönheiten gemalt —; er weiß aber die Züge zu einem einheitlichen Ausdruck zu sammeln und verleiht seinen Halbfigurenbildern ein kräftiges Leben (Abb. 165). Porträts von Moros Hand sind in allen größeren Sammlungen Europas vorhanden, manche unter anderem Namen. Ein Doppelbildnis aus seiner frühesten Zeit besitzt das Berliner Museum, ein treffliches Frauenporträt aus seinen letzten Jahren die Wiener Galerie.

Bis zum Schlusse des 16. Jahrhunderts konnte man die Hoffnung hegen, daß Deutschland den Niederlanden wirksam nachzueifern werde. Hier und dort hatte die Kunst eine gleichartige Entwicklung eingeschlagen, herrschten verwandte Richtungen. Wenn sich diese Erwartung im folgenden Menschenalter nicht erfüllte, so lag der Grund zunächst in äußeren Verhältnissen. Deutschland verarmte im 17. Jahrhundert, während sich in Holland Reichtum und satte Bildung sammelten. In Deutschland waren die Kräfte durch die Kirchenspaltung geteilt, in Belgien nahm nach dem Siege des Katholizismus die kirchliche Malerei einen neuen mächtigen Aufschwung. Die Volkskunst trennte sich in Deutschland schärfer als in den Niederlanden von der höfischen Kunst. Jene fand noch immer im Holzschnitte den wichtigsten Ausdruck. So groß die Fruchtbarkeit und so tüchtig die technische Fertigkeit der Zeichner war, wie des Jost Amman aus Zürich († 1591 in Nürnberg) oder des Tobias Stimmer in Straßburg (1539 bis vor 1587) des Virgil Solis (1514—1562) in Nürnberg und anderer, so können wir doch kaum in ihnen die Nachfolger der phantasiereichen alten Künstler erblicken. Selbst ihre Figuren haben ein gewisses dekoratives Gepräge (Abb. 166).

Die deutschen Fürsten waren keineswegs der Kunst abhold gesinnt. Mehrere von ihnen bewiesen eine warme Kunstliebe, wie die bayerischen Herzöge Albrecht V., Wilhelm V. und Maximilian I.; dann die österreichischen Fürsten: Ferdinand, der zweite Sohn Kaiser Ferdinands I., und insbesondere Kaiser Rudolf. An seinem Hofe in Prag hatte sich eine förmliche Künstlerkolonie angesiedelt, deren Treiben zu beobachten einen nicht geringen Reiz übt, an der man aber eine namhafte Förderung der deutschen Kunst nicht wahrnimmt. Die Kunstliebe der Fürsten zeigte sich überhaupt viel weniger in der Förderung einer großen schöpferischen Tätigkeit der Künstler als in einer eifrigen Sammellust. Kunstbücher und Kunstammern sind ihre wichtigsten Denkmale. Bei der Zusammenstellung der Kunstammern wurde aber auf den Erwerb bloßer Kuriositäten mindestens ein ebenso großes Gewicht gelegt wie auf den Besitz wirklicher Kunstwerke. So entstand die Kunstammer Herzog Albrechts von Bayern und die Ambraser Sammlung. Selbst Kaiser Rudolf hatte bei der Stiftung seiner berühmten Kunstammer auf die



166. Die Heimsuchung, von Tobias Stimmer. Holzschnitt.

Vertretung der mannigfachsten Interessen Bedacht genommen. Die Kunstliebe der Höfe kam daher der monumentalen und freien Kunst wenig zugute. Wurden doch z. B. Porträtsammlungen häufig nach genealogischen Regeln, gleichsam als Illustrationen des Stammbaumes, angeordnet. Die größte Förderung gewann durch die Kunstkammern das Kunsthandwerk, dessen Produkte sich in ihnen leichter unterbringen ließen und zu ihrem Schmucke wesentlich beitrugen. Und darin liegt schließlich noch ein Trost. Durch die Gunst, welche das Kunsthandwerk an den Höfen genoß, kamen die im Volkstum vorhandenen, dem Kunsthandwerke vorwiegend zugewandten Kräfte doch zu ihrer Geltung. So berührten und verbanden sich wieder die höfischen und volkstümlichen Kunstweisen und gewannen ein einheitliches Wesen.



167. Franz I., von Jehan Clouet. Louvre.

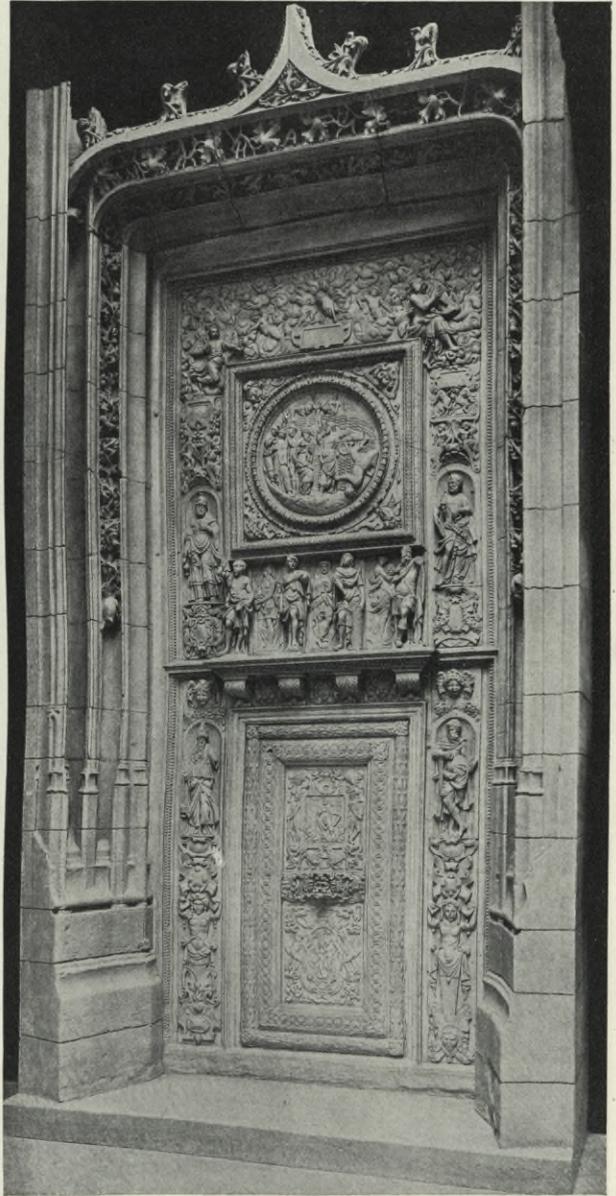
#### 4. Die Renaissance in Frankreich.

Hundert Jahre hatte bereits die Renaissancearchitektur in Italien geherrscht, ehe sie siegreich auch in die Länder diesseits der Alpen einzog. Bereits vollkommen in sich fertig und abgeschlossen, in die Form fester Regeln (Serlio und andere) gebaut, konnte sie hier nicht die vorhandenen Bauelemente durchdringen, sondern blieb äußerlich an ihnen haften. Sie erscheint im Norden noch weniger als in der Heimat aus der konstruktiven Gliederung hervorgegangen, bewahrt noch stärker den dekorativen Charakter. Sie brach sich Bahn teils durch die Berufung italienischer Künstler nach dem Norden, teils durch die Studien nordischer Künstler in Italien. Die italienische Renaissancearchitektur wurde zum amtlichen Stile der katholischen Kirche erhoben

und verdrängte im Laufe der folgenden Jahrhunderte die mittelalterliche christliche Bauweise vollständig. Sie webte auch das Putzkleid, in welches sich das nordische Schloß und Bürgerhaus hüllte; nur in das Reich der Kleinkunst zog sie nicht gleich als siegreicher Triumphator ein.

a) Malerei und Plastik.

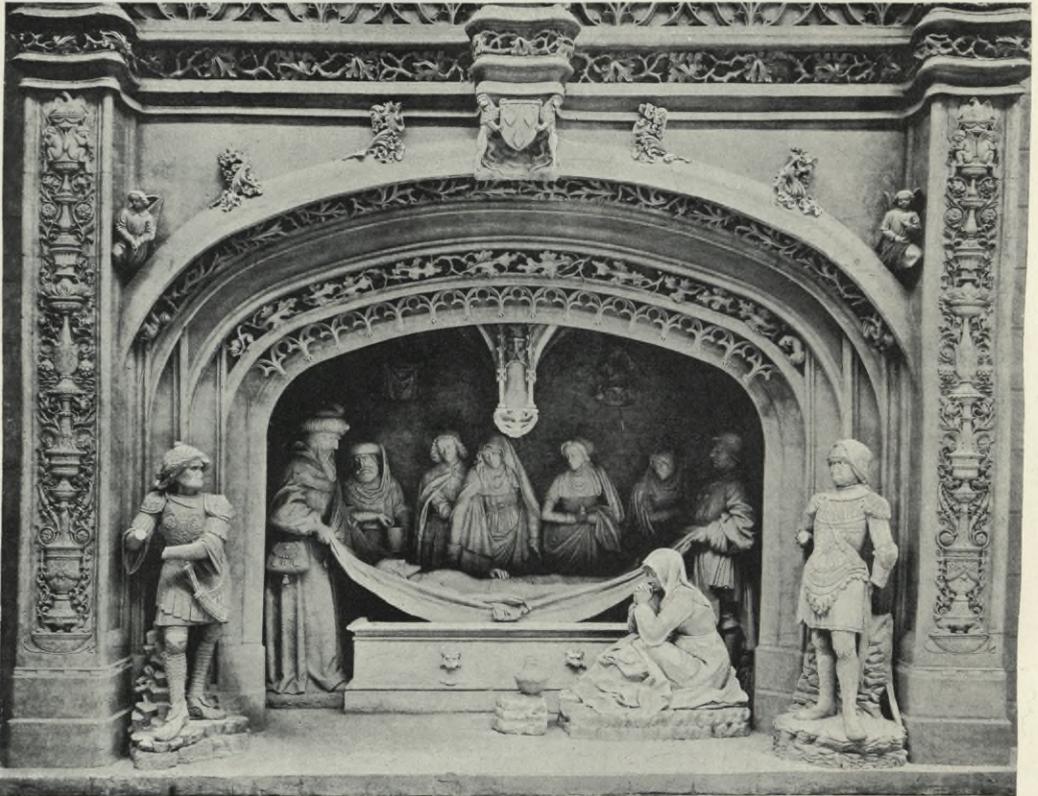
In jedem Lande tritt die Renaissancearchitektur je nach den Voraussetzungen, auf welche sie trifft, und je nach den Persönlichkeiten, welche sie einführen, verschieden auf. Frühzeitiger und mächtiger als in allen übrigen Ländern äußert sie ihre Wirksamkeit in Frankreich. Während seit den Tagen Karls VIII. französische Heere wiederholt auszogen, um italienisches Land zu unterwerfen und französischen Einfluß in den Staaten jenseits der Alpen herrschend zu machen, wanderten namentlich Florentiner Künstler nach Frankreich, um hier am Hofe den verfeinerten Geschmack einzuführen. Von den älteren italienischen Künstlern, wie Girolamo und Luca della Robbia, Leonardo, Andrea del Sarto, kann man nicht behaupten, daß sie in Frankreich tiefe Spuren hinterlassen hätten. Einer von ihnen, Montorsoli, der Gehülfe und Schüler Michelangelos, der gleichfalls einige Zeit in Paris zubachte und dann in Genua eine reiche Tätigkeit entfaltete, scheint sogar französische Anschauungen in sich aufgenommen zu haben. Festeren Boden faßten der sogenannte Rosso aus Florenz († 1541) und Francesco Primaticcio († 1570), ein Bolognese, beide von König Franz (1530 und 1532) berufen, um in dem umgebauten Schlosse von Fontainebleau die Gemächer mit Fresken und Stuckreliefs zu schmücken. Ihre



168. Portal von St. Maclou in Rouen.  
(Nach Marcou.)

Werke sind größtenteils zugrunde gegangen und noch am besten in den gestochenen Nachbildungen zu studieren. Als Gründer der „Schule von Fontainebleau“ genießen sie einen größeren Ruhm, als sie nach ihren Leistungen verdienen. In Wahrheit beschränkt sich ihr Ein-

fluß nur auf die dekorativen Künste. Und selbst in dieser Hinsicht bleibt es zweifelhaft, ob die in Frankreich seither üppig blühende, fast wuchernde Dekorationsmalerei auf ihre Anregungen zurückgeführt werden muß oder in den Lebensgewohnheiten und Kunstsitten der vornehmen Franzosen wurzelt. Die wenigen bedeutenden Maler, welche im 16. Jahrhundert in Frankreich auftraten, die beiden Clouet, Jehan († 1540) und dessen Sohn François Clouet († 1572), oft mit dem Vater verwechselt, ferner Geoffroy und Pierre Dumonstier, alle in bezeichnender Weise Porträtmaler und Zeichner, erscheinen von italienischen Einflüssen unabhängig, lassen eher niederländische Einwirkungen vermuten oder zeigen doch eine den Niederlanden verwandte, nur weniger farbenfröhliche, schwächlichere, dafür aber vornehmere, echt französische Auffassung (Abb. 167).



169. Grablegung. Abteikirche zu Solennes (Sarthe).  
(Nach Marcou.)

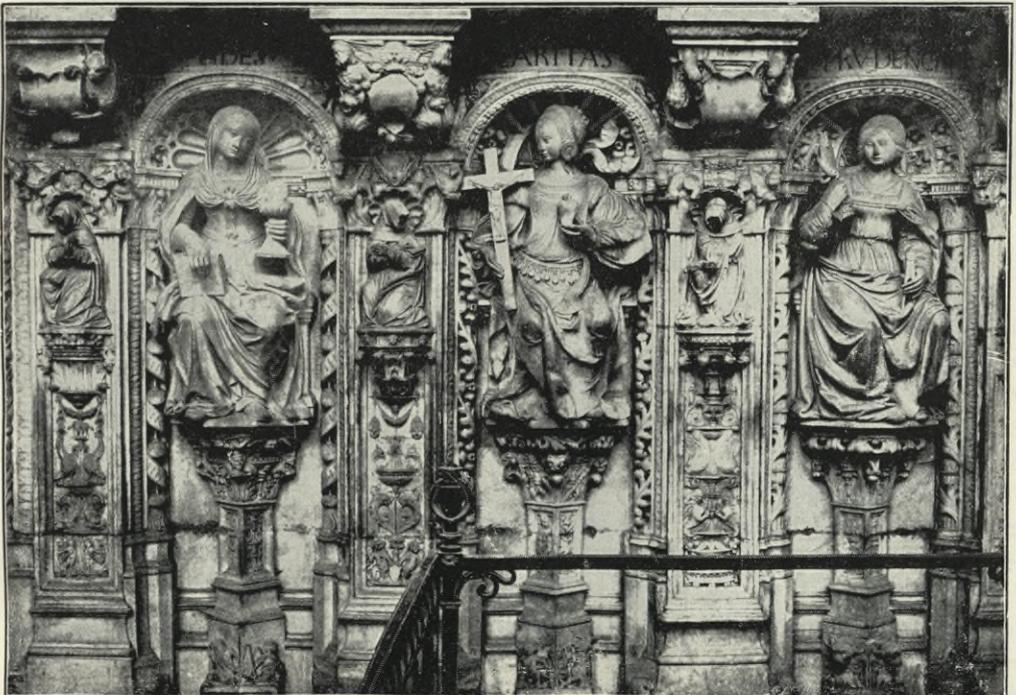
Die Fürsten und Hofleute waren übrigens nicht die einzigen, welche dem italienischen Geschmack huldigten. Auf gar mannigfachen Wegen drangen italienische Kunst und Künstler auf französischem Boden vorwärts. In den südlichen Landschaften (Toulouse, Lyon) tauchen sie bereits im 15. Jahrhundert auf. In Paris bildeten sie seit dem Anfange des 16. Jahrhunderts eine förmliche Kolonie, lebten gemeinsam im Hotel du Resle. Ihre Tüchtigkeit als Marmorarbeiter, ihre Meistererschaft in der ornamentalen Kunst machten sie unentbehrlich. Wir treffen sie daher als Gehilfen und ausführende Künstler selbst bei solchen Werken an, welche im übrigen französischen Ursprungs sind.

**Grabmäler der französischen Renaissance.** Grabdenkmäler und die mit der Architektur

unmittelbar verbundene dekorative Plastik (Abb. 168) bildeten die Hauptaufgabe der französischen Bildhauer. Für Grabmäler bleibt zwar der hergebrachte Typus des Sarkophages mit der darauf ruhenden Grabstatue bestehen. Er empfängt aber eine reichere Form und wird der Mittelpunkt einer größeren Grabanlage. Die Seiten des Sarkophages werden mit Reliefs oder Statuetten in Nischen geschmückt, an den Ecken des Unterbaues werden Statuen aufgestellt, über dem Sarkophage erhebt sich noch ein Oberbau, welchen die knienden Sta-



170. Grabmal des Kardinals Amboise, von Roulland Leroux. Rouen, Kathedrale.  
(Nach Gonje.)



171. Vom Unterbau des Grabmals Amboise. Rouen, Kathedrale.



172. Grablegung Christi. (Hauptgruppe.) Hochrelief von Ogier Richier.  
Saint-Mihiel, St. Etienne.



173. Der heil. Georg, Relief von Michel Colombe. Louvre.  
(Nach Gonse.)

tien der Beigesezten krönen (Abb. 176). Renaissanceformen treten uns zunächst nur an den architektonischen Gliedern und ornamentalen Teilen entgegen; als kunstbewusstes Ziel steht noch immer lebendige Naturwahrheit in erster Linie; nur daß dem edlen Materiale des Marmors entsprechend auf eine feine, fast zierliche Ausführung Bedacht genommen wird.

Die französische Renaissanceeskulptur entwickelt sich keineswegs von einem einzigen Mittelpunkte aus; selbst die im 15. Jahrhundert so reich blühende burgundische Schule kann nicht als der ausschließliche Ausgangspunkt gelten. Noch hatten in Frankreich nicht die Provinzen zugunsten der Hauptstadt abgedankt. Namentlich die Steinmeßhütten der großen Kathedralen boten treffliche Pflanzstätten tüchtiger Bildhauer (Abb. 169). Wir dürfen uns daher nicht wundern, daß die glänzendsten Grabdenkmäler aus der Frühzeit des 16. Jahrhunderts weitab



174. Grabmal Franz' II. von Bretagne und der Margarete de Foix.  
Von Michel Colombe. Nantes, Kathedrale.

vom Königsstige errichtet wurden, aus fernen Provinzen die besten Künstler stammen. Ein „maître maçon“, Roulland Leroux, führte (natürlich mit mehreren Gehilfen) das Denkmal des Kardinals Amboise in der Kathedrale von Rouen (1520—1525) aus. Der Sarkophag wie die Rückwand des Grabmals und des überhängenden Baldachins sind ganz mit Skulpturen bedeckt, die einen verschwenderischen Reichtum von Formen und Ziermotiven der Renaissance darbieten (Abb. 170 und 171). Die Vorliebe für eine prächtige Ausstattung bekundeten auch die Familiengräber, welche Margareta von Österreich, die Tochter Kaiser Maximilians, in der Kirche Notre Dame zu Brou in der Grafschaft Breffe (Dép. Ain) errichten ließ. Die Kirche, von Louis van Bogen in gotischen Stile erbaut, war dem Andenken ihres Gemahles, Philibert von Savoyen, geweiht, der Chor zur Aufnahme seines Grabmales, sowie des Grabmales seiner Mutter und ihres eigenen bestimmt. Mit der größten Sorgfalt und Umsicht wurde das Werk (seit 1506) vorbereitet. Zwei Maler, Jehan Perréal und Jan Vermeyen in Brüssel (uns



172. Grablegung Christi. (Hauptgruppe.) Hochrelief von Gigier Richier.  
Saint-Mihiel, St. Etienne.



173. Der heil. Georg, Relief von Michel Colombe. Louvre.  
(Nach Gonje.)

tuen der Beigesetzten krönen (Abb. 176). Renaissanceformen treten uns zunächst nur an den architektonischen Gliedern und ornamentalen Teilen entgegen; als kunstbewusstes Ziel steht noch immer lebendige Naturwahrheit in erster Linie; nur daß dem edlen Materiale des Marmors entsprechend auf eine feine, fast zierliche Ausführung Bedacht genommen wird.

Die französische Renaissanceeskulptur entwickelt sich keineswegs von einem einzigen Mittelpunkte aus; selbst die im 15. Jahrhundert so reich blühende burgundische Schule kann nicht als der ausschließliche Ausgangspunkt gelten. Noch hatten in Frankreich nicht die Provinzen zugunsten der Hauptstadt abgedankt. Namentlich die Steinmezhütten der großen Kathedralen boten treffliche Pflanzstätten tüchtiger Bildhauer (Abb. 169). Wir dürfen uns daher nicht wundern, daß die glänzendsten Grabdenkmäler aus der Frühzeit des 16. Jahrhunderts weitaus



174. Grabmal Franz' II. von Bretagne und der Margarete de Foix.  
Von Michel Colombe. Nantes, Kathedrale.

vom Königsstige errichtet wurden, aus fernen Provinzen die besten Künstler stammten. Ein „maître maçon“, Roulland Leroux, führte (natürlich mit mehreren Gehilfen) das Denkmal des Kardinals Amboise in der Kathedrale von Rouen (1520—1525) aus. Der Sarkophag wie die Rückwand des Grabmals und des überhängenden Baldachins sind ganz mit Skulpturen bedeckt, die einen verschwenderischen Reichtum von Formen und Ziernotiven der Renaissance darbieten (Abb. 170 und 171). Die Vorliebe für eine prächtige Ausstattung bekundeten auch die Familiengräber, welche Margareta von Österreich, die Tochter Kaiser Maximilians, in der Kirche Notre Dame zu Brou in der Grafschaft Bresse (Dép. Ain) errichten ließ. Die Kirche, von Louis van Boghem im gotischen Stile erbaut, war dem Andenken ihres Gemahles, Philibert von Savoyen, geweiht, der Chor zur Aufnahme seines Grabmales, sowie des Grabmales seiner Mutter und ihres eigenen bestimmt. Mit der größten Sorgfalt und Umsicht wurde das Werk (seit 1506) vorbereitet. Zwei Maler, Jehan Perréal und Jan Vermeyen in Brüssel (uns

am besten durch die in Wien bewahrten farbigen Kartons bekannt, welche den Zug Karls V. nach Tunis verherrlichen) fertigten Skizzen; Bildhauer, wie Michel Colombe, machten Modelle, die Ausführung der Denkmäler wurde dem Konrad Meyt aus Mecheln und zahlreichen anderen Künstlern übertragen. Es ist nicht möglich, den Anteil jedes einzelnen festzustellen, zu bestimmen, wer die technisch vollendeten, üppigen Ornamente am Sarkophage des Herzogs und am Baldachin über dem Grabe seiner Gemahlin gearbeitet, wer die durch edle Ruhe und fließende Formen ausgezeichnete Statue der letzteren entworfen hat. Das Wichtigste bleibt die Abwesenheit eines merkbaren italienischen Einflusses.

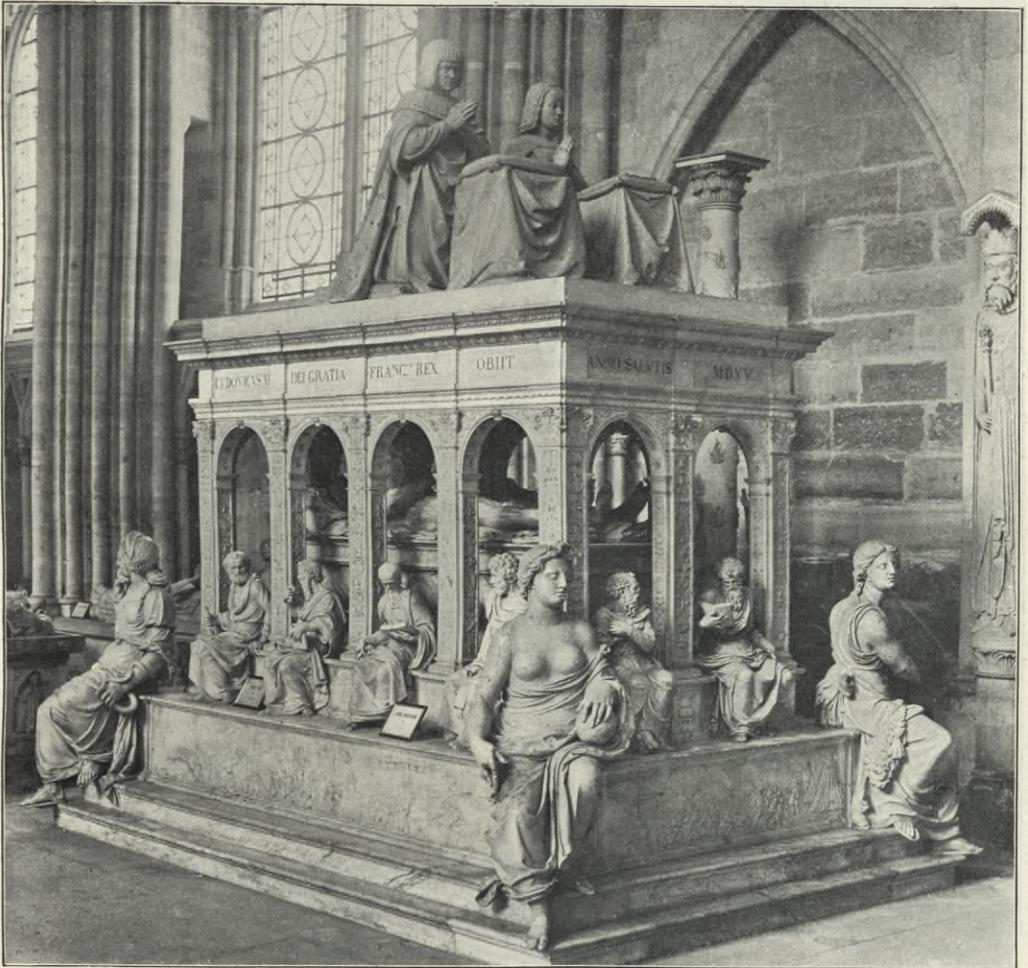


175. Edfigur vom Grabmal Franz' II.  
(Nach Marcou.)

Von der künstlerischen Lebenskraft der verschiedenen Provinzen legen noch andere Werke und Künstler Zeugnis ab. In Lothringen entfaltete Sigier Richier (1500—1567), wie so viele französische Künstler ein Hugonotte, eine reiche Wirkksamkeit. Seiner streng religiösen Gesinnung mag wohl der schwere Ernst und die unerbittliche Wahrheit, welche in seinen Schilderungen des Todes Christi herrschen, zuzuschreiben sein. Richiers Hauptwerke sind ein dreiteiliger Altar in Hattonchâtel (1523), die Kreuztragung, den Kreuzestod und die Grablegung in stärkstem Relief darstellend, und eine Grablegung in der Kirche St. Etienne zu Saint-Mihiel (Abb. 172). So ergreifend in dieser, aus dreizehn Figuren bestehenden Gruppe der Abschied der Frauen vom Leichname Christi wiedergegeben ist, so merkt man doch, daß der ungewöhnlich große Maßstab den Künstler in Verlegenheit brachte. Die Komposition fällt auseinander, Füllfiguren müssen aus-helfen. Auch in Dijon pflanzt sich der Ruhm der burgundischen Schule auf das jüngere Geschlecht fort, wie das Jüngste Gericht im Giebel der Michaelskirche daselbst, eine der schönsten Schöpfungen der französischen Skulptur im 16. Jahrhundert, beweist.

**Michel Colombe.** Allmählich zog doch die Touraine, der Hauptsitz der französischen Königsmacht im 15. Jahrhundert, zahlreiche Kunstkräfte aus verschiedenen Landschaften an sich. In Tours siedelte sich Michel Colombe (um 1430 geboren, wahrscheinlich in der Bretagne, 1512 gestorben) an, der hervorragendste Bildhauer der älteren Generation. In Grabmälern und Reliefs (heil. Georg aus dem Schlosse Gaillon im Louvre, Abb. 173) hält er sich nicht an die ältere Weise, stellt sich vielmehr als Ziel die unmittelbar lebendige äußere Wahrheit. Das Marmorgrabmal Franz' II. und seiner Gemahlin in der Kathedrale von Nantes, nach Entwurf des Jean Perréal und mit Hilfe italienischer Ornamentisten 1502—1507 geschaffen, darf als Muster der französischen Frührenaissance gelten (Abb. 174). Auf dem mit Nischenfiguren und Medaillons geschmückten Sarkophage ruhen in Fürstentracht der Herzog und seine Gemahlin Margarete de Foix. Das Kopfkissen wird von drei knienden Engeln gehalten, zu Füßen sind ein Löwe und eine Wind-

hündin mit den Wappenschilden angebracht. An den vier Ecken des Grabmales treten die Statuen der Kardinaltugenden vor, unter welchen die Klugheit und die Stärke (Abb. 175) durch die vornehme, ruhige Haltung und vollendete Ausführung sich auszeichnen. In Tours lebte und wirkte auch die Künstlerfamilie der Juste, unter deren Gliedern Jean Juste, geboren 1485 in Florenz (Giovanni di Giusto Betti), † 1549, den größten Ruhm genießt. Er ist der Schöpfer des Grabdenkmals, welches 1516—1532 zu Ehren Ludwigs XII. und seiner



176. Grabmal Ludwigs XII. in St. Denis, von Jean Juste.

Gemahlin in St. Denis errichtet wurde (Abb. 176). Die Verstorbenen treten uns zweimal vor die Augen: einmal sind sie dem Herkommen gemäß liegend auf dem Sarkophage dargestellt, das andere Mal krönen sie, im Gebete kniend, den Arkadenbau, welcher den Sarkophag einschließt. Das Werk erweist sich als eine Erweiterung des überlieferten Typus, übt durch seine Größe, den Reichtum des plastischen Schmuckes (zu den Tugenden an den Ecken sind noch die Apostel zwischen den Bogen hinzugekommen) eine mächtige Wirkung, erscheint aber nicht in allen seinen Teilen gleichmäßig gut gearbeitet.

**J. Goujon und G. Pilon.** Während das ältere Künstlergeschlecht noch im Volkstum wurzelt, mit der benachbarten niederländischen Weise sich vielfach berührt, vermehren sich in den letzten Jahren König Franz' I. und unter Heinrich II. die Einflüsse der italienischen Renaissance. Gleichzeitig wird der Schwerpunkt der Tätigkeit in den plastischen Schmuck der Schloßbauten gelegt. Jean Goujon, wahrscheinlich in der Normandie geboren und zuerst in Rouen tätig,



177. Von der Fontaine des Innocents in Paris.  
Relief von Jean Goujon. (Nach Marcou.)

seit 1541 in Paris zunächst an dem plastischen Schmuck des im 18. Jahrhundert abgebrochenen Lettners in St. Germain l'Auxerrois beschäftigt und zwischen 1564 und 1568 in Bologna gestorben, sowie Germain Pilon (geboren in Paris um 1535, † daselbst 1590), der Sprosse eines Provinzialkünstlers, sind die Hauptvertreter der neuen Richtung. Beide fanden eine reiche Tätigkeit. Diese gipfelt bei Goujon in den Reliefs an der (jetzt umgestellten und erweiterten) Fontaine des Innocents in Paris (Abb. 177), in der aus dem Schloßhufe von Anet in das Louvre übertragenen Diana (Abb. 178), den ebenfalls in das Louvre übertragenen Reliefs aus der Kirche St. Germain l'Auxerrois (darunter die uns bereits sehr modern anmutende Beweinung Christi (Abb. 179), endlich in den im Schweizerjaale des Louvre befindlichen Karyatiden. — Pilon's Ruhm knüpft sich besonders an die eng verschlungenen drei Grazien (Tugenden?), welche ursprünglich eine Urne mit dem Herzen Heinrichs II. trugen (Louvre), und an das Grabmal Heinrichs II. und der Katharina Medici in St. Denis. An dem letzteren Werke ist nicht alles von ihm, aber gerade das Schönste daran, die Bronzefiguren des knienden Königs Heinrichs II. und seiner Gemahlin zeigen den Künstler auf der Höhe seiner Meisterschaft und zugleich als Vertreter der reifen, schon dem Barock zuneigenden, fran-

zösischen Hochrenaissanceplastik. Selbst in einfachen Büsten, wie in derjenigen Heinrichs II. (im Louvre, Abb. 180) offenbart sich dieser Zug in der stark dekorativen Gewandung. — Goujon ist bei weitem der bedeutendere Bildhauer. Seine Köpfe haben einen natürlichen Ausdruck, die Gewänder, wie der Vergleich der Karyatiden mit den Grazien zeigt, einen gefälligeren Wurf und eine anmutigere Schürzung. Obwohl Goujon sich mit Vitruv und der Proportionslehre beschäftigte, gab er doch seinen Gestalten andere Maße, so daß darin bereits das französische Schönheitsideal anklingt. Die Glieder sind schlanker, die Umrisse des Leibes bewegter, die Köpfe schmaler, als wir sie in der italienischen Renaissance zu sehen gewohnt sind.



178. Diana von Poitiers. Marmorgruppe von Goujon. Louvre. (Nach Gonse.)

Eine eigentümliche Stellung nimmt Jean Cousin ein, der in Soucy bei Sens 1501 geboren wurde und um 1589 starb. Sein universelles Können wird allgemein gepriesen. Er ist Maler und Glasmaler, Bildhauer, Kupferstecher, auch Kunsttheoretiker in einer Person. Wir



179. Beweinung Christi. Marmorrelief von Goujon. Louvre.

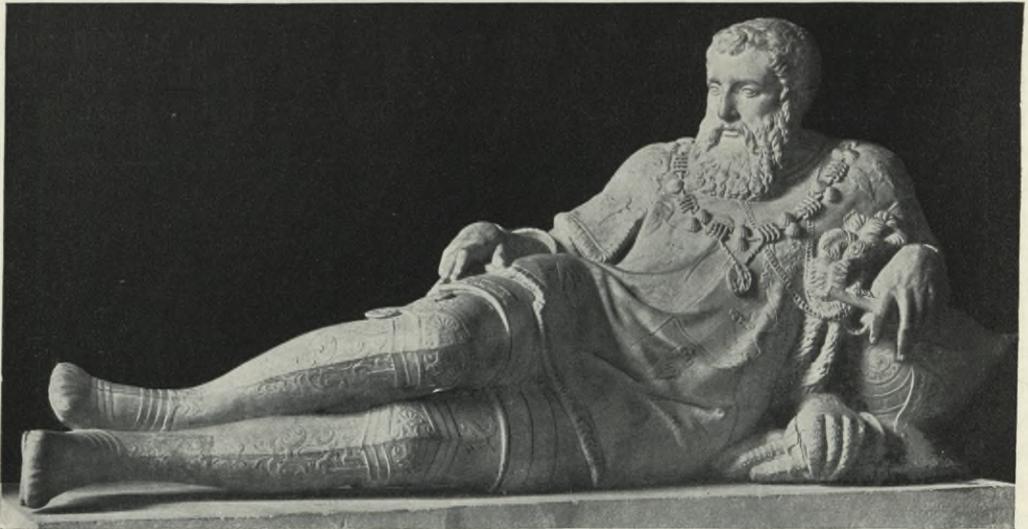


180. Heinrich II., von Pilon. Paris, Louvre. (Nach Gonje.)

gleich vortreffliche und um 1545 entstandene Werk in die Nähe von Jean Goujon.

Die Glanzzeit der französischen Skulptur hört gegen das Ende des 16. Jahrhunderts auf. Die politischen Stürme hinderten eine unmittelbare Nachfolge der großen Meister, und als die Kunstpflege im 17. Jahrhundert wieder erwachte, wurde eine andere Richtung eingeschlagen.

sind aber weder in der Lage, die Wege seiner Ausbildung anzugeben, noch auch imstande, aus der großen Zahl der ihm zugeschriebenen Werke die echten herauszuheben. Von seinen Glasgemälden genießen die in der Kathedrale zu Sens den größten Ruhm; unter den ihm zugeschriebenen Gemälden nimmt das jüngste Gerichte im Louvre, kühn entworfen, aber trocken ausgeführt, den ersten Platz ein. Als sein plastisches Meisterwerk galt früher die Grabfigur des Admirals Chabot (in halbaufgerichteter Lage, von dem in der Cölestinerkirche errichteten Grabmal ins Louvre übertragen, Abb. 181). Neuere Untersuchungen haben indes die Bedeutung Cousins als Bildhauer tief herabgesetzt und verweisen das in Auffassung und Durchführung



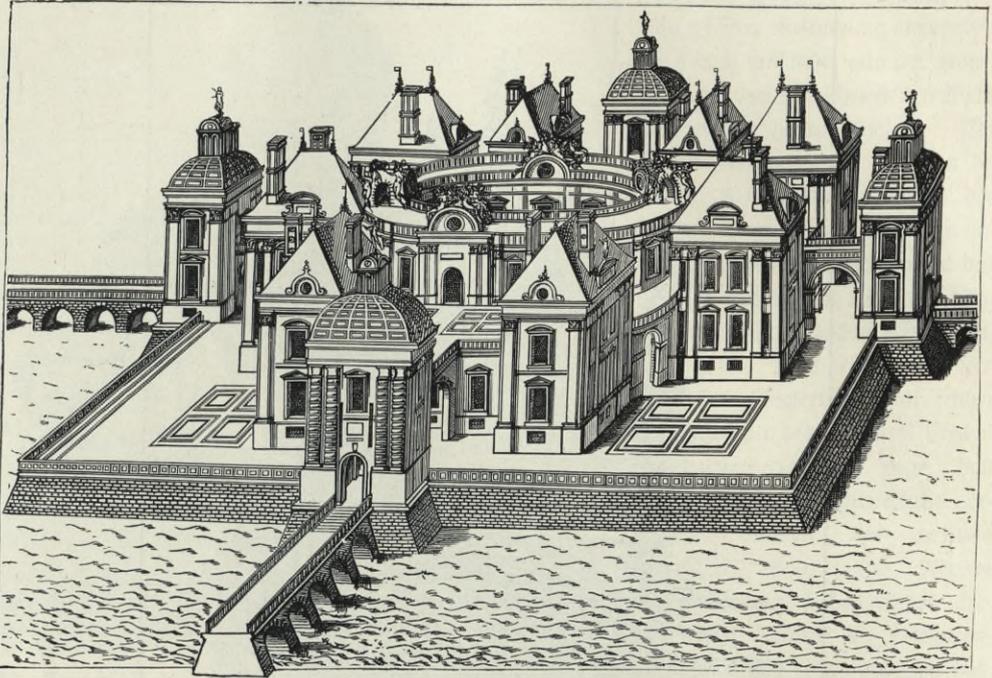
181. Grabfigur vom Denkmal des Philippe de Chabot, von Goujon (?). Louvre.



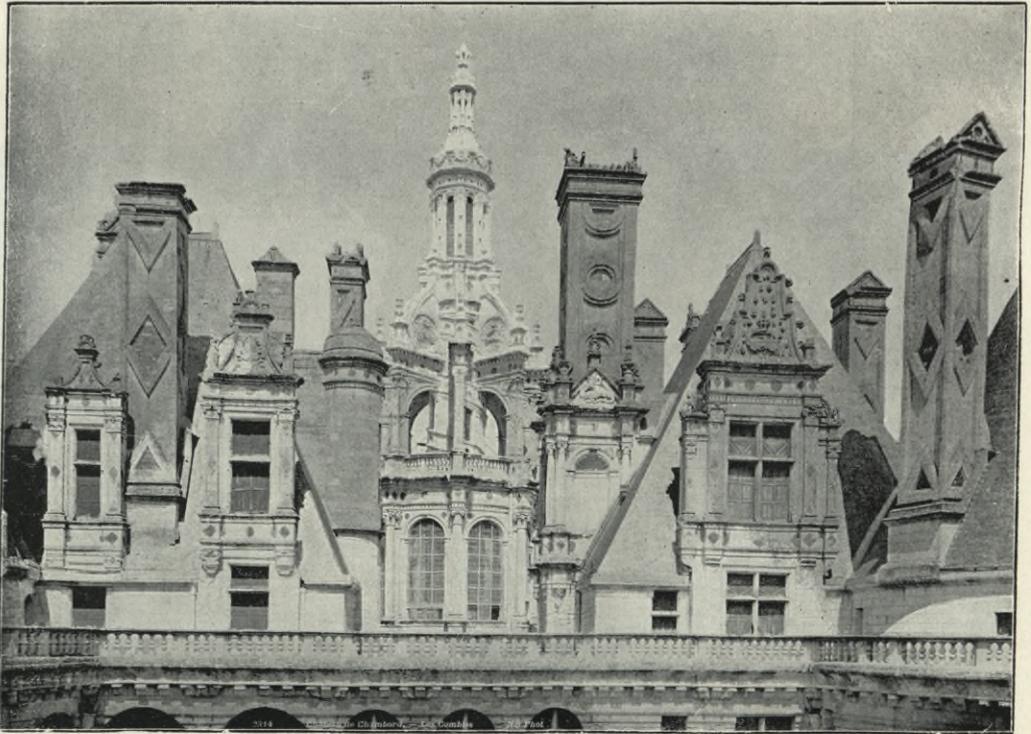
182. Portal vom erzbischöflichen Palast in Sens.

## b) Architektur.

Die Entwicklung der Baukunst verfolgt den gleichen Weg wie die der Skulptur. Auch hier gewinnt die italienische Renaissance nur langsam Boden; anfangs erscheint das nationale Element noch bei weitem überwiegend, der neue Stil zumeist nur in den Schmuckteilen benutzt. Den zähesten Widerstand setzen dem neuen Stile die Kirchenbaumeister entgegen. Sie halten an der überlieferten gotischen Konstruktion fest und begnügen sich noch im 16. Jahrhundert damit, das gotische Gerüst mit Renaissanceornamenten zu bekleiden. Beispiele dafür liefern ebenso die Provinzen (S. Pierre in Caen, Kathedrale zu Niz, erzbischöflicher Palast zu Sens, Abb. 182), wie die Hauptstadt (St. Eustache, 1532 von Pierre Lemercier ausgeführt). Die Haupttätigkeit der Architekten gilt dem Schloßbaue. In diesem Gebiet und in zweiter Linie im Privatbaue spielt sich die Geschichte der französischen Architektur seit Ludwig XII. vornehmlich ab. Noch heute können mehr als dreißig Schlösser aufgezählt werden, welche dem 16. Jahrhundert den Ursprung verdanken und an Stattlichkeit miteinander wetteifern. Namentlich die Touraine ist reich an berühmten Schloßbauten, welche zum Teil so



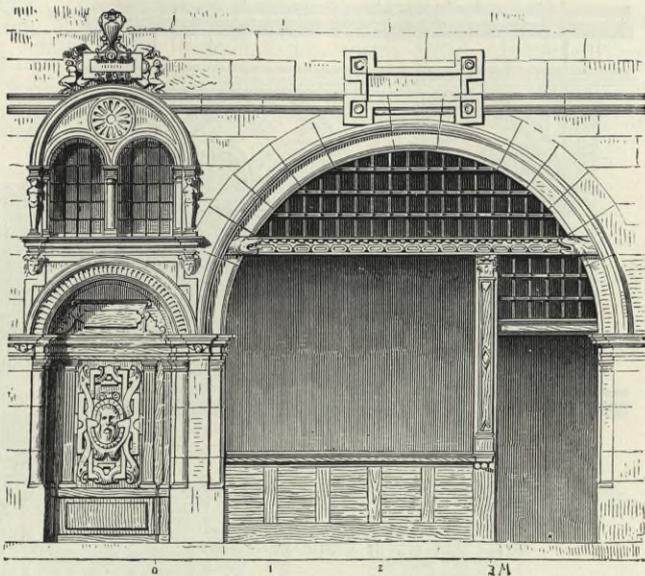
183. Entwurf zu einem Schlosse von Jacques Androuet Ducerceau.



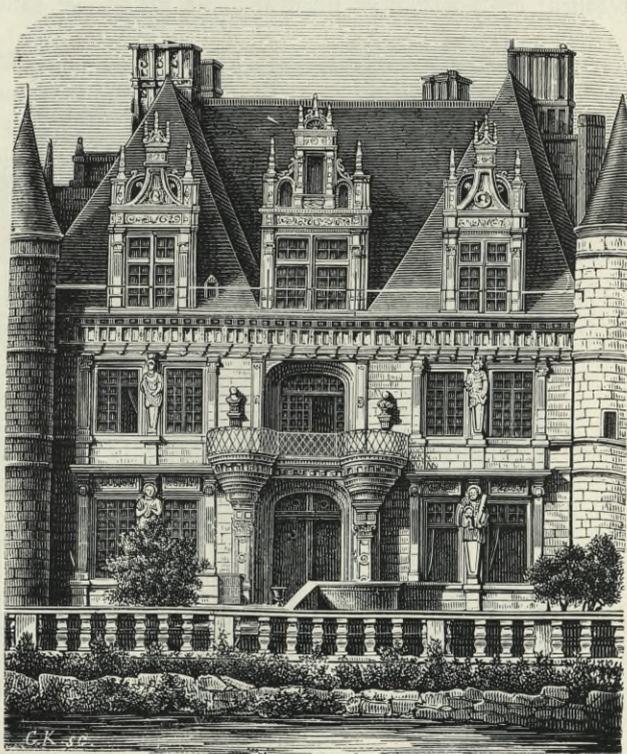
184. Dachgeschoß vom Schloß Chambord.

großartig angelegt waren, daß sie niemals vollendet wurden. Andere fanden in den Stürmen der Revolution den Untergang.

**Französische Schloßbauten.** Die französischen Schlösser unterscheiden sich im Grundplane wesentlich von den italienischen Palästen. Sie haben nicht das geschlossene Wesen der letzteren, gehen vielfach auf die mittelalterlichen Burgen zurück, zeigen wie diese eine Anhäufung von Höfen und locker verbundenen Bauten, haben auch die Defensivanstalten der Burgen, die Umfassungsmauern, Türme, Gräben, Tore, freilich nur wie ein Spielzeug, beibehalten. Noch im Jahre 1550, wo bereits die italienische Renaissance als musterträchtig angesehen wurde, entwarf Jacques Androuet Ducerceau, dem wir vorzugsweise die Kenntnis der französischen Bauten des 16. Jahrhunderts verdanken, einen idealen Schloßplan (Abb. 183) nach dem alten Typus. Mehrere Höfe, teils viereckig, teils kreisrund, Pavillons und Galerien, von einem Graben und niedrigen Walle umgeben, bilden eine Gruppe lose zusammenhängender Bauteile. Allmählich erhalten die Fassaden nach dem Hofe zu geschlossenere Linien, wie in dem Schlosse zu Blois und dem (leider zerstörten) Schlosse Gaillon. Aber selbst in dem berühmtesten Schlosse aus der Zeit Franz' I., in Chambord, in der Nähe von Blois, bildet ein quadratischer



185. Von einem Hause in Orléans.



186. Schloß Chenonceau.

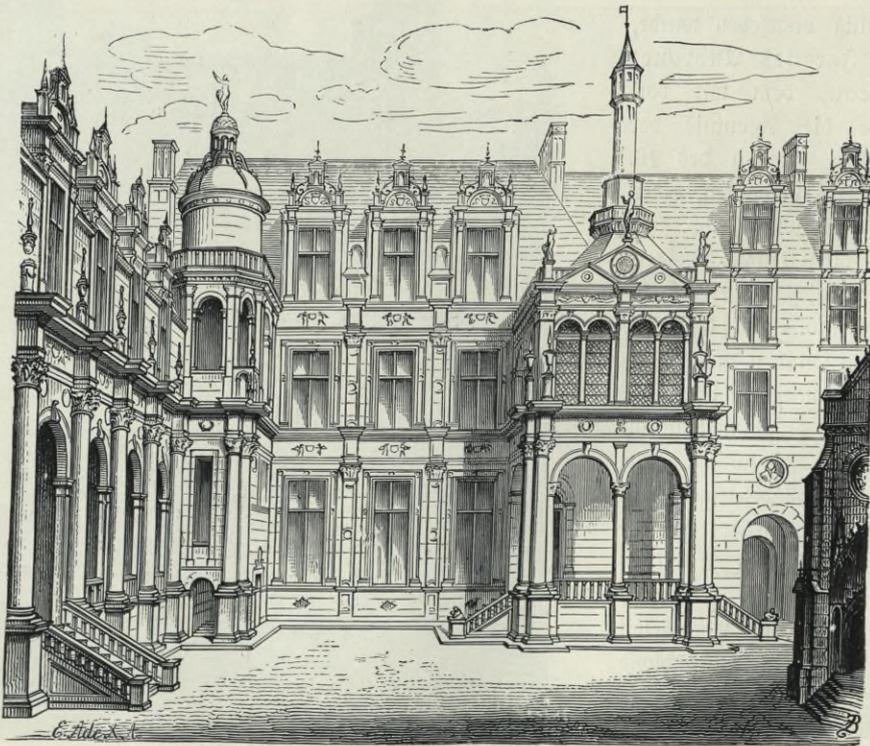


187. Von einem Hause in Orleans.

Mischungen treten auch sonst auf. Die überlieferte Verdoppelung der Hauseingänge z. B., von welchen der eine in den Flur und den Oberstock führt, der andere in großem Bogen geschlagen, die Arbeitsstelle nach der Straße zu öffnet, wird noch im 16. Jahrhundert beibehalten; die Schmuckteile jedoch sind der Renaissance entlehnt (Abb. 185). Gefuppelte Fenster

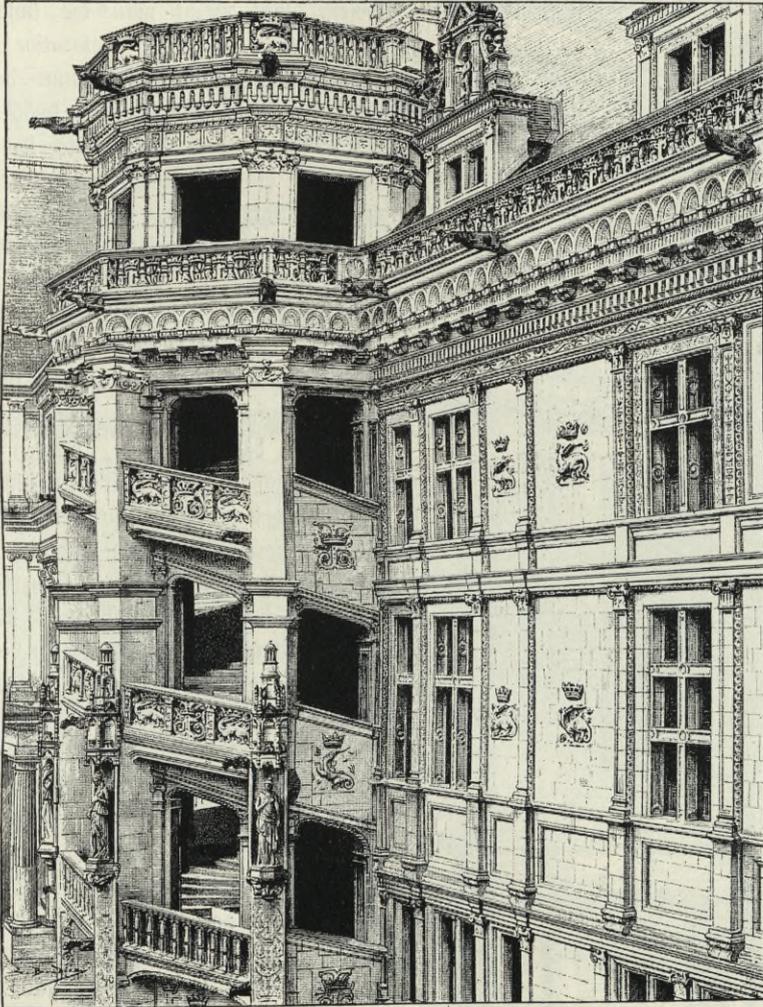
Bau, an den Donjon der älteren Burgen erinnernd, mit vier Türmen an den Ecken, den Mittelpunkt, welchem sich andere, gleichfalls von Türmen flankierte Bauten anschließen.

Charakteristisch für die französischen Schloßbauten ist außer ihrer geringen Tiefe die reiche Dekoration der Dachteile; Giebel, Schornsteine, Fenster, Türme, diese oft durchbrochen, lassen die eigentliche Dachlinie vollständig zurücktreten (Abb. 184). Hier namentlich hat der Kampf zwischen alten Gewohnheiten und neuen Moden zu einer üppigen architektonischen Phantastik geführt, welche über die unorganische Bildung der einzelnen Bauteile hinwegsehen läßt. Ähnliche



188. Hof des Schlosses Chantilly. Nach Ducerceau.

(Abb. 187) empfangen eine Renaissanceeinfassung; an Portalen, welche bereits vollkommen im neuen Stile gegliedert sind, bleiben noch gotische Spitzsäulen als Erinnerung an die frühere Bauart bestehen (Abb. 182). Je naiver solche Übergänge von einem Stile zum andern auftreten, desto gefälliger erscheinen sie dem Auge. Wie drängen sich an der Fassade des Schlosses Chenonceaux bei Blois (Abb. 186) Rundtürme, Flachbogen, Hermen zwischen den dicht an-



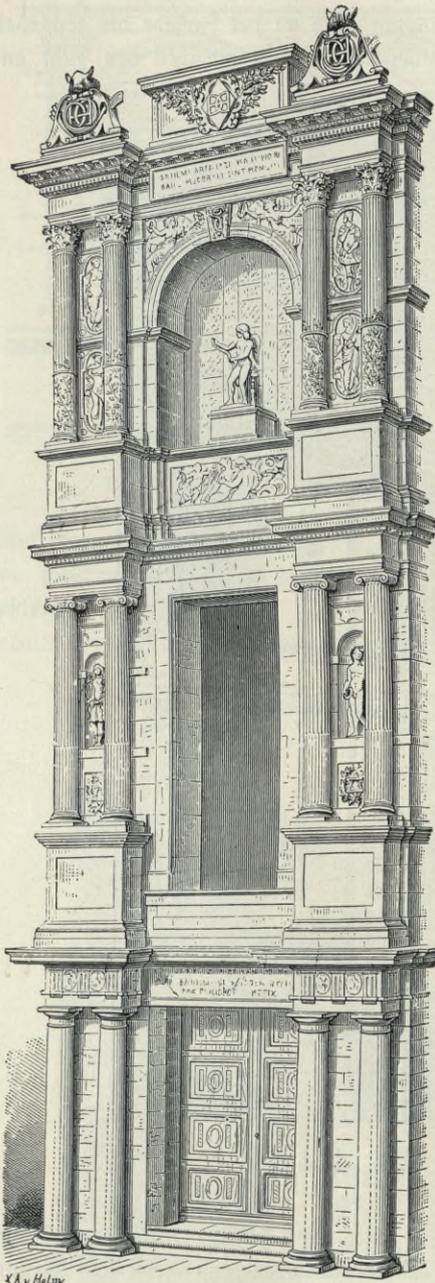
189. Wendeltreppe im Schlosse zu Blois. (Nach Gonse.)

einander gereihten Fenstern zusammen, wie wenig ist alles nach streng theoretischen Regeln geordnet! Trotzdem übt das Werk eine nicht geringe, allerdings vorwiegend malerische Wirkung. Nicht in der Anlage, welche noch ganz im Sinne der alten Schlösser gehalten ist, wohl aber in der Ausführung nimmt Chantilly bei Senlis zahlreiche Elemente des neuen Stiles in sich auf. Aber auch hier wird durch Freitreppen, vorspringende Treppentürme — diese bilden das wahre Prachtstück der französischen Frührenaissance — und den reichen Dachschmuck ein malerischer Eindruck erzielt (Abb. 188 u. 189). Malerische Reize neben fast überquellendem dekorativen

Reichtum besitzen fast alle Bauten aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, die geringsten das Schloß von Fontainebleau, dessen historischer Ruhm weitaus die künstlerische Bedeutung überstrahlt. Der große Umfang — das Schloß birgt fünf Höfe —, die vielen Umbauten, zuweilen mit großer Hast durchgeführt, sind der reinen architektonischen Wirkung hinderlich gewesen. Erst wenn man die inneren Räume durchschreitet und ihre dekorative Ausstattung erblickt, lernt man die Summe der hier verwendeten Künstlerkräfte richtig schätzen.

Wie gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts die Stellung des Königtums sich zu ändern beginnt, die inneren politischen Zustände einen bedeutsamen Wechsel erfahren, so tritt auch in bezug auf die Schauplätze der künstlerischen Tätigkeit eine wichtige Wandlung ein. Die Hauptstadt, in welcher der Hof seinen Sitz aufschlug, beginnt die führende Rolle in der Kunst zu spielen. Die Provinzen, insbesondere die nördlichen, bleiben zurück und halten noch längere Zeit an einzelnen überlieferten heimischen Bauformen fest. Die Uniformität der künstlerischen Bildung, ein so wichtiges Merkmal der neueren französischen Kunst, wird erst im Zeitalter Ludwigs XIV. erreicht.

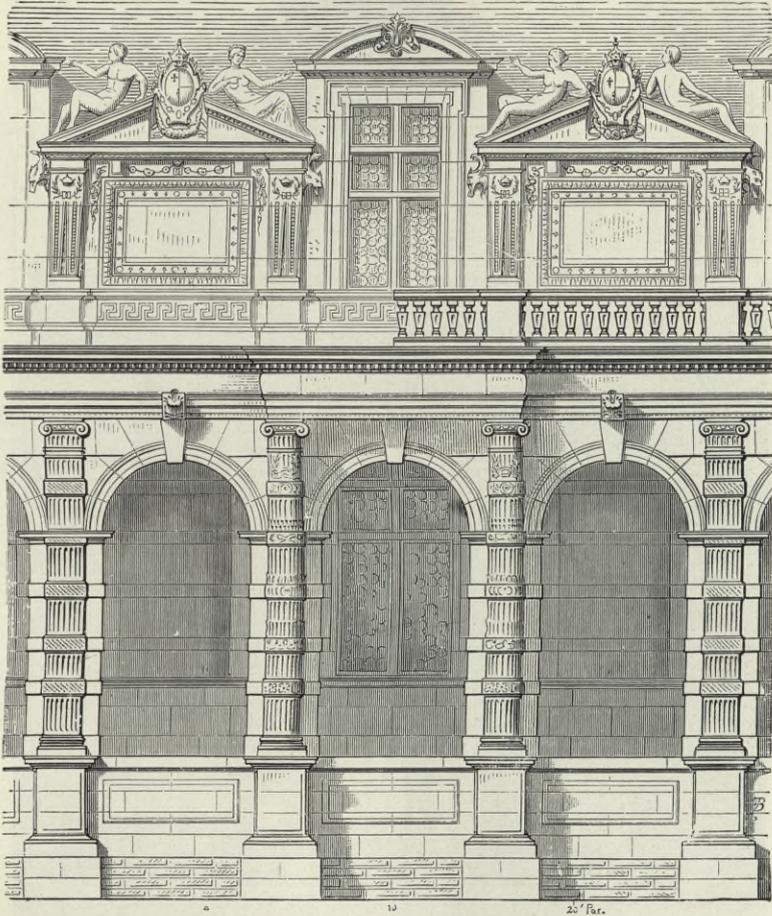
**Tuileries und Louvre.** Zu vollkommenem Siege gelangt der italienische Stil während der Regierung Heinrichs II. in den Werken des berühmtesten französischen Architekten der Renaissanceperiode, Philibert de l'Orme aus Lyon. Auch dieser stammt aus einer alten Baumeisterfamilie. Während aber die Architekten der früher erwähnten Schlösser, wie Pierre Lepveu (Schloß Chambord), Pierre Fain (mittätig an Schloß Gaillon), Colin Biart (Schloß von Blois) und andere ihre künstlerische Erziehung in der Heimat genossen hatten, dankt Philibert de l'Orme (um 1515 bis 1570) seine Bildung zum guten Teile einem Aufenthalte in Italien. Ruhm erwarb er sich sowohl durch seine theoretischen Arbeiten, wie durch die zahlreichen Werke, deren Ausführung ihm unter der Regierung seines Gönners, Heinrichs II., übertragen wurden. Unter ihnen ragen das Schloß Anet, für Diana von Poitiers 1552 begonnen, und der Tuilerienpalast (seit 1564) hervor. Die Kommune hat ihn 1871 in Brand gesteckt. Doch traf das Zerstörungswerk eigentlich nicht die Schöpfung de l'Ormes, welche ursprünglich un-



190. Aus dem Hofe des Schlosses Anet.

richs II., übertragen wurden. Unter ihnen ragen das Schloß Anet, für Diana von Poitiers 1552 begonnen, und der Tuilerienpalast (seit 1564) hervor. Die Kommune hat ihn 1871 in Brand gesteckt. Doch traf das Zerstörungswerk eigentlich nicht die Schöpfung de l'Ormes, welche ursprünglich un-

fassender, dabei leichter, feinsinniger geplant war, in späteren Zeiten aber leider in einen plumpen, eintönigen Bau umgewandelt wurde. Auch Anet ist teilweise zerstört worden, die Zeichnungen und die erhaltenen Teile beweisen aber, daß ihm hier volle Freiheit, seiner Phantasie zu folgen, gestattet war, so daß für die Erkenntnis seines Stiles Anet noch wichtiger erscheint, als die Tuileries, deren Bau nach ihm Jean Bullant, der Schöpfer des Schlosses Couen, leitete. Während de l'Orme in Anet (Abb. 190) die Säulenordnungen der Renaissance ziemlich unverändert beibehielt, gab er an den Tuileries (Abb. 191) den Säulen jene schon auf das Barock

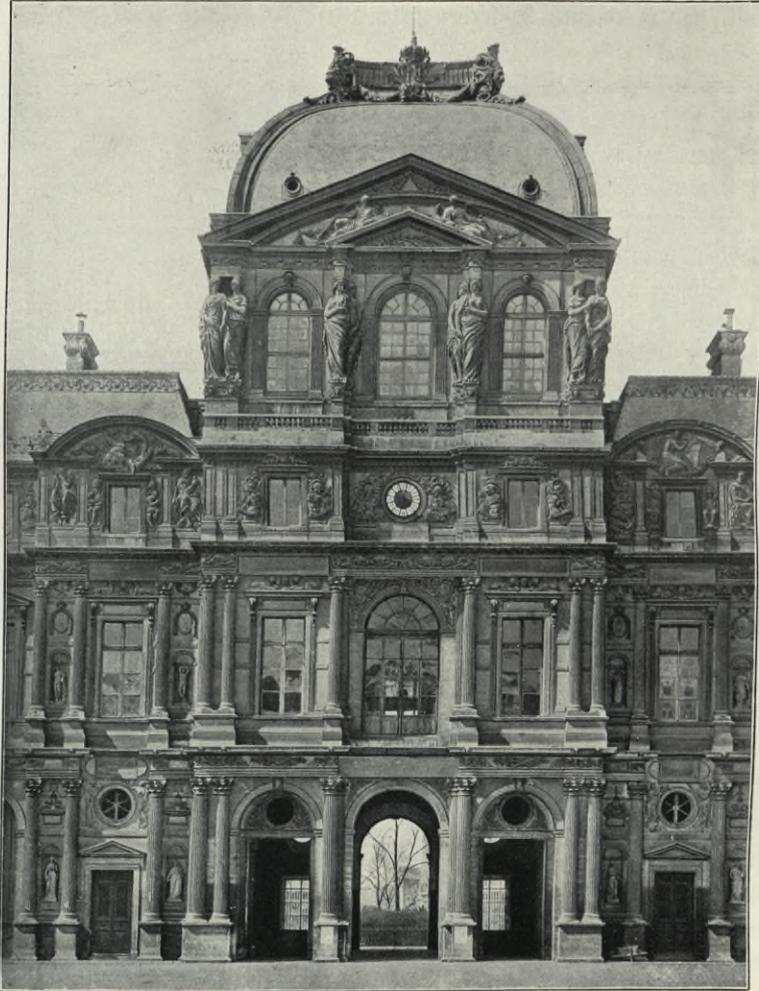


191. Tuileries. Teil der Gartenseite.

hindeutenden Horizontalbänder. Ihn übertrifft in bezug auf Reinheit des Stiles Pierre Lescot (um 1510—1578), welcher dem Baue des von König Franz I. neu errichteten Louvrepalastes von 1546 bis zu seinem Tode (1578) vorstand. Auch hier haben spätere Umbauten die ursprüngliche Anlage verändert. Nach Lescot's Pläne sollte der Palasthof mit vier Fassaden geschlossen werden und Gärtpavillons an Stelle der mittelalterlichen Schloßtürme erhalten. Die Teile, welche nach Lescot's Entwürfen ausgeführt wurden (Abb. 192), zeigen über zwei säulengeschmückten Geschossen noch eine Attika. Durch einzelne vortretende Glieder, durch farbige Marmorplatten und vor allem durch den reichen plastischen Schmuck, welcher von Jean Goujon und

dessen Schülern stammt, kommt in die Massen Leben, ohne daß die Klarheit der Verhältnisse und die Übersichtlichkeit der Disposition gestört wird. So füllen z. B. im Erdgeschoße die nachmals so beliebten Rundfenster (oeils de boeuf) über den Portalen den Raum trefflich aus.

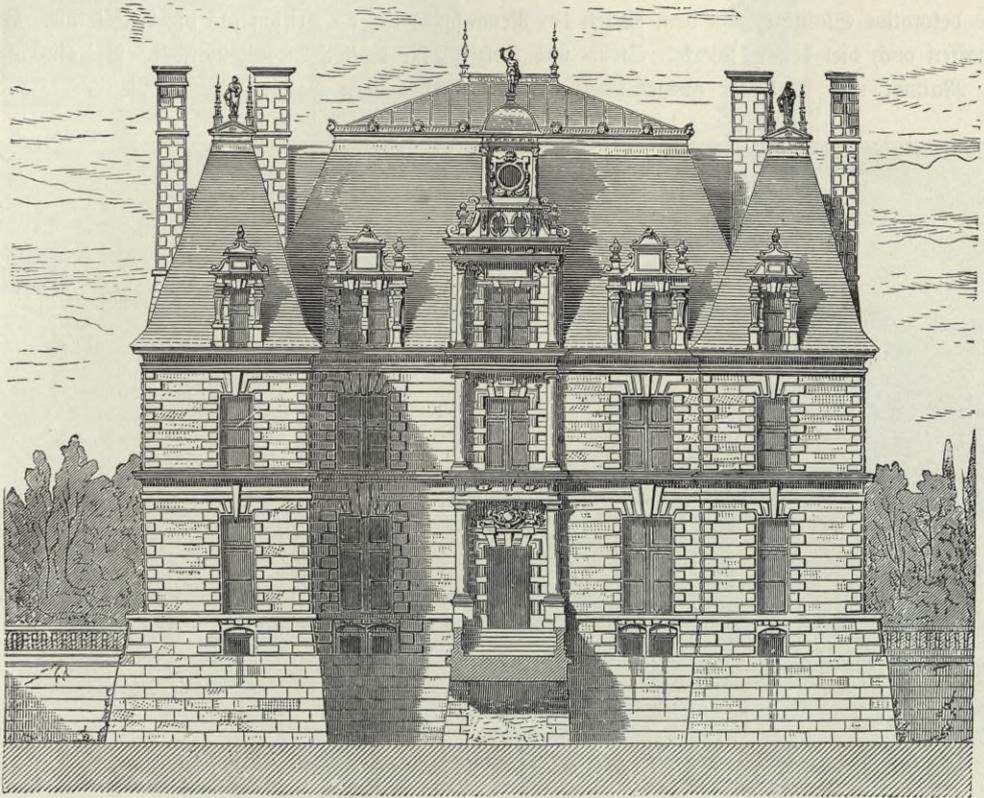
Seit der Regierung Heinrichs IV. beginnt die Blüte der französischen Renaissancekunst zu welken. Im Kirchenbaue (St. Gervais in Paris) erringt der italienische Stil immer aus-



192. Westlicher Pavillon des Louvre.

schließlicher die Herrschaft. Bei den Schloß- und Palaстанlagen legen die Verteilung der Räume, die Expavillons und hohen Dächer von dem Fortleben der nationalen Überlieferungen Zeugnis ab; für die künstlerischen Formen jedoch werden italienische Muster in höherem Grade maßgebend. Die Freude an der reichen äußeren Dekoration schwindet, und wenn die einfachere Regelmäßigkeit als Vorzug gilt, so geht er wieder durch den wuchtig schweren, fast trockenen Charakter der Bauten verloren. Außer einzelnen Provinzschlössern, wie dem Schlosse Angerville in der Normandie (Abb. 193), lehrt das Palais Luxembourg in Paris diese Umwandlung am besten erkennen. Salomon Debrosse hat den Palaßt seit 1615 für Maria

Medici gebaut, wie de l'Orme die Tuileries für Katharina Medici entworfen hatte. Kaum ein Menschenalter trennt die beiden Schöpfungen. So vornehm, zu reichem und doch feinem Lebensgenusse einladend die Tuileries geplant sind, so schwerfällig erscheint der Rustikabau der jüngeren Königin. Aus der freien Vermählung des französischen Geistes mit dem italienischen ist eine Zwangsheirat geworden.



193. Schloß Angerville in der Normandie.

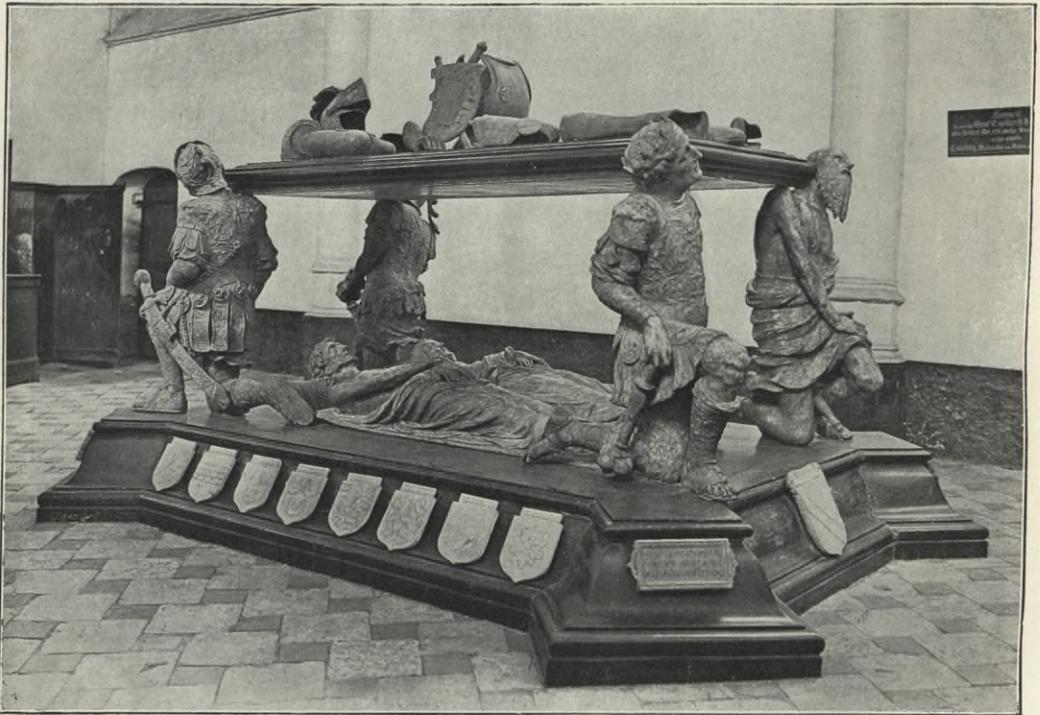
## 5. Die Renaissancearchitektur in Deutschland und den übrigen Ländern.

### a) Niederlande.

Die Abwesenheit des Fürstenhauses, die gewaltig auftretende Macht des Bürgertums, besonders in den nördlichen Landschaften, bestimmten die Richtung der architektonischen Phantasie in den Niederlanden. Als die Statthalterin Margarete von Österreich in ihrer Residenz Mecheln 1517 ihren Palast neu erbaute, erbat sie sich den Rat eines französischen Künstlers, des Guyot de Beauregard aus der Grafschaft Bresse. Frankreich lieferte also das Muster für den Schloßbau, gerade so wie für den Kirchenbau, als dieser nach der Wiederherstellung der katholischen Herrschaft in den südlichen Provinzen reiche Pflege fand, die Vorbilder aus Italien geholt wurden. Ohne slavische Nachahmer zu werden, hielten sich die Erbauer der verschiedenen Jesuiten- und Augustinerkirchen in Antwerpen, Brüssel, Löwen, insbesondere bei dem Aufriße der Fassaden, an die Weise, welche in Italien in der zweiten Hälfte des 16. Jahr-

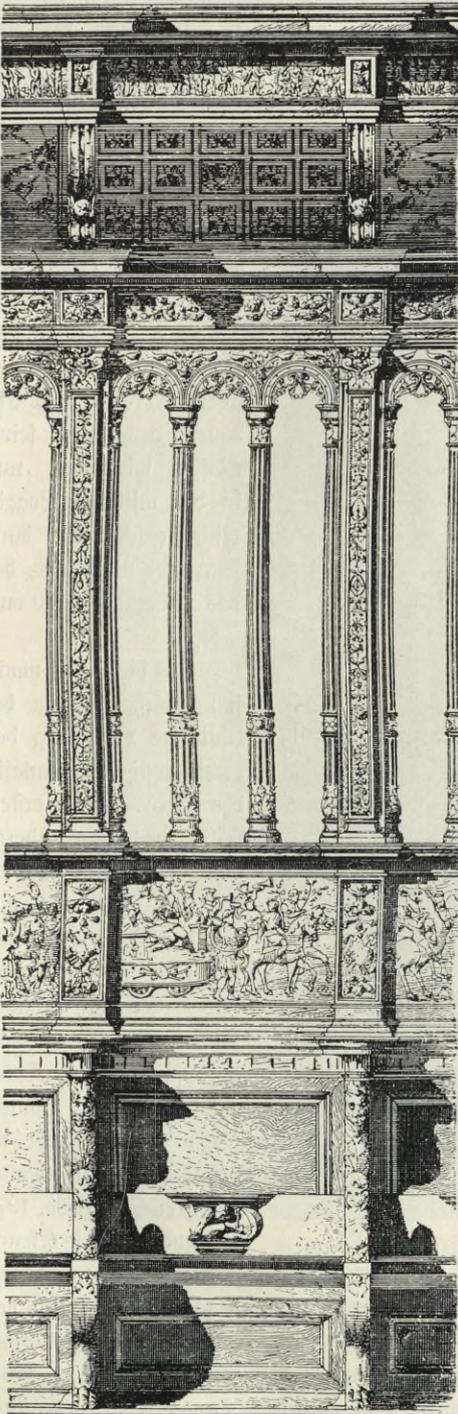
hunderts aufgefunden war. Während so auf dem Gebiete der kirchlichen Architektur der fremde Einfluß entschieden vorherrscht, hält der Privatbau an den heimischen Traditionen zähe fest. Das uralte Holzhaus verschwindet nur langsam, das mittelalterliche Giebelhaus erhält sich bis in das 17. Jahrhundert, nur daß am Staffelgiebel die rechten Winkel in Voluten verwandelt und die Ränder durch platte Steinbänder verstärkt, gleichsam beschlagen werden.

Bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts zeigen sich die ornamentalen Künste, besonders die dekorative Skulptur, von dem Wesen der Renaissance tiefer ergriffen als die Architektur. Sie schaffen auch viel bessere Werke. Stein- und Holzskulptur wetteifern miteinander. Bei einzelnen in Marmor und Marmor ausgeführten Werken möchte man glauben, daß italienische Hände

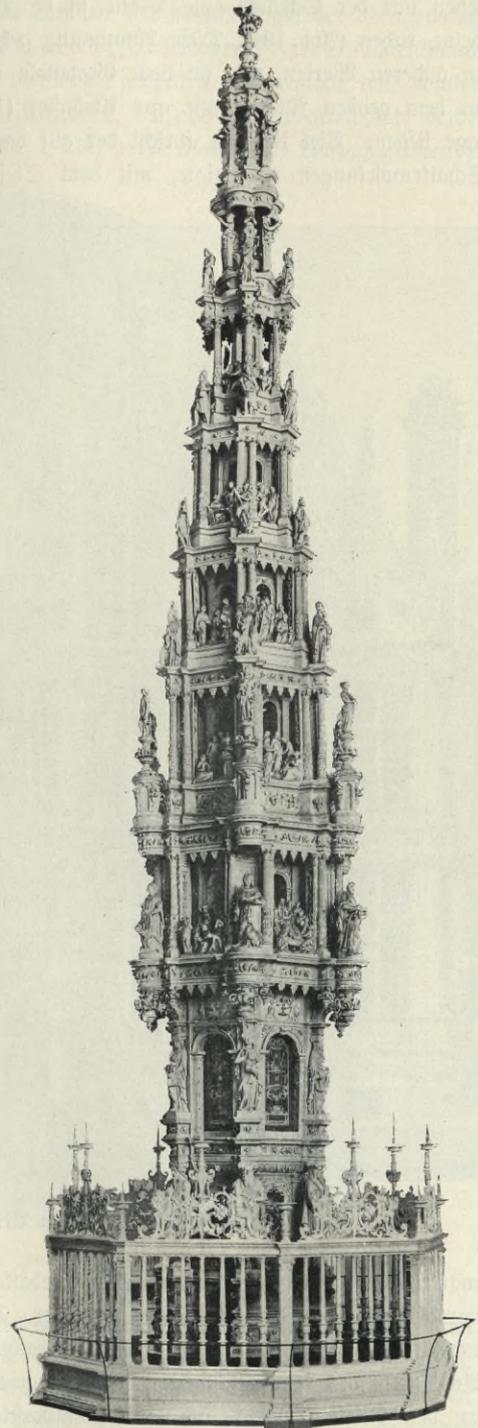


194. Grabmal des Grafen Engelbert II. von Nassau. Breda.

die Ausführung besorgten. Bei den Holzschnitzereien ist jeder Zweifel am heimischen Ursprunge ausgeschlossen. Das Chorgestühl der großen Kirche in Dordrecht z. B., ausgezeichnet durch den reichen Reliefschmuck und den überaus zierlichen architektonischen Aufbau (Abb. 195), hat Jan Terwen aus Amsterdam 1538—1541 gearbeitet. Solche Werke, welche die Meisterschaft der niederländischen Holzschnitzer bekunden, gibt es in den nördlichen wie in den südlichen Provinzen noch gar manche. Ob diese aber in der ersten Zeit, wo sich der Anschluß an die italienische Renaissance in den Reliefsbildern und Rankenornamenten besonders eng zeigt, auch die Zeichnung lieferten, erscheint zweifelhaft. Unter den Steinplastiken ragt das um 1525 errichtete Grabmal des Grafen Engelbert II. von Nassau († 1504) und seiner Gemahlin in der großen Kirche zu Breda, sowohl durch die eigentümliche Komposition wie durch die feine Ausführung der ornamentalen Teile, hervor. An den Ecken des mit den liegenden Gestalten der Verstorbenen geschmückten Grabsteines knien vier antike Helden und

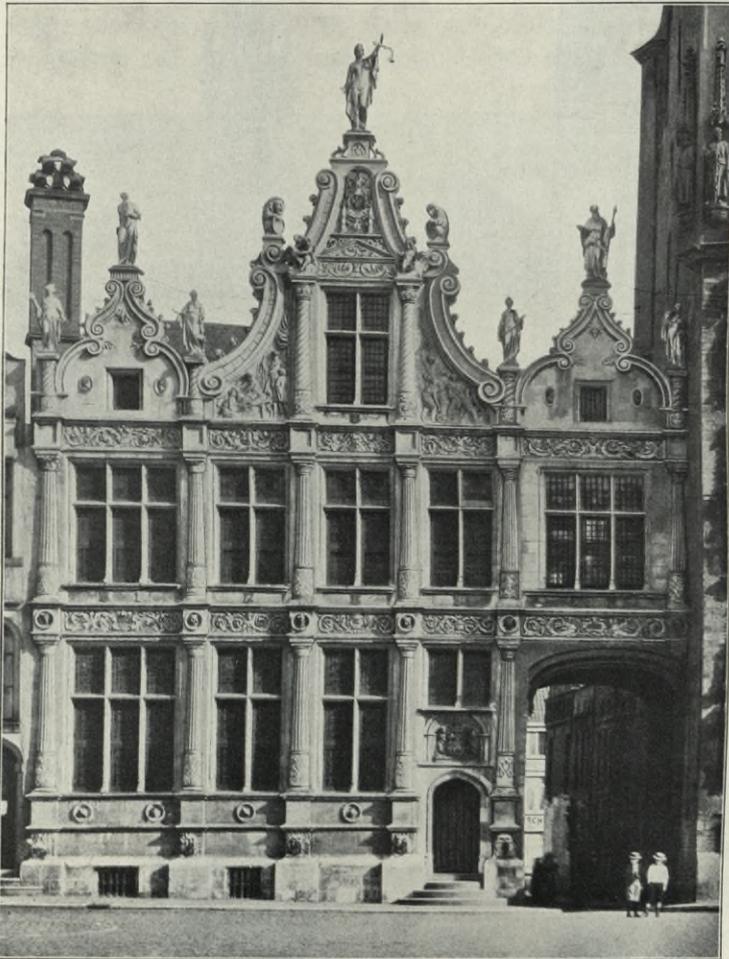


195. Vom Chorgestühl der Großen Kirche in Dordrecht.



196. Tabernakel in Léau.

heben mit der Schulter eine Platte in die Höhe, auf welcher die Rüstungsteile, Panzer und Helm, ruhen (Abb. 194). Diese Anordnung gehört gewiß einem nordischen Künstler an, während an anderen Werken, wie an dem Grabmale des Erzbischofs Guillaume de Croÿ in Enghien, an dem großen Altaraufsatz aus Marmor (1533) in Hal die italienischen Einflüsse offen zutage liegen. Viel kräftiger spricht der auf das Uppige und Verbe gerichtete, starken Licht- und Schattenwirkungen zugeneigte, mit dem Steinmaterial fest spielende Formeninn der Nieder-



197. Die alte Kanzlei zu Brügge.

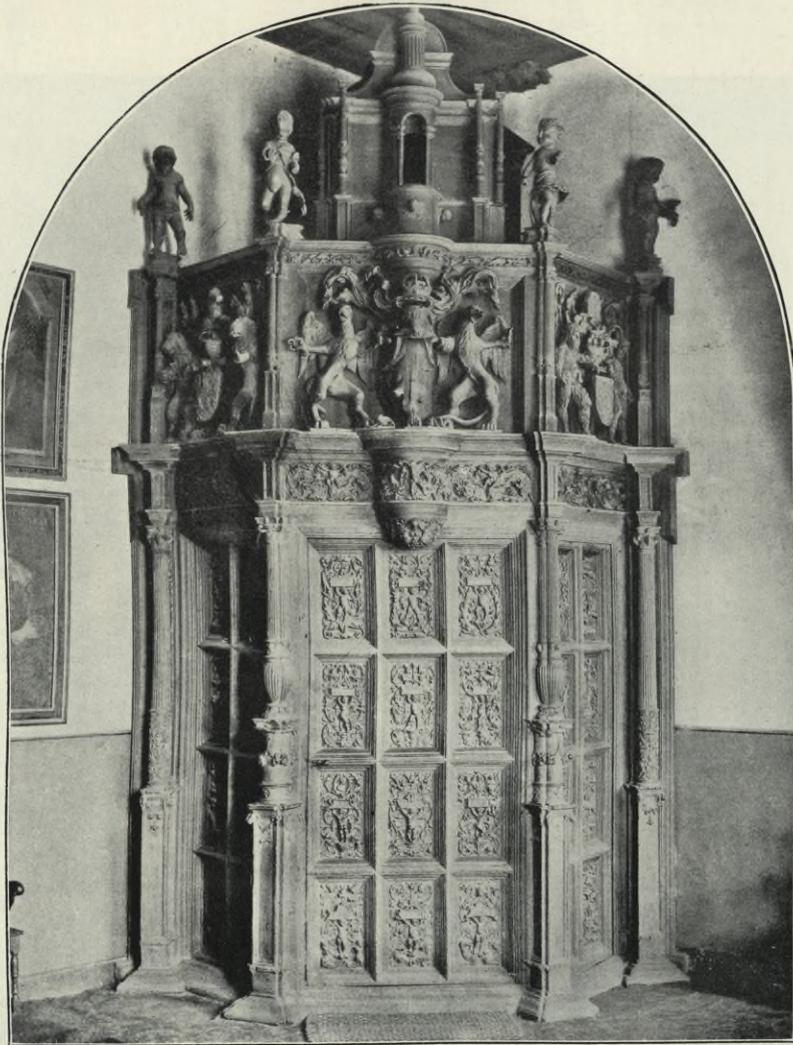
länder aus dem 90 Fuß hohen Tabernakel in Léau bei Tivernon (Abb. 196), dem flämischen Gegenstück des Nürnberger Sakramentshauses. Cornelis Briandt, der Erbauer des durch seine Massen wirkenden, nur in der mittleren Loggia reicher geschmückten Antwerpener Rathhauses, hat das Tabernakel 1550 entworfen.

Um diese Zeit macht sich überhaupt eine bedeutsame Wandlung der architektonischen Phantasie bemerkbar. In der ersten Hälfte des Jahrhunderts war die italienische Renaissance doch noch ein fremdes Wesen geblieben; sie wurde äußerlich, unfrei und daher auch genauer nachgeahmt. Sieht man daraufhin frühe Dekorationswerke und Bauten (Salmhaus in Mecheln, das alte Kanzleigebäude in Brügge [Abb. 197] und andere) an, so erkennt man an den kannelierten Säulen, ihrem Gebälke, den Konsolen, dem Felderornament den unmittelbaren Anschluß an die italienischen Vorbilder. Das ändert sich nach 1550, als die Lust, innerhalb der neuen Stilweise selbständig zu schaffen, erwachte. Es ändern sich namentlich die Ornamentmotive. An Stelle des fein geschwungenen Rankenwerkes, welches früher die Felder füllte (Abb. 198), an den Pilastern leicht und zierlich emporstieg, machen sich von den Ornamentzeichnern entlehnte, ursprünglich graphisch gedachte Zieraten geltend: zu Bändern erweiterte lineare Verschlingungen, an das uralte Geriemel erinnernd, als Metallbeschläge gedachte, platte oder umgebogene und aufgerollte Bänder. Dieses „Kollwerk“ gewinnt in den Zierschildern, den so-

hohen Tabernakel in Léau bei Tivernon (Abb. 196), dem flämischen Gegenstück des Nürnberger Sakramentshauses. Cornelis Briandt, der Erbauer des durch seine Massen wirkenden, nur in der mittleren Loggia reicher geschmückten Antwerpener Rathhauses, hat das Tabernakel 1550 entworfen.

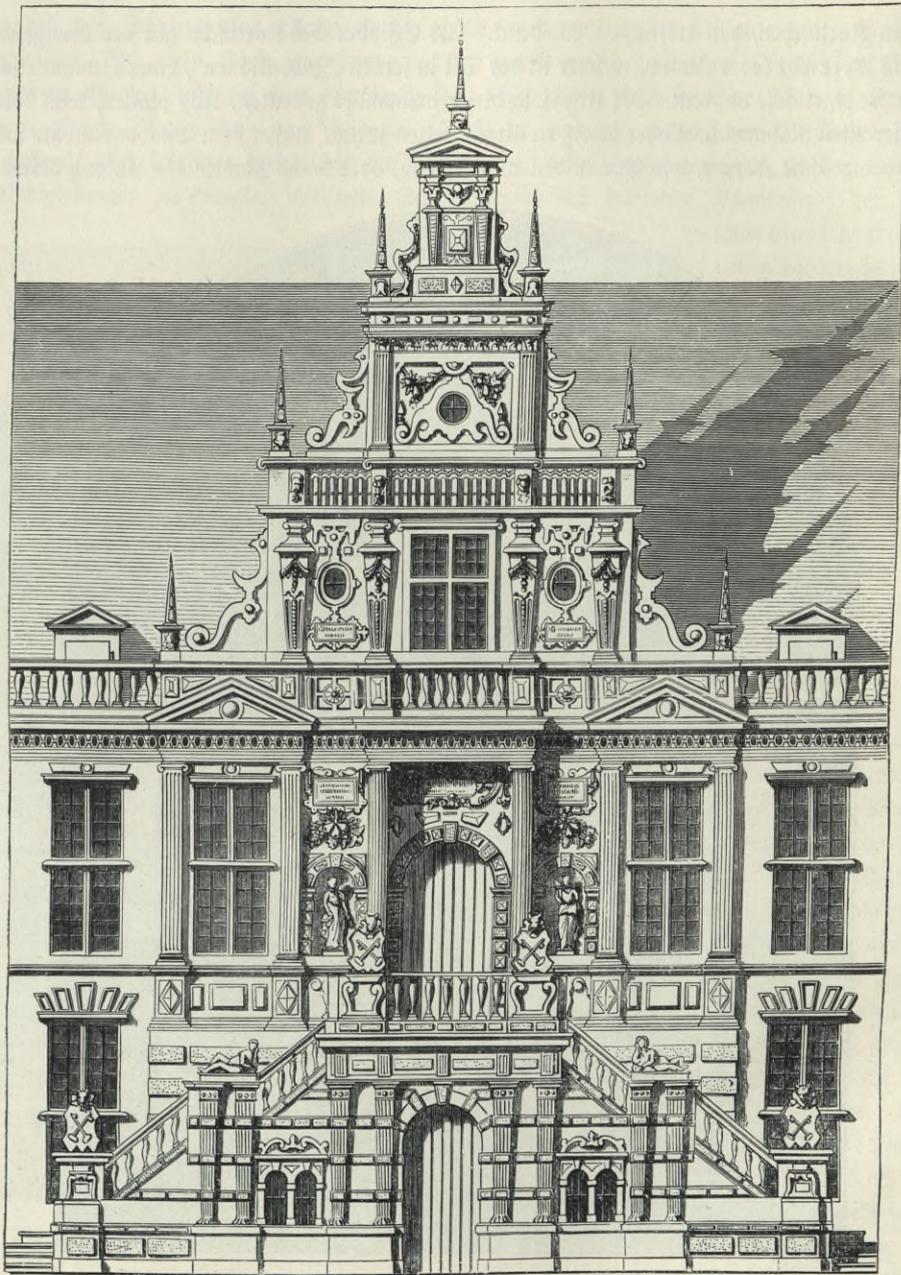
Um diese Zeit macht sich überhaupt eine bedeutsame Wandlung der architektonischen Phantasie bemerkbar. In der ersten Hälfte des Jahrhunderts war die italienische Renaissance doch noch ein fremdes Wesen geblieben; sie wurde äußerlich, unfrei und daher auch genauer nachgeahmt. Sieht man daraufhin frühe Dekorationswerke und Bauten (Salmhaus in Mecheln, das alte Kanzleigebäude in Brügge [Abb. 197] und andere) an, so erkennt

genannten Kartuschen, den kräftigsten Ausdruck. Als Erfinder der Kartusche gilt der obengenannte Cornelis Brientd (oder Floris), welcher in der Tat in seinen „Inventionen“, einer Ornamentensammlung, an die Kartusche anstreift. Der Ursprung dieser ineinander gesteckten, teils platten, teils volutenförmig gerollten Rahmen geht aber gewiß in ältere Zeiten zurück. Außer dem Wandornamente werden auch stereometrische Körper, wie Pyramiden und Kugeln, oder derbe Masken als Aufpuß verwendet.



198. Tür im Rathause zu Audenarde.

Die größere Regsamkeit auf dem Gebiete der Architektur herrscht während der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in den nördlichen Provinzen. Hier ist der Ziegelbau altheimisch, empfängt aber jetzt, wie besonders deutlich Dordrechter Häuser zeigen, ein stattlicheres Ansehen durch den Schichtenwechsel, indem Haussteine als Streifen die Ziegellagen durchziehen, wie auch aus Haussteinen mit Vorklebe die konstruktiven Glieder, die Einfassungen der Fenster und Türen, gebildet werden. Selbstverständlich stehen Rathäuser und Bauten, welche dem Nutzen dienen, im Vordergrund. Noch mit einzelnen italienischen Elementen (dorisches Gesims) versehen, tritt



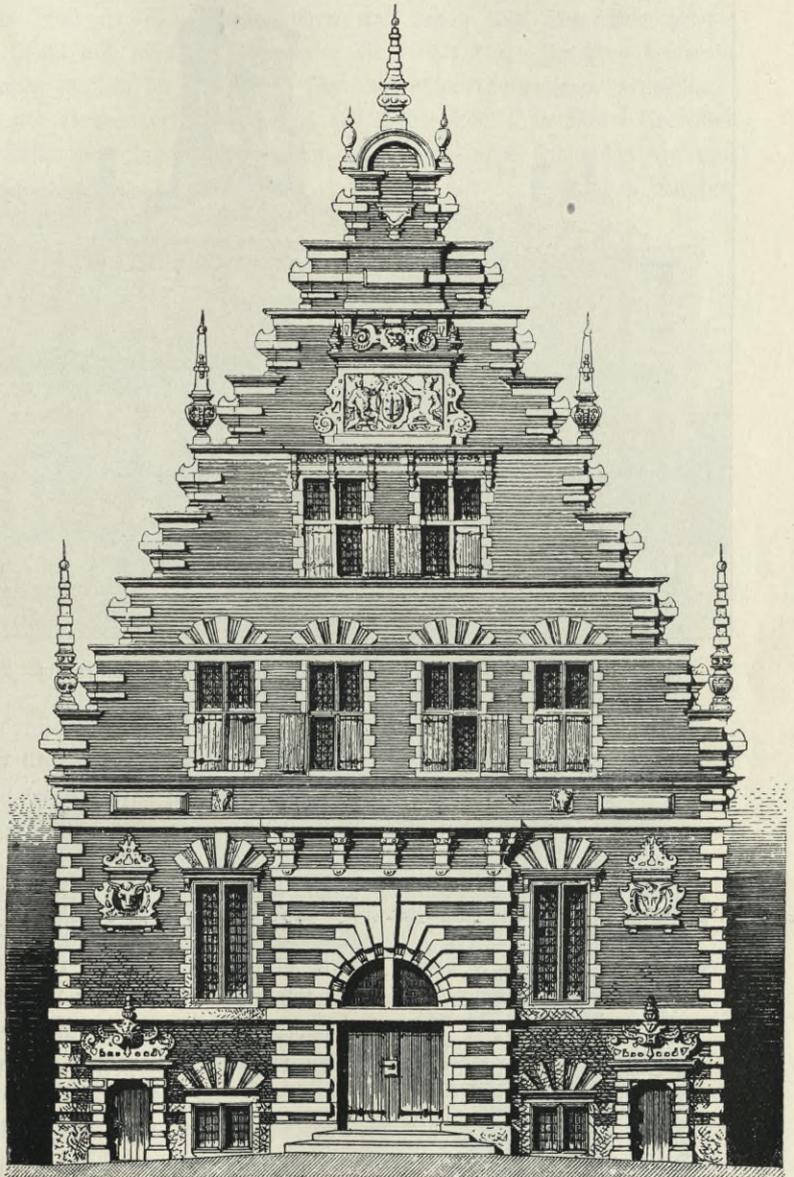
199. Mittelbau vom Rathaus in Leyden.

uns das Rathaus im Haag (1564) entgegen; die reinen nordischen Formen prägt das ausnahmsweise in Quadern ausgeführte Rathaus zu Leyden aus dem Ende des Jahrhunderts mit seinem phantastischen Glockenturm (Abb. 200) aus. Der Baumeister ist unbekannt, gehört aber offenbar zu den besten Künstlern seiner Zeit. Er legt das Hauptgewicht auf Kontraste. Während die Flügel ganz einfach gehalten sind, empfangen der Mittelbau (Abb. 199) und die Giebel den reichsten

Schmuck. Durch eine stattliche Freitreppe wird die Wirkung noch verstärkt. Den besonderen holländischen Bautypus, die Freude am Derbkraftigen, welche nur an den Ecken und in den Krönungen sich eine reichere Dekoration gestattet, dabei offen und ehrlich alle Formen gebraucht, gibt vielleicht noch besser



200. Turm vom Rathaus  
zu Leyden.

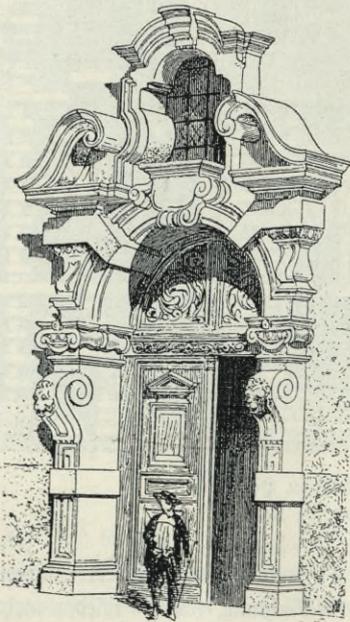


201. Schlachthaus zu Haarlem.  
Von Lieven de Key.

das Schlachthaus in Haarlem (Abb. 201) kund. Lieven de Key, von dem auch mehrere Bauten in Leyden herrühren dürften, hat es 1602 entworfen. Nicht in dieser Richtung, sondern wieder mehr im Anschluß an die Regeln der italienischen Baukunst, nur daß sie mit einer gewissen Trockenheit angewandt werden, bewegt sich die weitere Entwicklung der holländischen Architektur, wie das



202. Das ehemalige Rathhaus, jetzige königl. Schloß zu Amsterdam. Von Jakob van Kampen.



203. Portal eines Hauses in Antwerpen. 17. Jahrh.

ehemalige Rathaus von Amsterdam — jetzt kgl. Schloß — (Abb. 202), ein Werk des Jakob van Kampen (1648), zeigt Frankreich war auf diesem Wege vorangegangen, während in Belgien der barocke Zug bis zum Schwulste fortschreitet (Abb. 203).

Der Glanz der niederländischen Malerei blendet unseren Sinn, so daß wir nur allzuleicht die historische Bedeutung der niederländischen Architektur vergessen. Doch darf sich auch diese großer Eroberungen rühmen. Die belgische Baukunst hat sich in den katholischen Rheinlanden, die holländische insbesondere in den norddeutschen Küstenstädten bis nach Danzig einen reichen Wirkungskreis geöffnet.

#### b) Deutschland.

In ganz anderer Weise, als in Frankreich, gewinnt in Deutschland die Renaissancearchitektur Verbreitung und Herrschaft. Die Kenntnis der Renaissanceformen muß von der Einführung des Renaissancestiles in die Baukunst scharf unterschieden werden. Die Schmuckformen begannen schon am Anfange des 16. Jahrhunderts im Bereiche des Holzschnittes und Kupferstiches heimisch zu werden und wurden von den Malern eifrig studiert. Das flache

Renaissanceornament erobert sich rasch eine allgemeine Beliebtheit und erfreut sich der mannigfachen Verwendung. Maler schmücken den Hintergrund der Bilder gern mit italienischen Säulenstellungen, Bildhauer versuchen sich in der Wiedergabe der „putti“, der reizenden Kindergestalten, in deren Schöpfung die Renaissance unermülich ist. Die Vorlagen für Kunsthandwerker erscheinen gleichfalls reich an Renaissance-motiven und lenken die Dekoration in die Wege des neuen Stiles. Zuletzt erst folgt der Bewegung die Architektur. Ihr Weg beschreibt eine förmliche Kurve. Anfangs wurden die dekorativen Formen der oberitalienischen Renaissancekunst treu wiedergegeben und Bauten errichtet, welche vollständig den italienischen Charakter an sich tragen. Seit der Mitte des Jahrhunderts treten zahlreiche Kräfte selbständig auf und bemühen sich, durch eine eigentümliche Ornamentik den neuen Stil mit der heimischen Empfing-

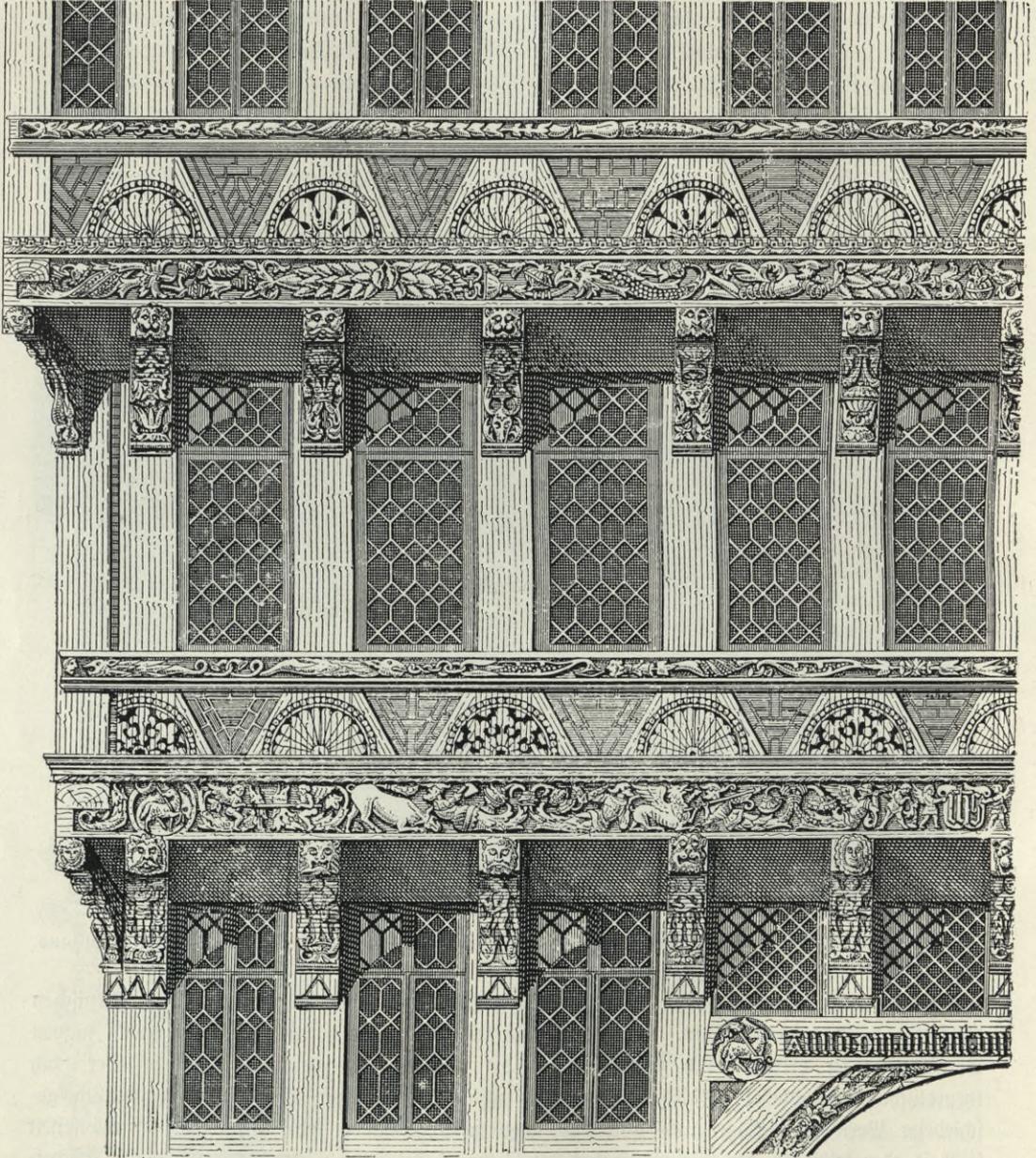


204. Ehemalige Bibliothek im Fuggerhause mit Dekorationen von Friedrich Sustris und Antonio Bonzano.

dungsweise eng zu verknüpfen. Gegen das Ende des Jahrhunderts gewinnen die italienischen Vorbilder wieder neue Macht. Doch stehen die Künstler zu ihnen nicht mehr in einem naiven Verhältnisse; sie erfreuen sich zwar auch an der feineren Formensprache, handeln aber nach theoretischen Grundsätzen. Die Geschichte der Renaissancebaukunst zählt also drei deutlich geschiedene Perioden. Aber auch innerhalb einer jeden Periode fehlt es an einer geschlossenen Einheit oder selbst an der Gleichmäßigkeit der Formenbehandlung. Zur Erklärung dieser Erscheinung muß zunächst der Umstand herangezogen werden, daß die Renaissance in vielen Fällen nur bei den dekorativen Formen zur Anwendung kommt, während der Grundriß und die konstruktive Gliederung an dem altheimischen, gotischen Herkommen festhält.

So ist der deutschen Renaissance schon früh ein zwiespältiges Wesen aufgedrückt. Verstärkt wurde der Zwiespalt aber dadurch, daß die Kenntnis der Renaissancearchitektur nicht

ausschließlich aus der Urquelle geschöpft wurde. Neben italienischen Einflüssen und Mustern machten sich auch französische und, namentlich seit dem Ende des 16. Jahrhunderts, im deutschen Norden niederländische geltend. Einen großen Unterschied macht es aus, ob deutsche Baumeister



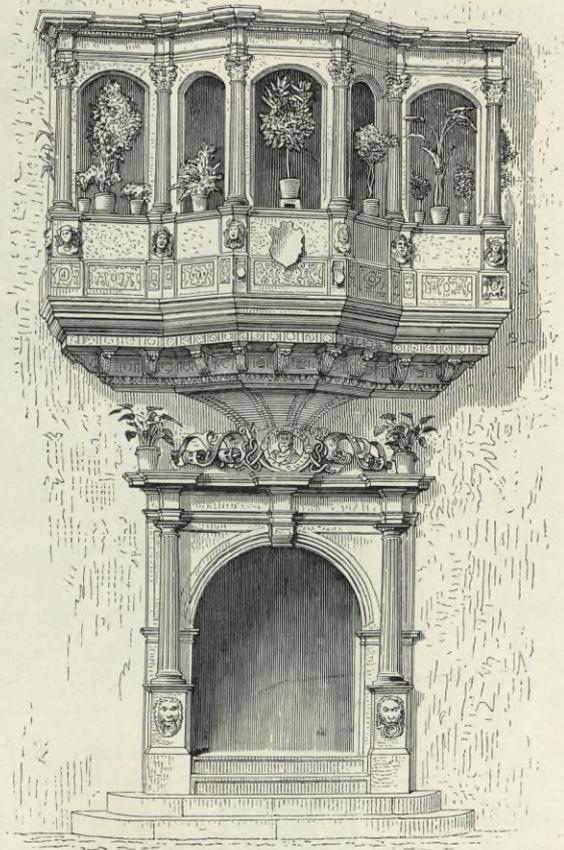
205. Vom Knochenhaueramtshaus zu Hildesheim.

in Italien ihre Studien machten, oder ob italienische Künstler über die Alpen wanderten und hier tätig eingriffen. Und dies taten die letzteren in ziemlich großer Zahl. Namentlich in den bayerischen und österreichischen Landschaften, deren Fürsten durch Bekenntnis, Politik oder

Familienbände mit italienischen Herrschern eng verbunden waren, und ebenso in den angrenzenden slawischen Gebieten bis Polen fanden italienische Künstler aller Art eine willige Aufnahme. Einzelne dieser Werke tragen so vollkommen das Gepräge des italienischen Ursprunges, daß nur die räumliche Entfernung hindert, sie der italienischen Renaissance einzureihen, wie die Fuggerkapelle in St. Anna (erbaut 1509—12; ausgestattet um 1518, wahrscheinlich von Peter Flötner) und die Bibliothek (fälschlich Badezimmer genannt) im Fuggerhause (Abb. 204) zu Augsburg (dekoriert 1571/72) oder das Lusthaus, welches Ferdinand I. in Prag seit 1538 unter der Leitung des Paolo della Stella errichten ließ. Häufig machten die italienischen Architekten aber auch der heimischen Bausitte Zugeständnisse, oder es brachte die Ausführung durch heimische Kräfte den deutschen Charakter stärker zum Ausdruck. Je nachdem Fürsten Bauherren waren oder die Werke in Reichsstädten emporstiegen, änderte sich der Stil nicht unwesentlich. Die Reichsstädte waren vorwiegend konservativ gesinnt, hielten an den überlieferten Anschauungen und Formen fester als die Fürsten. Diese neigten ungleich mehr fremdländischen Kultureinflüssen zu, holten oft die Künstler aus weiter Ferne und pflegten damit zu wechseln. Die reichsstädtische Architektur zeigt deshalb eine größere Stetigkeit und bewahrt in stärkerem Maße das landschaftliche Gepräge.

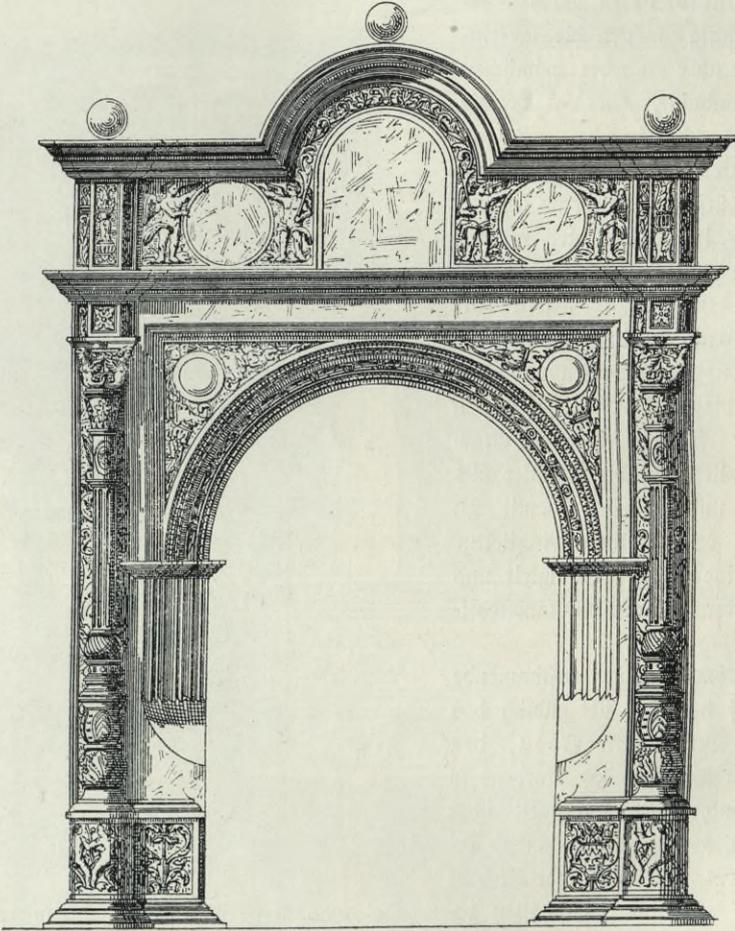
**Fachwerkbau.** Eine bestimmende Einwirkung auf den Stil übt endlich das Baumaterial. Der Fachwerkbau, den klimatischen Verhältnissen des Nordens so sehr entsprechend, hatte sich weit über die Grenzen des Mittelalters hinaus erhalten. Aus dem gleichen Grunde blieb er auch nicht auf einzelne Landschaften beschränkt. Wir finden ihn, nicht als Notbau,

sondern in künstlerischer Ausbildung, außer in Deutschland und den Niederlanden auch in Frankreich (Orleans, Rouen und anderwärts) und England (Chester) heimisch, in Deutschland, in Schwaben und am Rhein ebenso reich vertreten wie in Niedersachsen. Diese Landschaft bildet aber doch die Glanzstätte unserer Holzarchitektur. Aus Hildesheim, Braunschweig, Einbeck, Halberstadt, Quedlinburg, Celle, Hörter, Herford usw. lassen sich mit leichter Mühe in größerer Zahl wahre Muster des Fachwerkbauens herausheben. An ihrer Spitze steht, als Kleinod unserer Holzarchitektur, das Amtshaus der Knochenhauer in Hildesheim, vom Jahre 1529. In acht Geschossen, von welchen vier zum Dach gehören, steigt es in reicher Bemalung, mit Schnitzwerk bedeckt, in die Höhe. Der Inhalt der Reliefs an den mittleren Schwellen (Abb. 205) mahnt an das Mittelalter; im Pflanzenornamente, in den Profilen klingt schon die Renaissance an. An der



206. Erker von einem Hause in Kolmar.

Konstruktion der Fachwerkhäuser (s. II, S. 401) ändert die Renaissanceperiode nichts Wesentliches, nur daß sie in der Dekoration die tragenden und raumausfüllenden Glieder deutlicher unterscheidet, volutenartige Konsolen, Zahnschnitte, Eierstäbe verwendet, die Ständer als Pilaster behandelt. Der Gesamtcharakter bleibt aber unverändert. Außer den Fachwerkbauten kommen ferner auf dem alten Gebiete des Ziegelbaues zahlreiche Backsteinbauten, Giebelhäuser vor, bald im Rohbau, bald verputzt; häufig wird auch für Fenstereinfassungen, Gesimse, Portale der Haustein zu lebensvollerem Schmucke herangezogen. In diesem Kreise erhalten sich gleichfalls die

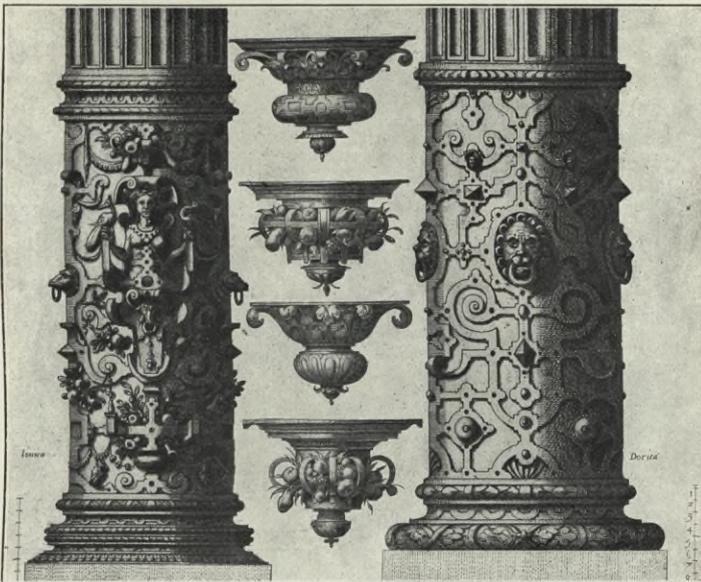


207. Portal im Schloß Hartenfels bei Torgau.

heimischen Überlieferungen ziemlich lebendig, und wo auf die reichere Ornamentierung der Fassaden verzichtet wurde, kann man zuweilen nur schwer die schmalen, hochgiebeligen Häuser des 16. Jahrhunderts von älteren Werken unterscheiden.

Am weitesten öffnet sich italienischen Einflüssen der Hausteinbau, insbesondere in den Landschaften, welche, wie die österreichischen und bayerischen, Marmor verwenden. Die Hausteinbauten sind zugleich diejenigen, in welchen die Steinmetzarbeit zu Ehren kommt. Der Kunst der Steinmetzen dankt überhaupt die deutsche Renaissance das Beste ihrer Wirkung und ihres Wertes. Die harmonische Anordnung der Fassaden, das Ebenmaß in ihrer Gliederung bilden bekanntlich nicht ihre Stärke. Wo uns diese Vorzüge entgegentreten, dürfen wir beinahe immer

auf die Mitwirkung fremder Meister und den Einfluß des italienischen Stiles schließen. Wie wenig die Regeln Vitruvs und der italienischen Theoretiker die deutschen Künstler banden, ersieht man am besten aus den Lehrbüchern der Architektur und Perspektive, welche in Deutschland verfaßt wurden. So gab z. B. Wendel Dietterlein in Straßburg 1591 ein Werk „Architectura. Von Austeilung, Symmetria und Proportion der fünf Säulen“ heraus und erläuterte im Anfange die bekannten fünf Säulenordnungen. Im weiteren Verlauf des Werkes aber ergeht sich seine ungeriegelte Phantasie in der willkürlichen Ausschmückung der einzelnen Bauglieder, in der Erfindung reich dekorierter Pfeiler, Portale, Altäre, Springbrunnen usw. Diese und ähnliche Zeichnungen sind nicht maßgebend für die praktische Kunst des Jahrhunderts. Darin aber herrscht dennoch Übereinstimmung, daß auch in dieser der formelle Zusammenhang der Bauglieder gelockert erscheint, die Kunst sich mit Vorliebe auf die Ausschmückung einzelner,

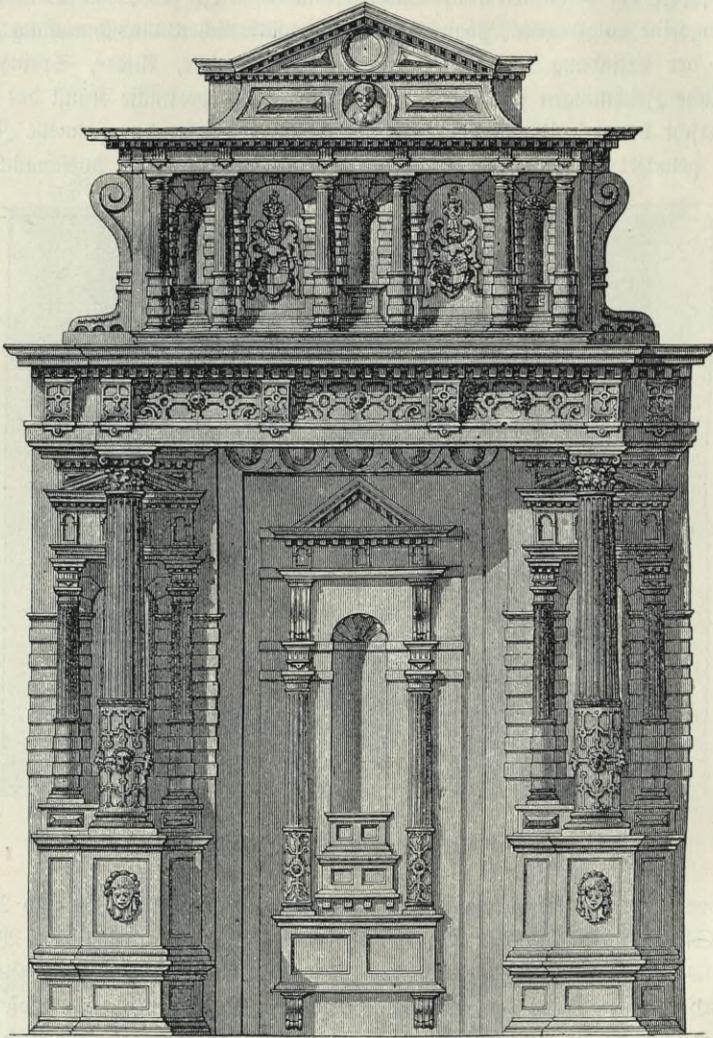


208. Ornament von Bredeman de Bries.

besonders hervorgehobener Bauteile wirkt. In Portalen, Erkern (Abb. 206 und 207) und besonders in den Staffelgiebeln sammelt sich häufig ausschließlich die künstlerische Wirkung, so daß diese beinahe aus dem Organismus des Gesamtbaues heraustreten und selbständige Gestalt erlangen.

Die deutsche Renaissance unterscheidet sich von der italienischen nicht bloß durch die vorwiegende Gunst, welche sie dem dekorativen Elemente zuwendet. Herrscht doch der dekorative Zug in nicht geringem Grade auch in der italienischen Architektur vor! Während aber hier das architektonische Stilgefühl das Ornament vor Ausartung schützt, die Formen der Geräterwelt durchdringt, so daß auch in Geräten der monumentale Charakter anklingt, sind es in der entwickelten deutschen Renaissance gerade die bunten Geräterformen, welche in die Architektur hineinragen und zu ihrem Schmucke die wichtigsten Elemente darbieten. Der Umstand, daß das Kunsthandwerk von den spätgotischen Zeiten her eine feste und gesicherte Stellung einnahm, und man gewohnt war, auf den Reichtum und die virtuose technische Vollendung der Einzelteile eines Bauwerkes das Hauptgewicht zu legen, wirkte entscheidend auf die Gestalt der deutschen Renaissancearchitektur. Nicht nach architektonischen Regeln richtet sich das Kunst-

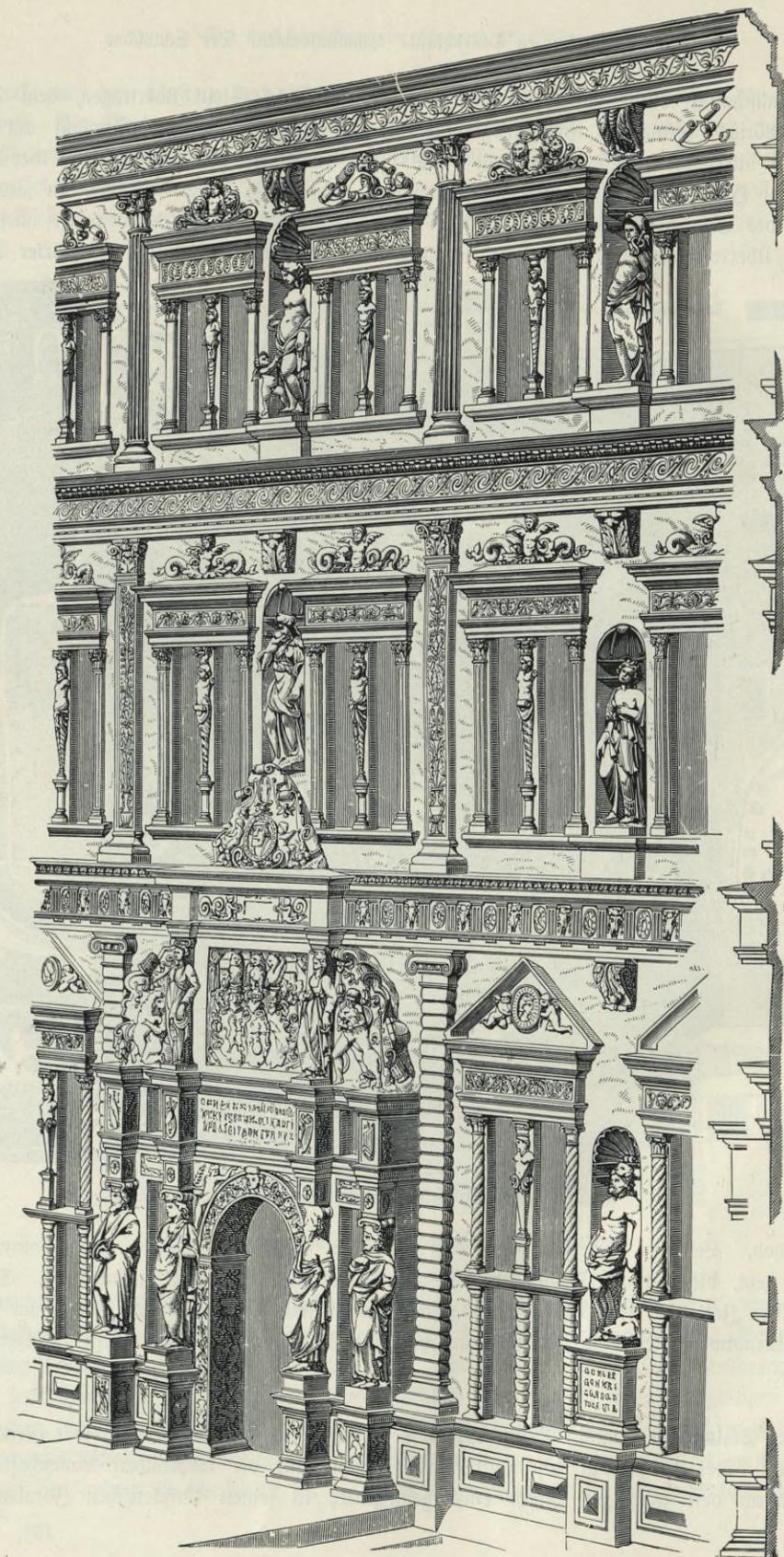
handwerk, nach den Mustern der verschiedenen Kunsthandwerke vielmehr werden die Bauglieder behandelt. Die Säule, gewöhnlich auf einen hohen Sockel gestellt, wird nicht nur mit Vorliebe geriefelt und in ihrem unteren Teile reich skulptiert (Abb. 208), sondern erscheint bisweilen wie ein Kandelaber ausgebaucht (Balustersäule) und empfängt, als wäre sie aus Metall getrieben, schräge Riefelungen oder Bänder, welche den Eisenbeschlag durchaus nachahmen.



209. Tür im Saale der Ratsapotheke zu Hildesheim.

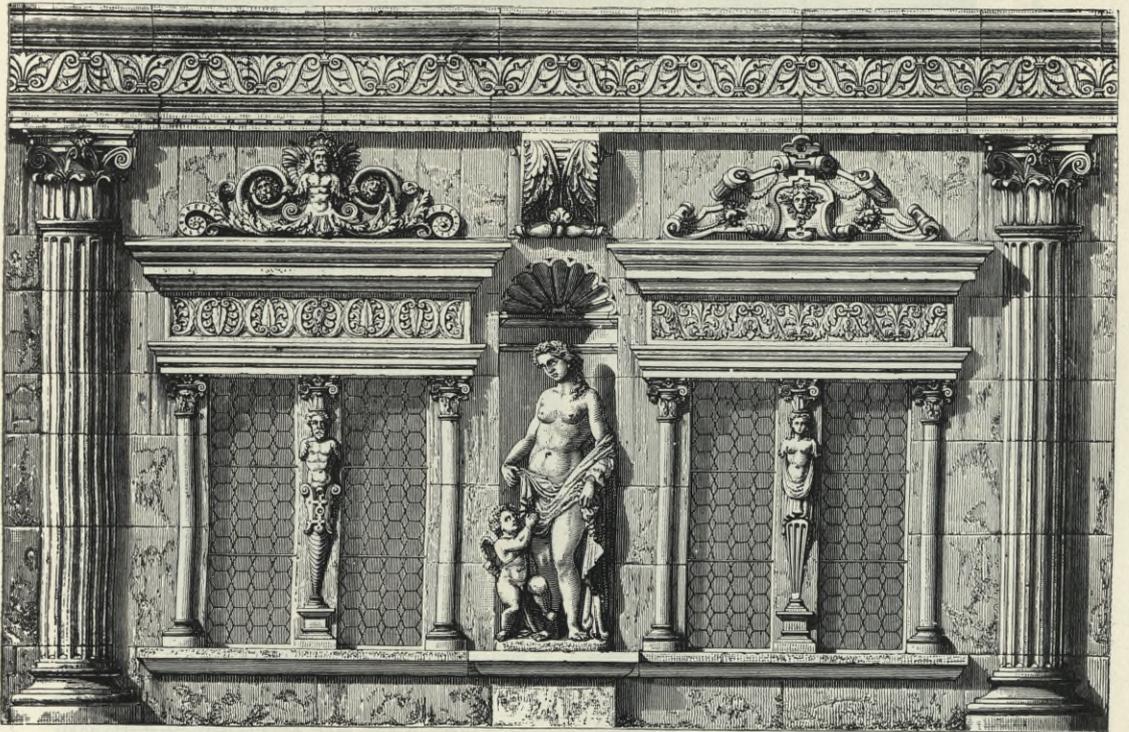
Auch bei der Dekoration der flachen Felder, an Friesen finden diese scharf vom Grunde sich abhebenden, der Holzskulptur besonders geläufigen Bänder mannigfache Verwendung. Sie verbinden sich oft mit aufgerollten Bändern, dem schon oben (S. 185) erwähnten „Kollwerke“, und gehen in die „Kartusche“ über, welcher man es in ihrer endgültigen Gestalt nicht ansieht, daß sie die Grotteske oder das graphische Ornament zu ihren Ahnen zählt. Ein unbekümmertes Schalten und Walten mit dem Materiale, ein Pfropfen der Formen von einem Stoffe auf den andern ist überhaupt für die deutsche Dekorationsweise charakteristisch. Ursprüng-





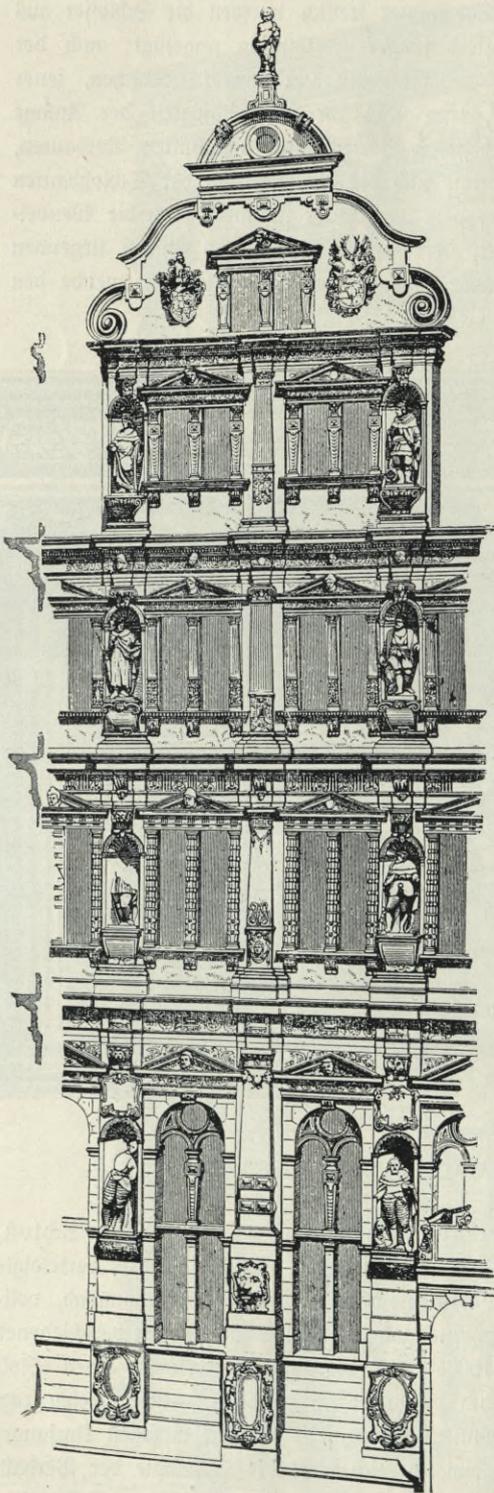
211. Heidelberger Schloß. Teil der Fassade vom Otto-Heinrichsbau.

italienisierten Jesuitenorden besonders gefördert. Nicht immer freilich wurden die Schlösser aus einem Gusse errichtet, älteren Teilen vielmehr öfters jüngere notdürftig angefügt; auch der Umstand, daß mit dem Burgcharakter fürstlicher Behausungen nicht scharf gebrochen, jener meistens in schonender Weise umgewandelt wurde, trug nicht zur Regelmäßigkeit der Anlage bei. An die Burg erinnern nicht allein die zur besseren Verteidigung bestimmten Vorbauten, die Gräben und Doppeltore, sondern auch die Ecktürme und die Gruppierung der Schloßbauten um einen Hof, nach welchem sich diese öffnen. Aus dem Mittelalter stammen auch die Wendeltreppen (Schnecken) in selbständigen, an den Ecken oder in der Mitte des Baues liegenden Treppenhäusern. Ein Zugeständnis an die Renaissance dagegen waren die Arkaden, welche den Hof ganz oder teilweise umschlossen.



212. Teil vom oberen Stockwerk des Otto-Heinrichsbaues.

**Das Heidelberger Schloß.** Den Burgcharakter wahrt noch deutlich das Heidelberger Schloß, mit Recht als die Krone der deutschen Renaissance begrüßt (Abb. 210). Ein Brückenkopf verteidigte den Zugang zum Schlosse, mächtige Türme, einzelne noch aus dem 15. Jahrhundert stammend, vollendeten die Wehrhaftigkeit des Werkes. Den Schloßhof umgab eine Reihe von Bauten verschiedenen Alters, da die Pfälzer Fürsten von Ludwig V. (1508–1544) bis zum Winterkönige ihren Stolz darein setzten, die Schloßanlagen zu erweitern und prächtiger zu gestalten. Unter diesen ragt durch Schönheit der Otto-Heinrichsbau (1556 begonnen) hervor, ein Rechteck mäßigen Umfanges bildend, mit einer Fassade (Abb. 211), welche, wenn sie auch nicht die Harmonie der Verhältnisse italienischer Renaissancewerke erreicht, doch durch die Pracht der plastischen Dekoration, sowie durch die wirksame Abstufung der Stockwerke und die glänzende Belebung und Gliederung



213. Heidelberger Schloß.  
Fassadenteil des Friedrichsbaues.

der Flächen sich auszeichnet. Eine Freitreppe führt zum Portal des hohen Erdgeschosses, welches die Hauptfäße in sich barg und daher in den Maßen besonders ausgezeichnet wurde. Aus mächtigen, tief gefugten Werkstücken (Bossagen oder Rustika) errichtete Pfeiler mit ionischen Kapitellen trennten es in fünf Felder, in welchen sich das Portal und je zwei Fenster befanden. Feiner ornamentierte Pilaster gliedern das erste, kannelierte Halbsäulen das zweite Stockwerk (Abb. 212); Giebel krönten ursprünglich den ganzen Bau. Die Nischen zwischen den Fenstern nahmen Statuen auf, die Giebel der Fenster wurden mit geflügelten Gestalten, die mittleren Fensterpfeiler mit hermenartigen Karjatiden und Atlanten geschmückt. Die Frage nach dem Schöpfer des Otto-Heinrichsbaues ist noch immer nicht gelöst. Die Urkunden nennen als Künstler, welche mit dem Werke zu tun hatten, die Baumeister Kaspar Fischer und Jakob Seyder, sowie den Bildhauer Anthony, an dessen Stelle 1558 der Bildhauer Alexander Colins aus Mecheln (siehe Seite 158) trat. Einen festen Anhaltspunkt, nach welchem einem der drei älteren Meister der Aufriß der Fassade zugesprochen werden könnte, besitzen wir nicht. Wahrscheinlich hatte der Architekt die Niederlande bereist. Die Statuen in Nischen kommen bereits in den belgischen Rathshäusern des 15. Jahrhunderts vor, auch in Jülich zeigt das Rathhaus einen ähnlichen Schmuck. Doch gibt es in den Niederlanden keinen einzigen Bau, welchen wir unmittelbar als Muster aufstellen könnten, und andererseits klingt in den Gesimsen, den Pilastern und Halbsäulen die italienische Renaissance so deutlich an, daß wir auf die unmittelbare Ableitung des Baues von bestimmten Vorbildern verzichten müssen.

Dem Otto-Heinrichsbaue folgte an der Nordseite des Schloßhofes 1601 noch der Friedrichsbau, verwandt in der Disposition der Fassade, aber in noch kräftigeren Formen gehalten (Abb. 213). Bei dem Friedrichsbaue kennen wir auch den Meister des plastischen Schmuckes:

Sebastian Göz aus Chur. Als leitenden Architekten haben die Archive den Namen des Johannes Schöck enthüllt, der vielleicht auch die architektonischen Pläne entworfen hat. Bekanntlich wurde das Schloß von französischen Truppen 1689 und 1693 größtenteils zerstört.

Im Laufe des 16. Jahrhunderts stieg noch eine größere Zahl stattlicher Fürstenschlösser in die Höhe, so das Schloß in Stuttgart, seit 1553 vom Herzog Christoph errichtet. Das Äußere des Baues tritt noch schlicht und massig auf; den Schloßhof umgeben aber Arkaden, welche sich durch drei Stockwerke ziehen, von kannelierten Säulen getragen und in flachen Bogen



214. Halle des ehemaligen Lusthauses in Stuttgart.

geschlossen werden. In der Nähe des Schloßes befand sich, bezeichnend für die Wandlung des höfischen Wesens, für die gesteigerte Freude am Lebensgenusse, das 1846 abgebrochene Lusthaus, außen von Arkaden umgeben, während das Innere im Erdgeschoße eine auf Säulen ruhende, gewölbte Halle mit drei vertieften Wasserbassins in der Mitte (Abb. 214), im Oberstocke einen großen Saal enthielt. Erbauer des Schloßes war der treffliche Renaissancebaumeister Georg Beer, seit 1575 im Dienste Herzog Ludwigs von Württemberg. Fast ein Jahrzehnt (1584 bis 1593) währte der Bau, bei dem Beer von dem nachmals vielbeschäftigten, weitgereisten Heinrich Schickhardt (1558—1634) bei der „Bijierung“ unterstützt wurde.

Eine reiche Bautätigkeit entwickelten die bayerischen Herzöge. Außer dem Schloße in Landshut (1536), dessen Hof italienische Künstler aufrichteten, und dem Schloße Trausnitz bei Landshut danken ihnen auch glänzende kirchliche und profane Bauten in München den Ur-



215. Von einem Zimmer der Burg Trausnitz bei Landshut.

sprung. Die Trausnitz erinnert durch Lage und Grundriß an die festen Burgen des Mittelalters, besitzt auch noch einzelne gotische Bauteile. Der malerische Schmuck der Prunkzimmer im Hauptgeschoße fällt in die Zeiten Albrechts V. und Wilhelms V. und weist auf italienische Muster und in Italien gebildete Künstler hin (Abb. 215). Dagegen entstehen in München um



Gewölbedekoration der Kaisertreppe in der Residenz zu München.

Nach G. F. Seidel.



1567 zwei wichtige, kerndeutsche Renaissancebauten in dem Antiquarium und in dem Münzhof, beides Werke des trefflichen Münchener Architekten Egkl (Abb. 216 u. 217). Die Residenz in München, von Herzog Maximilian I. um 1600 an Stelle eines älteren Werkes errichtet, umfaßt sechs in enge Beziehungen zueinander gebrachte, gut angeordnete Höfe der verschiedensten Größe und Form. Auch hier mußte die Malerei die Hauptkosten der Dekoration tragen. So zeigt die Fassade im Kaiserhofe eine Doppelordnung von Pilastern mit Nischen und Feldern, grau in grau gemalt. Der Charakter der Dekoration, farbiger Stuck, die Grotesken mit eingestreuten Genrebildern umrahmt, ist wieder italienisch, wie bei der Richtung des Bauleiters, Peter de



216. Das Antiquarium in der Residenz zu München.

(Phot. L. Werner.)

Witte oder Candid (s. S. 158), und der ausführenden Künstler nicht anders erwartet werden kann (Tafel XII).

Auf die Bautätigkeit Kaiser Ferdinands I. wurde schon oben (S. 161) hingewiesen. Seinem Beispiele folgten, als die politischen Verhältnisse sich zu größerer Ruhe ordneten, die vornehmen Landesgeschlechter. Die Namen deutscher und italienischer Meister wechseln in den Urkunden in bunter Reihe; doch behaupten die Italiener, wie für den Festungsbau, so auch für den Palastbau das Übergewicht. Daß in den südlichen Provinzen des Reiches, in Tirol, Kärnten, die italienische Kunstweise widerspricht, erklärt die Nachbarschaft der Länder. Wenn aber auch weitab von den Alpenländern italienische Bauformen uns entgegentreten, so waren

dabei die persönlichen Neigungen der Bauherren und die in katholischen Kreisen herrschende Kunstströmung mit im Spiele. Außer vereinzelt Beispielen, wie dem Schlosse Schallburg bei Mölk mit seinen Marmorarkaden im Hofe, dem Pfaffenlosse zu Brieg in Schlesien (seit 1547), lernen wir an der Prager Baugruppe die Verpflanzung des italienischen Stiles, auch der italienischen Dekorationsweise (Sgraffito), nach dem deutschen Nordosten am besten kennen. Die ersten bei dem Prager Schlosse gemachten Versuche wurden in dem durch seine reiche Stuckdecke berühmten Lustlosse Stern bei Prag (um 1560) fortgesetzt und mit den Bauten Kaiser Rudolfs II. im Prager Schlosse und der Waldsteinischen Gartenhalle abgeschlossen.



217. Der Münzhof in München.

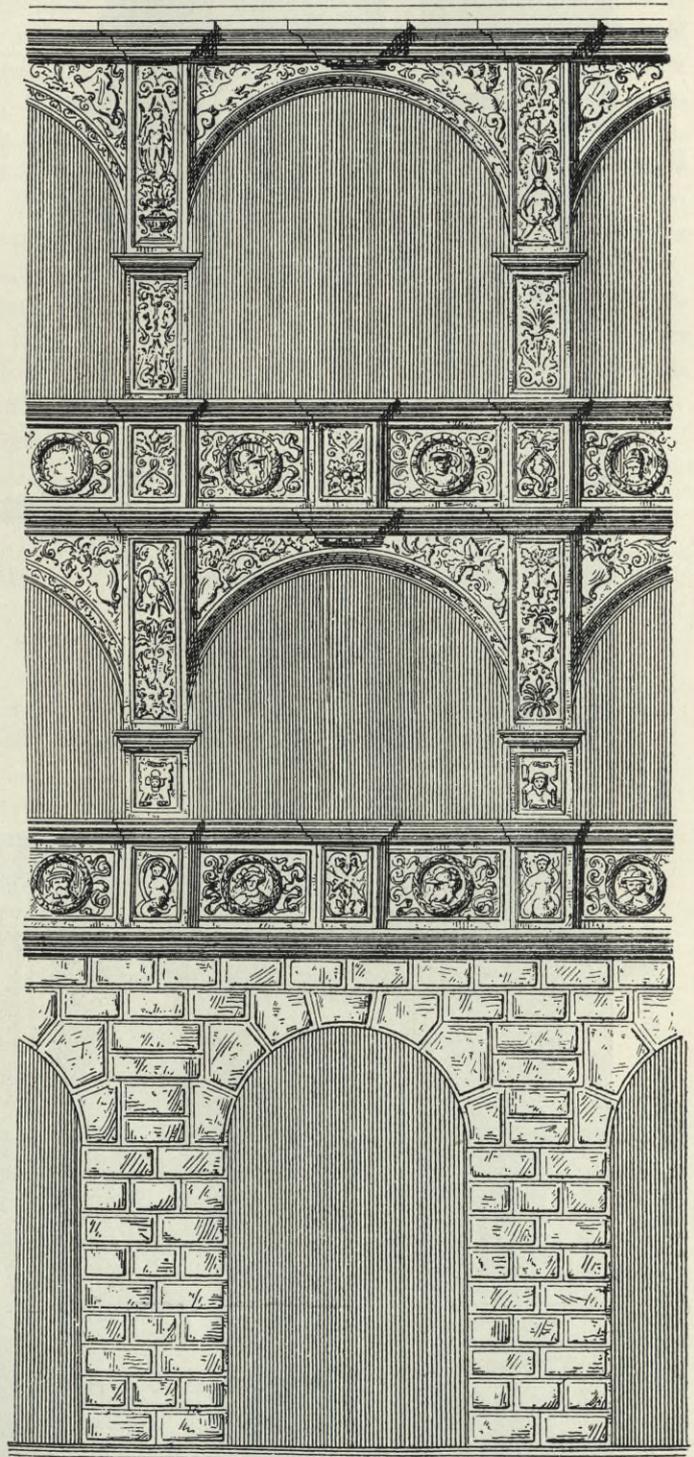
(Phot. L. Werner.)

So gefällig sich auch diese Werke dem Auge darbieten, so erscheinen sie doch, fremdländischen Ursprunges und in fremdartigen Formen ausgeführt, für die Entwicklung der deutschen Kunst von keiner durchgreifenden Bedeutung.

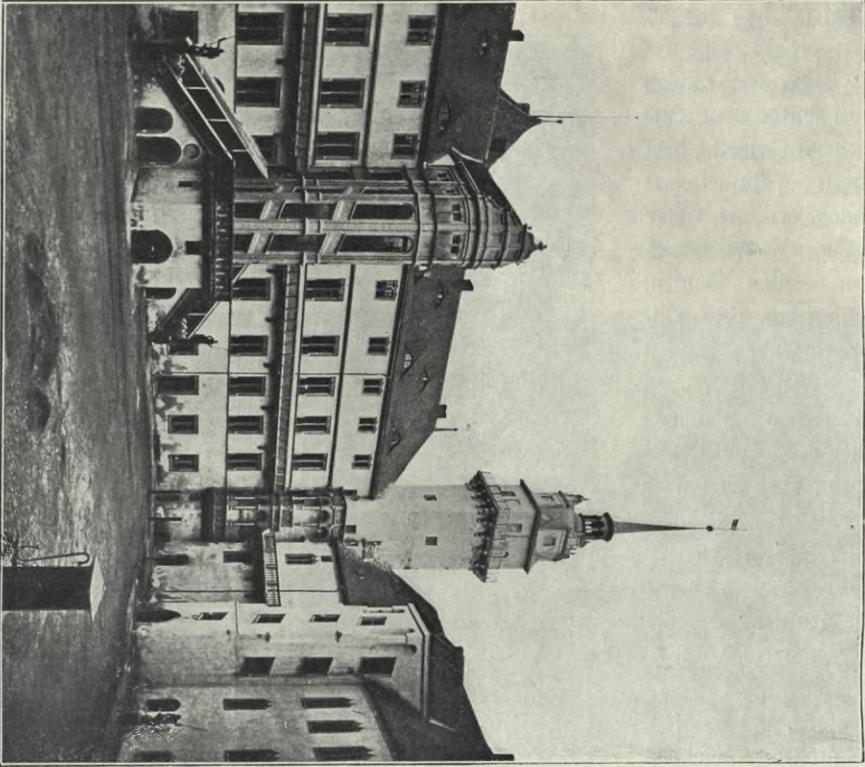
In den fränkischen Landschaften verdienen das Schloß in Offenbach am Main mit vorgebauten Arkaden, welche sich durch drei Stockwerke ziehen und durch zierliche Säulen und Pilaster getrennt werden, aus den Jahren 1572—1578, ferner das mächtige aber schwerfällige Schloß in Aschaffenburg, ein Werk des Georg Riedinger (1605—1613), endlich die Pfaffenburg bei Kulmbach (Abb. 218), ein Sitz der Markgrafen von Brandenburg, besondere Erwähnung. Jedes dieser Werke trägt einen anderen Charakter, doch sind sie alle von deutschen Meistern geschaffen worden.

Frühzeitig brach sich in Oberachsen die Renaissancearchitektur Bahn. Das Schloß zu Torgau wurde vom Kurfürsten Johann Friedrich dem Großmütigen auf Grund einer älteren Anlage errichtet. Einen unregelmäßigen Hof umgeben von allen Seiten Bauten, unter welchen das dem Ostflügel vorspringende Treppenhäus mit zwei Freitreppen (Abb. 219) wegen der kühnen Konstruktion der Wendeltreppe und um des reichen Schmuckes willen Bewunderung verdient. Das neuerdings restaurierte Dresdener Schloß, dessen Hauptteile während der Regierung des Herzogs Georg und des Kurfürsten Moritz gebaut wurden, hat ebenfalls in dem großen Schloßhofe seine Glanzseite. Dieser war mit Fresken geschmückt und mit vier Ecktürmen (Schnecken) und einer vorspringenden Bogenhalle oder Loggia über dem Eingange versehen. Die Leitung des Werkes führte als Oberbaumeister Hans von Dehn-Rothfelsen. Außer ihm wird Kaspar Voigt als Baumeister genannt. Bei den mannigfachen baulichen Veränderungen am Dresdener Schlosse ist die im Innern und Außern sehr zierliche Renaissancekapelle verschwunden, aber davon wenigstens das überaus reichverzierte Tor, datiert 1555 (jetzt am Südenhof aufgestellt, Abb. 220) erhalten.

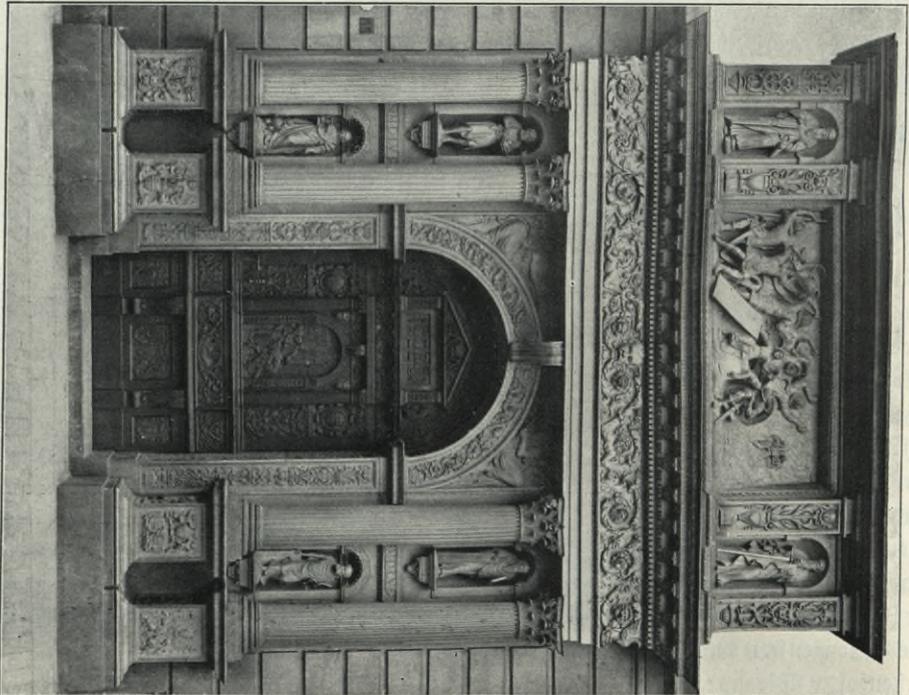
In die Region des Ziegelbaues gelangen wir durch den Fürstenhof zu Wismar. Dem



218. Plessenburg. Arkaden des schönen Hofes.



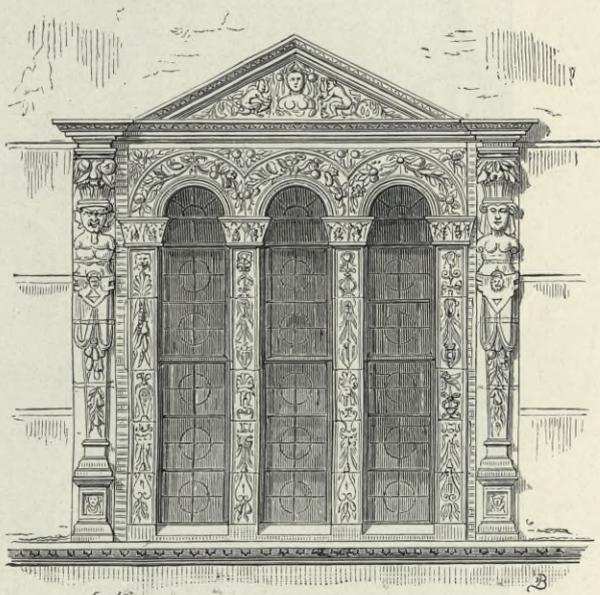
219. Stiftflügel des Schlosses zu Sorgau.



220. Tor der ehemaligen Schlosskapelle zu Dresden 1555 (jetzt am Güterhof).  
(Phot. Zimme)

älteren, 1512 errichteten Flügel fügte Herzog Johann Albrecht I. 1553 im rechten Winkel einen neuen an, wobei er sich anfangs der Kunst des Gabriel van Aken bediente. Sowohl die Außenseite wie die Hofassade dieses neuen Flügels zeichnen sich vor vielen anderen Werken durch glückliche Maßverhältnisse, durch feine Abwägung der dekorativen und der bloß raumausfüllenden Teile aus. Die verputzten Ziegelmauern werden als einfacher Hintergrund behandelt, von welchem sich die Portale, die Fenster mit ihrem reichen Rahmen- und Pfeilerschmucke (Abb. 221) und die horizontal laufenden Frieße, teils in Sandstein, teils in gebranntem Ton ausgeführt, kräftig abheben. An der Hofseite kommen noch in den oberen Geschossen Pilaster als vertikale Trennungsglieder hinzu.

**Rathhäuser und Privatbauten.** Die städtischen und privaten Bauten haben einen ausgeprägteren landschaftlichen Charakter als die fürstlichen Schlösser; an ihnen läßt sich sicherer nachweisen, was in den verschiedenen Landschaften und Örtlichkeiten als Bauregel galt. Selbstverständlich wurden die deutsche Schweiz und die südlichen Teile Deutschlands von italienischen Einflüssen am stärksten berührt. Auch die Sitte der Fassadenmalerei kam (nebst dem Arkadenbaue) aus Oberitalien in die nächstgelegenen nordischen Landschaften herüber. Sie findet sich weit verbreitet in der Schweiz, in Tirol und im südlichen Bayern, und greift, wie das Rathhaus in Mülhausen zeigt, auch nach dem Elsaß hinüber; die Dekoration dieses Bauwerks besorgte der Maler Christen Backsterffer aus Kolmar (1552). Im Erdgeschoße, dem sich eine Freitreppe vorlegt, ahmte er die Rustika-Architektur nach, die Fenster krönte er mit Kränzen, in den oberen Stockwerken brachte er eine ionische Säulenhalle mit Nischen an.

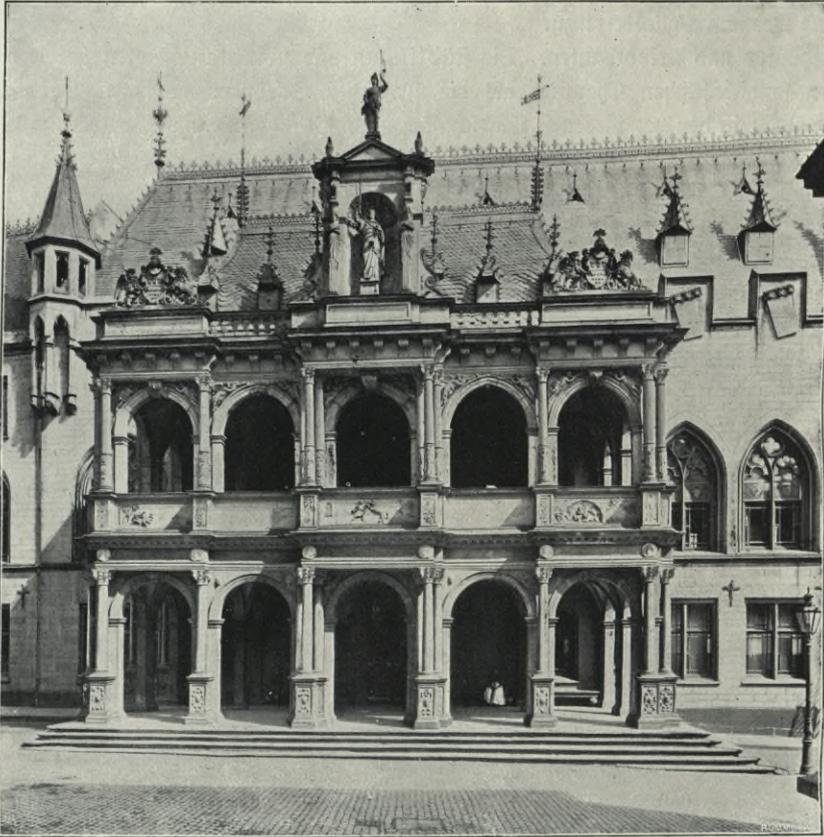


221. Fenster vom Fürstenhof in Wismar.

Folgerichtig empfing auch das Dach keinen Giebelschmuck, sondern wurde aus gemusterten Ziegeln hergestellt. Doch haben diese italienischen Einflüsse den volkstümlichen Zug, welcher sonst in der Elsaßer Kunst waltet, nicht zu verdrängen vermocht. Er gibt sich nicht allein in zahlreichen kleinen Bürgerhäusern (auch Fachwerkhäusern) kund, sondern tritt auch in der Tätigkeit der künstlerisch geschulten Architekten offen zutage. Neben Wendel Dietterlein (siehe oben Seite 193) ist hier der vielgereiste, als Festungsbaumeister berühmte Daniel Speckle (1536—1589) zu nennen. Er hat sich zwar in dem ehemaligen Stadthause in Straßburg, dessen Bau wir ihm doch zuschreiben müssen, einer großen Regelmäßigkeit der Anlage beflissen, das Portal, die Pilaster in italienischer Weise geschmückt; aber in der Dach- und Fensterbildung, sowie in der Anordnung der Stockwerke ist er den westdeutschen Traditionen treu geblieben.

Die Privatbauten am Niederrhein zeigen mit denen der benachbarten Niederlande eine große Verwandtschaft. Die kleinen, meist drei Fenster breiten Häuser mit abgetrepptem Giebel kommen hier wie dort in großer Anzahl vor. Die Ähnlichkeit der Lebensverhältnisse hat offen-

bar die gleichartige Bauweise hervorgerufen; aber auch bei künstlerischen Schöpfungen stand namentlich Köln in regem Wechselverkehre mit den Niederlanden. Den Beweis liefert nicht allein der prächtige Lettner in der Kirche St. Maria auf dem Kapitol, von einem Meister aus Mecheln 1524 errichtet, sondern auch die Vorhalle des Rathhauses (Abb. 222). Zwar hat sie ein Einheimischer, Wilhelm Vernuiken (1569—1571) erbaut; aber es waren auch belgische Architekten als Mitbewerber aufgetreten, und Vernuiken selbst bekundet besonders in dem Aufrisse des vorspringenden Mitteltheiles, daß er sich der Einwirkung der benachbarten Schule nicht

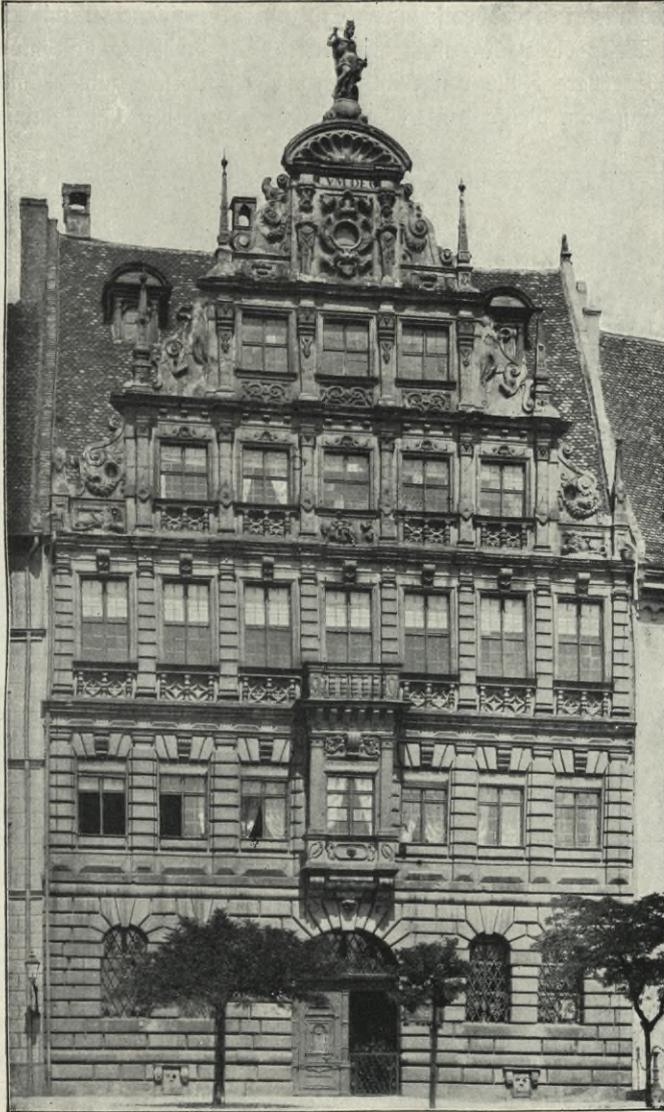


222. Vorhalle des Rathhauses zu Köln. Von Wilhelm Vernuiken.

entzogen hat. Übrigens erscheinen bei ihm die aus der italienischen Renaissance entlehnten Motive mit einer für die Zeit überraschenden Reinheit ausgebildet.

Die Umprägung des Renaissancestiles in deutsche Formen, der konservative Zug, welcher an der deutschen Architektur des 16. Jahrhunderts haftet und eine natürliche Verbindung mit der spätmittelalterlichen Bauweise herstellt, tritt uns am lebendigsten in mittel- und norddeutschen Städten entgegen. Zunächst muß Nürnberg genannt werden, welches gerade jetzt im Privatbau eine rege Tätigkeit entfaltet und die längste Zeit in der Phantasie der Romantiker den Ruhm nationaler Kunst fast ausschließlich für sich in Anspruch nahm. Das Nürnberger Haus zeigt in der Regel eine geringe Breite, aber eine stattliche Höhe und eine große Tiefe. Vorspringende Erker, zuweilen durch mehrere Stockwerke gehend, schmücken die Mitte oder die Ecke der Fassade, Giebel krönen den Bau. Wenn die Häuser die Langseite der Straße zuehren,

so wird dennoch dem Dache ein breiter Giebel vorgesetzt, auch größere oder kleinere Dacherker (Gaupen), oft in zierlicher Ausbildung, beleben die Dachfläche (Abb. 223). Das Äußere ist nicht frei von einem schwerfälligen, zuweilen steifen Wesen; dagegen ist der innere Hof durch umlaufende Galerien oder Arkaden belebt. Im Hintergrunde des Hofes sind nicht selten Garten-

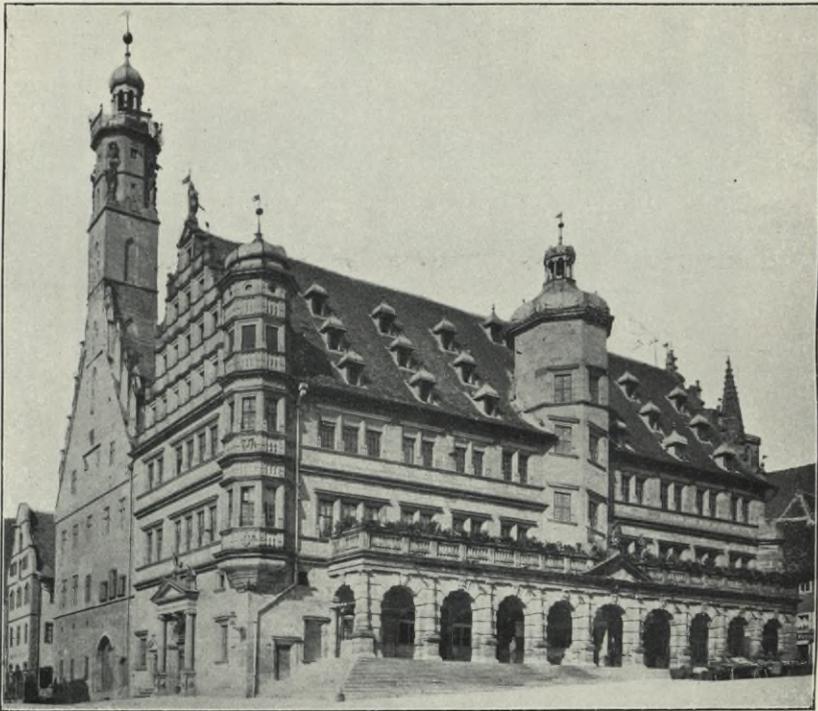


223. Fellerhaus in Nürnberg.

fälle errichtet, in welchen dann der Dekoration der weiteste Spielraum geöffnet wird. Zu den bekanntesten Beispielen gehören das Hirschvogelhaus (1534), das Funke'sche Haus und das Fellerhaus (Abb. 223). Ein gutes Bild aus einer altdeutschen Stadt bietet der Marktplatz in Rothenburg ob der Tauber mit seinem Rathause (Abb. 224), welches ein Nürnberger Meister, Wolff (1572), entwarf. Dem Erdgeschoß der Langseite legte er eine offene Bogenhalle in derbkräftiger

Rustika vor, die freie Ecke der Giebelseite ziert ein stattlicher Erkerturm. Außerdem besitzt Rothenburg noch Privathäuser und Brunnen aus dem Ende des 16. Jahrhunderts in überraschend guter Erhaltung. Daß Rothenburg nur eine kleine Reichsstadt war, ohne engere Berührung mit der weiten, großen Welt, können seine Bauten trotz ihres malerischen Reizes freilich nicht verleugnen.

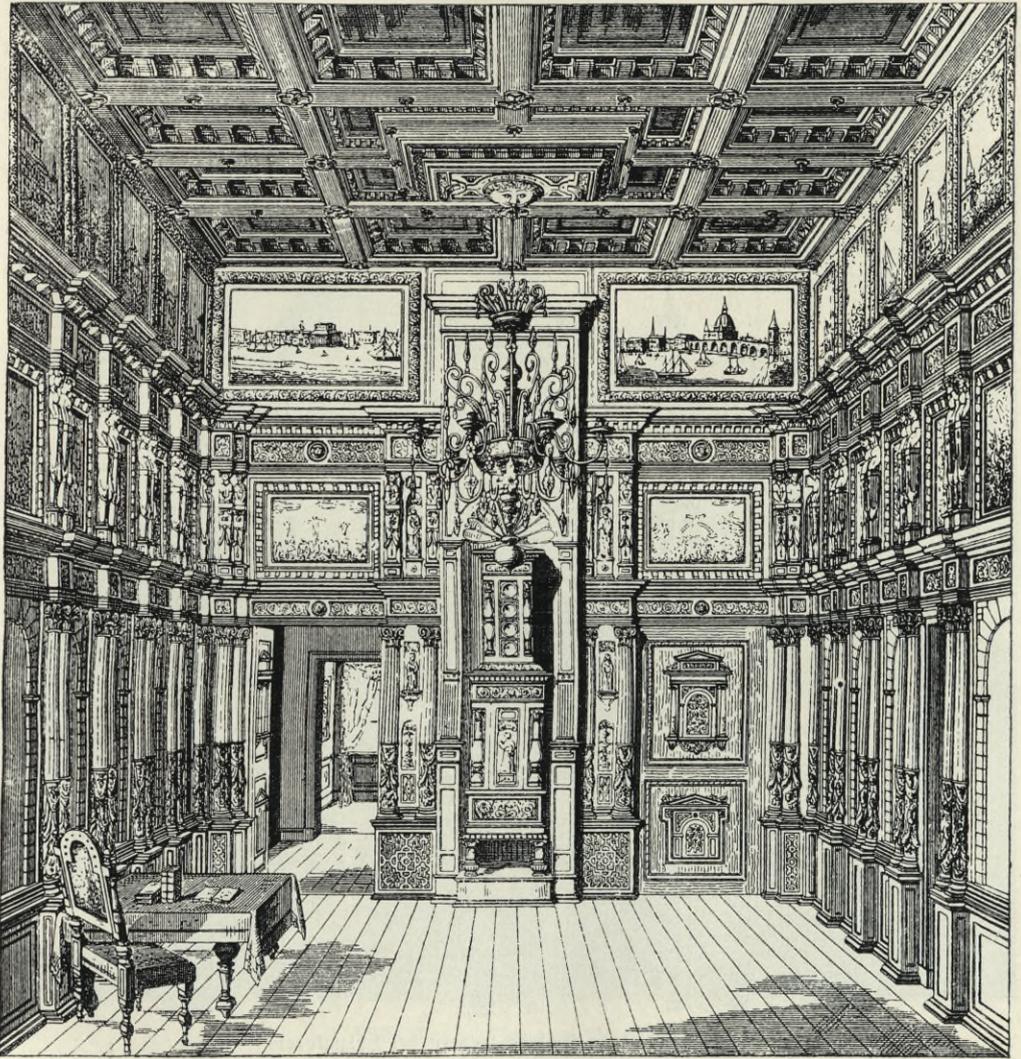
**Renaissancebauten in Norddeutschland.** Erst in der Renaissancezeit wirft sich der deutsche Norden von der Weser bis nach Danzig mit voller Kraft in die Kunstströmung. Wir staunen über die kaum übersehbare Fülle von künstlerischer Arbeit, welche zum Schmucke der Städte, zur Zierde [des Hauses im Laufe des 16. und teilweise noch des 17. Jahrhunderts verwendet



224. Rathaus zu Rothenburg o. d. T.

wurde. Der Kirchenbau selbst stockte zwar, da die ältere Zeit für dies Bedürfnis vollauf gesorgt hatte. Mit um so größerem Eifer legte sich die Kunstfreude auf die Ausstattung der Kirchen. Die Altäre, Kanzeln, Grabmäler, Epitaphien in ihnen stammen in überwiegender Zahl aus der Renaissanceperiode. Der eigentliche Schwerpunkt der Kunsttätigkeit liegt natürlich in der bürgerlichen Baukunst. Die wichtigsten Träger des Kunstlebens, die Hansestädte, hatten allerdings ihre politische Macht fast gänzlich eingebüßt; auch ihre Rolle im Welthandel war klein geworden. Die gesteigerte Kunstfreude begleitet aber nicht unmittelbar große Taten, sondern folgt ihnen gewöhnlich in einiger Ferne, nachdem Ruhe in die Geister eingekehrt ist und der fröhliche, nicht mehr durch schwere Kämpfe und gewaltige Arbeit gehemmte Lebensgenuß erwacht. Das war in den Hansestädten der Fall. Daher schlägt hier die Kunst eine dekorative Richtung ein und überragt die glänzende Ausstattung der Räume noch die Schönheit der eigentlichen Architektur. Eine so vornehm behagliche Dekoration, wie sie z. B. die Täfelung eines Saales im Hause

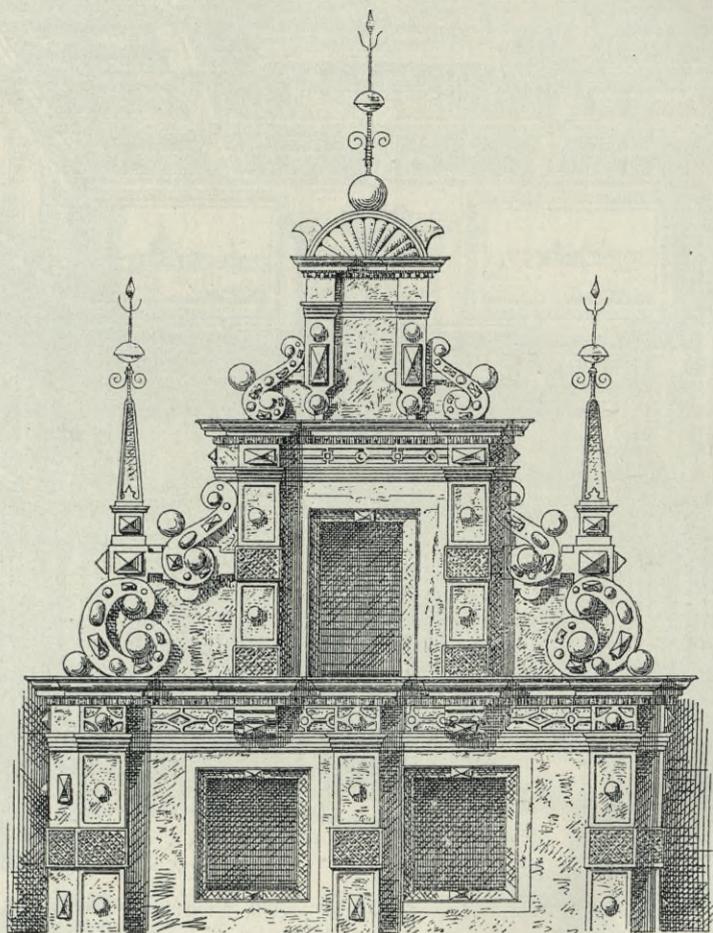
der Kaufleute in Lübeck, das sogenannte Fredenhagensche Zimmer (Abb. 225), bietet, oder der Artushof in Danzig, so prachtvolle Holzdecken, wie die im Schloß zu Jever (Abb. 1), finden kaum ihresgleichen. Auch in den Rathhäusern (Lübeck, Lüneburg, Danzig und anderen Orten) hat man stets auf eine glänzende Ausstattung der größeren Räume Bedacht genommen.



225. Das Fredenhagensche Zimmer im Haus der Kaufleute zu Lübeck.

Zwei Beobachtungen drängen sich bei dem Studium der norddeutschen Renaissancekunst sofort auf. Das übliche Baumaterial, Holz und Bruchstein, hatte hier bereits im Mittelalter geherrscht. Es wurden daher die Bau- und Dekorationsformen ruhig aus einem Zeitalter in das andere hinübergeleitet, jede gewaltsame Neuerung, jeder allzu rasche Wechsel vermieden. Dann aber fällt die nahe Verwandtschaft mit der holländischen Renaissance auf. In manchen Fällen erklärt sie sich auf die einfachste Weise. Wir wissen urkundlich, daß niederländische Künstler ihre Tätigkeit weit nach dem Osten ausdehnten, und der Handelsverkehr zwischen den Nieder-

landen und den Hansestädten auch die Kunstware in sich begriff. In einzelnen Zweigen künstlerischer Arbeit besaßen die Niederlande offenbar ein Monopol. Als die Sitte aufkam, die Grabmäler in Marmor und Marmor herzustellen, wurde die Ausführung gern niederländischen Künstlern anvertraut. So wurde das große Moritzdenkmal im Dom zu Freiberg durch Vermittelung eines Lübecker Goldschmiedes in Antwerpen gearbeitet; so wurden das Grabmal der Herzogin Dorothea im Königsberger Dom, das Denkmal König Friedrichs I. von Dänemark im Dome zu Schleswig zwar von Jakob Bink entworfen, aber gleichfalls in Antwerpen



226. Giebel vom Schlosse Bevern bei Holzminde.

ausgeführt. Daß schon der Zeichner niederländische Muster vor Augen hatte, lehrt der Vergleich mit niederländischen Grabmonumenten. Kein Zweifel, daß auch bei architektonischen Werken niederländische, namentlich holländische Meister zu Rate gezogen wurden, ähnlich wie in Prag und Dresden italienische Kräfte mitwirkten. Es ist aber nicht notwendig, überall, wo holländische Vorbilder anklingen, einen fremden Baumeister zu vermuten. Der niederländischen Weise schließt sich z. B. die Fassade des Stadtweinhauses in Münster mit dem vorgebauten „Sentenzbogen“ eng an; den gleichen Eindruck machen die Giebel am Schlosse zu Bevern (Abb. 226), welches neben Wismar, Gottorp, Güstrow, Hämelschburg zu den stattlichsten norddeutschen Schloßbauten zählt. Aber diese Voluten am Giebel, diese Steinbeschläge und Quadereinfassungen der Ziegel-

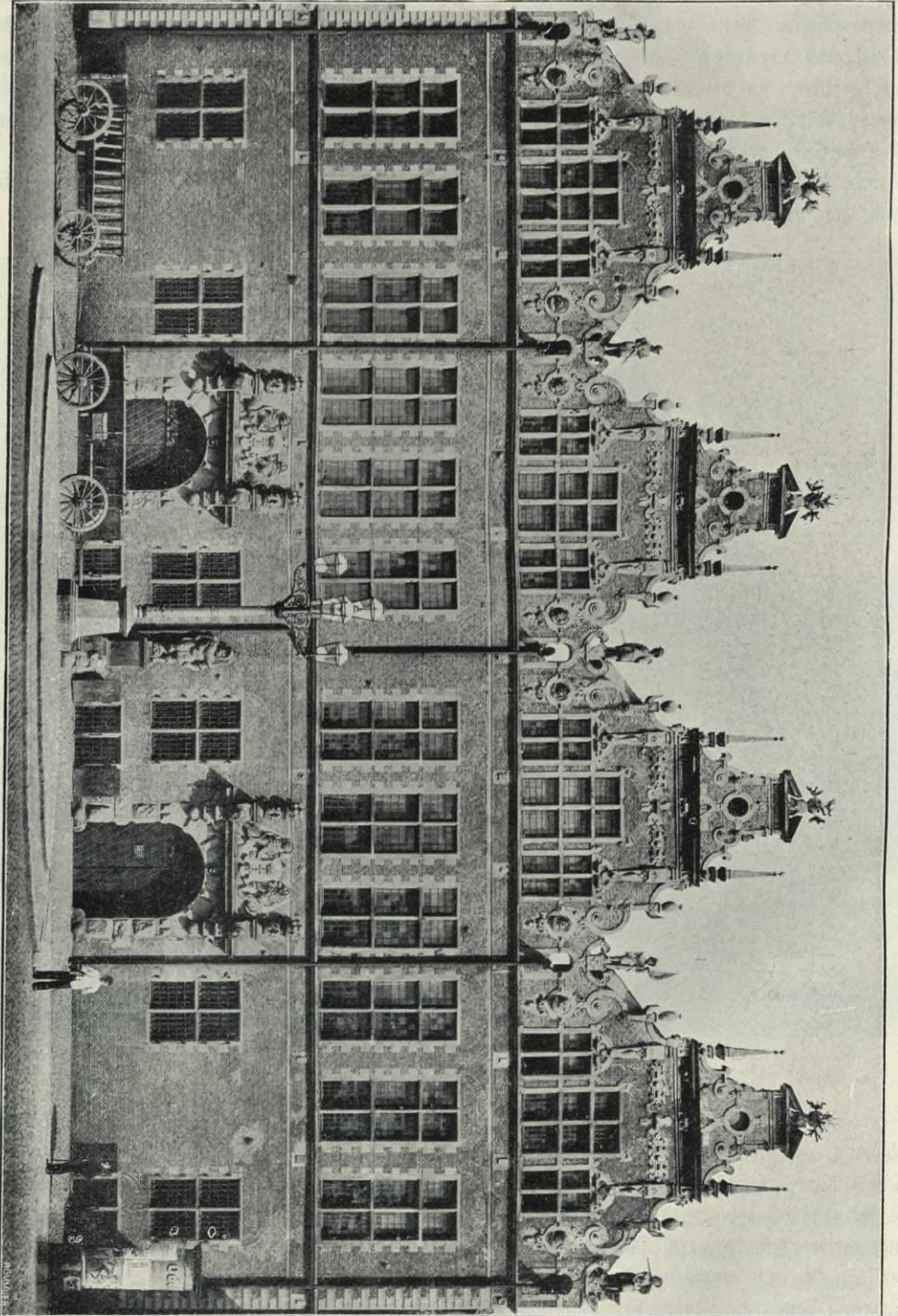
mauern, diese Pyramiden als Giebelkrönung kommen seit dem Ende des 16. Jahrhunderts so häufig vor, daß man auch auf heimische Kräfte schließen und ein allmähliches Vorrücken der niederländischen Weise nach Osten annehmen darf. Darauf sind namentlich die Rathhäuser von Lübeck und Bremen noch genauer zu prüfen. Beide Bauten haben einen mittelalterlichen Kern, welchem in der Renaissanceperiode neue Fassaden vorgebaut wurden. Besonders die in Bremen mit ihrer Bogenhalle, ihrem bis an das Dach reichenden breiten Erfer und dem hohen Giebel darüber (Abb. 227), von Lüder von Bentheim 1608—1613 ausgeführt, gehört in Betracht des reichen plastischen Schmuckes zu den glänzendsten Schöpfungen der altdeutschen Kunst, wie man den Renaissancestil früher zu nennen liebte.



227. Das Rathaus zu Bremen.

Den fremdländischen Ursprung vieler Danziger Bauten deutet schon das ungewöhnliche Material, Haustein statt Ziegeln, an; auf die niederländischen Einflüsse weist die im Norden nicht übliche große Zahl der Stockwerke und die ganze Dekoration hin. Am stärksten prägen sie sich in der Fassade des Zeughauses (Abb. 228) aus. Eigentümlich sind an den sehr tief angelegten Privathäusern Danzigs die sogenannten „Beischläge“, Vorplätze, zu denen man von der Straße auf mehreren Stufen emporsteigt, und die mit Steinranken oder Metallgittern eingefast und mit Bänken versehen sind. Sie erinnern an die italienischen Loggien und dienen auch ähnlichen Zwecken.

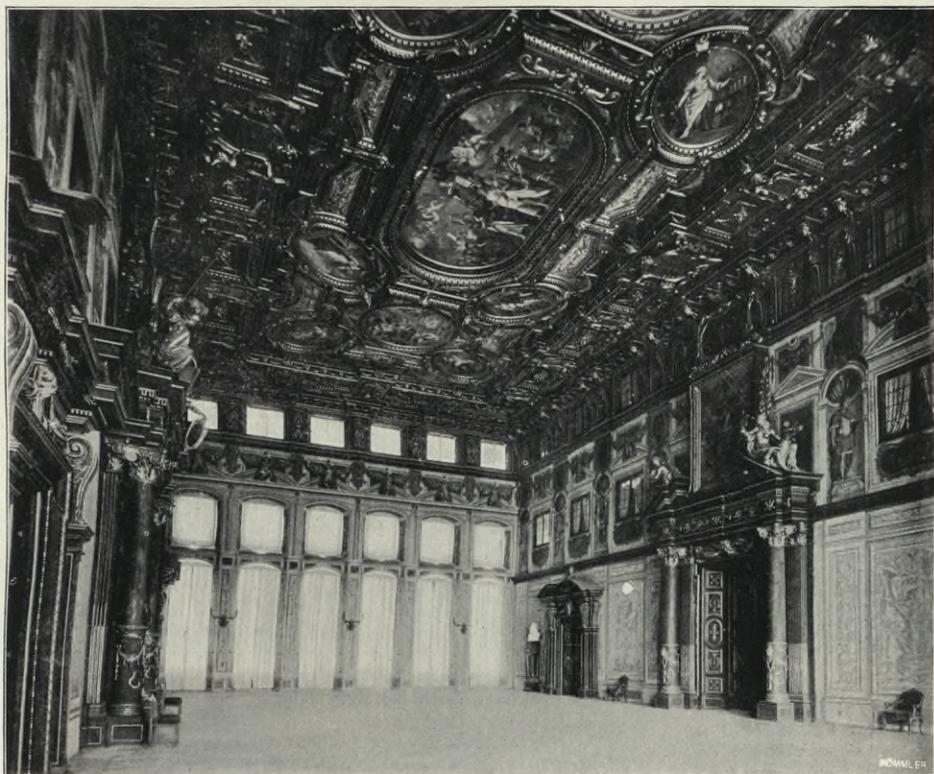
Die Freude am Schmucke ist gegen den Schluß des Jahrhunderts am höchsten gestiegen;



228. Das Zeughaus in Danzig. Sinterre Fassade. (Phot. von H. Th. Kuhn.)

die Fassaden haben sich in förmliche Schouwände verwandelt. Gleichzeitig hat aber auch die Stileinheit die größten Einbußen erfahren.

Der Zwiespalt in der Formenbildung verringert sich wieder am Anfange des 17. Jahrhunderts. Auch die aus Italien herübergenommenen Bauglieder und Schmuckteile empfangen eine derbere Gestalt und schließen sich der kräftigen heimischen Dekoration besser an. Ging auch die Naivität verloren, mit welcher in älteren Werken ungleichartige Elemente verbunden wurden, und damit ein großer Teil ihres malerischen Reizes, so zeigt doch die systematische Behandlung der Glieder einen Fortschritt. Auch der Zwiespalt in der persönlichen Bildung der Baumeister schwindet. Die fremden Bauintendanten und heimischen Werkleute stehen sich



229. Der goldene Saal im Rathaus in Augsburg.

nicht mehr feindselig oder im Verhältnisse schroffer Unterordnung gegenüber. Die einheimischen Baumeister erwerben gleichfalls eine umfassende Fachbildung und holen sich selbst in Italien die Belehrung, welche ihnen insbesondere der Anblick der Werke Palladios verschafft. Ein Beispiel dieser strengeren, zugleich einheitlichen Richtung ist die Fassade des Nürnberger Rathauses, das 1616—1620 von Jacob Wolff († 1620) und nach ihm von seinem Bruder Hans erbaut wurde. Rustikaquadern an den Ecken, kräftige Trennungsgesimse zwischen den einzelnen Stockwerken, abwechselnd dreieckige und rundgeschweifte Giebel über den Fenstern des Hauptgeschosses und ein Kranzgesims auf wichtigen Konsolen verleihen der Fassade ein schweres, aber einfach klares Gepräge. Zur selben Zeit (1615—1620) baute Elias Holl, der sein Leben selbst beschrieben hat, außer dem Zeughause das Augsburger Rathaus. Daß Äußere des Baues er-

scheint vielleicht nüchtern streng, die inneren Räume dagegen, besonders der große Saal im zweiten Stockwerk (Abb. 229) sind von Matthias Rager und anderen mit glänzender Pracht ausgestattet worden. An den Schmalseiten ziehen sich drei Fensterreihen übereinander hin, den Schmuck der Langseiten bilden Nischen mit Statuen, das Kranzgesims wird von den Konsolen getragen, die Stuckdecke zeigt bemalte Felder. Bemalung und Vergoldung spielen überhaupt in der Dekoration des Saales eine große Rolle.

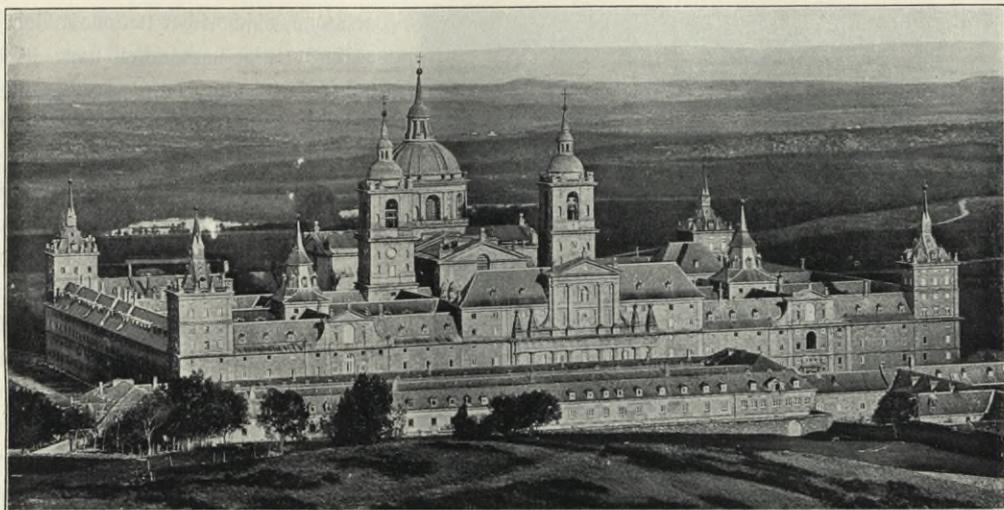
In Augsburg hat die deutsche Renaissancekunst den Anfang genommen, in Augsburg findet sie ihr Ende. Nach dem Augsburger Rathausbau vergeht eine längere Frist, ehe wieder eine kräftige Kunsttätigkeit erwacht. Als nach dem Dreißigjährigen Kriege die Architektur wieder neu aufblühte, huldigte sie auch neuen Idealen.



230. Schloß Frederiksborg bei Kopenhagen.

#### c) Skandinavien, Spanien, England.

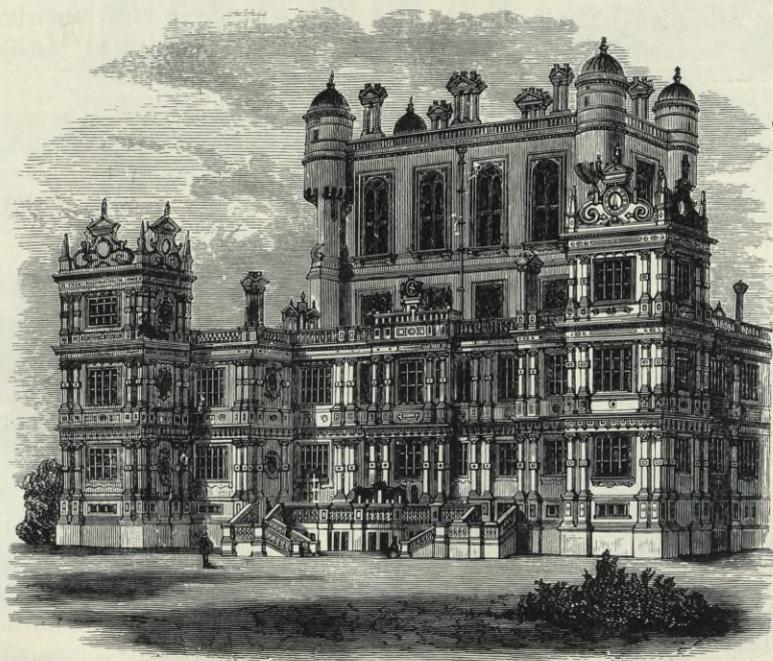
Die Renaissancekunst gewann mit der Zeit eine so allgemeine Bedeutung, daß sich kein europäisches Land, mochte es auch entfernt liegen oder sich sonst einer eigentümlichen Kultur erfreuen, ihren Einwirkungen völlig entziehen konnte. Entsprang sie auch dem Schoße eines einzelnen Volkes, so kam sie doch der Sehnsucht der übrigen Nationen nach einer einheitlichen Bildungsform entgegen und verlieh, indem sie die Gegenwart mit dem glorreichsten Teile menschlicher Vergangenheit verknüpfte, dem weltgeschichtlichen Zuge der neuen Periode einen kräftigen Ausdruck. Es galt, sich alles Große anzueignen, was in den Zeiten vorher gedacht und geschaffen worden war, gerade so wie man sich bemühte, die Herrschaft über den Erdräum zu erweitern und in die Tiefe der Natur zu dringen. Die Renaissancekunst wanderte daher zu allen Kulturvölkern Europas. Sie hat sich seit dem Ende des 16. Jahrhunderts in den skandinavischen Ländern eingebürgert, ohne jedoch hier einen besonderen Charakter zu gewinnen. Die hervorragendste Schöpfung aus der Zeit des kunstliebenden Königs Christian IV.



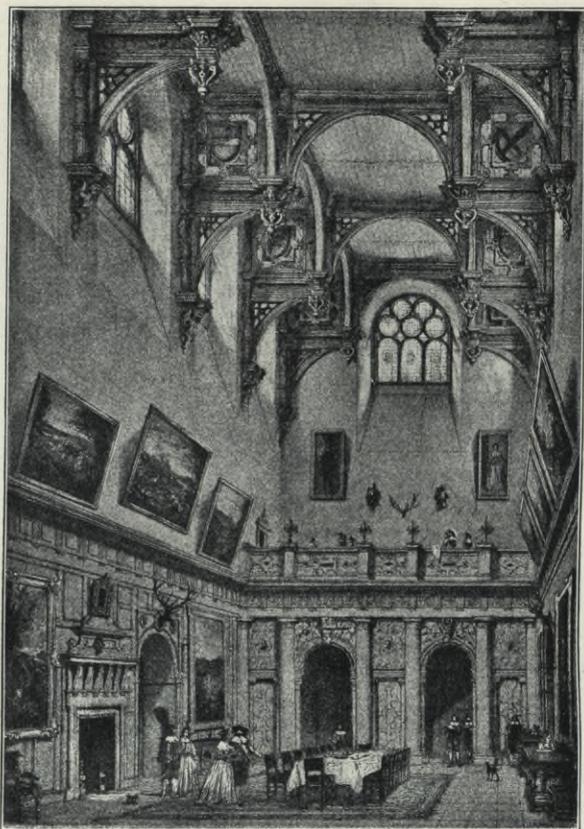
231. Der Escorial.

von Dänemark, das Schloß Frederiksborg (Abb. 230), in den Jahren 1602—1620 erbaut (nach dem Brande von 1859 wieder hergestellt), zeigt in der Belebung des Ziegelwerkes durch Quadereinfassungen, in den Staffelgiebeln, deren Stufen durch Voluten verdeckt werden, deutlich die holländische Abstammung, welche auch sonst die Bauten „im Stile Christians IV.“ bekunden. Neben niederländischen Künstlern haben auch deutsche in Skandinavien Beschäftigung gefunden.

**Renaissance in Spanien.** Wie im Norden Europas, so hat der Renaissancestil auch im Südwesten, auf der pyrenäischen Halbinsel, Eroberungen gemacht und den Sieg davon-

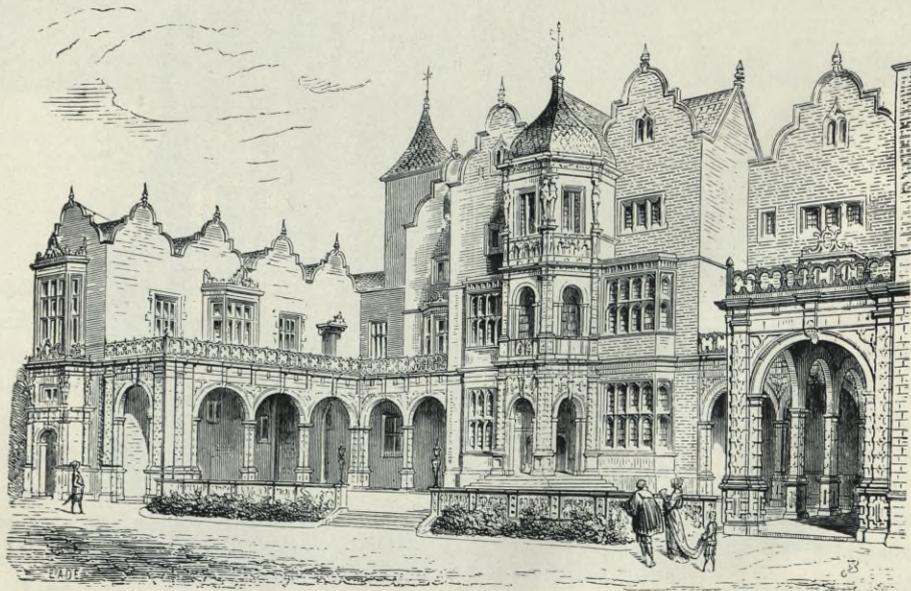


232. Wollaton-House.



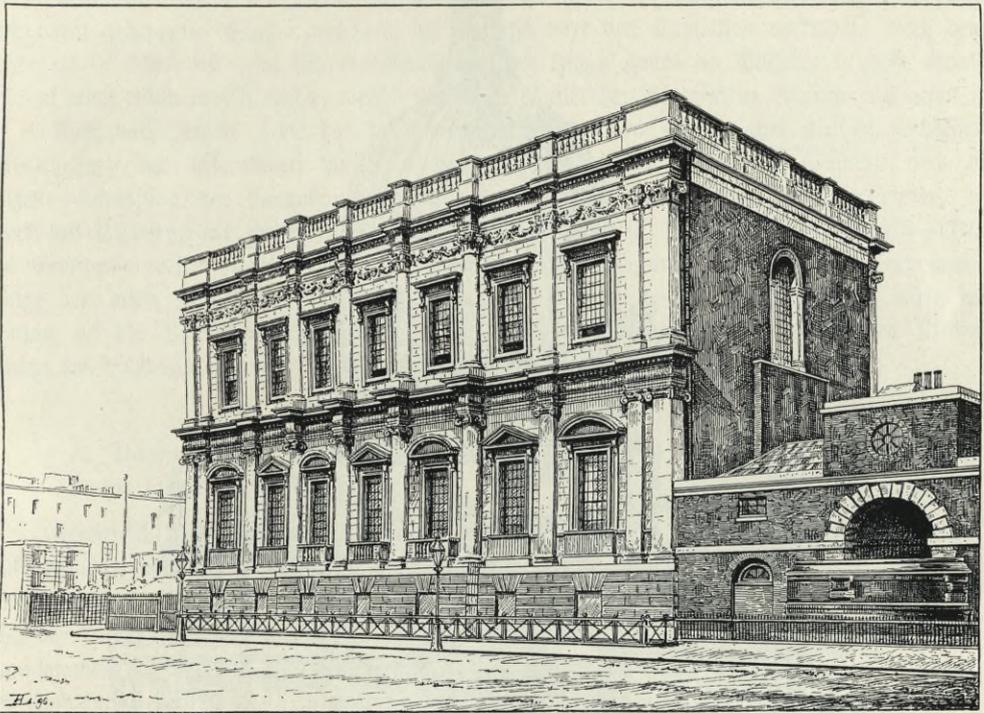
233. Halle in Wolaton-Hause.  
(Nach J. Nash.)

getragen, obschon der nationale Boden dafür wenig vorbereitet war. Die maurische Kunst hatte in Spanien bis in das 15. Jahrhundert hinein ihre Blüte bewahrt und noch in der letzten Zeit heiter glänzende Werke geschaffen. Daneben hatte die vom Norden immer weiter vordringende gotische Architektur im Volke lebendigen Widerhall gefunden. Die Phantasie des Volkes besaß, wie die begeisterte Aufnahme altniederländischer Bilder beweist, einen Zug zum Malerischen und Naturwahren. Dazu kam, daß nach der Niederwerfung der Mauren die Kirche ohne Anstand die Moscheen für ihre Zwecke verwandte, eine neue kirchliche Architektur also nicht gleich in Wirksamkeit trat. An dekorativen Werken, Kapellen, Portalen, Klosterhöfen versuchten sich die Baumeister, wobei sie auf maurische und gotische Ornamente zurückgriffen, mit diesen allmählich auch antike Motive verbanden. Ein malerisch wirksamer Stil verbreitete sich im Anfange des 16. Jahrhunderts, in



234. Holland-House in Middlesex.

Spanien unter dem Namen „Plateresker“ oder Goldschmiedstil bekannt, welcher zwar in den heimischen Traditionen seine Berechtigung fand, aber nur eine sehr beschränkte Anwendung zuließ. Der reine Renaissancestil ist eigentlich eine Schöpfung König Philipps II. Der König förderte ihn nicht allein, sondern zeigte sich auch als Kenner des Stiles. Am Baue des Escorial, seiner Hauptschöpfung, nahm er unmittelbaren Anteil. Er bestimmte die Pläne, überwachte die Ausführung und wählte die Architekten. Diese waren Juan Bautista da Toledo, ein in Neapel und Rom ausgebildeter Künstler, und nach dessen Tode Juan de Herrera, der einflussreichste Baumeister Spaniens im 16. Jahrhundert. Die Aufzählung der Zwecke, welchen der Escorial (1563—1584) dienen sollte, macht ein kritisches Urtheil beinahe überflüssig. Er sollte in seinen hohen Mauern Kirche, Kloster, Mausoleum, Palast, Bibliothek und Gemälde-

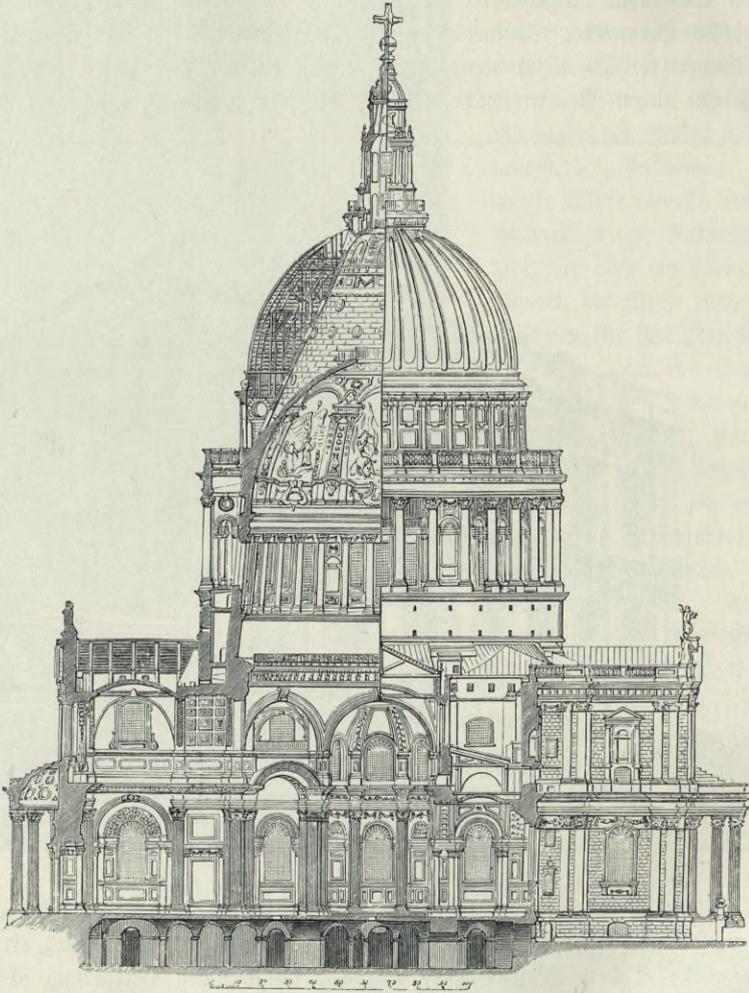


235. Whitehall in London. Von Inigo Jones.

galerie bergen. Das konnte nur durch einen riesigen Umfang des Werkes erreicht werden, dessen Masse aber bei dem Mangel einer kräftigen künstlerischen Gliederung schwerfällig und drückend erscheint (Abb. 231). Der Bau ist charakteristisch für die Persönlichkeit des Königs, für die Geschichte der spanischen Kunst aber doch nur von untergeordneter Bedeutung.

**Renaissance in England.** Auch in England stieß der Renaissancestil auf einen zähen Widerstand. Bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts währt die Herrschaft der Gotik, welche in dem Tudorstil (1490—1550) den letzten dekorativen Ausdruck findet (s. II, S. 317). Auch der ihn ablösende Elisabethstil bricht noch nicht mit den gotischen Traditionen, hält vielmehr in allem Wesentlichen daran fest und gönnt nur den antikisierenden Ornamenten einen größeren Raum. Diesen Übergangstil lernt man am besten in Oxford und Cambridge (Colleges) kennen. Man darf sogar behaupten, daß die mittelalterliche Bauweise in England niemals ganz abgestorben ist. Die vornehmen Landsitze bewahren auch in der neueren Zeit im Grundrisse und in der inneren Disposition

viel von dem herkömmlichen Charakter. Den Hauptraum bildet die Halle, um welche kleinere, bald zurücktretende, bald vorpringende Räume gelegt sind; so z. B. bei dem Wollatonhouse, seit 1580 im Bau (Abb. 232 u. 233), und bei dem gegen dreißig Jahre später erbauten Hollandhouse (Abb. 234). Hier wie auch sonst tauchen am Ende des 16. Jahrhunderts (auch in Schottland, das sich, nebenbei gesagt, rühmen kann, in seinem kleinen Badeorte Linlithgow bei Edinburg, einem Gegenbilde Rothenburgs, das wohlerhaltene Beispiel einer altschottischen Stadt



236. St. Pauls in London. Durchschnitt und Aufsicht.

zu besitzen) französische und niederländische Einflüsse auf. Doch erst zur Zeit Karls I. gelangt die reine Renaissance zu unbestrittener Herrschaft. Die Kunstliebe des Stuartkönigs bildet die lichteste Seite seines persönlichen Wesens. Bekannt sind seine nahen Beziehungen zu Rubens und van Dyck, berühmt seine von einzelnen englischen Aristokraten, wie dem Grafen Arundel, geteilte Sammellust, welche England unter anderem mit dem Mantuaner Gemäldebeschatze und den Raffaelischen Teppichkartons beschenkte. Die Neigungen des Königs wandten sich, seinen politischen und religiösen Ansichten entsprechend, der romanischen Kunstwelt zu, und so gewann auch die italienische Renaissancearchitektur in ihm einen eifrigen Gönner. Der Künstler aber,

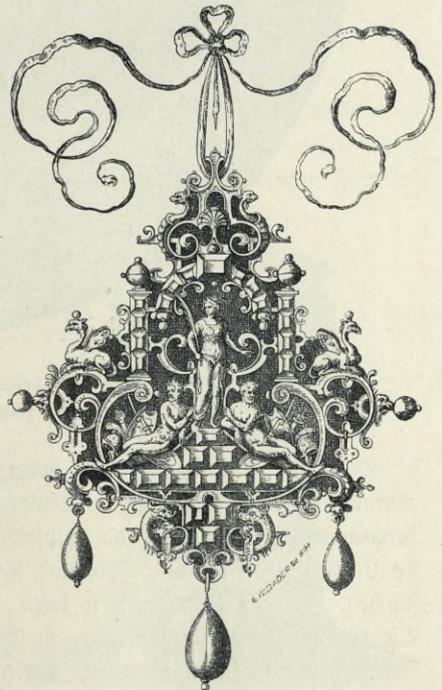
welcher ihr in England zu größtem Ansehen verhalf, war Inigo Jones (1572—1662), der auch heute noch am höchsten gepriesene Architekt Großbritanniens. Auf wiederholten Reisen in Italien hatte er sich besonders für Palladios Werke begeistert, dann, nach kurzem Aufenthalte in Dänemark, in England als Baumeister und Dekorateur reiche Beschäftigung gefunden. Im Auftrage des Königs machte er den Entwurf zu einem riesigen Palaste in London, reicher mit Schmuckgliedern bedacht als der Escorial, einfacher gehalten als das Louvre. Der Palast sollte nicht weniger als sieben Höfe einschließen, indem dem langgestreckten Mittelhofe noch je drei kleinere zur Seite gestellt und von diesen die mittleren durch Arkaden und Galerien ausgezeichnet werden sollten. Von dem großartig geplanten Werke kam nur der Bankettsaal (Whitehall), sieben Fenster breit, zur Ausführung (Abb. 235). Über einem Rustikasockel erheben sich zwei Säulenordnungen, die untere im ionischen, die obere im korinthischen Stile. Die Ecken sind durch gekuppelte Pilaster markiert, die Gesimse über den Kapitellen verkröpft. Noch deutlicher als in Whitehall zeigt sich die Anlehnung des Inigo Jones an Palladio in dem Grundrisse zu einer Villa in Chiswick, welche nach dem Muster der Rotonda in Vicenza entworfen ist.

Auch nach Jones' Tode hat der Renaissancestil bei den Bauten von Kirchen, Schlössern (Wenheim) und öffentlichen Anstalten häufige Verwendung gefunden. Stammt doch die stolzeste Schöpfung der Renaissancearchitektur in England, die Paulskirche in London, ein Werk des Christopher Wren, aus dem letzten Viertel des 17. Jahrhunderts (1675—1710). Im Grundrisse weicht sie von den italienischen Vorbildern ab und nähert sich mit ihrer großen Länge den alten Kathedralen (Abb. 236); doch läßt namentlich der Kuppelbau die starke Anlehnung an die Peterskirche in Rom erkennen, wie denn überhaupt in den späteren Kirchenbauten die Abhängigkeit von Italien sich nur selten verleugnet.

## 6. Das nordische Kunsthandwerk im sechzehnten Jahrhundert.

Frankreich und Deutschland boten für die Entwicklung des Kunsthandwerkes in der Renaissance den wichtigsten, wenigstens den bekanntesten Schauplatz dar. War Frankreich im 15. Jahrhundert in mannigfachen Kreisen des Kunsthandwerkes, z. B. in der Goldschmiedekunst, von Burgund abhängig gewesen, so übten im folgenden Zeitalter italienische Künstler und Kunstwerke einen bestimmenden Einfluß. Im Jahre 1531 wird von großen silbernen Leuchtern „d'ouvrage à l'antique“ gesprochen, bei denen wir uns offenbar Nachahmungen oberitalienischer Kandelaber denken müssen. Doch gelang es in kurzer Zeit (seit Heinrich II.), einen Stil zu schaffen, welcher den nationalen Geschmack und Formensinn glänzend zum Ausdruck brachte. Übrigens darf nicht vergessen werden, daß Frankreich fortdauernd flandrische und deutsche Kunstkräfte in seinen Dienst zog.

Die **Goldschmiedekunst**, das vornehmste aller Kunsthandwerke, hatte einen noch größeren Aufschwung genommen, wenn nicht die Finanznöte des Reiches



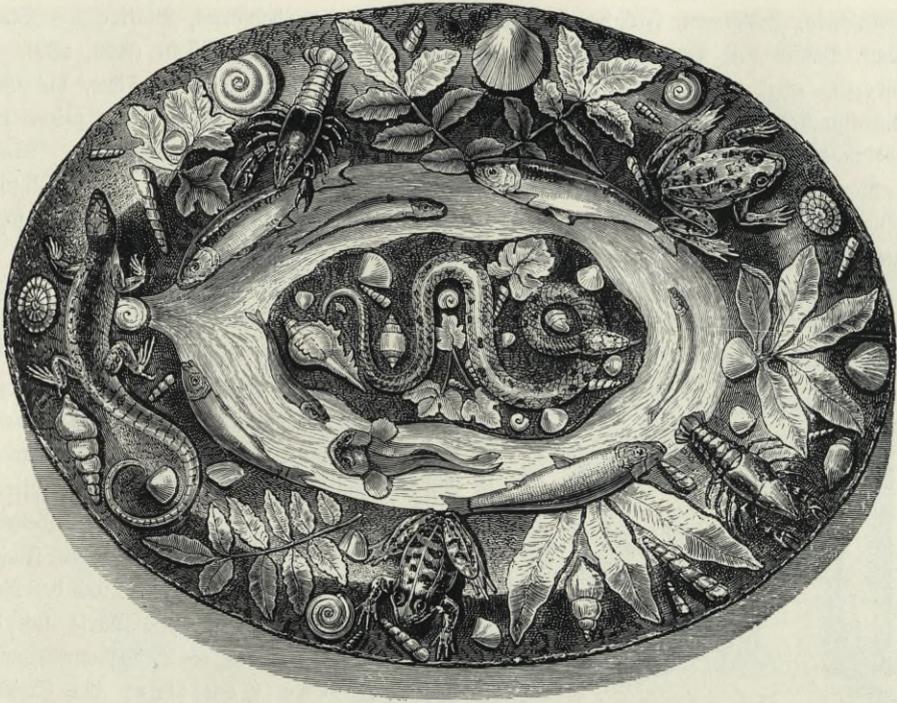
237. Juwelengehänge. Von Jan Collaert.

wiederholt zu Verboten des unbeschränkten Verbrauches der Edelmetalle geführt hätten. Der längere Aufenthalt Cellinis am Hofe König Franz' I. hatte keinen so großen Einfluß auf die französische Goldschmiedekunst, wie man erwarten sollte. Cellini wurde vorzugsweise als Bildhauer beschäftigt, und für den beliebtesten Schmuck, die Hutschilder, die Agraffen, waren vielfach heimische Traditionen maßgebend. Vollends französischen Ursprunges sind die Namenszüge, Devisen, welche man dem Schmucke einzuflechten liebte. Das Email spielt in der französischen Goldschmiedekunst eine so wichtige Rolle wie in Italien; ebenso kamen geschnittene Steine (Matteo del Massaro)



238. Temperantiaschüssel. Von François Briot.  
(Nach Demiani, Das Edelsinn.)

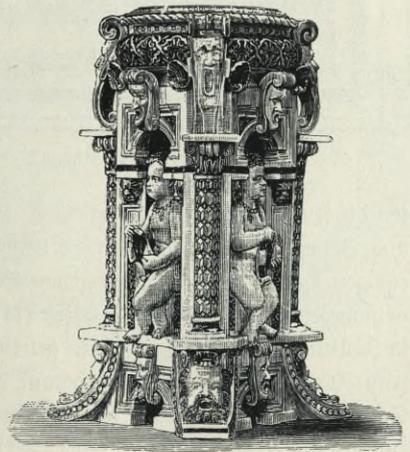
in allgemeine Aufnahme. Von hohem Werte für die Goldschmiedekunst war ihre nahe Berührung mit der gleichzeitigen Skulptur und weiter der Umstand, daß ihr Vorlagen von so hervorragenden Zeichnern und Kupferstechern wie Jacques Androuet Ducerceau, Etienne de Laune (1519 bis um 1595) und Pierre Woeriot (1531— nach 1589) in Lyon zu Gebote standen. In der späteren Zeit taten Jan Collaerts Stiche (Abb. 237) die gleichen Dienste. Die Goldschmiedewerke verloren am Ende des 16. Jahrhunderts ihren Renaissancecharakter, als die Leidenschaft für Diamanten, Perlen und Edelsteine aller Art aufkam. Die Formen wurden schwerer; die feinsten Künste des Goldschmiedes, das Treiben, Ziselieren, Emaillieren, traten in den Hintergrund, da der materielle Wert des Schmuckes den Ausschlag für seine Schätzung gab.



239. Prachtchüssel (pièce rustique) von Palissy.

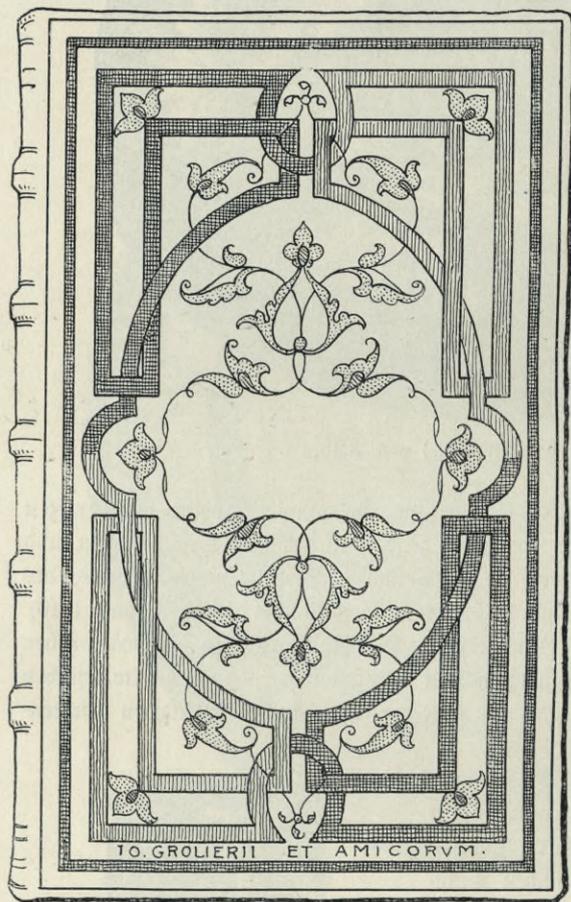
**Edelzinn.** Die reiche plastische Dekoration, welche die Goldschmiedearbeiten aus der Zeit Heinrichs II. auszeichnet, findet sich auch in den aus Zinn gegossenen Krügen, Bruntschüsseln und Gießern eines sonst wenig bekannten, aber jedenfalls künstlerisch hochstehenden Modellierers, des Lothringers François Briot (geb. in Damblain um 1550, tätig meist in Monbéliard bis nach 1615). Arabesken, Medaillons, Mascaronen (Fragenköpfe) umgeben die Gefäße; Kartuschen, Trophäen heben sich von dem Rande der Schalen ab. Die Grundlage dieser Dekorationsweise muß in italienischen Mustern (Primaticcio) gesucht werden, die Behandlung aber weist auf einen selbständigen Formen-sinn hin (Abb. 238).

**Steinzeug und Fayence.** Die Kraft der nationalen Phantasie macht sich in den französischen Fayencen der Renaissanceperiode noch mehr geltend. Bernard Palissy (1506—1590) steht an der Spitze der französischen Kunsttöpfer. Ursprünglich Glasmaler, unternahm Palissy, von einem unermüdbaren Forschergeist getrieben, die mannig-fachsten Versuche, um das Geheimnis der weißen Zinn-glasur zu ergründen. Spielen diese Experimente in der Lebensgeschichte des interessanten, später aus der Provinz an den Hof nach Paris gezogenen Mannes eine große Rolle, so haben seine künstlerischen Projekte (Grotten aus Ton) und seine häufig nachgeahmten Steinzeuggefäße für den Wechsel des ornamentalen Sinnes die stärkste Zeugnis-kraft (Tafel XIII, 3). An die Stelle der malerischen Dekoration tritt das plastische Relief, welches streng naturalistisch behandelt wird.



240. Salzgefäß in Diron-Fayence.

Fische, Muscheln, Schlangen, Frösche, Insekten, nach der Natur abgeformt, Blätter und Blumen verwendete Palissy mit Vorliebe zur Dekoration der großen Prachtschüsseln (Abb. 239). Der Farbenüberzug zeigt von Gelbweiß, Grün, Blau bis Braun fortschreitende Töne, die Glasur einen eigentümlich schimmernden Glanz. Diese Arbeiten sind unter dem Namen „pièces rustiques“ bekannt und geschätzt und haben in der keramischen Kunst kaum ihresgleichen. Auch in Nevers, Rouen, Moustiers befanden sich berühmte Kunsttöpfereien. Aber alle von Fachkünstlern geschaffenen Werke haben in neuerer Zeit nicht so großes Aufsehen erregt und eine so unbegrenzte Wertschätzung erfahren, wie die Produkte einer Liebhaberwerkstätte. Etwa seit dem



241. Grolier-Einband.

Jahre 1839 tauchten in Paris und an anderen Orten allmählich 70 bis 80 weizengelbe, überreich mit plastischen und gemalten Renaissance-motiven verzierte Fayencegefäße auf, die als Henri II-Fayencen oder Fayencen von Diron die Sammler in die lebhafteste Aufregung versetzten (Abb. 240). Die Seltenheit dieser Gefäße (Kannen, Schalen, Flaschen, Leuchter, Salzfässer usw.) und das Rätsel-hafte ihres Ursprungs führte dann dahin auf, daß es Liebhaberarbeiten der Helene Gouffier, der Erzieherin Franz' II., waren, die sie unter Mitwirkung ihres „potyer“ François Cherpentier und ihres Bibliothekars Jehan Bernart auf dem Schlosse Diron um 1529—1537 hergestellt hatte.

**Bucheinbände.** Dem Kunstsinne eines anderen Liebhabers dankt die Buchbinderei Frankreichs im 16. Jahrhundert ihren hohen Ruhm. In Venedig hatten orientalische Arbeiter im 15. Jahrhundert den Mosaiklederband eingeführt. Sie setzten den Buchdeckel aus verschiedenfarbigem Leder zusammen, indem sie schmale, sich zu regelmäßigen Figuren verschlingende Lederstreifen von anderer Farbe in die Grundfläche einlegten, und bedruck-

ten die Fugen mit feinen Goldlinien. Die Bücher, welche aus der Offizin des berühmten Druckers und Verlegers Aldus Manutius hervorgingen (Aldinen), und die von Thomas Majoli, einem eifrigen Bücherfreunde, gesammelten Bände bilden die glänzendsten Muster des italienischen Renaissanceeinbandes. Jean Grolier (1479—1565), der Schatzmeister Franz' I., hatte diese Einbände in Italien kennen und bewundern gelernt. Er brachte die Leidenschaft für schön gebundene Bücher nach Frankreich und war auch darauf bedacht, daß der Druck der Bücher dem prächtigen äußeren Schmucke entsprach. Unter seiner Leitung wurden jene Einbände geschaffen, die noch heutzutage eine Mustergeltung besitzen (Abb. 241). Die Ornamente sind meistens in Gold und Olivengrün auf braunem Grunde gehalten; am Fuße des Deckels steht öfters als Wahrzeichen der

I



2



3

4

1. Delfter Fayence-Vase, 18. Jahrh. 2. Hirschvogelkrug, Deutschland, 16. Jahrh., mit farbiger Bleiglasur.  
3. Durchbrochene Schüssel mit farbiger Bleiglasur von B. Palissy. 4. Kupferschale mit gemaltem Email aus Limoges, 17. Jahrhundert.

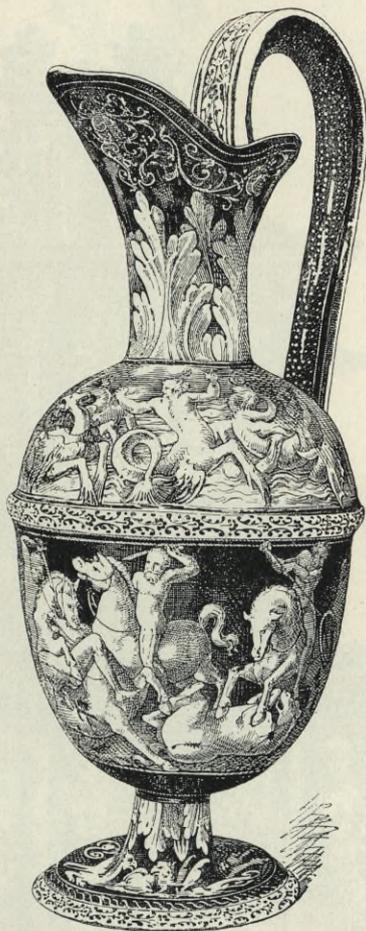


Name des Besitzers: J. Grolierii et amicorum. In ähnlicher Weise ließ ein anderer Bücherfreund und Zeitgenosse Groliers, Louis de Saint-Maure, seine Bücher binden. Auch die von dem berühmten Buchdrucker Geoffroy Tory herausgegebenen Werke und die Bibliothek der Diana von Poitiers im Schlosse Anet zeichneten sich durch schöne Einbände ähnlicher Art aus.

**Email.** Nicht auf einzelne Liebhaber, sondern auf eine in Frankreich längst heimische und sachmäßig betriebene Kunstweise geht die Dekoration der Metallgefäße mit Emailmalerei zurück. Limoges war bereits im Mittelalter ein Hauptsitz der Emailierkunst, hier wurde auch im Laufe des 15. Jahrhunderts das sogenannte Maleremail (émaux peints) ausgebildet. Nachdem die Um-



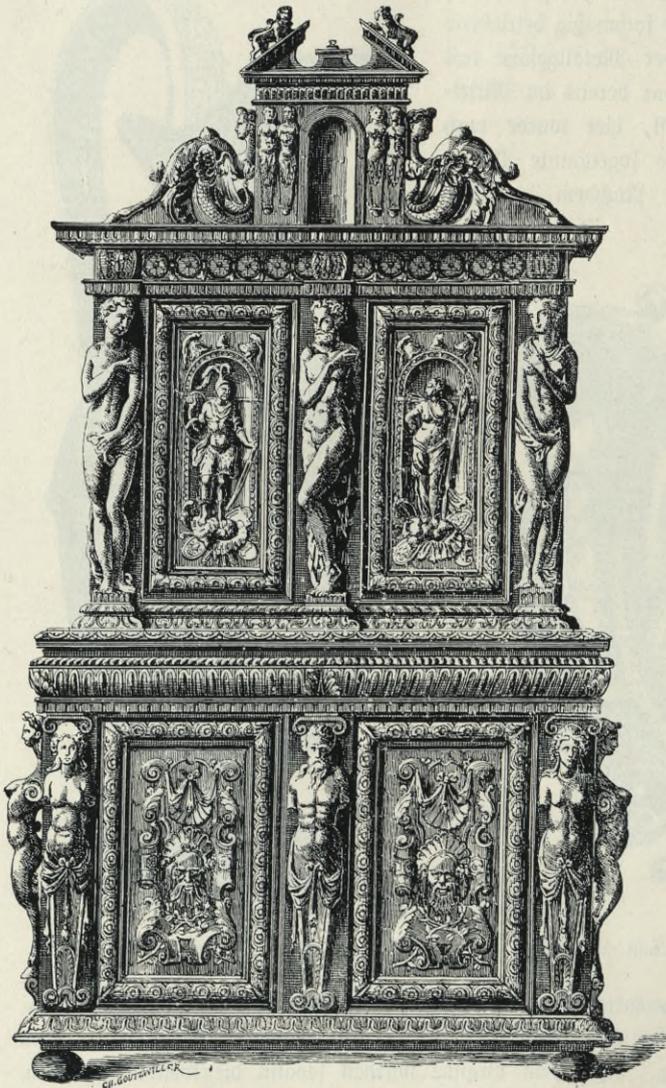
242. Porträt der Katharina von Léon. Limousin.



243. Kanne von Jean (III.) Pénicaud.

riffe der Zeichnung in die Kupferplatte eingegraben und diese mit einer dünnen Schmelzschicht überzogen worden war, füllte man auch die Unriffe mit schwarzer Emailfarbe. Ein erster Brand fixierte die Zeichnung. Nach dem Brande wurden sodann die weiteren Farben aufgetragen und wieder eingebrannt. Für die Fleischfarbe bediente man sich violetten Emails, die Lichter wurden mit Weiß oder Gold aufgesetzt. Eine Abart ist die Grisaille, in welcher auf schwarzem Emailgrunde mit Weiß gemalt, der Halbschatten dünn aufgetragen oder durch Ausparung oder Schraffierung gewonnen wurde. Eine stattliche Reihe von Emailmalern wirkte in Limoges, wo sich, wie die immer wiederkehrenden Familiennamen lehren, die Kunst vom Vater auf den Sohn vererbte. Die Léonard und Jean Pénicaud, die Léonard und Martin Limousin, die Pierre und Martial Reymond, die Courteys usw. entwickelten eine staunenswerte Fruchtbarkeit und waren imstande, Porträts (Abb. 242, Taf. XIII, 4), figurenreiche, religiöse und historische Szenen, vollständige Triptycha usw. in Email herzustellen.

Sie standen, was die Komposition betrifft, anfangs unter flandrischen, später unter italienischen Einflüssen, übertrugen oft deutsche und italienische Holzschnitte und Kupferstiche einfach in Schmelzfarben. Auch Gefäße, Kannen (Abb. 243), Schüsseln, Schalen usw. wurden mit Emailmalerei geschmückt, und insofern greifen die Limousiner Emailmaler auch in das Kunsthandwerk über.



244. Schrank aus Lyon. Ende 16. Jahrhundert.

(Abb. 244). Am Anfange des 17. Jahrhunderts kommt das Ebenholz und mit ihm die Inkrustation und auch die farbige Dekoration auf; nur nebenbei erhält sich, die Verbhheit der Formen noch steigend, dabei trocken in der Zeichnung, schwerfällig wie die gleichzeitige Architektur in der Gliederung, der plastische Stil der Möbel.

**Das deutsche Kunsthandwerk.** Zur Weltherrschaft gelangt das französische Kunsthandwerk erst unter der Regierung Ludwigs XIV. In der eigentlichen Renaissanceperiode bis zum Beginn des Dreißigjährigen Krieges nimmt das deutsche Kunsthandwerk die erste Stelle ein, sowohl

**Kunstschreinerei.** Während in der italienischen Renaissance die Intarsia, welche sich ursprünglich gewiß nicht am Holzmaterial entwickelte hatte, mit der Holzskulptur um die Herrschaft streitet, dankt die Kunstschreinerei in Frankreich im 16. Jahrhundert der Mitwirkung der Plastik ihre größten Erfolge. Von der gotischen Zeit her besaß Frankreich in der Holzskulptur geübte Kräfte, welche, als allmählich an die Stelle des Eichenholzes das Nußbaumholz in Gebrauch kam, ihre vollendete technische Tüchtigkeit noch glänzender offenbaren konnten. Anfangs zeigen die französischen Renaissancemöbel, ähnlich wie die italienischen, eine Vorliebe für strengere architektonische Formen; den Schmuck der Füllungen bildeten flache Reliefs. Unter Heinrich II. siegt die plastische Dekoration. Die flachen Pilaster verwandeln sich in Hermen; Figuren im Stile Goujons, an den gestreckten Verhältnissen leicht kenntlich, treten an den Ecken und zwischen den Feldern vor; Masken, später auch Kartuschen, finden häufige Verwendung; die Giebel werden gebrochen, überall im kräftigsten Relief die Formen ausgearbeitet



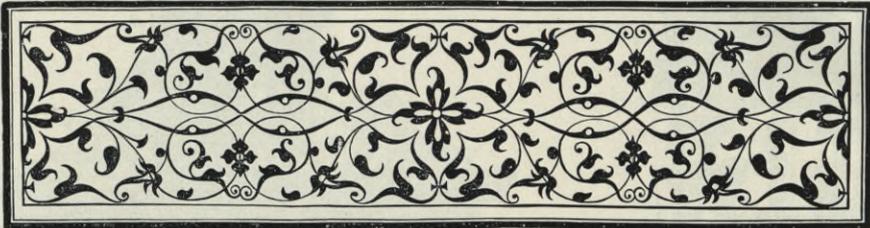
245. Entwurf zu einer Dolchscheide,  
von Hans Holbein d. J.



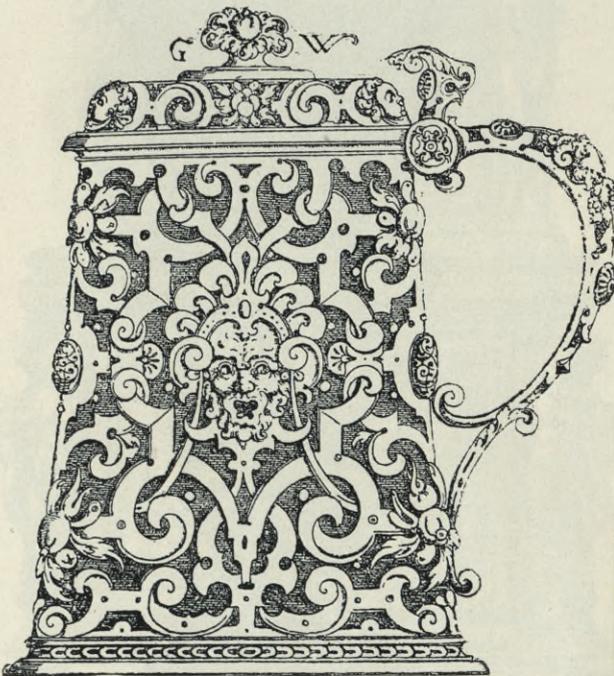
246. Entwurf zu dem Pokal der Jeane Seymour,  
von Hans Holbein d. J.

in bezug auf die Mannigfaltigkeit seiner Wirksamkeit, so daß kein Arbeitsgebiet unbetreten bleibt, wie in bezug auf die Größe seiner Kundschaft. Im deutschen Kunsthandwerke sammelten sich nicht allein die tüchtigsten Kräfte, es genoß auch einen europäischen Ruf. Wir sind über die zahlreichen französischen Künstler, welche im Auslande tätig waren, genau unterrichtet; all-

bekannt sind die Wanderungen nordischer Künstler nach Italien, und andererseits die regelmäßigen Fahrten italienischer Künstler und Werkleute über die Alpen. In diesem internationalen Verkehre sind zu verschiedenen Zeiten verschiedene Völker maßgebend gewesen. Während der Renaissanceperiode, vom Beginne bis zum Schlusse des 16. Jahrhunderts, hat Deutschland in einzelnen Zweigen die unbedingte Vorherrschaft genossen. Daß diese Tatsache so lange vergessen blieb, hat darin seinen Grund, daß die Künstler selbst nicht reisten, sondern nur ihre Werke in



247. Ornament von Peter Hötner.



248. Kanne von Georg Wehler.



249. Ornament von R. G. Proger.

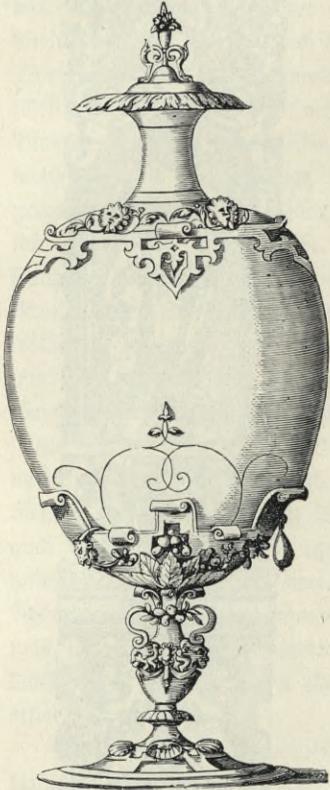


250. Ornament von Sebald Beham.

die Fremde versandt wurden. Es waren eben die Produkte des Kunsthandwerks. Frankreich, Spanien, selbst Italien bezogen, wie die alten Inventare beweisen, Goldschmiedewaren und Rüstungen aus den schwäbischen, bairischen und fränkischen Städten. Die Augsburger und Nürnberger Modelbücher mit ihren köstlichen Vorlagen für Stickerie wurden in allen Ländern benutzt, man möchte sagen geplündert. Die Zeichnung der Formen ging nicht immer aus der deutschen Phantasie hervor, die Ausführung aber lag fast ausschließlich in deutschen Händen. Die technische Tüchtigkeit war ein Erbstück aus der gotischen Periode, in welcher das Kunst-

handwerk bereits der großen Kunst den Rang abgelaufen und an den Bauten das Beste geliefert hatte. Die Fortdauer seiner Blüte dankt es dem Umstande, daß selbst die besten Maler und Zeichner des 16. Jahrhunderts nicht verschmähten, dem Kunsthandwerke ihre fruchtbare Phantasie zur Verfügung zu stellen. So groß der Reichtum an ausgeführten Werken auch sein mag, so wird er dennoch von der Fülle der Entwürfe überragt, welche von Künstlerhand herühren und durch den Kupferstich in den Kreisen der Kunsthandwerker verbreitet wurden.

**Ornamentstecher.** An der Spitze der Maler, welche das Kunsthandwerk befruchteten, steht kein Geringerer als der jüngere Hans Holbein. Namentlich während seines Aufenthaltes in Eng-



251. Becherentwurf  
von Virgil Solis.



252 u. 253. Ornamente von Virgil Solis.



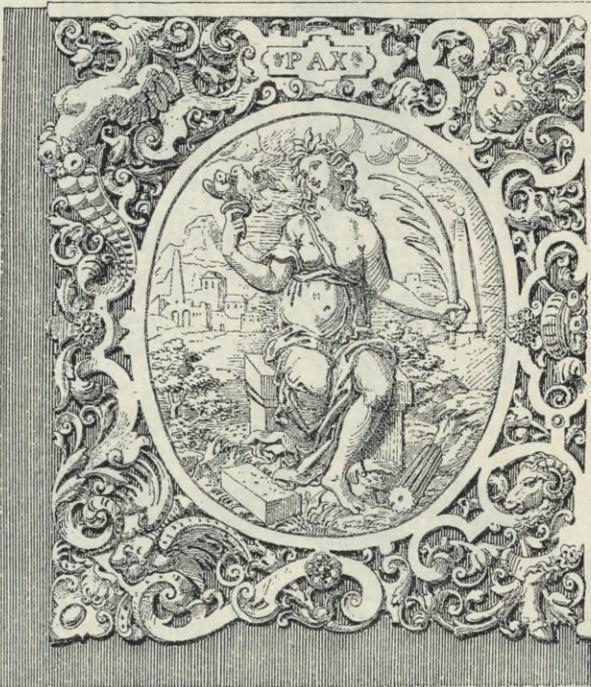
254. Entwurf zu Anhängern von Theodor de Bry.

land hatte er vielfachen Anlaß, Zeichnungen für allerhand Geräte und Schmuck, Medaillen, Becher, Tafelaufsätze, Uhren usw. zu entwerfen (Abb. 245 und 246). Einen nicht geringeren Eifer, besonders im Interesse der Goldschmiedekunst, der Metallarbeit und Sticerei, entwickelten die Kleinmeister und Ornamentstecher, wie Aldegrever und Sebald Beham. Ihnen folgten Peter Flötner, dessen „Kunstbuch“ vom Jahre 1549 eine Fülle von orientalischen, über Venedig vermittelten Motiven (Mauressken, Abb. 247) in sich birgt, der vielseitige Augustin Hirschvogel (1503–1554), welcher von einer wahren Leidenschaft, die verschiedensten Kunstzweige zu be-  
meistern, erfüllt erscheint und in allen große Erfolge erringt, Virgil Solis, Hieronymus Bang in Nürnberg, Theodor de Bry, Paul Blindt, Georg Wechter, Joh. Siebmacher und andere (vgl. die Abb. 248–255). Es ist wahrscheinlich, daß einzelne dieser Blätter nach ausgeführten Werken gestochen wurden; waren doch mehrere Stecher auch als Goldschmiede

tätig, wie Bang und Blindt. Der Mehrzahl nach sind diese Entwürfe aber wirkliche Vorlagen, bestimmt oder tauglich, von den Goldschmieden und Metallarbeitern verwertet zu werden. Seit der Mitte des Jahrhunderts bricht sich der eigentümliche deutsche Formen Sinn eine weite Bahn. Während bei den älteren Vorlagen der Kleinmeister die italienischen Einflüsse vorwiegen, herrschen in den späteren Blättern die Kartuschen, Masken, das breite Bandornament vor. Zuweilen erscheint der Körper des Gefäßes mit dem Bandwerke umflossen, so daß das Ornament sich



255. Ornament von Aldegrever.



256. Eckbeischlag vom Zucher'schen Geschlechtsbuche von Hans Kellner. Zucher'schen Geschlechtsbuche.



257. Schleife des

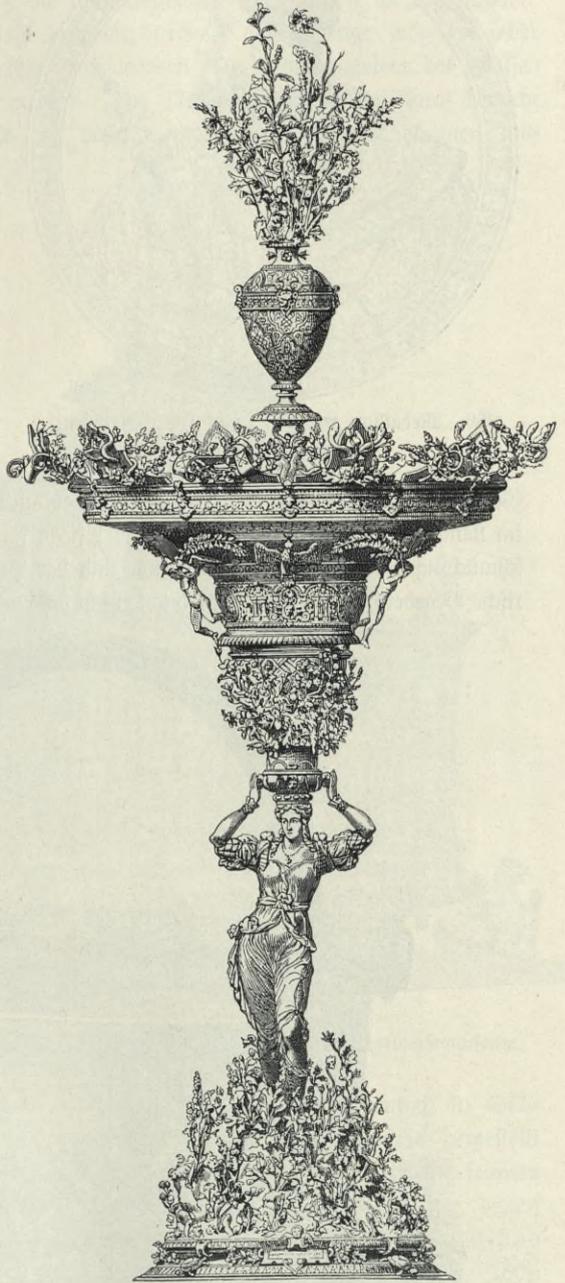
Zucher'schen Geschlechtsbuche.

scharf von dem Kern abhebt (Abb. 248). An Stellen, wo das betreffende Glied zu dünn und schwächlich erscheinen möchte, werden feine getriebene Spangen, gleichsam losgelöste Blätter, angefügt, die sich volutenförmig krümmen und oben und unten an das Glied anfügen. Überhaupt macht sich darin die gotische Tradition geltend, daß häufig, z. B. an den Prachtmonstranzen der Münchener Schatzkammer, zur Seite des Metallkörpers leichte Pfeiler fialenartig emporsteigen, mit jenem durch zierliche, die Stelle der Strebebogen einnehmende Querstäbe verbunden.

**Goldschmiedekunst.** Die Kupferstichvorlagen bezogen sich zumeist auf die Goldschmiedekunst, welche in der That auch im Kreise des deutschen Kunsthandwerks obenan steht. Als ihr

berühmtester Vertreter tritt uns Wenzel Jamnitzer oder Jamitzer entgegen, welcher 1508 in Wien geboren wurde, aber den Schauplatz seiner Wirksamkeit in Nürnberg fand, wo er 1585 starb. Das Lob, welches sein Zeitgenosse, der alte Biograph von Nürnberger Künstlern, Johann Neudörffer, ihm und seinem Bruder Albrecht erteilt: „Was sie von Tierlein, Würmlein, Kräutern und Schnecken von Silber gießen, auch die silbernen Gefäße damit zieren, das ist vorhin nicht erhöret worden“, empfängt seine Bestätigung durch den Merckelschen Tafelaufsatz in der Sammlung Rothschild (Abb. 258). Der Fuß ist mit Gräsern und Blumen aller Art bedeckt. Eine weibliche Gewandfigur, die ihm entsteigt, trägt mit ausgebreiteten Armen einen Korb, über welchem sich eine Blumenvase erhebt. Ein anderes Hauptwerk von Jamnitzers Hand ist ein ähnlich verzierter Schmuckkasten im Grünen Gewölbe in Dresden. Sein Ruhm brachte es mit sich, daß fast alle hervorragenden Goldschmiedearbeiten des 16. Jahrhunderts auf seinen Namen geschrieben wurden. Immerhin entfaltete er eine große Tätigkeit, die sich nicht bloß in seinen ausgeführten Werken, sondern auch in seinen zahlreichen (gestochenen) Entwürfen bekundet. Diese verraten eine große Ähnlichkeit mit den Zeichnungen Ducerceaus, was sich aus der gemeinsamen (italienischen) Quelle, aus welcher beide Meister schöpften, erklärt.

Neben W. Jamnitzer werden noch zahlreiche deutsche Goldschmiede gerühmt. So die Nürnberger Melchior Baier, Jonas Silber, Christoph Jamnitzer, Hans Peholt, Hans Kellner, von welchem die Silberbeschläge des Tucherschen Geschlechtsbuches (Abb. 256 u. 257) herrühren; Hans Reinhart in Leipzig (Abb. 142 u. 259), Daniel Kellertaler in Dresden, Anton Eijenholt in Warburg (Abb. 260) u. a. Einer vielleicht noch höheren Blüte erfreute sich die Kunst der Gold- und Silberschmiede bis tief in das 17. Jahrhundert in Augsburg. Aus Augsburg stammt z. B. der berühmte pommerische Kunstschrank im Berliner Kunstgewerbemuseum, welchen am Anfange des 17. Jahrhunderts Silberschmiede (David Attenstetter, Matthias Walbaum, Paul Götting und andere) in Verbindung mit Kunstschreibern schufen (Abb. 261). Die in Silber getriebenen Reliefs in den



258. Tafelaufsatz von W. Jamnitzer.  
Sammlung Rothschild.



259. Medaillon Karls V. von Hans Reinhart.  
(Nach Bolzenthal.)

Geräte zu erhöhen und die Freude am Gebrauch derselben zu wecken. Da das Kunsthandwerk im Kleinbürgerlichen Kreise eine so reiche Pflege fand und in seinen Aufgaben vielfach auf die Ausschmückung der bürgerlichen Wohnstube und der Prunkstücke angewiesen wurde, so kann die künstlerische Bearbeitung auch unedler Metalle nicht befremden. Wo die vornehmen Kreise Silber verlangten,

Feldern des Unterjages verraten einen richtigeren Formeninn als die kleinen Rundfiguren, welche in den Ecken und auf der Krönung des Werkes (hier den Parnass darstellend) angebracht sind.

**Zinn- und Messingguß.** Man braucht nur einen Blick in des alten Neudörffers „Nachrichten von Nürnberger Künstlern und Werkleuten“ (1547) und in Guldens Fortsetzung dieser Nachrichten zu werfen, um sich von der Fülle tüchtiger Kunstkräfte, welche sich der Bearbeitung unedler Metalle widmeten, zu überzeugen. Kandelgießer, Eisenschneider, Plattner, Schlosser, Rotschmiede, Büchschmiede wetteiferten miteinander in dem Streben, durch Formenreichtum und mannigfachen erhabenen und vertieften Zierat den Wert der Gefäße und

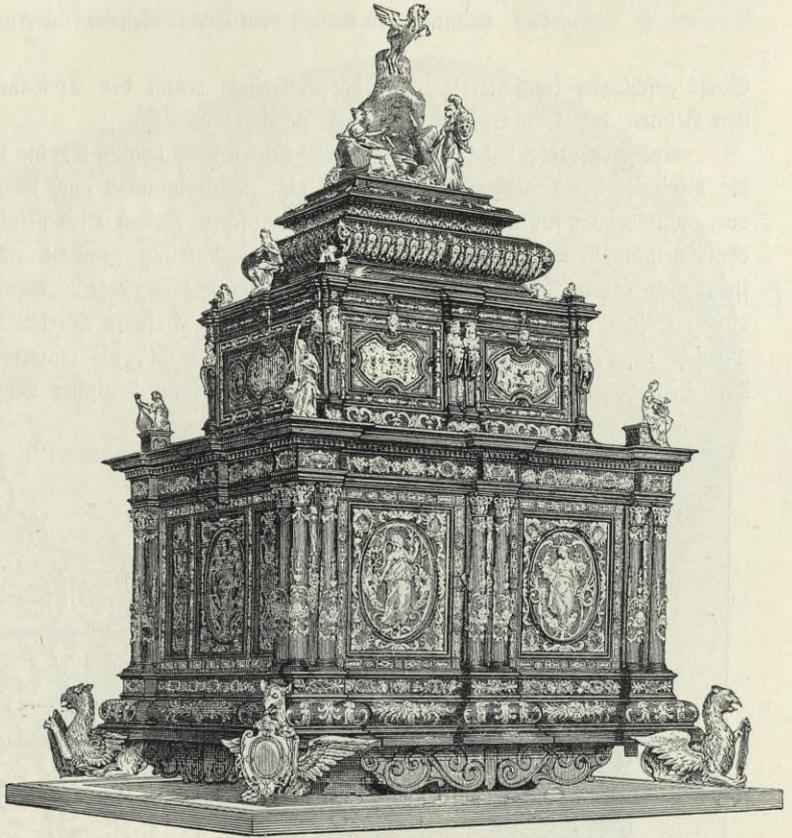


260. Silbergetriebener Weihessel und Wedel von Anton Eisenhoit.

begnügten sich die unteren Stände mit Zinn und Messing. Aber auch bei dem Zinn- und Messinggeräthe wünschten sie Veredelung des Stoffes durch die Form. Nur zwang die Natur des Materials dem Kunsthandwerker feste Formschranken auf, die nicht ungestraft überschritten werden durften. Die Annäherung an die Formen der Tongefäße erscheint durchaus gerechtfertigt, wogegen jeder Versuch, die feinere Gliederung der Silbergefäße nachzuahmen, die Schwierigkeiten des Gusses erhöhen würde, ohne eine rechte Wirkung zu erzielen. Das Massive, Feste in der Form herrscht mit Recht im deutschen Zinngeräthe vor und nur Repräsentationsgeräthe wie die Kannen und Pokale der Fürsten, Taufschüsseln und Erinnerungsteller erhalten zierlichere Formen und gewählten Schmuck (Flötnermotive, Kaspar Enderlein, Abb. 263). Ebenso weist die Natur des Messings auf gedrehte Glieder und glänzende, polierte Flächen hin. In der That offenbaren auch die Produkte des Messinggusses, die bekannten Kronleuchter mit ihren zahlreichen Kugeln und Knöpfen, die Leuchter, Wannen usw. ein strenges Festhalten an dieser Regel und zeigen das gravierte Ornament nur maßvoll angewendet.

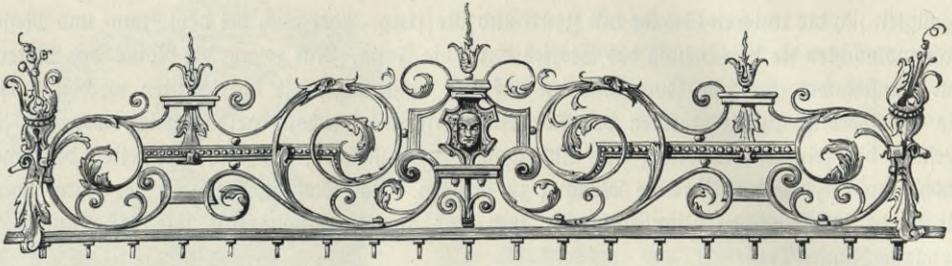
#### Eisen Schmiedekunst.

Zu größter Vollkommenheit brachten es die Eisen Schmiede. Seit der Einführung des



261. Der Pommerische Kunstschrank. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

Stabeisens wurden namentlich Eisengitter, von welchen so viele Städte, namentlich in Süddeutschland und Osterreich, noch viele Proben darbieten, mit wahrer Virtuosität hergestellt (Abb. 262 und 264). Durch das Treiben des Eisens wurden die kühnsten Spiralen, die feinsten Blumen und Arabesken hergestellt. Vollends weltberühmt waren die deutschen Plattner, denen die Herstellung der Rüstungen oblag. Nur einzelne Mailänder Waffenschmiede, wie Filippo Negrolo, machten ihnen den Rang streitig. Angesehene Künstler, wie Mielich (s. S. 160), Brogberger, Schwarz, machten die Entwürfe, nach welchen die Plattner (einer der angesehensten war Desiderius Colman in Augsburg, welcher für eine Rüstung die Summe von 3000 Goldgulden empfing) die Helme und Harnische arbeiteten. Gravierungen, Ätzungen, Ziselierungen lieferten die Ornamente, deren Reichthum und Mannigfaltigkeit jeder Beschreibung spottet (Abb. 265). Auch Verzierungen von Gold und Silber wurden in das Eisen oder den



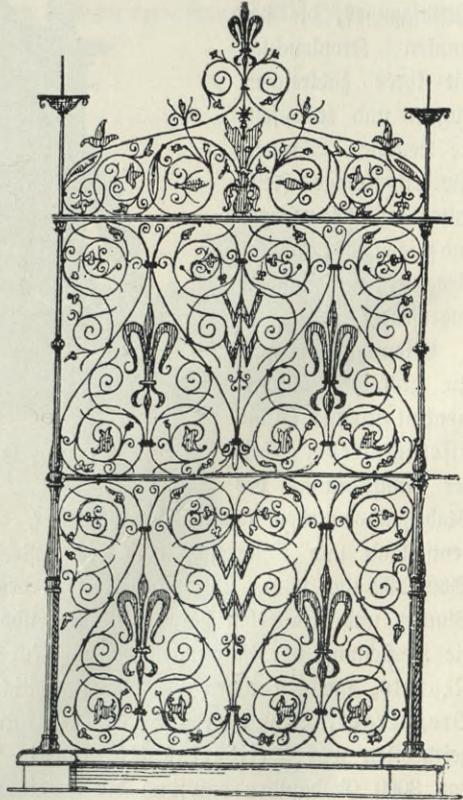
262. Krönung des Gitters vom Herkulesbrunnen in Augsburg.

Stahl geschlagen (tauschiert), durch die vollendete Kunst des Treibens der Rüstung, besonders den Helmen, das Schwere und Drückende genommen.

**Kunsttöpferei.** Zu bürgerliche Kreise führen uns, ähnlich wie die Zinn- und Messingarbeiten, die Produkte der deutschen Kunsttöpfer ein. Doch kommen auch Majolika- oder Fayencegeräthe vor. Mit der Einführung der Majolika auf deutschem Boden wird gewöhnlich der Name des schon oben genannten Augustin Hirschvogel in Verbindung gebracht. Wie Bernard Palissy ursprünglich Glasmaler, hatte er nach Neudörffers „Nachrichten“ Venedig „in Compagnie mit einem Hafner“ besucht und von dort „viel Kunst in Hafners Werken“ heimgebracht. Er machte „welsche Tien, Krüge und Bilder auf antiquitetische Art, als wären sie aus Metall gegossen“. Mit Hirschvogels Namen liebt man die ganze Gattung deutscher Majoliken zu bezeichnen, ob-



263. Zinnerner Krug von Kaspar Enderlein.



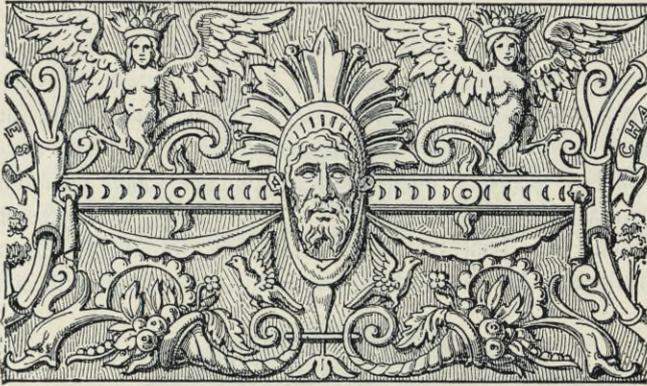
264. Von einem Gitter in Augsburg, Ulrichskirche.

schon er selbstverständlich diese Kunst nicht allein, ja, wie es scheint, sogar nur kurze Zeit ausübte. Die sogenannten Hirschvogelkrüge (Tafel XIII, 2) sind durch ihre Form, durch die gedrehten Henkel, den vorwiegend plastischen, in mehreren Reihen übereinander angeordneten Schmuck und die gröbere Emailfärbung kenntlich. Überwiegend wurde aber in Deutschland Irdenware und Steinzeug fabriziert, harter Töpferton und Pfeifenerde zur Herstellung der Geräte und Gefäße benutzt. Bei dem massenhaften Verbräuche konnte natürlich an eine künstlerische Herstellung der einzelnen Gefäße, etwa mit freier Hand, nicht gedacht werden. Auch verbot das grobe Material eine feine Gliederung. Kompakte Formen sind allein zulässig. Die mehrfarbige und insbesondere die ausgedehnte plastische Dekoration ist teilweise



265. Zifelierter Helm. Paris, Louvre.

darauf zurückzuführen, daß eine feinere Bemalung und das Vorherrschen eines Farbentones auf größeren Flächen großen technischen Schwierigkeiten begegnet wäre. Die Ornamente wurden entweder vertieft eingedrückt und eingeschnitten oder im Relief mittels Tonformen aufgepreßt. Die Maskarons und Plattbänder spielten auch hier eine große Rolle (Abb. 266). Überall, wo sich reiche Tonlager fanden, erhob sich eine rege Töpferindustrie. Der Umstand, daß die Ausfuhr nach den Niederlanden und England durch kölnische Kaufleute besorgt wurde, brachte die rheinischen Töpfereien in Aufschwung. Die „Krukenbäcker“ lassen sich in ihrer reichen Tätigkeit von Siegburg und Trechen bei Köln bis Höhr und Grenzhausen bei Selters im Nassauischen (Ramenbäckerländchen) verfolgen. Eine große Ausdehnung besaßen die Töpfereien in Raeren (bei Aachen). Im inneren Deutschland waren die Fabrikate von Kreußen bei Bayreuth berühmt und beliebt. Die Verschiedenheit des Materials, welches an den einzelnen Orten verwendet wurde, bedingt eine Mannigfaltigkeit der Lokalstile. Das Siegburger Steinzeug, aus



266. Fries mit Masken von einem niederrheinischen Tonkrüge.

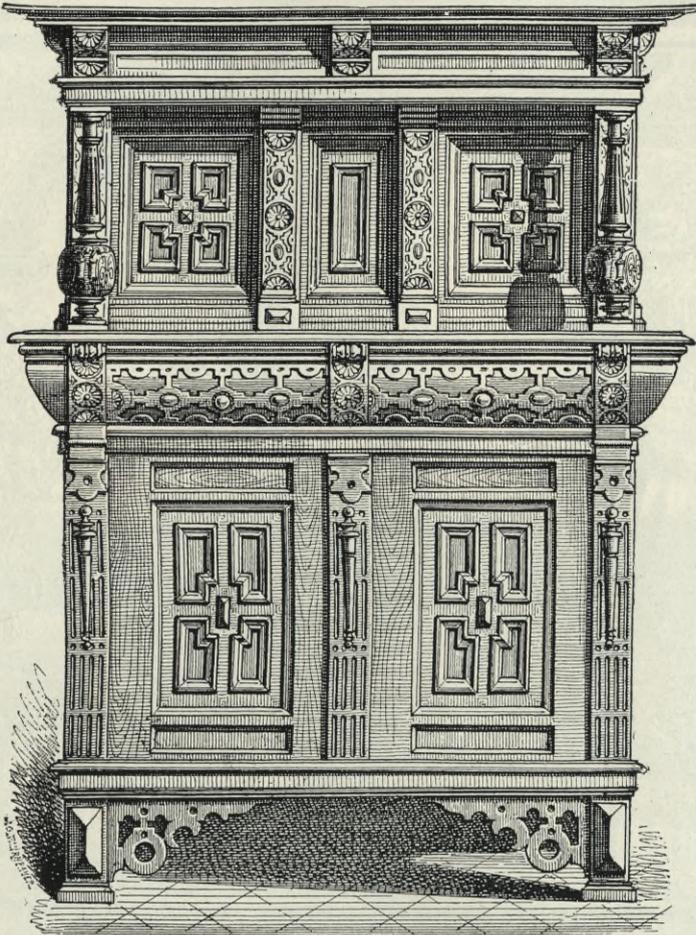
ist großen Schwierigkeiten unterworfen, da z. B. die Siegburger, wahrscheinlich in Köln modellierten Formen auch in Raeren häufig gebraucht wurden, während die Rücksicht auf den Markt, den Geschmack der Besteller zu Abweichungen von dem Herkommen Anlaß gab. Doch bildeten sich in den einzelnen Töpfereien Spezialitäten aus. Raeren z. B. gehören die sogenannten Bartmänner, nach den bärtigen Masken am Halse der Krüge so benannt, an; in Kreuzen wurden die Krüge gearbeitet, welche nach den Gegenständen des Relieffchmuckes unter dem Namen Apostelkrüge, Kurfürstenkrüge, Planetenkrüge, Jagdkrüge, Schwedenkrüge, Landsknechtskrüge usw. gehen. Die Kreuzener Krüge (Abb. 267) sind meistens in leberbrauner, weicherer Masse hergestellt, die Relieffiguren emailliert, wobei Blau und Gelb, für Gesichter und Hände Fleischfarben vorherrschen. Die Formen haben hier eine größere Schwerfälligkeit als im rheini-



267. Kreuzener Prachtkrug mit einer Medaille von Reinhart im Dedel. Leipzig, Kunstgewerbemuseum.

eisenfreiem Ton in scharfem Brande hergestellt, zeichnet sich (wenigstens in späterer Zeit) durch weißliche Färbung aus, gestattete eine dünne, durchsichtige Glasur, während das braune Trechener Steinzeug die unreine Naturfarbe des Tons durch eine undurchsichtige Glasur verdeckt. Den Krügen von Grenzhäusen ist vorwiegend eine blaugraue Färbung eigen. Das Steinzeug von Siegburg, Grenzhäusen usw. nach den eigentümlichen Formen der Ornamente zu gliedern, ist großen Schwierigkeiten unterworfen, da z. B. die Siegburger, wahrscheinlich in Köln modellierten Formen auch in Raeren häufig gebraucht wurden, während die Rücksicht auf den Markt, den Geschmack der Besteller zu Abweichungen von dem Herkommen Anlaß gab. Doch bildeten sich in den einzelnen Töpfereien Spezialitäten aus. Raeren z. B. gehören die sogenannten Bartmänner, nach den bärtigen Masken am Halse der Krüge so benannt, an; in Kreuzen wurden die Krüge gearbeitet, welche nach den Gegenständen des Relieffchmuckes unter dem Namen Apostelkrüge, Kurfürstenkrüge, Planetenkrüge, Jagdkrüge, Schwedenkrüge, Landsknechtskrüge usw. gehen. Die Kreuzener Krüge (Abb. 267) sind meistens in leberbrauner, weicherer Masse hergestellt, die Relieffiguren emailliert, wobei Blau und Gelb, für Gesichter und Hände Fleischfarben vorherrschen. Die Formen haben hier eine größere Schwerfälligkeit als im rheinischen Steinzeuge, nur die Kannen mit Ausgußröhren zeigen Fuß und Hals reicher gegliedert. Nicht bloß nach dem Ursprungsorte und den Gegenständen des plastischen Schmuckes, sondern auch nach mutmaßlicher Bestimmung und nach der Gestalt unterscheidet der Sammler die Steinzeuggefäße. Er spricht von Trauerkrügen, grauen Krügen mit tautenförmigem, meist eingeschnittenem, weißem und schwarzem Schmucke und unterscheidet Schnellen (verjüngte Zylinder) und Balustern (in der Mitte stark ausgebauchte Krüge) von Schnabelkrügen, Wurst- oder Ringkrügen, bei welchen der ringförmig gebogene Körper des Gefäßes auf einem Ständer aufruhrt, Gurden, welche wie Pilgerflaschen geformt sind, usw. (Abb. 270). Die Töpferhand bildete nicht allein die Gefäße, sondern erwies sich auch der Architektur dienstbar,

indem sie, wie schon im Mittelalter, Fliesen zur Bedeckung des Bodens und der Wände herstellte. In den mächtigen Kachelöfen entwarf sie förmliche Möbel. Der Kachelofen des 16. und 17. Jahrhunderts, im südlichen Deutschland, namentlich aber in den Alpengegenden, noch in einzelnen Exemplaren erhalten, zeigt in der Regel einen strengen architektonischen Aufbau. Auf dem Fußgestelle, das nicht selten die Gestalt lebendiger Träger annimmt, ruht zunächst ein breiter Unterbau, über welchem sich ein schmalerer Oberbau erhebt.



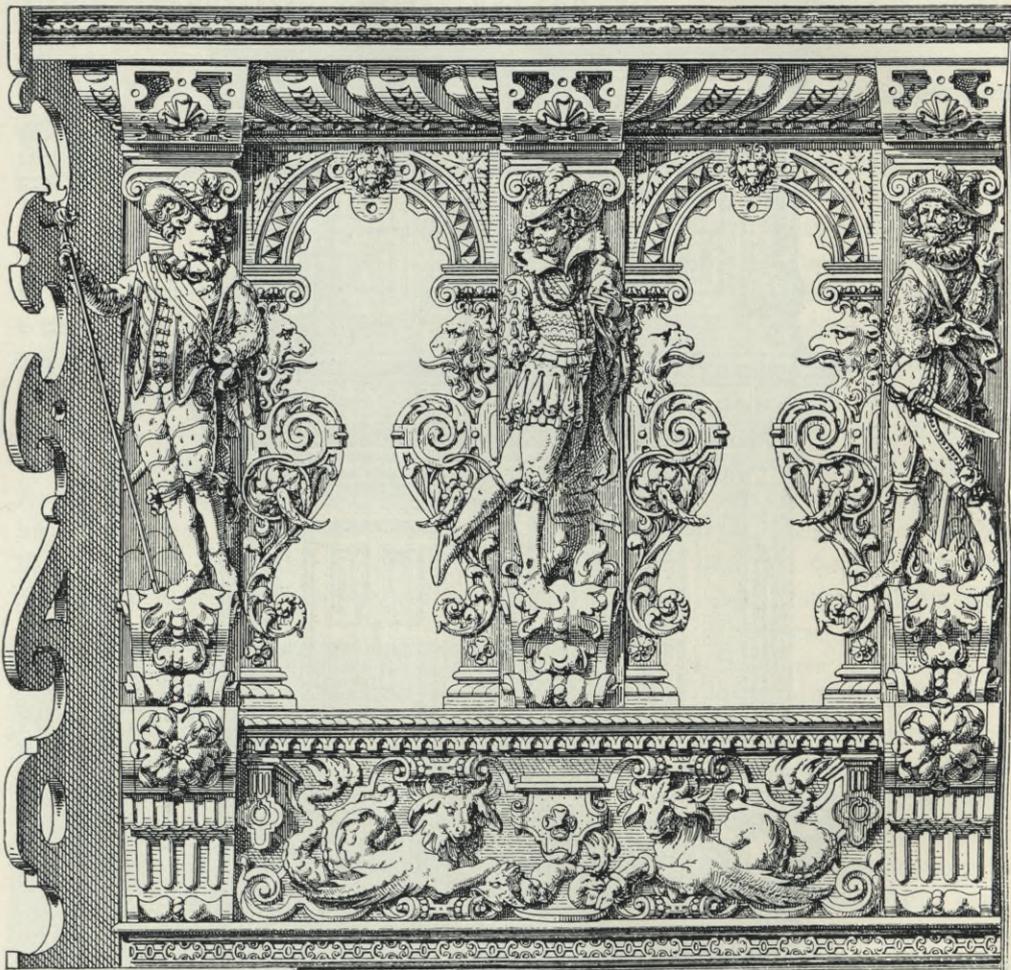
268. Schrank. Flämische Arbeit. Wien, Sammlung Liechtenstein.

Gesimse und Bekrönung, überhaupt architektonische Glieder fehlen selten. Die Kacheln sind plastisch dekoriert, mit einer meistens grünen Glasur überzogen. Die Einfarbigkeit weicht später einer polychromen Ausstattung, der plastische Schmuck tritt gegen den malerischen, in den Füllungen wenigstens, zurück, während Pilaster, Gesimse und Bekrönung noch lange die kräftige plastische Form behalten. Prachtöfen des 17. Jahrhunderts, 1626 von Adam Vogt geformt, mit schwarzer Glasur, besitzt noch das Augsburger Rathaus, während in der Schweiz, wo namentlich die Hafner in Winterthur eine reiche Tätigkeit entwickelten, die mehrfarbigen Öfen in trefflichen Beispielen vorkommen.

Mit den deutschen Kunstschreibern wetteifern in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts die niederländischen, die holländischen wie die flämischen, welche man an ihrem Wahrzeichen, der

von ihnen mit Vorliebe verwendeten „Karotte“, den kleinen, unten zugespitzten, oben mit einem Knopf abschließenden Rundstäben auf Leisten und Pilastern (Abb. 268), leicht erkennt.

**Kunstschreinerei.** Eine reiche Wirkksamkeit öffnet der Holzbau und die Holzausstattung der inneren Räume der Holzkulptur. Die Täfelung der Wände, die Türen, die der Täfelung vortretenden Schränke boten dem Schnitzer ein weites Feld dar. Im allgemeinen decken sich die



269. Schnitzwerk aus dem Rathause in Bremen.

dekorativen Formen der holzgeschnitzten Möbel mit den in der Architektur gebräuchlichen. Aus Holbeins Totentanzbildern ersehen wir, daß bereits in den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts Renaissanceformen an Stühlen und Bettstellen vorkommen. Gegen die Mitte des Jahrhunderts erscheinen die gotischen Dekorationsmotive beseitigt; nur in der technischen Arbeit bleibt die alte Übung zu Recht bestehen. Ein kräftiges Relief, ein starker Wechsel von Licht und Schatten, die Scheidung der konstruktiven und füllenden Glieder erinnern an die enge Beziehung zur Architektur, welche die Skulptur in gotischen Zeiten unterhalten hatte. Als Träger wird weniger die Säule als der Pfeiler verwendet; diesem treten Hermen vor, oder auch ganze Figuren nach Art der Karyatiden (Abb. 269). Die Füllungen werden von breiten Rahmen umschlossen,

zeigen häufig figürlichen Schmuck, an dessen Stelle in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts die Kartusche oder auch rechtwinklig gebrochene Linien treten. Eingelegte Arbeiten müssen, wie die graphischen Vorbilder Peter Flötners beweisen, frühzeitig in Aufnahme gekommen sein; doch herrschen sie erst am Ende des 16. und im 17. Jahrhunderte vor, wo zugleich die Vorliebe für die Verwendung mannigfaltiger Holzarten an einem Möbelstück sich zeigt, der plastische Schmuck gegen den malerischen zurücktritt, die Säulen und die übrigen Glieder in strengerer, allerdings auch trockener Weise, wie in der gleichzeitigen Architektur, der italienischen Renaissance nachgebildet werden.

Es wäre übrigens ein Irrtum, in diesem Rückgange auf die italienische Renaissance die ausschließliche Richtung des deutschen Kunsthandwerkes am Anfange des 17. Jahrhunderts zu erblicken. Neben dieser Richtung macht sich besonders in den Niederlanden und im nördlichen Deutschland eine andere geltend, welche die heimischen Traditionen kräftiger festhält, den derben Formensinn unverhüllt aufweist und der eigentlichen Schnitzkunst ihr volles Recht wahr. Überhaupt darf bei aller Stärke des italienischen Einflusses nicht übersehen werden, daß die heimische Phantasie dadurch zwar teilweise umgebogen, aber nicht gebrochen wurde. Sie verfuhr nicht effektfisch, nahm nicht bedächtig nur einzelne wahlverwandte Elemente in sich auf; sie wurde vielmehr von den neuen Anregungen und Formen vollständig überströmt. Die fremden Motive empfingen aber gar bald eine solche Umprägung, daß sie der nationalen Weise entsprachen und von dieser mit Recht als Eigentum angesehen werden konnten. Keine mechanisch wortgetreue Übersetzung, sondern eine freie Bearbeitung des gegebenen Stoffes wird versucht und in den besseren Werken erreicht. Dies gilt sowohl von der deutschen wie von der französischen Renaissance.



270. Fayence-Krug von 1540. — Großer Nürnberger Fayence-Krug. —  
Siegburger Schnabelfanne von 1591.



271. Die heil. Cäcilia, Statue von Stefano Maderna. Rom, S. Cecilia.

## II.

### Die Kunst im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert.

#### A. Das siebzehnte Jahrhundert.

##### 1. Die italienische Kunst im siebzehnten Jahrhundert.

###### a) Architektur und Skulptur.

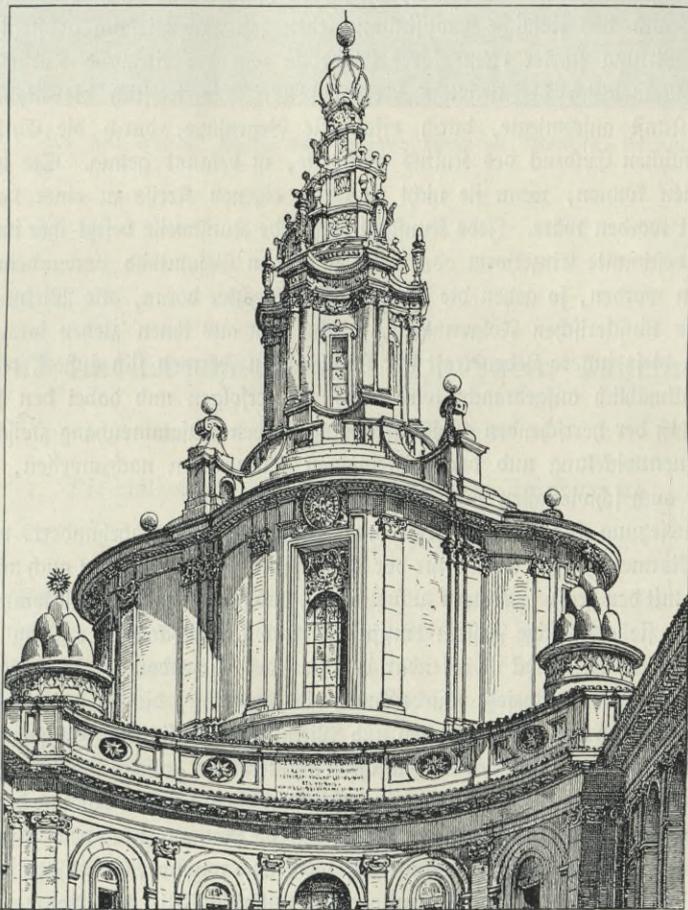
Der Schwerpunkt der europäischen Geschichte liegt seit dem 16. Jahrhundert diesseits der Alpen. Er wechselt hier in den verschiedenen Zeitaltern seine Lage, über die Alpengrenze schreitet er nicht mehr zurück. Im Norden werden alle die großen Schlachten geschlagen, welche über die Schicksale der Völker entscheiden; im Norden wird die neue, monarchische Staatsform fest begründet, nach welcher die Italiener der Renaissance vergeblich riefen; im Norden schlägt die selbständig gewordene Wissenschaft neue Wege ein, welche zur tieferen Erkenntnis der Natur, zum besseren Verständnis der menschlichen Vergangenheit, zum Siege der lautereren Wahrheit führen; im Norden endlich entfaltet auch das Kunstleben die reichsten Blüten. Doch darf man nicht der Meinung sein, als ob seitdem in Italien das Kunstschaffen gefeiert hätte. Das Erbe der Renaissancekultur, die vollkommene Beherrschung der äußeren Lebensformen, war noch lange nicht aufgezehrt; in Sachen des feinen, höflichen Geschmacks gaben die Italiener auch fernerhin den Ton an. Ebenso blieb der Ruhm der italienischen Kunst aufrecht; besonders in Künstlerkreisen galt Italien nach wie vor als die wahre Hochschule, wo allein oder doch vorzugsweise die persönliche Erziehung vollendet werden könne. Von dem regen internationalen Verkehr abgesehen, fanden die italienischen Künstler in der eigenen Heimat vollauf Beschäftigung. Viele große Städte Italiens verdanken ihre Physiognomie erst der Bautätigkeit seit dem Ende des 16. Jahrhunderts. Neapel, Palermo würden ihren eigentümlichen Charakter stark abschwächen, wollte man alle Werke, welche hier nach der Renaissanceperiode geschaffen worden, entfernen. Vollends Rom hat seine Signatur, die Monumentalbrunnen, die Mehrzahl seiner Kirchen und Paläste, erst im Zeitalter Sixtus' V. (1585—1590) und in der nächstfolgenden Periode empfangen. Das Papsttum war nicht mehr eine Weltmacht wie im Mittelalter, es hatte auch den nationalen

Charakter abgelegt, welchen es in der Renaissanceperiode anstrebte. Immerhin huldigten ihm noch die romanischen und ein Bruchteil der germanischen Völker. Es spielte noch immer eine wichtige politische Rolle, welcher es durch den Glanz seines Auftretens Nachdruck verlieh. Auch die innerlich wieder gefestigte Kirche fühlte sich stark genug, um auf die Phantasie der Menschen zu wirken und durch eifrige Kunstpflege, wobei sie der herrschenden Zeitströmung vielfach nachgab, ihr Ansehen zu erweitern. Das italienische Volk leistete keinen Widerstand. Es führte ein bloßes Privatdasein. Während im Norden markererschütternde Tragödien gedichtet werden, die auf feinsinnigen psychologischen Studien ruhende Charakterkomödie aufblüht, erhebt in Italien das lyrische Drama, wird durch die musikalische Kunst das sinnliche Empfindungsleben fast ausschließlich gepflegt und genährt. Gerade auf die Wirkung starker elementarer Eindrücke war der kirchliche Kultus, die kirchliche Kunst gerichtet. Namentlich die kirchliche Architektur. Wie trefflich die Baukunst sich dem Bedürfnisse der Kunst anschmiegte, durch effektvolle Gegensätze, durch die Entfaltung reichen Prunkes den sinnlichen Eindruck des Kultus verstärkte, ist bekannt genug. Sie hätte aber diese Dienste nicht leisten können, wenn sie nicht in ihrem eigenen Kreise zu einer verwandten Entwicklung gedrängt worden wäre. Jede Kunstgattung, jede Kunstweise besitzt ihre innere Geschichte. Ist einmal eine bestimmte Einzelform oder eine zu einem Gesamtbild verbundene Summe von Formen geschaffen worden, so gehen die folgenden Geschlechter daran, alle Wirkungen, welche in ihnen ruhen, alle künstlerischen Folgerungen, welche man aus ihnen ziehen kann, an das Licht zu bringen. Wie diese innere Lebenskraft der künstlerischen Formen sich äußert, wie sie den Ausdruck wechselt, allmählich aufgebraucht wird, das zu verfolgen und dabei den fördernden oder hemmenden Einfluß der herrschenden Geistesströmungen, den Zusammenhang zwischen dieser selbständigen Formenentwicklung und dem allgemeinen Kulturleben nachzuweisen, gehört zu den lohnendsten, aber auch schwierigsten Aufgaben der Forschung.

Die Voraussetzung für die Bauweise am Schlusse des 16. Jahrhunderts war die in feste Regeln und klare Normen gefaßte Architektur der Renaissance. Sie gestatteten auch minder phantasie-reichen Künstlern, mit den großen Meistern zu wetteifern, und fanden zunächst willkommene Aufnahme. Bald aber wurden sie als lästige Fesseln empfunden und ihre Lockerung erschien wünschenswert. Für diesen Wandel im Geschmack ist offenbar der Bau des Riesendomes St. Peter in Rom von größter Bedeutung. Denn fortgesetzt wurde durch die Probleme, die er bot, die Phantasie der Künstler angespornt, neue grandiose Lösungen und Wirkungen zu ersinnen. So gab auch die jüngere Generation von Architekten nach Michelangelo ihren Bauten eine größere Wucht, steuerte auf einen mächtigeren Gesamteffekt los und prüfte die rein architektonischen Formen auf ihre dekorative Brauchbarkeit. Die dekorative, malerische Richtung, welche auf die Raumwirkung den Hauptnachdruck legt, die Harmonie der Verhältnisse zugunsten kräftiger, die Sinne reizender Gegensätze zurücktreten läßt, bildet das letzte, von der allgemeinen Kulturströmung unterstützte Ziel der Baumeister.

**Aufkommen des Barockstils.** Der Grundriß der Kirchen offenbart die Vorliebe für breite Mittelschiffe mit eingebauten Kapellen oder schmalen Seitenschiffen, welche jedoch vom Mittelschiffe sich schärfer abtrennen, da dieses in der Regel nicht von Säulen, sondern von reichgegliederten Pfeilern gestützt wird. Das Querschiff ragt selten über die Flucht der Kirchenmauer hinaus, hat nur eine größere Tiefe und wird regelmäßig von einer Kuppel gekrönt. Der stärkste Nachdruck wird auf die Dekoration der Decke, gewöhnlich eines Tonnengewölbes, gelegt. An die Stelle der Kassetten, welche dem Inneren der Peterskirche das Gepräge ernster Großartigkeit ausdrücken, tritt später die Gliederung der Wölbung durch rahmenartige Stuckornamente, mit zahlreichen, dem Maler zur Ausschmückung überwiesenen Flächen. So war einem überaus fruchtbaren Zweige der neueren Malerei, der Gewölbe- und Kuppelmalerei, ein weiter Spielraum eröffnet. Eine so malerische Wirkung, wie sie im Innern der Kirche durch farbige Dekoration, perspektivische Ausblicke, die Art der Be-

leuchtung erzielt wird, konnte in den Fassaden nicht erreicht werden. Doch merkt man, daß auch hier die Gegensätze von Licht und Schatten gern betont wurden. Als festgeschlossener Giebelbau wird die Fassade aufgefaßt, aber als reines Zierstück, ohne organischen Zusammenhang mit dem Innern behandelt. Die stärkste Entfaltung von Kraft und Reichtum wird für die Mitte aufgespart. Zwei Ordnungen von Stützen, unten durch Halbsäulen und Pilaster verstärkte Säulen, im Oberstock Pilaster, gliedern die Stirnwand in vertikaler Richtung. Voluten oder ähnliche Bildungen vermitteln gewöhnlich zu beiden Seiten den Übergang von dem breiteren Untergeschoß zu dem

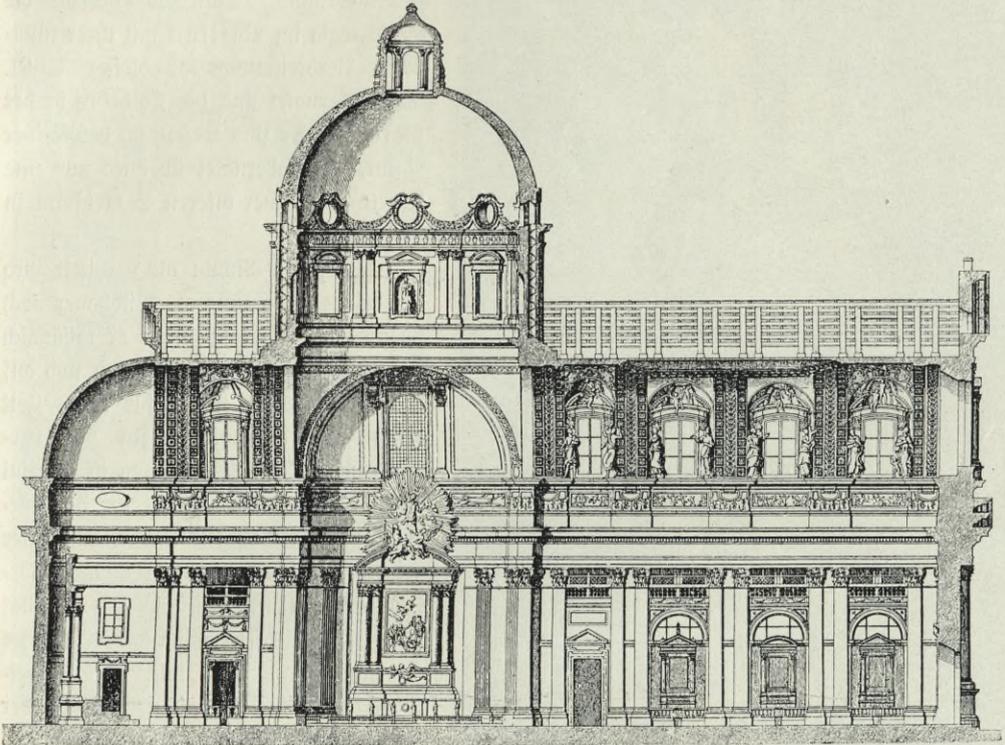


272. Kuppel der Kirche S. Ivo (Sapienza) in Rom. Von Borromini.

schmaleren Obergeschoß. Die Wandflächen zwischen den derb geformten Trägern empfangen durch reich eingerahmte Nischen Leben und Schmuck. Diese scharfen Kontraste genügten aber den Künstlern noch nicht. Gebrochene oder doch geschweifte Giebel krönen den Bau; die einzelnen Fassadenteile treten bald vor, bald zurück, gliedern durch Wechsel von Licht und Schatten die Wandmasse; die Fluchtlinie der Front wird nicht gerade, sondern mit leichter Biegung gezogen, der Wellenlinie genähert. Selbst Türme und Kuppeln (Abb. 272) müssen sich ovale Formen und starke Kurven gefallen lassen. Es wird damit eine perspektivische Vertiefung und Scheinbereicherung und der Ausdruck von Leben, Kraft und Leidenschaft erstrebt. — Rom ist die Geburtsstätte dieses neuen Stils und Giacomo Barozzi da Vignola (1507—1573), der Gehilfe und Nachfolger Michelangelos

in der Bauleitung von St. Peter, wird ihr formaler Begründer. Nachdem er sich mit seinem weitberühmt gewordenen Werke über die fünf Säulenordnungen als Theoretiker der reinen Renaissance erwiesen, begann er 1568 den schon früher (Band III, Seite 174) erwähnten Bau der Jesuitenkirche in Rom, die ein Typus für die barocke Kirchenbaukunst wurde (Abb. 273 und III, Abb. 198).

Für diese im 17. Jahrhundert herrschende Bauweise Italiens ist der Name Barockstil im Gebrauch. Wenn diese Bezeichnung nur einen Stilbegriff bedeutet und auf die italienischen Werke und die ihnen verwandten im Norden eingeschränkt bleibt, so ist gegen die Übung nichts einzuwenden. Nur darf nicht etwa die ganze europäische Kunst des 17. Jahrhunderts unter dem



273. S. Ignazio in Rom. Längsschnitt.

Barockstil zusammengefaßt, auch nicht seine Dauer zeitlich fest begrenzt werden, da Schöpfungen des folgenden Jahrhunderts gleichfalls seine Merkmale an sich tragen. Am wenigsten ist es gestattet, den Beigeschmack des Verwerflichen und Verächtlichen, welchen die parteiischen Erfinder des Namens diesem gaben, ernst zu nehmen. Abgesehen davon, daß der Barockstil die Empfindungsweise der Zeit vortrefflich verkörperte, also eine historische Berechtigung hat, kann zahlreichen Schöpfungen, besonders Kirchen (S. Susanna von Maderna, S. Ignazio von Algardi, S. Carlo alle quattro fontane von Borromini in Rom und anderen), eine große dekorative Wirkung nicht abgesprochen werden.

**Barockarchitekten und Bernini.** Unter den zahlreichen Künstlern Roms: Giacomo della Porta (1541—1604), Vollender von Gesù nach Vignolas Tode, Carlo Maderna (1556—1639), dessen Name mit der Vollendung der Peterskirche für immer verknüpft bleibt, Francesco Borromini (1599—1667), dem rücksichtslosesten Vertreter der neuen Richtung, Domenico Fontana, Carlo

Rainaldi usw. gewann den größten Ruf Lorenzo Bernini (1598—1680) aus Neapel. Bernini war überhaupt der berühmteste Künstler seiner Zeit. Von dem unbegrenzten Ansehen des „Cavaliers“ liefert ein vollgültiges Zeugnis der Bericht über seinen Aufenthalt in Paris (1665), wohin ihn Colbert berufen hatte, um seinen Rat bei dem Louvrebau zu hören. Große schöpferische

Kraft als Architekt besaß er nicht; die Kolonnaden auf dem Petersplatz (III, Abb. 194) zeigen aber doch, welche gewaltige Wirkungen er aus richtig berechneten perspektivischen Linien zu erzielen verstand. Daneben erscheint die Scala regia im Vatikan mit ihrer künstlichen Verbreiterung als bloßes Spiel. Das Tabernakel und die Kathedra in der Peterskirche sind wesentlich dekorativer Natur, das Tabernakel überdies nur eine Übertragung einer älteren Säulenform in das Kolossale.

Berninis Ruhm als Architekt wird von seiner Bedeutung als Bildhauer noch überboten. Als solcher hat er tatsächlich dauernde Spuren zurückgelassen und auf das Schicksal der Kunst für lange Zeit bestimmend eingewirkt. In den verschiedensten Darstellungskreisen ist Bernini gleich heimisch, allen drückt er das Gepräge seiner technischen Virtuosität, seiner heißblütigen Natur auf. Er meißelt Porträtbüsten (Ludwig XIV., Kardinal Richelieu), schafft Reiterstatuen (Kaiser Konstantin an der Scala regia), verkörpert antike Gestalten (Raub der Proserpina, in der Villa Ludovisi, Apollo und Daphne, Abb. 274, in der Villa Borghese) und christliche Heilige (Longinus in der Peterskirche, heil. Ludovica in S. Francesco a Ripa), führt zahlreiche Grabmäler aus (das berühmteste, das Grabmal Papst Urbans VIII. in der Peterskirche, zeigt deutlich die Anlehnung an Michelangelo), und schmückt die Plätze Roms mit Brunnen, von welchen einzelne,



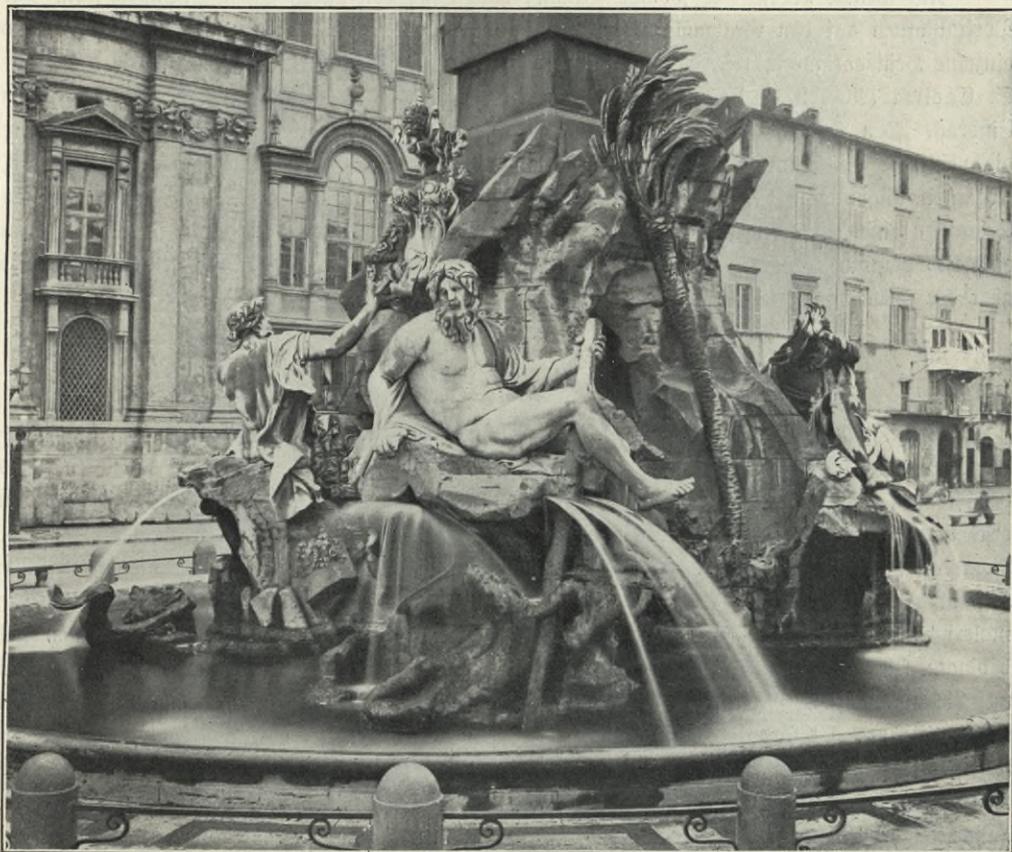
274. Apollo und Daphne.

Marmorgruppe von Bernini. Rom, Villa Borghese.

wie jener auf der Piazza Navona (Abb. 275), oder der Triton auf der Piazza Barberini, zu den künstlerischen Wahrzeichen der ewigen Stadt gehören. Neben der merkwürdigen Fruchtbarkeit Berninis nimmt die Vollkommenheit der Technik unsere Bewunderung gefangen. Sie war in dem frühreifen Künstler schon als natürliche Anlage vorhanden und empfing durch das Studium spätrömischer Skulpturen reiche Förderung. Allerdings verlockte sie ihn auch zu einseitiger Betonung

sinnlicher Wirkungen. Seine Frauenkörper erscheinen übermäßig weich, üppig im Fleische; die Muskulatur der Männer wird übertrieben stark herausgearbeitet, der Effekt durch die unmittelbare Nebeneinanderstellung solcher kontrastierender Leiber noch verstärkt.

Berninis persönliche Neigungen fanden in den herrschenden Stimmungen eine starke Stütze. Die Allegorien hatten bereits in der Renaissanceperiode eine große Rolle gespielt. Sie gewannen jetzt, seit das kirchliche Leben neu erwacht war, in den christlichen Personifikationen einen namhaften Zuwachs. Zahlreiche „Tugenden“ werden durch die Plastik in ihrer Glorie oder als Siegerinnen über unchristliche Laster dargestellt. Diese christlich-allegorische Richtung war ein Zugeständnis



275. Brunnen auf der Piazza Navona zu Rom, von Bernini.

an die Renaissancebildung. Die antikisierende Gewandung konnte beibehalten werden. Da aber die abstrakten Figuren kein inneres Leben beseelte, so gewann der reine Formalismus die Oberhand, und um die Lücke und Leere des Inhaltes zu verstecken, wurden die äußeren Formen in übertriebener Weise aufgebauht. Der Naturalismus hatte im 17. Jahrhundert auch in der italienischen Malerei Boden gefunden und die Skulptur entzog sich dieser Strömung nicht. Noch immer glaubten aber die Künstler eines äußerlichen idealen Auspuges nicht entbehren zu können, um die volle Wirkung zu erreichen. So kam es auch in dieser Hinsicht zu einem Kompromisse. Der Kern der Gestalten, die Kopfotypen, die Maßverhältnisse gehen auf die wirkliche Umgebung zurück; in der Gebärde, der Bewegung, dem Wurf der Gewänder wird wieder die Natur übertrieben und dadurch

ein falscher idealer Schein hervorgerufen. Die Skulptur schöpft ihre Gesetze nicht aus dem eigenen Wesen, sondern holt sie von der Malerei oder von dem im 17. Jahrhundert leidenschaftlich betriebenen Theater, welches sich ja auch die kirchliche Architektur und teilweise sogar den Kultus selbst untertan gemacht hatte. Als Dekoration unstreitig von großer Wirkung, verlieren die meisten plastischen Werke dieser Zeit ihren Wert, sobald sie den Anspruch auf selbständige Geltung erheben. Ihre übermäßige Beweglichkeit, der Ausdruck hoch gesteigerter Empfindungen packt und blendet einen Augenblick; bei ruhiger Prüfung entdeckt man nur allzu deutlich das äußerliche, gleichsam angelesene Pathos.

Nur wenige Werke und wenige Künstler halten sich von diesen Ausschreitungen fern. Die Porträtstatuen auf den Grabmälern sind häufig würdevolle, wirklich vornehme Gestalten. Auch einzelne Heiligenfiguren, wie die heil. Cecilia von Stefano Maderna (1571—1636) in der Kirche S. Cecilia (Abb. 271), das rührende Bild einer jugendlichen Märtyrerin, machen dauernden Eindruck. Den François Duquesnoy, gewöhnlich il Fiammingo benannt (1594—1644), rettete die vlämische Abstammung aus der Gefahr des Manierismus. Seine beliebten Kindergruppen, seine heil. Susanna in S. Maria di Loreto, sein heil. Andreas in St. Peter beharren in den Schranken eines gesunden, wenn auch zuweilen derben Naturalismus, bewahren in Wahrheit ein einfaches plastisches Wesen. Für die Mehrzahl italienischer (und auch französischer) Künstler blieb aber der „Berninistil“ lange Zeit als Muster bestehen.

#### b) Malerei.

Prüft man die römischen Architekten und Bildhauer des 17. Jahrhunderts auf ihre Herkunft, so überrascht die geringe Zahl der Eingeborenen. Viele und darunter die besten sind aus der Fremde, teils aus Ober-, teils aus Unteritalien zugewandert. Unter den römischen Bildhauern erscheinen die Franzosen sogar als die meistbeschäftigten. Auch im Kreise der Malerei kam für Rom das Heil aus den Provinzen. In den lombardischen Städten hat der Manierismus keine Heimat gefunden, hier galt stets die Farbe als wichtiges Ausdrucksmittel und blieb die besondere malerische Richtung herrschend. Dadurch war auch das Darstellungsgebiet und die Formenwahl bedingt. Ihre beste Kunst zeigten die Oberitaliener in Tafelbildern; sie legten weniger Gewicht auf die pomphaften Gegenstände der Schilderung als auf eine vollkommene Durchführung, bei welcher sie von sorgfältigen Naturstudien ausgingen und die Farbenwirkung betonten. Sie besaßen alle Eigenschaften, welche der römischen Kunst Not taten und erschienen befähigt, ihr neues Leben einzuhauchen. Denn allmählich war man auch in Rom des rein äußerlichen Idealismus, zumal da er mit unzureichenden Mitteln verkörpert wurde, überdrüssig geworden. Die veränderte Zeitstimmung rief nach einer kräftigeren Kunst, welche sich auf die Wiedergabe des wirklichen Empfindungslebens besser verstand. Gerade weil das italienische Volk in das rein private Dasein zurückgeworfen war, drängte sich dies Dasein auch in die künstlerischen Kreise ein und verlangte Beachtung. Nicht die Leute aus dem Volke, die popolani, allein fanden die große dekorative Malerei langweilig und freuten sich herzlich an einer gemalten Glasflasche, in welcher sich die umgebenden Gegenstände treu widerspiegeln. Das war freilich ein gewöhnlicher, ganz unbedeutender Gegenstand, aber doch ungeschminkte Natur, an welcher die Kunst der Malerei ihre Zauberkraft erproben konnte.

**Caravaggio.** Der Mann, welcher solche Neuerungen nach Rom brachte, kam von Oberitalien: Michelangelo Merisi (oder Amerighi), nach seiner Heimatstadt in der Provinz Bergamo Caravaggio genannt. Er steht mit den Caracci aus Bologna an der Spitze der jüngeren Geschlechter.

Berleitet durch ein Schmeichelsonett Agostino Caracci, welches die verschiedenen Vorzüge der alten Meister pries und sie alle in einem Genossen, dem Nicolo dell' Abbate, vereinigt sah, hat man Caravaggio und die Caracci als scharfe Gegensätze dargestellt. Während jener angeblich dem reinen Naturalismus huldigte, sollten diese das Heil der Malerei in einer geschickten Auswahl aus den besten Eigenschaften der größten Künstler, in einem eklektischen Verfahren gesucht haben. In Wahrheit haben die einen wie die anderen der reicheren Naturwahrheit gehuldigt, ihre Formen genauer der Wirklichkeit angepaßt und auf das Kolorit großen Nachdruck gelegt. Wettlaufend folgten sie verwandten Bahnen. Wenn man den Naturalismus als den Fahnenpruch der einen Kunstpartei gelten läßt, wie erklärt man dann, daß Guido Reni, ein Hauptführer



276. Die Lautenspielerin, von Michelangelo da Caravaggio. Wien, Galerie Liechtenstein

der anderen Partei, in seinem Bacchus (Dresden) das Gegenstück zu Rembrandts höchst naturalistischem Ganymed liefert und die Legende von der jugendlichen Madonna, welche mit Tempeljungfrauen an priesterlichen Gewändern arbeitet (Petersburg, Ermitage), in eine gewöhnliche Nähterinnenschule verwandelt? Die Künstler unterscheiden sich voneinander durch das Temperament und den persönlichen Entwicklungsgang. Ferner hat die verschiedene Natur der ihnen gestellten Aufgaben auf ihren Stil eingewirkt. Auf dem Gebiete der dekorativen Malerei, in den Fresken der Kirchen und Paläste, blieb die überlieferte Weise noch teilweise in ihrem Besitzstande aufrecht; hier war der Anschluß an ältere Vorbilder und Meister selbstverständlich enger, als im Kreise der Tafelmalerei. Die Kämpfe, von welchen die Zeitgenossen erzählen, waren mehr persönlicher als sachlicher Natur, wurden zumeist durch die Eifersucht und den Neid der Künstler und nicht durch

innere Gegensätze in der Auffassung der Dinge hervorgerufen. Der Schauplatz dieser Kämpfe war Rom und später Neapel.

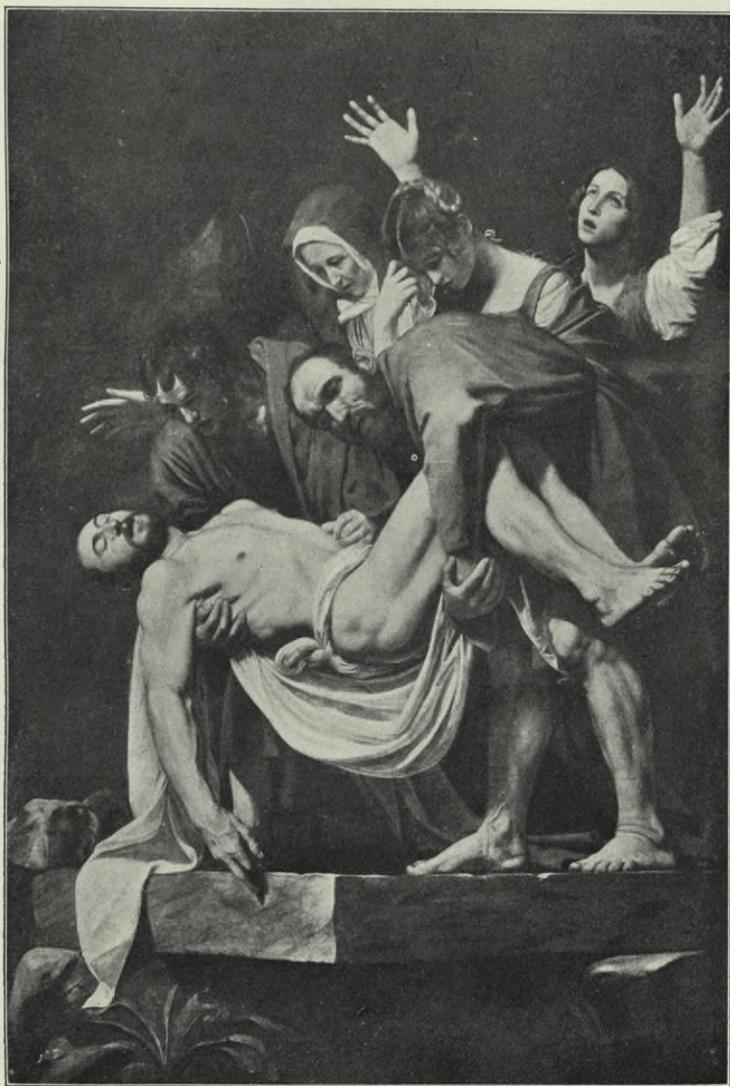
Caravaggio (1569—1609), unter venezianischen Einflüssen aufgewachsen, brachte in Rom, wohin er in den neunziger Jahren übersiedelte, das Sittenbild, Schilderungen einfacher Figuren und Szenen aus dem Volksleben, in die Höhe, deren Reiz vorzugsweise auf der feinen malerischen Durchführung beruhte. Noch ganz im Geiste der Venezianer ist die Lautenspielerin in der



277. Lautenspieler, von Michelangelo da Caravaggio. Turin.

Lichtensteingalerie zu Wien und der Lautenspieler in Turin (Abb. 276 und 277) gedacht. Sie erscheinen wie ein Ausschnitt aus den bekannten venezianischen Konzertbildern, streifen auch in der Farbgebung an die guten Meister Venedigs. Gar bald aber zog er, offenbar unter dem Einflusse seines leidenschaftlichen, persönlichen Charakters, mit Vorliebe die Nachtseiten des Lebens zur Darstellung heran und gefiel sich in der Wiedergabe wilder, von heftigen oder bösen Affekten erfüllter Naturen. Die Falschspieler, ehemals in der Galerie Sciarra, eine Wiederholung in Dresden, sind das bekannteste Beispiel solcher, mit packender Wahrheit gemalten unheimlichen Gesellen. Selbst in seinen zahlreichen Kirchenbildern konnte er der Neigung, das Rauhe und

Finstere im Leben am stärksten zu betonen, nicht widerstehen. Er entkleidet die heiligen Gestalten jedes idealen Schimmers. Der Tod der Maria im Louvre, die Grablegung Christi in der Vatikanischen Galerie (Abb. 278) bringen uns auf die unmittelbare Gegenwart, die harte, unerbittliche Wirklichkeit herab. Er schildert in den biblischen Bildern eigentlich nur Begebenheiten



278. Grablegung Christi, von Caravaggio. Rom, Vatikanische Galerie.

aus dem gewöhnlichen Leben, wobei er aber die Typen aus den unteren Volksschichten wählt und selbst an das Gemeine streifende Züge anzubringen nicht verschmäht. Damit hängt auch die Wandlung in seinem Farbensinne zusammen. Während die älteren Werke an den fatten Glanz venezianischer Bilder erinnern, wendet er später das sogenannte Kellerlicht an, wirft grelle Lichtstreifen schroff in eine dunkle Umgebung. Mit dieser von oben herab scharf einfallenden Beleuchtung erzielte er unleugbar große Effekte, fand auch darin zahllose Nachahmer, verlockte aber auch,



279. Galatea und Polyphem, von Agostino Caracci. Rom, Palazzo Farnese.

nachdem der plastisch ideale Manierismus überwunden schien, zu einer neuen, ebenso verhängnisvollen, zur malerischen Manier. Von Caravaggio nehmen die Dunkelmalerei ihren Ausgangspunkt.

**Die Caracci.** In Rom stieß nun Caravaggio mit dem bologneser Künstlerkreise zusammen. Lodovico Caracci (1555—1619) hatte sich in seinen jungen Jahren mit den Werken Correggios und der späteren Venezianer vertraut gemacht und, von seiner Wandererschaft in die Heimat zurück-



280. Von den Deckenmalereien des Annibale Caracci im Palazzo Farnese.

gekehrt, auch seine beiden Großvettern Agostino (1557—1602) und Annibale (1560—1609) zu dem gleichen Studiengange angeregt. Alle drei, zwar nicht dem Blute nach nahe verwandt — die Großväter waren Brüder gewesen — aber durch die gleiche Richtung und dasselbe Ziel eng verbunden, dabei sich trefflich in ihren Naturen ergänzend, traten dann in Bologna (1582) zu gemeinsamer Arbeit zusammen (Fresken mythologischen und antikhistorischen Inhaltes in Palästen) und stifteten nach damaliger Sitte eine Akademie unter dem Titel der „Incaminati“, das heißt der auf den rechten Weg gebrachten, welche zugleich eine für die Zukunft vorbildlich wirkende Kunstschule wurde. Hier zeigt sich der Unterschied zwischen den Caracci und Caravaggio. Dieser suchte nur einen augenblicklichen Erfolg, stellte einfach seine Leistungen den Manieristen gegenüber; die Caracci gingen gründlicher, systematischer zu Werke, wollten die Künstlerbildung dauernd



281. „Silence du Carrache“, von Annibale Caracci. Louvre.

heben und verbessern. In ihren eigenen Werken huldigten sie aber gleichfalls der malerischen Richtung und griffen die Gegenstände der Darstellung häufig unmittelbar aus dem Leben heraus. Annibale Caracci übte die Radierung, welche Vielfältigungsart ungleich malerischer wirkt als der, nebenbei gesagt, von Agostino Caracci eifrig gepflegte Kupferstich; er zeichnete bologneser Straßenfiguren und malte Landschaften. Auch in den Figurenbildern haben die Caracci ihre naturalistischen Neigungen kundgegeben. Die letzte Kommunion des heil. Hieronymus von Agostino Caracci in der Pinakothek zu Bologna erfreut durch die ausdrucksvollen Porträtköpfe der Nebenfiguren; die Almosenverteilung des heil. Rochus von Annibale in der Dresdener Galerie gibt das physische Leiden mit großer Wahrheit wieder. Daß in den Freskowerken naturalistische Züge nicht so scharf auftreten, liegt in dem Wesen dieses Kunstzweiges. In Freskogemälden gipfelt aber die Tätigkeit und der Ruhm der Caracci.

Der Gunst des Kardinals Farnese dankten die Caracci den Ruf nach Rom, wo sie den

Palast Farnese mit Fresken schmückten. Lodovico kehrte nach kurzem Aufenthalt wieder nach Bologna zurück; Agostino ließ die Arbeit liegen, nachdem er einige Felder (Fig. 279) gemalt hatte, und zog nach Parma; Annibale vollendete das Werk, welches daher gewöhnlich auf seinen Namen geschrieben wird. In den dekorativen Teilen (Abb. 280) macht sich der Einfluß der Decke in der Sixtinischen Kapelle geltend. In den mythologischen Darstellungen, welche die Macht der (Götter, Helden und Menschen beherrschenden) Liebe verherrlichen, zeigen das Kolorit, die Kontraste starker Männer und üppiger Frauen das allmähliche Vordringen sinnlicher Wirkungen. Als heiterer Palast Schmuck haben die Fresken kaum ihresgleichen. Unter den zahlreichen religiösen Darstellungen und Altarbildern, welche aus den Werkstätten der Caracci hervorgingen, ragen be-



282. Begegnung Kaiser Ottos mit dem h. Nilus. Wandgemälde von Domenichino (Teilstück).  
Grottaferrata.

sonders die hervor, in welchen sich eine feinere elegische Empfindung kundgibt, wie in den berühmten drei Marien am Grabe in London (Nationalgalerie), oder ein schalkhafter Ton leise anklingt, wie in dem unter dem Namen „Silence du Carrache“ bekannten Bilde im Louvre. Der kleine Johannes berührt neckend das schlummernde Christuskind. Da legt die Madonna, deren Kopf das Studium Correggios erkennen läßt, mahnend den Finger an den Mund (Abb. 281). Beide Gemälde rühren von Annibale her, welcher zwar nicht an Tüchtigkeit, doch an fruchtbarem Wirken und an Ruhm die anderen Familienglieder übertrifft.

Der Akademie in Bologna dankt eine Reihe vortrefflicher Maler, welche besonders Rom mit ihren Werken und ihrem Rufe erfüllten, ihre Ausbildung. Es spricht für den gesunden Unterricht, daß die Schüler ihre Selbständigkeit bewahrten und ihre persönliche Natur ungehindert entfalten konnten.



Aurora.

Deckenfresko von Guido Reni. Rom, Palazzo Rospigliosi.



**Guido Reni.** Der begabteste unter ihnen war unstreitig Guido Reni (1575—1642). Leider erfüllte er durch seinen Hang zum Wohlleben und zu bequemem Schaffen nicht vollständig die Erwartungen, welche man an sein Auftreten in jungen Jahren knüpfen durfte. In



283. Letzte Kommunion des h. Hieronymus, von Domenichino. Rom, Vatikan.

Rom, wo er sich wiederholt (bereits in den neunziger Jahren) aufhielt, malte er um 1609 sein bestes Werk, zugleich ein Meisterwerk der ganzen neueren Kunst, das Deckenfresko im Kasino des Palastes Rospigliosi auf dem Quirinal (Tafel XIV): Aurora, Rosen streuend, fliegt der von Horen umkreisten Quadriga des Sonnengottes voran und verkündet den nahenden Morgen.

Als Guido später wieder in seine Heimat zurückkehrte, betrieb er vorzugsweise die Tafelmalerei, wobei er allmählich in eine immer lässigere Manier verfiel. Während seine älteren Altargemälde sich durchgängig durch eine kräftige warme Färbung und wohlbedachte Anordnung auszeichnen, wie das zweiteilige Bild der Pieta in der Pinakothek zu Bologna, treten uns in seiner letzten Periode nur noch selten größere geschlossene Kompositionen entgegen. An Beliebtheit, selbst Volkstümlichkeit büßte er aber nichts ein, da er es vortrefflich verstand, die Stimmungen der Zeit künstlerisch zu verwerten. Diese begünstigte, auch in den kirchlichen Anschauungen, eine weichliche



284. Anbetung der Hirten, von Ribera. Paris, Louvre

Sinnlichkeit, eine sentimentale Schwärmerei. Mit Vorliebe wurden von ihm der leidende Christus mit verzücktem Blicke und schmachendem Ausdrucke — welcher Gegensatz zu Dürers kräftigen Christusköpfen! — und die schmerzreiche Madonna gemalt, unter allgemeinem Beifalle in weiblichen Brustbildern, welche unter den Namen Magdalena, Kleopatra usw. gingen, Frauenideale verkörpert. Sie mahnen an die venezianischen Schilderungen schöner Frauen, haben aber einen sentimentalischen Beigeschmack. Seine Frauenköpfe gehen auf zwei Typen zurück. Anfangs gab er einem zarten, fast kränklichen Charakter den Vorzug, wofür der auf den Namen der Beatrice Cenci getaufte Frauenkopf das berühmteste Beispiel bietet; später liebte er die breiteren

Formen des Niobekopfes. Durch das in der letzten Zeit bei ihm vorherrschende graue Kolorit verlieh er ihnen aber gleichfalls einen schwächlichen Ausdruck.

An Begabung steht Domenico Zampieri oder Domenichino (1581—1641) gegen seinen Mitschüler zurück, überragt ihn aber doch durch gleichmäßigen Fleiß und gewissenhafte Hingabe an die Arbeit. Auch Domenichino entfaltete in Rom, wo er an der Familie Borghese warme Gönner fand, als Freskomaler eine reiche Tätigkeit. Die Kuppelfresken in S. Andrea della Valle mit den Evangelisten sind noch ganz in dem monumentalen Stile des Cinquecento gedacht; die Wandbilder in S. Luigi, aus dem Leben der heil. Cäcilia, vor allem aber die Szenen



285. Die h. Agnes, von Ribera. Dresden.

aus dem Leben des heil. Nilus in der Kirche zu Grottaferrata bei Rom lehren ihn als einen feinen Naturbeobachter und lebendigen Erzähler kennen (Abb. 282). Die sorgfältige Durchbildung der Komposition und der einzelnen Gestalten zeigt auch sein berühmtestes Altargemälde, die letzte Kommunion des heil. Hieronymus in der Vatikanischen Galerie (Abb. 283). Er lehnte sich an das gleichnamige Bild Agostino Caraccis eng an, wog aber die Komposition feiner ab, verlieh ihr eine größere Ruhe. Bei der Wiedergabe des antiken Lebens strebt er durchaus nicht nach klassischen Formen, sondern bewährt auch hier einen gesunden, naiven Realismus. Die Jagd der Diana in der Villa Borghese, in den Jahren 1625—1630 gemalt, führt uns in einen Kreis niedlicher, halbwüchsiger Mädchen, welche in reizender Landschaft sich zum Wettschießen und Baden versammelt haben und mitten in ihrem idyllischen Tun von zwei Eindringlingen überrascht werden. Auch hinsichtlich der Komposition und der Farben gehört dieses Bild zu seinen besten.

In Rom behielten die Schüler und Anhänger der Caracci das Übergewicht. Anders in Neapel, wo die künstlerische Tätigkeit durch die spanischen Vizekönige vielfache Anregungen gewann und in der Ausmalung der Kapelle del Tesoro im Dome eine große Aufgabe fand. Die zur Ausführung des Werkes berufenen römischen Maler, Guido Reni und Domenichino, stießen auf einen heftigen Widerstand der heimischen Künstler. Guido kehrte unverrichteter oder halbverrichteter Sache zurück. Domenichino hielt länger aus, starb aber vor



286. Das Feuer. Aus der Allegorie der vier Elemente, von Albani. Turin.

Vollendung der Kuppelfresken. Nach heutigem Sprachgebrauch war es eine organisierte Camorra, die den Wettbewerb der Fremden zu hindern suchte. So hat also auch in diesem Falle zunächst persönliche Eifersucht den Kampf herbeigeführt. Darüber dürfen aber die tatsächlich vorhandenen Gegensätze in den künstlerischen Anschauungen nicht vergessen werden. Ein richtiger Instinkt hatte Caravaggio bestimmt, nach Neapel und Süditalien zu fliehen, als er 1606 wegen einer Bluttat Rom verlassen mußte. Im Süden stieß er auf eine verwandte Richtung. Caravaggio hat den sogenannten Naturalismus in Neapel nicht eingebürgert — er starb bereits 1609 im

Glend —, wohl aber, da er auch hier als Maler tätig auftrat, wirksam gefördert. In Neapel gewann der auf antiken Studien fußende Idealismus niemals Raum. Schon im 15. Jahrhundert wurden hier Bilder gemalt, welche man nachmals mit niederländischen Schöpfungen verwechseln konnte. Jedenfalls tauchten hier früher und kräftiger als im übrigen Italien niederländische Einflüsse auf. Die süditalienische Malerei folgte auch im 17. Jahrhundert diesen altheimischen Spuren. Doch hat es kein Neapolitaner Maler zu großer Bedeutung gebracht.

**Ribera.** Im höchsten Ansehen stand mit Recht der in Spanien geborene Giuseppe Ribera (1589—1652), Spagnoletto genannt. Der Bedeutung Riberas wird man ebensowenig gerecht, wenn man ihn mit der landläufigen Bezeichnung eines Naturalisten abfertigt, wie wenn man die Caracci und ihren Anhang schlechthin als Effektler auffaßt. Aus mehreren seiner Bilder leuchtet das helle Muster Correggios, andere Werke, wie namentlich die Kommunion der Apostel in S. Martino zu Neapel und die stimmungsvolle Anbetung im Louvre (Abb. 284), bekunden eine sorgfältige Durchbildung der Komposition. Und selbst wenn er der herrschenden Richtung folgt, Visionen, wie die Himmelsleiter



287. Aurora, Deckenbild von Guercino. Rom, Villa Ludovisi.

Jakobs im Madrider Museum, Martyrien, wie jenes des heil. Bartholomäus, gleichfalls in Madrid oder Materdolorosabilder und verzückte Heilige (Abb. 285) malt, wenn er zu derberen

Modellen greift, das leidenschaftliche oder schwärmerische Element betont, der Schwarzmalerei sich ergibt, ragt er doch über die meisten Genossen durch die sichere Zeichnung, den Ernst des Ausdruckes, die tiefere Glut der Stimmungen empor.

Die Caracci, Guido Reni, Domenichino, Caravaggio und Ribera bilden die Spitzen der Malergemeinde Italiens im 17. Jahrhundert. Aber wie neben den Hauptplätzen der Kunstpflege zahlreiche kleinere Mittelpunkte des Schaffens bestanden, so traten auch den Hauptmeistern noch zahlreiche Maler zur Seite, welche zwar in der Entwicklungsgeschichte dieser Kunst keine Rolle



288. Judith, von Christofano Allori. Florenz, Pal. Pitti.

spielen — denn mit der Entwicklung der Malerei war es in Italien beinahe zu Ende —, wohl aber den Anspruch auf persönliche Wertschätzung erheben dürfen. Einzelne Werke werden immer mit genannt werden, wenn man die besten Schöpfungen der italienischen Malerei aufzählt. Mehrere Künstler haben, da sie sich in mannigfachen Gattungen und Weisen versuchten, neben vielem Verfehlten doch auch einzelne gelungene Leistungen aufzuweisen, ein Jahrhundert lang einen klangvollen Namen behalten; in allen Schulen herrscht jedenfalls reges Leben, freilich auch, durch Neid und Eifersucht hervorgerufen, bitterer Kampf. Die Künstler verkörperten nur selten noch Volksgedanken, waren vielmehr stolz auf ihre eigenen „Inventionen“, lebten in einer Welt für sich, verlangten und erlangten von der übrigen Menschheit, daß sie ihnen Achtung zollte.

In der Heimat der Caracci erhielt sich die Malerei noch lange auf stattlicher Höhe. Der Mitschüler Guidos und Domenichinos, der Sohn eines reichen Seidenhändlers, Francesco Albani (1578—1660), drang zwar mit seinen zahlreichen Altarbildern nicht durch; in einem beschränkten Gedanken- und Formenkreise gewann er aber doch verdienten Ruhm: in der Schilderung anmutiger Nymphen und Amorinnen oder Engel, die sich in heiterer Landschaft bewegen und zu welchen ihm seine zweite Frau und seine zehn Kinder Modell standen. Seine bekanntesten Bilder dieser Art sind die vier Elemente in Turin (Abb. 286) und in der Villa Borghese. Wie Albani, so zog auch Giovanni Francesco Barbieri aus Cento, seines Schielens wegen Guercino genannt (1591—1666), dem kampfreichen Leben in Rom den ruhigen Aufenthalt in



289. Der Triumph Davids, von Matteo Rosselli. Florenz, Pal. Pitti.

den Provinzstädten vor, obwohl er in Rom (1621—1623) große Erfolge errungen hatte. Er schuf hier sein bestes Altarbild, die Verherrlichung der heil. Petronilla (in der kapitolinischen Galerie), und schmückte die Villa Ludovisi mit Deckenfresken, der Aurora (Abb. 287) und der Fama, welche in der Farbenwirkung die Fresken Guidos vielleicht noch überragen. Den größten Teil seines Lebens brachte er in seiner Geburtsstadt und in Bologna zu, mit Aufträgen überhäuft, in gleichem Maße aber auch die ursprünglich den Venezianern abgelaufchte Tiefe und Wärme des Kolorits einbüßend. Biblische und historische Genrebilder, in größerem Maßstabe in Halbfiguren ausgeführt, und Einzelgestalten, namentlich Sibyllen, trotz Augenauffchlages und pathetischer Gebärde doch nur eine angenehme, gefällige Wirkung ausübend, wanderten in großer Zahl in den Besitz der Kunstfreunde und verschafften seinem Namen noch im 18. Jahrhundert einen hellen Klang. Auch Carlo Cignani (1628—1719) sicherte sich und der Bologneser Schule, aus welcher

er hervorgegangen war, insbesondere durch seine Schilderung der Himmelfahrt Mariä (München) dauernden Ruf.

Gegen das rege künstlerische Treiben in Bologna tritt eigentlich Florenz in den Hintergrund. Die florentiner Maler hielten sich von den Parteikämpfen fern und bewahrten länger als die anderen Schulen die heimischen Traditionen. Einem Florentiner, dem Christofano Mori (1577—1621), gelang sogar ein großer Wurf. Seine Judith in der Pitti-



290. Die h. Cäcilie, von Carlo Dolci. Dresden.

galerie (Abb. 288) packt den Beschauer durch die üppig sinnliche Schönheit, welche noch durch die reiche Tracht und den Kontrast zu der alten Magd gehoben wird. Eine sorgfältige Zeichnung charakterisiert die Bilder des Ludovico Cardi, bekannter unter dem Namen Cigoli (1559 bis 1613); einen leisen Anklang an Andrea del Sarto bewahren einzelne Gemälde Matteo Rossellis (1578—1650), dessen feiner Schönheitsjinn namentlich in seinem Triumphe Davids (Abb. 289) zur Geltung kommt. Selbst die untergeordneten Künstler und Ausläufer der Schule, wie Francesco Furini (1600—1649), dessen zart und verschwommen gemalten Frauenkörper noch heute zahlreiche Bewunderer finden, und Carlo Dolci (1616—1686), welcher es trefflich verstanden

hat, in weiblichen Halbfiguren (Abb. 290) den weichlichen, an das Sentimentale streifenden Empfindungen — der natürlichen Ergänzung der temperamentvollen und leidenschaftlichen Zeitstimmungen — Ausdruck zu geben, offenbaren doch noch eine gewisse künstlerische Selbständigkeit und retten sich eine vornehmere Haltung als Erbstück der großen Vergangenheit. Auch in Oberitalien herrscht eine rege Kunsttätigkeit, außer in Mailand und Modena namentlich in Genua, wo in Bernardo Strozzi (1581—1644) ein überaus fruchtbarer, in der Fresko- wie in der Tafelmalerei gleich erfahrener Meister ersteht, dessen bessere Bilder sich durch einen auf das Genrehafte gerichteten frischen, auch in der Farbe festen Zug auszeichnen. Ein Hauptwerk von ihm, „Rebecca mit Abrahams Knechten am Brunnen“, bewahrt die Dresdener Galerie.

Der große Tummelplatz künstlerischen Treibens bleibt das ganze Jahrhundert hindurch noch immer Rom. Aus den einzelnen Provinzen strömen die Maler herbei, um hier ihr Glück zu versuchen und der von ihnen vertretenen Richtung zum Siege zu verhelfen. Einen engeren Zusammenhang oder wohl gar eine einheitliche Auffassung dürfen wir in diesen bunt zusammengewürfelten Kreisen nicht suchen. Beinahe ein jeder sucht auf Kosten des anderen in die Höhe zu kommen und durch besondere Virtuosität die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. Nur wenige halten an den Traditionen fest und gehen rein sachlich, ohne persönliche Nebenzwecke zu Werke. Zu diesen gehört Andrea



291. Der h. Romuald, von Sacchi. Rom, Vatikan.

Sacchi (1598—1661), der Begründer einer neuen „römischen Schule“, dessen heil. Romuald im Kreise der Kamaldulenser Mönche (Vatikan) von den Schöpfungen des Cinquecento sich nur durch den tieferen Farbenton, die feinere malerische Behandlung der weißen Gewandmassen unterscheidet (Abb. 291). Auch die in der Farbe freidigen Madonnen des Giovanni Battista Salvi, nach seinem Geburtsorte Sassoferrato genannt (1605—1685), bekunden

ein genaues Studium der Renaissancemalerei, eine sichere Zeichnung und richtig abgewogene Stimmungen. Die sorgfältigere Beachtung der alten Meister steigerte sich vollends bei Carlo Maratti (1625—1713) zu einem förmlichen Raffaelkultus. Aber er nahm auch Züge von Correggio, Guido Reni und Dolci auf, suchte Bewegung und Grazie seiner Vorgänger noch zu



292. Taufe Christi, von Carlo Maratti. Rom, S. Maria degli Angeli.

steigern, den Körpern die Erdschwere zu nehmen und mehr Visionen als Handlungen auf die Leinwand zu zaubern. So behauptete sich seine Kunst als Nebenstrom bis in das folgende Jahrhundert und sicherte der Kunstpflege einigermaßen die Stetigkeit (Abb. 292).

Nicht nur aus den mittleren Provinzen, auch aus dem Süden empfing Rom mannigfachen Zuzug. Unter den nächsten Nachfolgern Caravaggios und Riberas in Neapel gewann

feiner eine hervorragende Stellung, selbst Mattia Preti nicht, der mit äußeren Ehren reich bedachte „Cavaliere Calabrese“, der über ein halbes Jahrhundert (geb. 1613, † 1699) in Neapel herrschte, oder Pietro Novelli (1603—1677) aus Monreale bei Palermo, auf welchen die Sizilianer als ihren besten Vertreter in der neueren Malerei stolz blicken.

**Salvatore Rosa.** Erst Salvatore Rosa (1615—1673) tritt in die Vorderreihe italienischer Künstler und erfüllt mit seinem Rufe weite Landschaften. Seine Persönlichkeit hat zugleich für das Künstlerleben in jener Zeit eine typische Geltung. Nicht durch seine Werke allein, sondern auch durch sein Auftreten sucht er die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. Salvatore Rosa hatte in seiner Jugend eine halbgelehrte Bildung genossen, als Maler sich zunächst nur



293. Schlacht, von Salvatore Rosa. Rom, Gall. Corfini.

nach der Natur, welche er in den wilden Klüften Kalabriens studierte, gerichtet. Wie die Neapolitaner zu tun pflegten, plagte er sich nicht viel mit Zeichnen, sondern entwarf seine Skizzen sofort mit dem Pinsel. Allmählich kam er in Neapel zu Ansehen, wo sich besonders Lanfranco, der einzige unter den Schülern der Caracci, welcher in Neapel festen Fuß gefaßt hatte, seiner annahm. Bald aber erschien ihm der neapolitanische Schauplatz zu enge. Er wanderte nach Rom, lebte hierauf einige Jahre in Pomp und geistreicher Fröhlichkeit in Florenz, kehrte dann wieder nach Rom zurück, wo er gleichfalls der Mittelpunkt eines reichen geselligen Kreises wurde. Als Satirendichter, Musiker, Komödientheater forderte er die Bewunderung der Mitbürger heraus. Als Maler gewann er dauernden Ruhm nicht durch seine Figurenbilder, in welchen er Michelangelo gleichzukommen glaubte, sondern durch seine Schlachtenbilder (Abb. 293) und seine zahlreichen Landschaften. In jenen gab er das Gewühl der aneinanderprallenden Heerhaufen lebendig

wieder. In diesen traf er häufig den Naturton und verstand durch Wolkenform, tiefe Färbung und Staffage die Stimmung seiner meistens den süditalienischen Küsten und Felsklüften entlehnten Schilderung wirksam zu steigern. Die Kunstfreunde seiner Zeit verlangten immer wieder keine Bilder von ihm, zu seinem Schmerze, da sein hochfliegender Sinn sich nach großen Aufgaben sehnte, wie sie die Monumentalmalerei in den neuen Barockschöpfungen so verlockend bot.



294. Madonna in der Glorie, von Luca Giordano. Pal. Pitti.

Die Dekorationsmalerei fand in dem vielbeschäftigten Pietro (Verrettini) da Cortona (1596—1669) und in dem Neapolitaner Luca Giordano (1632—1705), wegen seiner Pinselfertigkeit *Ta Presto* genannt, ihre glänzendsten Vertreter. In Fresken erscheinen beide von ihrer besten Seite, hier macht sich das Scheinleben der Gestalten weniger bemerklich. Doch hat Luca Giordano, in der Bibel ebenso heimisch wie in der Mythologie, auch in einzelnen seiner unzähligen Tafelbilder die technische Gewandtheit und den kräftigen Farbenton bekundet (Abb. 294).

Der Ausgang der italienischen Malerei am Ende des Jahrhunderts ist der, daß sie als Kultur-  
gewohnheit und Zeitvertreib das Leben fristet. Man kann sie nicht missen, läßt sie aber keine  
ernsten Aufgaben mehr erfüllen.

## 2. Rubens und die flandrische Kunst.

Der Glaube an die berechnete Vorherrschaft Italiens im Reiche der Kunst, welcher am  
Anfange des 16. Jahrhunderts die selbständige Weiterbildung der flandrischen Malerei gehemmt  
und sie in italienische Geleise gelockt hatte, wurde von einer Reihe von Geschlechtern geteilt. Auch



295. Geburt Christi, von Gerard Honthorst. Florenz, Uffizien.

noch im 17. Jahrhundert pilgerten regelmäßig die Künstler über die Alpen, um in Italien die volle  
Meisterschaft zu erwerben. Andere Muster waren aber hier an die Stelle der früher verehrten  
Ideale getreten. Die Naturalisten gaben vorwiegend den Ton an und zogen auch viele nordische  
Künstler in ihre Kreise. In der Auffassung und Richtung der Naturalisten fanden diese manche  
ihnen längst bekannte Züge; in der Betonung des Kolorits, in der Beschränkung der Phantasie auf  
die wirkungsvolle Zusammensetzung derb realer Gestalten entdeckten sie eine auch in der altheimischen  
Kunst oft geübte Gewohnheit.

So kam es, daß die nordischen Maler, auch wenn sie in Italien studierten, nicht ganz mit  
ihren überlieferten Anschauungen zu brechen brauchten, in einzelnen Fällen sogar durch deren Be-  
tonung zu Ansehen gelangten. An die Stelle der geschlossenen nationalen Künstlergemeinde war  
namentlich in Rom eine internationale Gesellschaft getreten, welche sich nach Landsmannschaften

gruppierte, deren Wege sich in künstlerischer Hinsicht aber mannigfach kreuzten. Die „Schilderbent“ in Rom, die fröhliche Vereinigung niederländischer und deutscher Künstler, in welcher diese charakteristische Kneipnamen führten und zu allerhand Kurzweil zusammenfaßen, erhielt sich durch mehrere Geschlechter bis zum Ausgange der niederländischen Kunstblüte, aufrecht. Ebenso empfingen die französischen Künstler, welche überhaupt in Rom eine große Rolle spielten, in der von Ludwig XIV. gestifteten Akademie einen festen Mittelpunkt.

Einzelne nordische Maler folgten italienischen Spuren, wie z. B. Gerard Honthorst aus Utrecht, von den Italienern Gherardo dalle notti benannt (1590—1656). In seinen Nacht-



296. Die Bocciapspieler, von Pieter van Laer. Dresden. (Phot. Bruckmann.)

stücken (Abb. 295) wirkte er, ähnlich wie Caravaggio, durch scharf einfallende, die weitere Umgebung im Dunkel lassende Lichter und wandte daher mit Vorliebe Kerzenbeleuchtung an. Andere Maler fesselt nicht so sehr die italienische Kunst als die italienische Natur. Die Landschaft und das Volksleben Italiens wurde für zahlreiche Söhne des Nordens, Franzosen und Niederländer, eine unererschöpfliche Quelle von Anregungen. Die italienische Landschaftsmalerei ruht wesentlich in den Händen der Franzosen; ein Holländer, Pieter van Laer oder Bamboccio († 1642), ist in Italien der typische Meister ziemlich derber, aber mit kräftigen Farben gemalter Volksszenen geworden (Abb. 296). Italien zeigte denn doch einige Ermüdung und freute sich der mannigfachen Auffrischungen der Phantasie, welche ihm die nordische Kunst brachte. So allein kann es erklärt werden, daß ein deutscher Maler, Adam Elsheimer aus Frankfurt a. M. (1578—1610), in Rom nicht allein eine größere Wirksamkeit entfalten, sondern auch eine mustergültige Bedeutung gewinnen

konnte, ohne die heimische Art verleugnen zu müssen. Wenn auch die italienische Umgebung, die römische Campagna, die Sabiner und Albaner Berge ihn erst zum Landschaftsmaler machten, so gibt er sich doch gerade in der künstlerischen Auffassung der Landschaftsstimmung als Nordländer zu erkennen. Elsheimer malte biblische und mythologische Szenen in kleinem Maßstabe, setzte eigentlich die Figuren zu bloßer Staffage herab (Abb. 297). Er wußte aber durch die feine Ausführung, die warme Färbung, das trefflich angewandte Hellbunke, den gemüthlich anheimelnden Ton der Schilderung, namentlich auch durch die Harmonie zwischen der landschaftlichen Stimmung und den historischen Vorgängen die Augen der in Rom weilenden Künstler so sehr



297. Die Flucht nach Ägypten, von Elsheimer. Dresden.

zu fesseln, daß seine Schöpfungen bei ihnen lebendigen Widerhall fanden. Er trug durch sein Beispiel nicht wenig zur Einker der Kunstgenossen in ihre wahre heimatliche Natur bei und führte sie zur Erkenntnis der malerischen Bedeutung ihrer landschaftlichen Umgebung.

**P. P. Rubens.** Das glänzendste Beispiel einer Neubelebung der heimischen Kunstweise ungeachtet eifriger italienischer Studien, ja teilweise durch diese bewirkt, bietet die Tätigkeit des berühmtesten Meisters, welchen die Niederlande im 17. Jahrhundert hervorgebracht haben: Peter Paul Rubens. Der Vater, ein Antwerpener Schöffe, hatte, um der Verfolgung zu entgehen, welche ihm, wie allen protestantisch Gesinnten, von den spanischen Machthabern drohte, die Flucht ergriffen und sich 1568 in Köln niedergelassen. Ein unerlaubtes Verhältnis, das er mit der unholden Gemahlin Wilhelms von Dranien, mit Anna von Sachsen, unterhielt, zog ihm die Rache der

beleidigten Fürstenfamilie zu. Er wurde in der nassauischen Festung Dillenburg in Haft gehalten, dann auf die Fürbitte seiner Gattin Maria Bypelinx in Siegen interniert. Hier gebar ihm die nach allen Nachrichten vortreffliche, energische Frau 1577 einen Sohn, unseren Peter Paul Rubens. Gegen die Richtigkeit dieser Erzählung wurden zwar mehrfach Zweifel erhoben, Köln oder Antwerpen als Geburtsstätten des Meisters gepriesen, doch sind bis jetzt alle gegen Siegen vorgebrachten Gründe zu leicht befunden worden. Wahr ist nur, daß die Familie 1578 nach Köln zog, später mit den spanischen Behörden Frieden machte, zur katholischen Kirche zurücktrat und 1588 (der Vater war 1587 in Köln verstorben) nach Antwerpen zurückkehrte.

Trotz der Geburt in der Fremde bleibt Rubens doch der rechte Sohn Flanderns. Er genoß eine sorgfältigere Erziehung, als sie sonst Malern im Norden zuteil wurde, und trat zuerst in die Werkstätte des Tobias Verhaegt, eines auch in Italien geschätzten Landschaftsmalers, ein. Als weitere Lehrer werden genannt der leider durch beglaubigte Gemälde nicht weiter bekannte, aber, wie es scheint (Kupferstiche nach seinen Bildern haben sich erhalten), durch kräftigen Formensinn ausgezeichnete Adam van Noort (1562—1641) und Otto van Been (1558—1629), ein mehr gelehrt gebildeter als künstlerisch begabter Mann.

Von größter Wichtigkeit für Rubens' Entwicklung war die im Jahre 1600 von ihm unternommene Reise nach Italien. Wir finden ihn, bald nachdem er Italien betreten hatte, in den Diensten des Herzogs Vincenzo Gonzaga in Mantua, eines für die ganze Klasse vornehmer Kunstgönner typischen Fürsten. Politische Unbedeutlichkeiten suchte er durch Vielgeschäftigkeit und Aufbauschen ästhetischer Interessen zu verdecken. Seine Liebhaberei umfaßt gleichmäßig Pferde, Hunde, Komödianten und Bilder. Mit demselben Eifer treibt er Musik wie Alchymie und Astrologie. Aus Spanien verlangt er zu gleicher Zeit Abbildungen wundertätiger Madonnen und Porträts schöner Frauen. In seiner Residenz sammelt er alle erdenklichen Kunstschätze und kann es doch in ihr, von einer unersättlichen Neugier getrieben, niemals auf die Dauer aushalten. Im Dienste dieses seltsam von der Natur ausgestatteten Herrn unternahm Rubens 1603, um Geschenke überbringen zu helfen, eine längere Reise nach Spanien. In Italien hielt er sich, von Mantua abgesehen, vorzugsweise in Rom auf. Auch in Genua verweilte er, von der prächtigen Palastarchitektur der Stadt angezogen, viele Monate. „Ich habe in meiner Jugend die Seligkeiten Italiens reich gekostet,“ schrieb Rubens nachmals einem Freunde. Und in der Tat füllte der Aufenthalt in Italien nicht allein eine stattliche Reihe von Lebensjahren aus — erst 1608 kehrte er nach der Heimat zurück —, sondern übte auch auf seine künstlerische Natur eine tiefe Wirkung aus.

Wenige Künstler haben in Italien so viel gelernt wie Rubens. Er kannte und schätzte die älteren Meister, deren Werke er eifrig kopierte oder doch skizzierte. Er scheute sich nicht, von ihnen einzelne Motive offen zu borgen. Wir erkennen in seiner „Lause Christi“ Gestalten aus Michelangelos Schlachtenkarton; Raffaels Kartons regten ihn zu Teppichentwürfen aus der römischen Geschichte (Decius Mus) an; auf Mantegna geht sein „Christus auf dem Stroh“ (Antwerpen) zurück, wie seine „Amazonenschlacht“, das nackte Frauenporträt (Pelzchen) in Wien und sein „Venusfest“ auf Tizian, der „heil. Hieronymus“ (Antwerpen) auf Caracci. Auch der Einfluß Giulio Romanos, dessen Werke er in Mantua vor Augen hatte, macht sich in Rubens' Gemälden geltend. Doch bleibt er von effektierten Neigungen frei. Offenbar will er sich klare Rechenschaft über das bisher in der Malerei Geleistete und Gewonnene geben, durch das Studium zahlreicher Werke einen tieferen Einblick in das schöpferische Wesen der Kunst gewinnen. Ihm erscheint die italienische Kunst von Mantegna bis Caravaggio als gute Schule, nicht als Muster und Schranke. Seine ursprüngliche Natur wird nicht verfehrt, sein frisches Auge nicht getrübt. Es ist vorwiegend der große Stil, der dramatische Zug, der pathetische Ausdruck, das Macht-

volle und Pomphaste der Schilderung, was er der italienischen Renaissance, die für ihn ein abgeschlossenes Gebiet ist, abgelauscht hat. Wie weit sich Rubens von der humanistischen Grundlage der italienischen Renaissance schon entfernt hat, zeigt seine Stellung zur Antike. Er lebt nicht unmittelbar in der Antike, wie die Cinquecentisten, fühlt sich nicht als ihr Erbe. Als eine in sich fertige historische Erscheinung betrachtet er sie; sie regt vor allem sein antiquarisches Interesse an. Er dankt Dvid mannigfache stoffliche Anregungen; als Künstler sieht er in der



298. Rubens mit seiner ersten Frau, Isabella Brant. München.

antiken Welt eine Art von Vorwelt, in welcher elementare Leidenschaften und Stimmungen, ein unverfälschtes, gewaltige Naturleben walten. Hier denkt er sich den rechten Schauplatz für seine mächtigen Männer und wuchtigen Frauen; hier kann er den Naturalismus zu den kräftigsten und üppigsten Formen steigern und ihm Wirkungen abgewinnen, welche die auf die gemeine und gewöhnliche Wirklichkeit gerichtete naturalistische Manier nie erreichen konnte. Der starke, aber gesunde sinnliche Zug seiner Phantasie empfing dadurch, daß er die stürmischen Liebeszenen, die Freuden der Jagd und des Zechens in ferne heroische Zeiten übertrug, einen idealen Schimmer.

Als Rubens Italien verließ, hatte er seine volle Reife bereits erreicht; nur die Farbgebung, welche jetzt noch braune Töne und grau-blaue Halbschatten zeigt, gewann später einen viel festlicheren Glanz und leuchtende Kraft. Kurze Zeit hielt er sich in Brüssel auf; bald nach seiner Vermählung mit Isabella Brant (1609) nahm er seinen ständigen Aufenthalt in Antwerpen, wo er sich 1611 ein prächtiges, allmählich zu einem Museum erweitertes Haus erbaute. Das lebendigste Zeugnis seines Glückes in diesen Tagen bietet uns das Doppelporträt in der Münchener Pinakothek (Abb. 298), welches ihn und seine Frau, traulich in einer Laube beieinander sitzend, darstellt. Vom künstlerischen Werte abgesehen, hat das Gemälde noch eine typische Bedeutung. Es beginnt den Reigen der Ehestandsbilder, welche in den Niederlanden so zahlreich vorkommen und den sittlichen Grund, auf welchem die Niederländische Kunst sich aufbaute, andeuten. Daß auch die Künstler es liebten, sich mit ihren Gattinnen zusammen zu porträtieren, schwächt die landläufige Anklage wegen ihres lockeren Lebens ab.

Ununterbrochen folgen im nächsten Jahrzehnt ausgedehnte Werke, welche gegen die später ausgeführten auch dadurch sich auszeichnen, daß der eigenhändige Anteil des Meisters vorwiegt. Im Jahre 1610 malte Rubens die Aufrichtung des Kreuzes (jetzt im Dom zu Antwerpen). Im folgenden Jahre bestellte die Armbrustergilde bei ihm einen großen Altar, welcher im Mittelbilde die Kreuzabnahme (Abb. 299), auf den Flügeln die Heimführung und Darstellung im Tempel schildert (Dom zu Antwerpen). Muß man auch zugeben, daß sich Rubens in der wunderbar geschlossenen Komposition an italienische Vorbilder gehalten hat, so bleibt doch die lebendige, fein abgewogene Gliederung des Anteils, den alle Personen an dem Vorgange nehmen, der gleichmäßige und dennoch nach den verschiedenen Charakteren reich abgestufte Ton der Empfindung, der ernst gemessene Ausdruck sein künstlerisches Eigentum. Aus dem Jahre 1613 stammt der für seinen Freund, den Bürgermeister Kockor, gemalte Flügelaltar (Museum zu Antwerpen): der ungläubige Thomas, mit den Bildnissen des Stifters und seiner Frau auf den Flügeln. In diesem Werke lieferte Rubens den Beweis, daß ihm für die tiefere psychologische Schilderung die Linien und Farben ebenso zu Gebote standen, wie für leidenschaftlich bewegte pathetische Szenen. Bald darauf, in den Jahren 1620—1626, übernahm er zwei große Bilderfolgen. Er entwarf den ganzen malerischen Schmuck für die neugebaute Jesuitenkirche in Antwerpen, der leider größtenteils bei einer Feuersbrunst zugrunde ging. Ein Rest dieses Bilderschmuckes sind die beiden Gemälde in der kaiserlichen Galerie in Wien, welche Wundertaten der Heiligen Ignatius und Xaver darstellen und durch die Kunst, mit welcher Rubens abstrakte Vorgänge sinnlich verständlich und wirkungsvoll zu verkörpern wußte, die Aufmerksamkeit fesseln. Den anderen großen Auftrag erteilte ihm die Königin von Frankreich, Maria von Medici, welche in ihrem Palaste in Paris ihr und ihres verstorbenen Gemahls, Heinrichs IV. Leben in zwei Bilderreihen (die einundzwanzig Bilder der ersten Reihe beziehen sich auf die Königin, die zweite Reihe blieb unvollendet) verherrlicht sehen wollte. Kein Werk — einzelne Allegorien ausgenommen — erscheint so eng mit den damals herrschenden poetischen Anschauungen verwebt, huldigt so unbedingt der eigentümlichen ästhetischen Geschmacksrichtung jener Zeit wie diese jetzt im Louvre aufgestellte Galerie. Antike Götter und allegorische Gestalten gehen unmerklich ineinander über und stehen alle zusammen wieder auf demselben Boden wie die historischen Figuren. Die Herrschaft naturalistischer Formen, in allen diesen Kreisen gleichmäßig geltend, hilft die inneren Gegensätze und das verschiedenartigste Wesen der einzelnen Gruppen und Gestalten vermitteln. Freilich hat gerade der enge Anschluß an eine rasch wieder verschwundene Gedankenrichtung das Verständnis späteren Geschlechtern erschwert — schon Rubens klagt über falsche Deutungen — und auch der Genuß der Bilder ist infolge der starken Mitwirkung ungleich begabter Schüler verringert worden.

Bisher verfloß Rubens' Leben ohne Trübung in ausschließlich künstlerischem Schaffen. Im Jahre 1626 starb seine Frau. In den folgenden sieben Jahren wurde er durch politische Aufträge, die ihn nach Madrid (1628), London (1629) usw. führten, in einen neuen Interessenskreis gedrängt. Die hohen Herren, wie der englische König, Buckingham, König Philipp IV. usw., waren bei ihren ästhetischen Passionen berühmten Künstlern besonders leicht zugänglich, Rubens aber durch seine Bildung und seinen weltmännischen Sinn nicht ungeeignet, die Wünsche



299. Abnahme vom Kreuz, von Rubens. Antwerpen, Dom.

und Pläne des Statthalters bei fremden Höfen eindringlich zu vertreten. Seiner diplomatischen Laufbahn machte ein ärgerlicher Zwist mit den Repräsentanten der belgischen Stände, welche in den Verhandlungen mit Holland andere Ziele verfolgten als die Erzherzogin Isabella, und dann der Tod dieser seiner vornehmsten Gönnerin ein Ende. Auch hatte für ihn sein Haus durch den Einzug seiner zweiten, jugendlich blühenden Frau, Helene Fourment (1630), neuen Reiz gewonnen. Von seinem ehelichen Glück legen Familienbilder wie diejenigen in der Münchener Pinakothek und in der Galerie Rothschild in Paris Zeugnis ab. Auf dem ersteren (Abb. 300)

sehen wir das glückliche Paar, begleitet von Nikolaß, dem zweiten Sohne aus Rubens' erster Ehe, an einem strahlenden Maientage, an dem Flieder und Tulpen blühen, an der Parkseite des stattlichen Hauses spazieren. Auf dem anderen ist die junge, schöne Mutter an seinem Arme und mit einem Knaben am Gängelbände lustwandelnd dargestellt. Wie sehr auch sein Auge an der üppigen Schönheit der zweiten Frau sich erfreute, beweisen nicht nur die zahlreichen Porträts, die er mit sichtlichlicher Liebe ausführte, sondern auch die wiederholte Wiedergabe ihrer Züge in seinen großen religiösen und mythologischen Bildern. Sein künstlerisches Entzücken über ihre Reize ging so weit, daß er sie selbst in den intimsten Stellungen seinem Auge vorzauberte. In dem „Mädchen mit dem Pelze“ in der Wiener kaiserlichen Galerie stellt er sie dar, wie sie im Begriffe steht, in das



300. Der Spaziergang, von Rubens. München. (Phot. Bruckmann.)

Bad zu steigen, in dem „Urteil des Paris“ in Madrid hat sie die Rolle der Venus übernommen, hier wie dort ihre üppig schönen Körperformen ungeschont enthüllend. Bis an sein Lebensende bewährte sich Rubens, von zahlreichen Schülern unterstützt, als ein überaus fruchtbarer, in seiner Tätigkeit kaum nach irgend einer Seite hin beschränkter Meister. Er starb am 30. Mai 1640.

Die Zahl der aus Rubens' Werkstätte stammenden Gemälde ist eine erstaunlich große. Natürlich darf man das technische Vermögen des Künstlers nicht schlecht hin nach den Leistungen seiner Werkstatt beurteilen. Bei sehr vielen Bildern begnügte sich der Meister damit, die Komposition zu entwerfen und nach deren Ausführung durch die Hand der Schüler und Gehilfen mittels Retuschen nachzuhelfen. Außerdem muß man aber im Auge behalten, daß Rubens seine Werke nach seinem eigenen Zeugnis erst am Orte ihrer Aufstellung zu vollenden liebte und die Beleuchtung und den Farbauftrag nach der Entfernung des Bildes von dem Auge des Be-

schauers bestimmte. Die riesigen Altäre z. B. sind nach anderen Grundsätzen gemalt, die einzelnen Töne hier viel kräftiger nebeneinander gesetzt als in seinen Porträts und kleinen Gemälden. Leuchtend und klar bleibt sein Kolorit immer; seine Lasuren verbinden die Lokalföne, leichte,



301. Mittelbild des Ildesonso-Altars, von Rubens. Wien.

immer noch farbige Schatten runden die Flächen ab. Der breite Auftrag und die mit den einfachsten Mitteln erzielte sichere Wirkung beweisen die vollkommene Herrschaft des Meisters über die technische Seite seiner Kunst. Auf solche Weise wurde seine sonst unsaßbare Fruchtbarkeit ermöglicht und seiner die ganze darstellbare Welt umspannenden Phantasie die volle Freiheit der

Bewegung geschenkt. Seiner persönlichen Natur, wie der Richtung der Zeit, namentlich auch der Wendung, welche Dogma und Kultus in der katholischen Kirche genommen hatten, muß es zugeschrieben werden, daß pomphafte Darstellungen (Anbetung der Könige), Schilderungen mächtiger Aktionen voll Leben und gewaltiger äußerer Kraftentfaltung seiner Schöpferkraft am häufigsten sich darboten. Selbst wenn der Gegenstand der Schilderung an sich allen poetischen Reiz entbehrt, weiß ihn Rubens durch den Glanz der Farben künstlerisch zu verklären. Wie prosaisch klingt die folgende Inhaltsangabe: die Madonna, von ihrem himmlischen Hofstaate um-



302. Der Raub der Töchter des Leukippos, von Rubens. München.

geben, überreicht einem Verteidiger der unbefleckten Empfängnis, dem heil. Idefonso, als Zeichen ihrer Huld ein kostbares Meßgewand. Und doch hat Rubens in dem Mittelbilde seines Idefonsoaltars in Wien (Abb. 301), welchen er im Auftrage der Infantin Isabella ungefähr 1632 ausführte, die Szene malerisch überaus wirksam gestaltet, durch die vornehme Haltung der Hauptpersonen, die lebendige Teilnahme der Nebenfiguren dem Vorgange ein reicheres Interesse abgewonnen. Daß er aber auch in das tiefere Seelenleben einzubringen die Kraft besaß, zeigt unter anderem das Gemälde in der Pinakothek zu München: „Christus und die Sünder“, und wenn seinen Madonnen der überlieferte ideale Zug abgeht, so bieten sie doch stets den anmutigen Widerschein eines fröhlichen Mutterglückes.

Viel freier als in religiösen Darstellungen konnte sich sein überströmendes Kraftgefühl, seine Vorliebe für die Wiedergabe leidenschaftlicher Stimmungen in mythologischen Gemälden äußern. Als Wahrzeichen, wie er die antike Mythenwelt auffaßte, möchte man sein Bild der Venus als Amme der Amoretten gelten lassen. Die Götter bewohnen nicht mehr den hohen Olymp, sondern erscheinen in eine ferne Urwelt versetzt, in welcher das rein physische Leben gewaltig wogt, Genüsse und Empfindungen auf elementarem Boden sich bewegen. Dianas Jagdfreuden, ihr Aufbruch zur Jagd und ihre Heimkehr von derselben, Mädchenraub (Abb. 302) und Liebesüberfälle haben seinen Pinsel wiederholt beschäftigt; unerschöpflichen Bilderstoff bot ihm namentlich die selige Trunkenheit Silens und seiner Genossen. Selbst die Kinder, welche Rubens bald im fröhlichen Reigen die Erde stampfend, bald mit Fruchtkränzen beladen mit köstlichem Humor darstellt, können die bacchische Abstammung nicht verleugnen.



303. Löwenjagd, von Rubens. München.

Der Freude an der Wiedergabe eines leidenschaftlich bewegten Naturlebens danken auch seine Löwenjagden (Abb. 303) und Tierkämpfe das Dasein. Selbst wo Tiere nur als Staffage auftreten, wie in einzelnen allegorischen Darstellungen der vier Weltteile (Abb. 304), bekunden sie die Wahrheit seines Ausspruches, in der Darstellung von Tieraktionen sei er sogar dem berühmtesten Tiermaler seiner Zeit überlegen, dem Franz Snyder in Antwerpen (1579—1657), der übrigens erst durch den Einfluß von Rubens Jagdmaler wurde, in der Jugend aber Stilleben malte, die in ihrer Farbenwirkung seine späteren Tierstücke übertreffen.

Wenn die großen Kirchenbilder und die mythologisch-allegorischen Darstellungen häufig die italienische Schule verraten, in welcher Rubens zur Selbsterkenntnis gelangte, wenn er in bezug auf Darstellbarkeit des Gräßlichen (Kreuzigung Petri in der Peterskirche zu Köln, 1638 für den kunstfreundlichen Kaufherrn Jabach gemalt) dieselben Anschauungen hegte wie die italienischen Naturalisten, so kommt die unverfälschte flämische Natur in seinen Landschaften und Genrebildern zum Vorschein. Rubens spricht in seinen Werken nicht selten lateinisch, während Rembrandt nur in der Muttersprache sich ausdrückt. Das hängt mit seinem Bekenntnisse, seinen mannigfachen

Beziehungen zur romanischen Welt zusammen. Trotz seiner persönlichen Größe reiht er sich in seinen kirchlichen und mythologischen Darstellungen den Endgliedern einer allmählich abschließenden Kulturentwicklung an. Aber gerade weil er kein bloßer Manierist, sondern ein wahrhaft großer Künstler war, hat er sich auch ein offenes Auge für die kommende Kunstströmung bewahrt. Namentlich in seinen letzten Jahren, in welchen er als Schlossherr auf dem „Steene“ bei Mecheln mit seiner Gattin weilte, gewann er reiche Muße, das Volk und die landschaftliche Natur der Heimat schärfer in das Auge zu fassen. Von seinen Genrebildern streift der „Liebesgarten“ in Madrid, eine Unterhaltung von Liebespaaren in einem Parke, an die später so beliebte Gattung der galanten Feste an, während die „Kirchweh“ im Louvre, der „Bauerntanz“ in



304. Die vier Weltteile, von Rubens. Wien.

Madrid die ungezügelter Lebenslust der unteren Volksklassen in derber Wahrheit vorführen. Selbst in seinen Landschaften klingt der ihm gewohnte heroische Ton zuweilen an. Mit großer Sorgfalt hat er die Luftströmungen beobachtet, mit bewunderungswürdiger Wahrheit gibt er das Wolkenspiel, den Kampf von Licht und Schatten in der Luft wieder. Rubens' Landschaften hätten an eindrucksvoller Stimmung noch mehr gewonnen, wenn er sie nicht so reich an Einzelmotiven, so gegenständlich, möchte man sagen, gestaltet hätte. Die idyllischen Schilderungen, wie sein „Schloßpark“ in Wien, gewinnen gerade durch ihre größere Einfachheit.

Rubens wäre kein echter Sohn des Nordens gewesen, wenn er nicht auch der Porträtmalerei sich eifrig gewidmet hätte. Unter den männlichen Bildnissen nehmen die sogenannten vier Philosophen in der Pittigalerie zu Florenz aus früherer Zeit den ersten Rang ein. Auch sich selbst und seine beiden Söhne hat Rubens gemalt; diese Bilder haben eine mehrfache



Jo und Argus.

Von Rubens. Dresden, Kgl. Gemäldegalerie.

LEKTUR  
1078



Wiederholung erfahren. Von den Frauenporträts ist, außer den Bildnissen seiner beiden Frauen, das Porträt einer Antwerpener Schönheit, Fräulein Lunden, unter der falschen Bezeichnung „Chapeau de paille“ (statt chapeau de poil) bekannt, am berühmtesten. Doch zeigt das Bild (London, Nationalgalerie) nur eine schöne Kasse, keine anmutige Individualität. Gereifere Personen, wie die Frau des Charles Cordes in Brüssel (Abb. 305), wie Maria von



305. Die Frau des Charles Cordes, von Rubens. Brüssel.

Medici oder die Infantin mit ihrem Gemahle auf den Flügeln des Idefonsoaltars, fügen sich besser zu seiner künstlerischen Natur. Mit Rubensbildern kann man die ganze Bibel vom Engelsturze bis zum Jüngsten Gericht illustrieren, ebenso den ganzen Ovid (Tafel XV). Seine Universalität kann nicht besser dargetan werden. Doch bleibt weniger diese Empfänglichkeit für die verschiedenartigsten Gedankenkreise, als die Kraft, mit welcher er allen Schöpfungen das Gepräge seiner persönlichen Natur aufdrückte, bewunderungswert.

**Zeitgenossen und Gehilfen von Rubens.** Neben Rubens traten natürlich die älteren Maler von Antwerpen weit zurück. Die besten unter ihnen wie Jan Brueghel (s. S. 153), der sogenannte Sammetbrueghel, in mannigfachen Gattungen der Malerei erfahren, aber doch als Landschaftsmaler am meisten hervorragend (Abb. 306), dann Sebastian Brant (1573—1647), welcher das Reiterleben ebenso lebendig wie farbenreich schilderte, oder die beiden Kircheninterieurmaler Hendrik Steenwijck der Ältere und der Jüngere standen ohnehin auf anderem Boden und lösten andere Aufgaben als der flämische Großmeister.

Von den Kunstgenossen gleichen oder wenig jüngeren Alters bewahrten sich vornehmlich nur Kaspar de Crayer (1582—1669) und Jakob Jordaens (1593—1678) eine größere Selbständigkeit. Wenn Jordaens öfter an Rubens gemahnt, so erklärt sich dies auch durch den Umstand, daß



306. Das Paradies, von Jan Brueghel und Rubens. Haag, Mauritshuis.  
(Phot. Bruckmann.)

beide in der Werkstätte des Adam van Noort erzogen wurden. Jordaens wird unterschätzt, wenn man ihn nur nach seinen „Bohnenfesten“ und grotesken Familientanzern (Abb. 307) beurteilt. Sowohl in Bildnissen (Mädchen mit dem Papagei und andere in englischen Privatsammlungen), wie in mythologischen Darstellungen (Venus mit Bacchanten im Haag) und allegorischen Schilderungen (Haus im Busch beim Haag) stellt er sich Rubens fast ebenbürtig zur Seite. In seinen religiösen Bildern (Abendmahl und Grablegung in Antwerpen) bringt es Jordaens freilich trotz des leuchtenden, saftigen Kolorits infolge seines allzu derben Realismus zu keinen erfreulichen Resultaten.

**A. van Dyck.** Der Haupterbe von Rubens' Ruhme, zugleich sein bester Schüler, war Antonius van Dyck. Als Sohn wohlhabender Eltern 1599 in Antwerpen geboren, genoß van Dyck zuerst den Unterricht Hendrik van Balens (1575—1632), dessen glattgemalte mythologische Bilder sich einer großen Beliebtheit erfreuten, trat dann aber in die Werkstätte von Rubens ein.

In einer Anzahl Bildern seiner Frühzeit (Kreuztragung in Antwerpen, Verspottung Christi und Ausgießung des heil. Geistes in Berlin) erscheint er völlig von der Auffassung seines zweiten Lehrherrn bestimmt. Gelegentlich hat ihm Rubens auch größere Aufgaben zu selbständiger Bearbeitung überlassen. So schuf z. B. van Dyck nach flüchtigen Skizzen von Rubens die farbigen Kartons, welche die Geschichte des Decius Mus (Galerie Liechtenstein in Wien) erzählen. Seine künstlerische Bildung vollendete er in Italien (1623—1626), wo ihn besonders Lizian fesselte. Sein kavalierrmäßiges Auftreten trug ihm bei den römischen Genossen den Spitznamen „Sinjor“ ein. Zahlreiche Bildnisse (Genua, Florenz) zeugen von seinen ernstesten, erfolgreichen Studien. Sie sind überaus frisch und lebendig in der Auffassung, kräftig leuchtend in der Farbe. Im Jahre 1632



307. Wie die Alten jungen, von Jordaens. Dresden. (Phot. Brudmann.)

siedelte er, zum Hofmaler des Königs berufen, nach London über, heiratete eine Hofdame, Mary Ruthven, kam auf diese Art mit vornehmen Kreisen in Verbindung, stieg aber auch durch eigenes Verdienst zu glänzenden Verhältnissen empor. Er starb 1641. Bei van Dyck kommt alles früh, seine Reise, sein Ruhm, sein Tod. Seine Phantasie und sein Formensinn bewegten sich in zu engen Grenzen, als daß er mit Rubens in großen Kompositionen hätte wetteifern können. Wohl versuchte sich auch van Dyck in großem Stile. Der Verlust der Regentenbilder im Brüsseler Rathause, die Nichtausführung der Teppichkartons mit Schilderungen aus dem Leben Karls I. in London sind indes kaum zu beklagen. Die noch erhaltenen (fragmentarischen) Skizzen zeigen, daß er solchen Aufgaben nicht gewachsen war. Am besten versteht er elegische Stimmungen (Beweinung Christi, Christus am Kreuze) zu verkörpern und solchen Andachtsbildern eine fesselnde Wirkung zu verleihen. Ein leichter Abglanz von Rubens' reicher Lebenslust ruht auf seinen Kinder-

gestalten; die Madonna und die weiblichen Heiligen aber zeigen feinere Formen und zartere Empfindungen (Abb. 308). Der Haupttriumph des Künstlers knüpft sich an seine zahlreichen (über zweihundert) Bildnisse. Er verdankt den Erfolg als Porträtmaler seinem feinen Verständnis vor-



308. Madonna mit Stiftern, von Anton van Dyck. München.

nehmen Wesens, seiner glücklichen, durch persönliche Neigungen verstärkten Gabe, sowohl das aristokratisch Selbstbewußte wie das durch elegante Haltung und zierliches Auftreten gewinnende Wesen zu lebendigem Ausdrucke zu bringen. Die Porträts aus seiner früheren Zeit, vorwiegend Künstler (Abb. 309), Personen aus bürgerlichen Kreisen darstellend, stehen künstlerisch am höchsten.

Hier gibt er die Natur ungeschminkt wieder. Auch das Familienbild des Tiermalers Snyder's in Petersburg, der sogenannte Bürgermeister und die Bürgermeisterin in München, der Syndikus van Meerstraten mit einer antiken Büste zur Seite in Kassel atmen volles Leben. Selbst die Frauenschönheit (Marie Louise von Tassis in der Liechtensteingalerie in Wien) wird noch nicht durch übertriebene Eleganz der Haltung geschädigt. Später, in die englischen Hofreise eingezwängt, zum Schnellmalen verurteilt, schildert er häufig die Personen nicht wie sie sind, sondern wie sie sich am vorteilhaftesten im Gemälde ausnehmen. Die mangelnde Individualität wird durch die nach der Schablone gemalten schönen Hände und durch gekünstelte Stellungen noch fühlbarer. Nur die Fürstenbilder machen eine Ausnahme und zeigen in den besten Exemplaren, wie in Karls I. Aufbruch zur Jagd im Louvre, in dem Prinzen Thomas von Savoyen in Turin (Abb. 310) und in



309. Der Maler Snyder's und seine Gattin, von Anton van Dyck. Kassel.

den Kindern Karls I. (Turin, Abb. 311, Dresden u. a. D.), volle Wahrheit und tiefere psychologische Auffassung. Die malerische Gestaltung der Räumlichkeit, in die van Dyck seine Porträtfiguren zu stellen pflegte, um wirksame Farbengegensätze zu gewinnen: auf der einen Seite eine geschlossene, meist reichdrapierte Wand oder auch dichter Baumschlag, auf der anderen ein Ausblick ins Freie mit einem Stück Himmel, wurde für die Bildnismalerei späterer Zeiten von vorbildlicher Bedeutung. Neben seinen gemalten Porträts dürfen die radierten, zwanzig an der Zahl, nicht vergessen werden. Sie bilden den Grundstock der „Iconographie“ van Dyck's, einer Sammlung von gestochenen Porträts berühmter Persönlichkeiten, und zeigen in den Köpfen die packendste Lebendigkeit.

Die anderen Schüler und Gehilfen von Rubens, Theodor van Thulden, Abraham van Diepenbeck und andere, haben geringe Bedeutung. Auch die wenigen, im Alter etwas jüngeren Maler, welche neben Rubens sich in Werken größeren Stiles versuchten, wie der sich auch bei religiösen Darstellungen als tüchtiger Porträtmaler kundgebende Cornelis de Vos

(1585—1651), konnten keine große Wirksamkeit und keinen dauernden Einfluß gewinnen. Dagegen muß hervorgehoben werden, daß sich um Rubens eine Reihe von Kupferstechern (Soutmann, Lukas Vorsterman, Schelte a Bolswert, Paul Pontius und andere) sammelte, welche den malerischen Stil im Kupferstiche zu hoher Vollendung brachten und die niederländische Stecher-schule zur ersten in Europa erhoben.



310. Prinz Thomas von Savoyen, von Anton van Dyck. Turin.

Schon Rubens' Tätigkeit zeigte, daß das nationale Element in der Kunstanschauung nicht vollständig verdrängt war, vielmehr neben dem in kirchlichen und historisch-mythologischen Darstellungen vorherrschenden großen Stile sein Recht behauptete. Die Tradition, die der ungeschminkten Naturwahrheit in der Schilderung das Wort sprach, die Gegenstände der Darstellung mit Vorliebe aus dem Volksleben herausholte und das Charakteristische, wie es selbst in dem kleinen, privaten Treiben der einzelnen Volksklassen sich ausdrückt, stark betonte, war niemals gänzlich abgebrochen worden. Nicht nur Gemälde, sondern namentlich auch Kupferstiche erhielten das Interesse an Volksszenen und an typischen Figuren aus dem Volksleben aufrecht. Was jetzt neu dazu kam, war eine feinere malerische Auffassung, ein stärkeres Heranziehen des Kolorits als

Ausdrucksmittel, wodurch nicht allein die Lebendigkeit der Darstellung erhöht, sondern auch das, was in der bloßen Zeichnung karikiert erscheint, gemildert, ja durch den glänzenden Schein der Färbung nahezu idealisiert wird. Zwei Künstler insbesondere vertreten in Rubens' Zeit und Nähe diese in doppeltem Sinne volkstümliche Richtung: Adriaen Brouwer und der jüngere David Teniers.

Von **Adriaen Brouwer** (um 1605—1638) gilt, was von nun an für eine ganze Reihe niederländischer Maler zutrifft. Man kann eine doppelte Biographie von ihm schreiben, eine legendarische, ziemlich vollständige, reich an Einzelheiten, aber falsch oder doch schwach begründet,



311. Die Kinder Karls I., von Anton van Dyck. Turin.

und eine urkundliche, zuverlässige, aber lückenhaft und reicher an negativen als an positiven Resultaten. Brouwer ist in Oudenaerde geboren, hat sich 1626—1628 in Haarlem, als Schüler von Frans Hals, und Amsterdam aufgehalten und muß schon frühzeitig als „künstreicher und weltberühmter junger Künstler“ bekannt gewesen sein, allerdings auch frühe schon ein unstetes Leben geführt haben, welches ihn in den Augen späterer Kunstchronisten zum Typus eines lieberlichen Gefellen stempelte und wahrscheinlich seinen frühen Tod in Not und Elend verschuldete. Urkundlich tritt Brouwer 1631 in die Antwerpener Malergilde ein und wurde am 1. Februar 1638 in Antwerpen begraben; weitere Lebensnachrichten sind nicht bekannt. Die Helden seiner Bilder sind meistens Bauern oder Proletarier, die im Wirtshause trinken, falsch spielen, sich dann prügeln

(Abb. 312) und vom Dorfbader die Wunden verbinden lassen. Die Ableitung dieser Szenen von den seit langer Zeit beliebten allegorischen Darstellungen der fünf Sinne läßt sich nicht von der Hand weisen. Drahtlich genug ist der „Geschmack“ in dem Burschen, welcher eine bittere Arznei einnimmt, und das „Gefühl“ in dem geprügelten und bei dem Verbinden seiner Wunden winfelnden Küpel wiedergegeben (beides in der Städelschen Galerie in Frankfurt a. M.). Doch liegt der Schwerpunkt der Brouwerschen Bilder nicht in diesen Beziehungen. Seine Figuren sind auf einen festen Lebensboden gestellt, allerdings auf den Boden urwüchsigter Gemeinheit, so daß der Blick sich erst auf die geschickte Gruppierung und die kräftige, warme, dabei wunderbar verschmolzene Färbung richten muß, um den ersten häßlichen Eindruck zu überwinden. So wenige Jahre auch die uns bekannte Wirksamkeit Brouwers wahrte, so läßt sich doch eine allmähliche



312. Der Falschspieler, von Brouwer. Dresden.

Wandlung in seiner malerischen Technik erkennen. Während er in der ersten Zeit eine reichere Farbenleiter benutzte, die einzelnen dick aufgetragenen Farben fein verschmilzt, stimmt er in den letzten Jahren die Bilder, an Frans Hals in Haarlem erinnernd, mehr auf einen Ton, geht von einer hellbraunen Untermalung aus und gewöhnt sich einen mehr getuschten Auftrag an. Brouwers malerische Vorzüge sind unleugbar. Doch fehlt ihm der freie Humor, welcher verwandte Schilderungen holländischer Maler auszeichnet, und wenn er auch die Malweise ändert, die an Karikaturen erinnernden Ramsnasen, mit welchen er seine Figuren ausstattet, kehren immer wieder.

**David Teniers.** Volkstümlicher, leichter genießbar sind schon von altersher die Bilder des David Teniers gewesen. David Teniers (1610–1690), zum Unterschied von seinem gleichnamigen, wenig bekannten Vater (Abb. 313) der jüngere genannt, in seinen späteren Jahren in Brüssel ansässig, stand persönlich mit der Familie Brueghel in Beziehungen; in seiner Manier



313. Dorflandschaft, von Teniers d. J. Brüssel.

war er auch von Rubens, anfangs auch von Brouwer abhängig, überhaupt bestrebt, älteren Meistern die äußere Manier abzulauschen. Unter seinen zahlreichen Bildern sind namentlich die Kirnreß- und Tanzbelustigungen im Freien bekannt. Er schildert dabei vorzugsweise den fröhlichen Tumult größerer Volksmassen mit vielen genremäßig erzählenden Einzelheiten und lebensvollen Zügen. Malerisch ansprechender sind meist seine Wirtshausjzenen (Abb. 314). Die Gemälde seiner mittleren Zeit (1650—1660) zeichnen sich durch einen gefälligen silbergrauen Ton aus. In seinen späteren Jahren wird seine Farbe trocken, seine Auffassung, dem elegant Pastoralen sich zuneigend, konventionell. In den glücklichsten äußeren Umständen unermüdlich schaffend, hat er ein reiches Lebenswerk hinterlassen. Man kennt noch jetzt gegen tausend Bilder seiner Hand, und wenn er



314. Wirtstube, von Teniers d. J. München.

sich auch in seinen Lieblingskompositionen häufig wiederholte, so ist doch sein Stoffgebiet weit genug. Er ist Meister jeglichen Genres und schildert außer Volksfesten und Wirtshauszügen auch Festzüge, Märkte, spukhafte Versuchungen und Tierkomödien, ferner Stilleben, Jagdstücke, Soldatenbilder, Küchen, Kaufläden und Laboratorien, daneben versucht er sich auch in biblischen und mythologischen Darstellungen und Porträts. Immer sind seine Bilder gut gemalt und in Luft und Licht fein gestimmt, freilich in den Typen und in der Entwicklung des Schauplatzes bisweilen etwas eintönig.

Unter den übrigen Antwerpener Künstlern, welche die Genremalerei pflegten, ausschließlich oder doch vorwiegend Szenen aus niederen Volkskreisen schilderten, sind noch Joos van Craes-



315. Familienbild, von Gonzales Coques. Buckingham Palace. (Phot. Hansstaengl.)

beeck (1606? bis nach 1654), der in der Weise seines Freundes Brouwer malte, und David Ryckaert (1612—1661), der dritte Künstler dieses Namens, da auch Vater und Großvater ihn führten, jedenfalls der bedeutendste der Familie, zu erwähnen. Eine besondere Stellung nimmt Gonzales Coques oder Cocx (1618—1684), der feinsinnige Maler stiller, bürgerlicher Behaglichkeit, ein. Seine Porträtgruppen und Einzelbildnisse streifen mit ihrer glücklich getroffenen momentanen Stimmung und der individuellen Auffassung an Charakterfiguren an und nähern sich auch durch ihre glänzend durchgeführten Innendarstellungen dem Gebiete der Genremalerei (Abb. 315). Im ganzen geht aber doch die Antwerpener Kunst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts rasch zurück. Es fehlt nicht an einzelnen guten Landschafts- und Marinemalern; es blüht die Blumen- und Fruchtmalerei. Zu historischer Bedeutung hat sich aber keiner der

vielen Künstler mehr aufgeschwungen. Die Gründung der Antwerpener Akademie (1663), an welcher Teniers regen Anteil nahm, hat den Verfall nur beschleunigt, da sie der Kunst den gesunden Volksboden raubte und eine künstliche Zucht der Maler einführte.

### 3. Die holländischen Malerschulen im siebzehnten Jahrhundert.

#### a) Die Perioden der holländischen Malerei.

Bis zum Schlusse des 16. Jahrhunderts teilen die holländische und die flämische Malerei im ganzen dasselbe Schicksal. Wie im 15. Jahrhundert zwischen den Werken holländischer Künstler und in jenen der Eyck'schen Schule kein grundsätzlicher Unterschied waltet, vielmehr alle sich in verwandten Geleisen bewegen, nur daß in Holland der Blick für die spezifisch malerischen Reize der Natur noch geschärfter erscheint, so stehen im folgenden Jahrhundert die holländischen wie die flandrischen Künstler gleichmäßig unter italienischem Einflusse. Dieser Einfluß war aber am Anfange des 17. Jahrhunderts nicht so fremdartiger Natur wie in dem früheren Menschenalter. Die niederländischen Maler studierten nicht mehr die alten Renaissancemeister, sondern hielten sich mehr an die Zeitgenossen, namentlich an die Naturalisten, und sahen Kunst und Natur doch mehr mit den eigenen Augen. Daß Elshaimer (s. S. 264) auf mehrere holländische Meister, wie Swanenburg, Pynaas, Lastman, so nachhaltig einwirken konnte, beweist, daß sie sich auch in Rom der heimischen Weise bewußt blieben, welche sie nach ihrer Rückkehr natürlich noch stärker zur Geltung brachten. Diese Einker in das heimatische Wesen ging in derselben Zeit vor sich, in welcher das holländische Volk sich nach schweren und blutigen Kämpfen schließlich siegreich seine Unabhängigkeit und Freiheit errang. In der politischen wie in der künstlerischen Welt behauptet es seitdem ein Jahrhundert lang eine ehrenvolle, selbständige Stellung. Die großen Ereignisse, welche der kleinen holländischen Nation, freilich nur für einen begrenzten Zeitraum, eine weltgeschichtliche Bedeutung verliehen, spiegeln sich nicht unmittelbar in den einzelnen Gemälden ab; wohl aber bilden sie den allgemeinen Hintergrund, von welchem jene sich abheben. Sie haben die Stimmung vorbereitet und geschaffen, welcher die Kunstwerke des 17. Jahrhunderts in Holland einen so reichen und vollendeten Ausdruck verleihen.

Wohl bestanden schon längst in den nördlichen Niederlanden fruchtbare Kunstschulen, wie in Haarlem, Leyden Utrecht und anderen Städten. Auch das Stoffgebiet, in welchem sich die holländischen Maler des 17. Jahrhunderts bewegen, war keineswegs von ihnen erfunden. Fast alle später in den Kreis der malerischen Darstellung gerückten Gegenstände kündigen sich schon im 16. Jahrhundert an. Namentlich das Porträt, der Ausgangspunkt und die wichtigste Grundlage ihrer Kunst, spielte schon vorher eine große Rolle. Selbst die Porträtgruppen, in welchen die Glieder einer Korporation oder einer Gilde zusammengestellt wurden, kommen bereits in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts auf. Schon 1529 malte Dirk Jacobsz, ein Sohn des Jakob Cornelisz (s. S. 144), ein Schützenbild. Ihm folgten Cornelis Teunissen mit einem ähnlichen Werke 1533 und Cornelis Ketel, beide gleichfalls in Amsterdam tätig. Und wenn man von der moralisierenden und allegorisierenden Tendenz zahlreicher Darstellungen im 16. Jahrhundert (die fünf Sinne, Tugenden und Laster usw.) abieht, befindet man sich mitten in der bunten Volkswelt, welcher die spätere Genremalerei die Gegenstände ihrer Darstellung entlehnte. Die große politische und kirchliche Bewegung, welche das Volk bis in seine tiefsten Wurzeln erschütterte, die gewaltigen Ereignisse, die heute die Nation bis an den Rand der Verzweiflung trieben, morgen siegestroh aufjauchzen machten, warfen aber einen hellen Widerschein auf alle Gestalten und verliehen ihnen ein neues Gepräge. Stämmige Kraft, mutiger, selbstbewußter Sinn spricht aus den Männern. Die Sorge für die Rettung und das Wohl des Vaterlandes ist jedem

einzelnen nahegetreten, hebt ihn über das kleinliche, schwächliche Leben empor. Welch ein Unterschied waltet zwischen den alten Schützenbildern und den seit den achtziger Jahren geschaffenen! Die älteren Schützenstücke zeigen uns die Glieder der Gilde in Halbfiguren einfach in zwei Reihen hintereinander aufgestellt, ohne jede lebendige Gruppierung. Alle Köpfe blicken aus dem Bilde heraus, nur die Hände sind zuweilen mannigfacher bewegt. Es sind bloße Zusammenstellungen von Einzelporträts. In den jüngeren Gruppenbildern treten die Schützenbrüder in ganzer Figur, in reicher malerischer Anordnung und mit militärischem Prunke auf und tragen ein kräftiges Selbstbewußtsein zur Schau. Die Vorstände (Regenten) und Mitglieder der verschiedenen Gilden und Korporationen, insbesondere der Schützengesellschaften, deren Bildnisse, zu Gruppen vereinigt, die Gildenhäuser (doelen) schmückten — diese Porträtgruppen führen daher den Namen Regenten- oder Doelenstukken —, besitzen nichts Philistritisches, Kleinbürgerliches, erwecken vielmehr die Vorstellung von Helden und Staatsmännern.

Hatte aber die Spannung sich gelöst, war für einige Zeit das Gefühl der Sicherheit herrschend geworden, so wurde nun auch der ungebundenen Lebenslust gehuldigt. Nur dadurch, daß dem Volke das weiteste Maß der Erholung, die vollste persönliche Freiheit gegönnt war, bewahrte es sich die Schnellkraft und die Fähigkeit, den Gefahren tapfer zu begegnen, für große Zwecke das ganze Dasein einzusetzen. Die politischen Verhältnisse schärften die Charaktere, welche die Holländer als seefahrendes Volk ausgebildet hatten. Die schroffen Gegensätze, in welchen sich das Matrosenleben bewegt, wiederholen sich hier in großen Zügen. Die furchtbare Gefahr, in welcher so lange Zeit das Vaterland schwebte, heiligte den heimischen Boden auch in den Augen der Phantasie, ließ den Künstler nicht müde werden, die heimatische Natur zu schildern. Und nicht der Boden allein: die Dünen, die Kanäle, die See waren den Holländern lieb und wert geworden. Als alte Seefahrer hatten sie sich längst daran gewöhnt, auch die Luft und die Wolken zu beobachten. Diese stete Beschäftigung mit den Naturerscheinungen hob das Verständnis dafür und weckte den Sinn für die landschaftlichen Reize. Ebenso fachte die lange Entbehrung des Friedens und der Ruhe immer stärker die Sehnsucht nach dem still behaglichen Genuße des heimischen Herdes an. Die Phantasie schmückte ihn mit glänzenden Farben aus und ließ das stille Dasein im gemütlich eingerichteten Hause, die kleinen Freuden eines beschaulichen Lebens gar lockend erscheinen.

Die Wendung der holländischen Kunst erfolgte nicht plötzlich und wurde nicht mit einem Male vollendet. Die lange Lebensdauer so vieler Meister, der Einfluß, den häufig jüngere Meister auf ältere ausübten, erschwert eine scharfe Gliederung der einzelnen Entwicklungsstufen und verhindert den klaren Einblick in das Charakteristische der verschiedenen Perioden. Das gleichzeitige Wirken vieler hundert Maler verführte zu dem Glauben, als ob sie alle denselben Ausgangspunkt genommen hätten und nach den gleichen künstlerischen Grundsätzen vorgegangen wären. Man unterschied sie vorzugsweise nach den verschiedenen Zweigen der Malerei, welche sie pflegten, und dabei wurde noch gewöhnlich ein Zweig vollständig übersehen, weil er die späteren Sammler und Liebhaber weniger lockte: die religiösen Darstellungen. Selbstverständlich blieb die rein kirchliche Kunst ohne Vertretung. Die idealisierende Richtung, die Auffassung der Glaubensgestalten als übermenschlicher Helden widersprach den herrschenden Anschauungen. Dagegen behielten die alttestamentlichen Patriarchen volle Lebenskraft in der Phantasie auch der holländischen Künstler; ebenso wurden Parabeln aus den Evangelien, das Wirken und Leiden Christi gern und häufig in Bildern und Radierungen dargestellt. In kalvinistischen Kreisen gewann bekanntlich das Alte Testament eine größere unmittelbare Bedeutung als in der katholisch-romanischen Welt. Ein Blick auf die holländische Literatur des 17. Jahrhunderts, in welcher die geistliche Dichtung neben der gelehrt antikisierenden und neben einer derb realistischen Volkspoesie stets ihren Platz behauptete, genügt, um die Fortdauer der religiösen Malerei zu erklären.

Man geht wohl schwerlich irre, wenn man drei Entwicklungsstufen der holländischen Malerei annimmt, wobei nur festgehalten werden muß, daß Vertreter der älteren Stufen noch öfter in die spätere Zeit hineinragen, zuweilen noch in ihren reifsten Jahren einer neuen Richtung sich anschließen.

In der **ersten Periode** (ca. 1580—1620) stehen die einzelnen holländischen Städte: Delft, Haarlem, Leyden, Utrecht, Amsterdam einander im Range ziemlich gleich. Die italienischen Einflüsse sind noch nicht vollständig zurückgedrängt, aber der Hauptnachdruck wird doch schon auf die Porträtkunst gelegt, die anfängliche Trockenheit in Auffassung und Kolorit rasch überwunden. In Delft, wo unter Wilhelm von Oranien sich ein reicher politischer und höfischer Kreis sammelte, entfaltete Michiel van Nierevelt (1567—1641) als Porträtmaler eine reiche



316. Die Korporalschaft des Kapts. Rogh, von Nicolaes Elias. Amsterdam.  
(Phot. Bruckmann.)

Wirksamkeit. In Haarlem tritt uns Pieter de Grebber entgegen (tätig um 1625—1649), in Utrecht Paulus Moreelse (1571—1638), ein Schüler Nierevelts, in Dordrecht Jakob Gerrits Cuijp (1594—1651), anfangs etwas hart und trocken in der Malweise, später aber durch warme Farbe und naturfrische Auffassung ausgezeichnet, in Haag Jan van Ravesteijn (um 1572—1657), in Amsterdam endlich Cornelis van der Voort (1576—1624), Werner van Balckert (schon 1612 tätig), Nicolaes Elias († nach 1646, Abb. 316), Thomas de Keijser (1596—1667), der Sohn des berühmten Architekten Hendrik de Keijser.

Es hält schwer, die Verdienste dieser Porträt- und Regentenmaler scharf gegeneinander abzuwägen. Der fruchtbarste und deshalb bekannteste von ihnen, Nierevelt, verdient jedenfalls nicht an die Spitze gestellt zu werden, da ihm der feinere Farbenjinn noch mangelt. Die hervorragendste Stellung nehmen Ravesteijn und de Keijser (Abb. 317) ein. In der schlichten treuen Wiedergabe der Züge sind sie unübertrefflich; namentlich de Keijser's Porträts fesseln durch die feste Zeichnung, durch freie Auffassung und durch die geschickte Anwendung des Hellbunkels, noch

vor Rembrandt! Es bleibt doch für die ganze Richtung der holländischen Kunst in hohem Grade charakteristisch, daß die Porträtmalerei hier schon so frühe sich zu reicher Blüte entfaltet. Sie herrscht nicht allein in der ersten Periode unbedingt vor, sondern sie streift schon in dieser Zeit nahe an Vollendung. Die Landschaftsmalerei, welche in Haarlem stets gepflegt wurde, bedurfte einer längeren Frist, um die Höhe zu erklimmen. Esaias van de Velde († 1630), einer Antwerpener Emigrantenfamilie angehörig, in Haarlem und Haag tätig, hat in seinen Ansichten und figurenreichen Landschaften die in Holland eigentümliche Richtung der Landschaftsmalerei als einer der ersten angebahnt.

Die **zweite Periode** (ca. 1620—1645) füllt zwar teilweise die Jahre aus, in welchen sich die Niederlande der tatsächlichen Unabhängigkeit erfreuten, steht aber am stärksten unter dem Einflusse der großen kriegerischen Vergangenheit. Es kann nicht zufällig sein, daß gerade die beiden Städte, welche vom Kriege am meisten heimgesucht worden waren, Haarlem und Leyden, in dieser Periode an die Spitze der holländischen Kunstschulen treten. Wir werden in eine leidenschaftlich bewegte Welt versetzt. Sie spiegelt sich in den freien, selbstbewußte Kraft verratenden Einzelbildnissen ebenso ab wie in den Regentenstücken, die sich immer mehr zu dramatischen Aktionen zuspitzen. Die Phantasie ist erfüllt von den Nachklängen der vorhergegangenen Kämpfe. Der Mann fühlt seinen Wert und weiß, daß er etwas gilt. Alles Steife und Enge hat er abgelegt, in der Tracht wie in den Sitten, im äußeren Auftreten wie in den Stimmungen und Empfindungen. Stürmisch sind auch die Unterhaltungen des Volkes, derb die Szenen, in welchen das Volksleben geschildert wird. Eine urwüchsige Kraft droht in jedem Augenblick überzuschäumen; sie kann es aber ungestraft tun, da sie aus einem unerschöpflichen Borne quillt. Die gleichzeitigen Volkslieder, die saftigen Komödien Brederoos und Costers stehen auf dem gleichen Boden und beweisen die Volkstümlichkeit der von der Malerei eingeschlagenen Richtung. Auf höchste Lebendigkeit zielt auch das Kolorit hin. Reck und sicher wird die Farbe aufgetragen, die Beleuchtung, besonders in der ersten Zeit, ehe die Kunst des Hell dunkels sich allgemein verbreitete, breit und voll genommen. Keine Kleidermalerei, überhaupt keine virtuosen Kunststücke. Die Bedeutung der Gestalten sammelt sich in den Köpfen, die in packender Wahrheit und schärfster Charakteristik wiedergegeben werden.

In der **dritten Periode**, etwa seit 1645, lockert sich der Zusammenhang mit dem ursprünglichen Volksboden, und die Erinnerungen an die großen nationalen Kämpfe verblasen. Ein neues Geschlecht ist emporgewachsen, welches nicht sehnsüchtig nach den Segnungen des Friedens ausblickt, sondern im üppigen Genuße des Friedens und des im Handel mit dem Oriente erworbenen Reichthums behaglich das Leben zubringt. Eine fast an das Schwerfällige streifende ruhige Freude, die Lust an dem Glänzenden, Feinen, Zierlichen macht sich geltend. An die Erfindungsgabe, den Gedankenreichtum der Künstler werden geringere Ansprüche gestellt als an ihre Virtuosität in der Behandlung der malerischen Formen. Die Zahl der Kunstliebhaber in der wohlhabenden Bürgerschaft wächst, dem Schmucke der „Kabinette“, in welchen auch orientalische Kunstgegenstände, Lackarbeiten, Porzellaneräte allmählich Platz finden, dient die Mehrzahl der Bilder. Diese Bestimmung übt nicht allein auf das Format der Bilder Einfluß, sondern auch auf die Wahl der Gegenstände und das Maß der malerischen Durchbildung. Vorausgesetzt, daß diese den Anforderungen der Liebhaber entsprach, hatten die Künstler in der Auffassung der Gegenstände einen ziemlich freien Spielraum. Ihr subjektives Wesen tritt mehr als in den früheren Perioden in den Vordergrund; der scharfe Realismus der Darstellung, dem sich die Eigenart der Künstler beugen mußte, verliert langsam an Geltung. Diese werfen sich mit Vorliebe auf die Pflege eines begrenzten gegenständlichen Kreises einer bestimmten malerischen Aufgabe. Sie sind bald Licht-, bald Stoffmaler, je nachdem sie dem Schauplatze der Szene

(Innenräume oder freie Luft) eine anheimelnde farbige Stimmung abgewinnen oder auf die zierliche, gefällige Erscheinung der Personen den Nachdruck legen. Häufig verzichten sie auf die individuelle Zeichnung, den schärferen Ausdruck der Köpfe, welche sogar in einzelnen Fällen recht eintönig, selbst geistlos erscheinen. Handelt es sich doch nicht um die Wiedergabe dramatischer Handlungen, sondern um ruhige Lebenslagen, nicht so sehr um die Reizung und Hebung der Phantasie, als um die angenehme Befriedigung des Auges. Niemals ist das Wesen eines Gemäldes so scharf auf die besondere malerische Wirkung zugespißt worden wie bei diesen späteren Holländern. Unter den Schauplätzen der Kunsttätigkeit bewahrt in



317. Die Ratsherren von Amsterdam, Maria von Medici erwartend, von Thomas de Keyser. Haag, Museum. (Phot. Bruckmann.)

dieser Periode Amsterdam noch mehr als früher einen hervorragenden Platz, während die anderen Städte allmählich zurücktreten.

Bei zahlreichen holländischen Gemälden, z. B. Landschaften mit Staffage, schwankt die Bestimmung ihres Urhebers, da sie nicht von einem einzigen Künstler herrühren, die Staffage von anderer Hand gemalt ist als die Landschaft. Bei mehreren Künstlern bleibt man im Zweifel, ob man sie dieser oder jener Schule einreihen soll, da sie öfters den Aufenthalt wechseln. Immerhin dürfte die Scheidung nach Hauptschulen, wie Haarlem, Leyden, Delft, Amsterdam, sich noch als die beste Gliederung erweisen. Aus dem Kreise der Lokalschulen müssen aber zwei Künstler herausgehoben und an die Spitze der ganzen holländischen Kunst gestellt werden, weil ihr Einfluß weit über den unmittelbaren Schauplatz ihres Wirkens reicht: Frans Hals und Rembrandt van Rijn.

## b) Frans Hals und Rembrandt.

Frans Hals wurde angeblich um das Jahr 1584 in Antwerpen geboren; aber nach Haarlem hatte sich seine Familie vor 1591 geflüchtet, hier hat er seine Lehrzeit bei Karel van Mander zugebracht und bis zu seinem Tode (1666) unablässig gewirkt. Daß er in seiner Jugend „etwas lustig vom Leben“ gewesen, ist urkundlich bestätigt; auch daß er in Schulden geraten und in bitterster Armut verstorben ist, sagen beglaubigte Nachrichten aus. Was sonst von seiner Trunksucht, seiner Lieberlichkeit erzählt wird, mag wohl auf Übertreibung beruhen. Die beliebte Manier, aus den Gegenständen der Schilderung unmittelbar auf die persönlichen Neigungen des Künstlers zu schließen, hat zu verschiedenen Anekdoten — und nicht bloß bei



318. Frans Hals mit seiner zweiten Frau. Amsterdam.

Hals — Anlaß gegeben. Nun malte allerdings Hals mit Vorliebe lustige Zechbrüder, komische Straßensfiguren, wie die Hille Bobbe (in Berlin), ein halbbezechtes, grinsendes, altes Weib, mit dem Bierkrug zur Seite und einer Gule auf ihrer Schulter, und den Rommelpottspieler. Seine Liebeszenen (Junker Ramp mit seiner Liebsten) lassen uns eher an die Nähe des Bacchus als an die Gott Amors glauben. Aus dem Doppelbildnis des Künstlers und seiner Frau (Abb. 318), etwa 1624 gemalt, spricht ein joviales Wesen, eine für Lebensfreuden empfängliche Natur. Die grotesken Figuren und derben Volksgruppen bilden aber nur eine und nicht einmal die wichtigste Seite seines künstlerischen Schaffens. Hals ist in erster Linie Porträtmaler. Sowohl Einzelbildnisse wie Porträtgruppen (Regentenstücke), letztere lebensgroß, gewöhnlich um einen Tisch versammelt, in einfach natürlicher, ungezwungener Weise zusammengestellt, beschäftigten vorzugsweise seinen Pinsel. Unter den zahlreichen Einzelporträts mögen

folgende hervorgehoben werden: die Porträts der Familie Berestejn, besonders das Bildnis eines jungen Mädchens in ganzer Figur, bei Rothschild in Frankfurt a. M., das kleine Porträt des Willem van Heythuysen im Museum zu Brüssel, das Bildnis desselben Patriziers in der Galerie Liechtenstein in Wien. Als Maler von Doelenstücken lernen wir ihn im Museum zu Haarlem am besten kennen. Zu wiederholten Malen hat er die Mitglieder der verschiedenen Schützengilden geschildert, die der Jorisdoelen, einmal im Jahre 1616, das andere Mal 1627 (Abb. 319), und der Abdriaensdoelen, wie sie zum Festmahle sich vereinigt haben, dann die Vorsteher des Elisabethhospitals, die Vorsteher und Vorsteherinnen des Altmännerhauses (1664). Diesen Regenten- und Schützenbildern stellt sich das von Pieter Codde vollendete große Schützenbild im Reichsmuseum zu Amsterdam, 1637, mit sechzehn Figuren, nicht wie



319. Festmahl der Jorisdoelen, von Frans Hals (1627). Haarlem.

sonst als Kniestück behandelt, sondern die ganzen Gestalten bis zu den Füßen zeigend, ebenbürtig zur Seite. Was übrigens Codde damals selbständig leistete, beweist sein „Ball“ (Abb. 320).

Aus der Aufzählung der Werke des Frans Hals erhellt schon, daß ihm die Erfindung des Inhaltes seiner Bilder geringe Sorgen machte, poetische Stimmungen ganz fern lagen. Doch war er kein Abschreiber der Natur, so lebensvoll und durchaus realistisch seine Gestalten uns auch entgegentreten. Durch die Farbenkunst erhebt er sie über die Wirklichkeit. In der Behandlung der Farben offenbart sich auch die wichtigste Entwicklung während seiner langen Laufbahn. Breit und kräftig erscheint schon von allem Anfange an die Farbe aufgetragen, warm und leuchtend ist die Wirkung des Kolorits. Immer mehr ordnet er die Lokalfarben einem Gesamtton unter, durch welchen die Bilder ihre rechte Stimmung empfangen. Der Beleuchtung gibt er eine leise Dämpfung, die warmbräunliche Färbung weicht feinen, silbergrauen Tönen. Zuletzt schwinden die Lokalfarben vollständig, ein einziger Ton dominiert. Mit er-

staunlicher Sicherheit werden die Farben nebeneinander auf die Fläche geworfen, genügend, um die Formen zu modellieren und den Charakter zu bestimmen. Man könnte sagen, an die Stelle der Naturwahrheit sei die Naturstimmung getreten, die Gesamthaltung habe die realen Einzelheiten aufgezehrt.

Durch seine Malweise übte Frans Hals auf das jüngere Geschlecht einen großen Einfluß, vielleicht einen mächtigeren als selbst Rembrandt, welcher doch den Haarlemer Meister sonst in bezug auf den Reichtum der Phantasie, den Umfang seines Wirkens und durch poetische Schöpferkraft weit überragt.

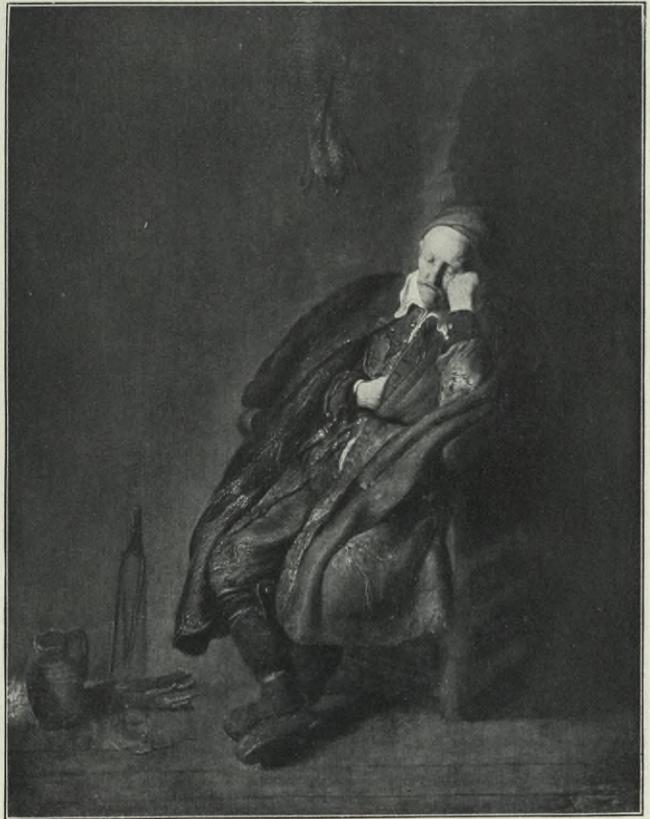


320. Ein Ball, von Pieter Codde. Haag.

**Rembrandt Harmensz van Rijn** wurde 1606 in Leyden geboren, nicht, wie die Legende sagt, in der Windmühle seines Vaters, sondern in dem stattlichen Hause der Eltern am Weddesteeg. Als sein erster Lehrer wird Jakob van Swanenburch angegeben, kurze Zeit soll er auch den Unterricht des Pieter Lastman (s. S. 285) in Amsterdam genossen haben. Seine selbständigen Arbeiten beginnen mit dem Jahre 1627 und waren anfangs wenig hervorragend (Paulus im Gefängnis, in Stuttgart, der schlafende Greis, in Turin, Abb. 321, beide schon mit Helldunkelwirkung bei geschlossenem Licht, den Weg andeutend, den Rembrandts Kunst unausgesetzt verfolgte). Aber nachdem er 1631 nach Amsterdam übergesiedelt war, schuf er bereits 1632 sein erstes Hauptwerk, ein Regentenbild, die anatomische Vorlesung des Doktor Tulp (Galerie im Haag, Abb. 322). Rembrandt schildert die Vorsteher der Chirurgengilde, welche sich um den Sezientisch versammelt haben und der Demonstration eines Fachgenossen beizuhören. Diese Anordnung hatten schon früher Mierevelt auf dem Regentenbilde im Delfter „theatrum anatomicum“ (1617) und Thomas de Keijser in der „Anatomie des Doktor Egbertsz“, im Amsterdamer Reichsmuseum (1619), getroffen. Rembrandt aber hob die Wirkung, indem er das äußere Zusammenstehen in eine innere Teilnahme verwandelte und den Eindruck des beredten Vortrages Tulp's auf die aufmerksam horchenden und zuschauenden Genossen in lebendigster Weise und kräftigster Lichtwirkung schilderte. Gerade durch die scharfe Betonung der augenblicklichen Seelenstimmung, durch die Unterordnung des porträtmäßigen, ruhigen Ausdruckes

unter die Aktion unterscheiden sich Rembrandts Regentenbilder von allem Anfange von denen der anderen Künstler Hollands.

Auf diesem Wege fortschreitend, schuf er 1642 für die Gilde der Geschützgießer die sogenannte „Nachtwache“ (Rijksmus. Amsterdam, Abb. 323). Die energische, lebhafte Bewegung aller Gestalten und die eigentümlich dämmerige Beleuchtung des Raumes hat zu dem Namen und zu der Vermutung einer nächtlichen Szene den Anlaß gegeben. Bei guter Beleuchtung unter Seitenlicht, wie sie dem Gemälde erst wieder neuerdings zuteil wurde, werden indes auch die Schattenpartien trotz späterer Übermalung durchsichtig, und lichtumflossen erscheinen die Hauptfiguren plastisch herausgehoben aus der Schaar der nachdrängenden Genossen. Leider ist das Bild, als es 1715 in das Rathhaus zu Amsterdam übertragen wurde, in barbarischer Weise auf allen vier Seiten beschnitten und um mehrere Figuren gekürzt worden. Auch hier haben wir es mit einem Doelenstück zu tun. Rembrandt bringt uns eine Amsterdamer Schützenkompanie vor die Augen, aber nicht in behaglich ruhigem Zusammensitzen oder Zusammenstehen. Seine Phantasie spiegelt ihm den Augenblick vor, in welchem die Schützen aus ihren „doelen“, ihrem Versammlungshause, stürmisch aufbrechen, um sich zu einem Preischießen zu begeben. Sie durchschreiten eilig die hohe, links von oben beleuchtete Bogenhalle, zu welcher von den inneren Räumen mehrere Stufen herabführen. Voran der Kapitän Frans Banning Cock, mit dem



321. Der schlafende Greis, von Rembrandt. Turin.

Kommandostabe, in braunem Wams und amarantroter Schärpe, in lebhaftem Gespräch mit dem Leutnant Willem van Ruytenberg begriffen, der einen zitronengelben Rock, weiße Schärpe und einen blanken, am Rande blau emaillierten Ringtragen trägt. Neben und hinter ihnen stürmt die Mannschaft vorwärts. Der eine ladet sein Gewehr, der andere hat es bereits in freudiger Aufregung abgeschossen, Jan Bisscher Cornelissen schwingt lustig die Fahne, der wackere Tambour Jan van Kampoor (die Namen der Schützen sind in dem Schilde oben am Pfeiler eingeschrieben) rührt eifrig die Trommel. Mitten in dem Gewimmel entdeckt man ein reich geschmücktes Mädchen, welches die Schützenpreise trägt. Das brausende Gewoge der Menschen empfängt seinen künstlerischen Ausdruck in der Färbung und Beleuchtung. Die Farben an sich kräftig und voll, werden harmonisch gebunden, so daß nicht eine einzige vorherrscht, vielmehr ein reicher, aus Tönen

gleicher Stärke gebildeter Farbenafford unjer Auge trifft. Lichter gehen in Schatten über, der Widerschein des Lichtes dringt in die Schatten, ein schimmernder Glanz umgibt die Gestalten, mildes Hellbuntel hüllt sie ein.

Im Entstehungsjahre der Nachtwache (1642) erblicken wir Rembrandt auf der Höhe seiner Kunst. Dasselbe Jahr begrub aber sein persönliches Glück. Es starb seine Frau, Saskia von Uylenburgh, mit welcher er sich 1634 vermählt hatte. Saskia spielt in Rembrandts Werken eine große Rolle. Seine Phantasie ist von ihren Zügen erfüllt, in seinen radierten Studienköpfen wie in seinen Gemälden begrüßen wir häufig ihr freundliches Antlitz. Als Braut und als Gattin,



322. Anatomische Vorlesung des Doktor Tulp, von Rembrandt. Haag.

bald allein, mit einer Blume in der Hand oder in reichem Juwelenschmucke, bald dem froh-  
 gesinnnten Gatten sich anschnieugend (Abb. 324), ist Saskia von Rembrandt verehlicht worden  
 (Tafel XVI). Seine Tätigkeit erlahmt auch nach dem Tode der Frau nicht, biblische Schilder-  
 ungen und Bildnisse kommen Jahr für Jahr aus seiner Werkstatt heraus; aber in seinen  
 Vermögensverhältnissen kommt er immer mehr zurück, bis er 1655 den Bankerott erklären muß.  
 Die schweren Finanzwirren, in welchen Amsterdam gerade damals steckte, und die Sammel leiden-  
 schaft des Künstlers erklären teilweise das schlimme Ereignis. Doch hat sich Rembrandt wohl niemals  
 als guter Wirtschaftler bewährt. So lange Saskia lebte, träumte er an ihrer Seite ein glänzendes  
 Leben. Den Widerschein dieses Traumes entdecken wir in den Selbstporträts und den zahl-  
 reichen Bildnissen seiner Frau. Er malt sich selbst gern in reicher Tracht, wird nicht müde, seine  
 Frau mit Spitzen und Geschmeide zu schmücken, ist ihr bei der Toilette behilflich, wie er selbst  
 in einem prächtigen Doppelporträt, dem sogenannten Bürgermeister Pancras und Frau im



Saskia.

Von Rembrandt. Galerie zu Kassel.

CHITEKT  
JRNICT  
WIF

WIKI  
PRZY AN  
W KR



Buckinghampalaste vor Augen führt. Nach ihrem Tode ging er offenbar nur seinen künstlerischen Interessen nach, unbekümmert um das Soll und Haben. Er träumte wieder; doch nehmen jetzt die Träume einen grübelnden, trüben Zug an, wie seine Natur ein nach außen verschlossenes Wesen.

Das bei Anlaß des Banferotts aufgenommene Inventar macht uns mit dem erstaunlichen Umfange der Sammlungen Rembrandts bekannt. Es fanden sich in seinem Hause zahlreiche Gemälde auch italienischer Künstler, sechzig Portefeuilles mit Kupferstichen, ferner Rüstungen, venezianische Gläser, indianische Waffen, chinesische Porzellantassen usw. Fortan lebte Rembrandt



323. Sog. Nachtwache, von Rembrandt. Amsterdam. (Phot. Hansjaengl.)

als Pensionär seiner Wittschafterin Hendrickje Stoffels, welche seit Saskias Tode ihm das Haus führte, und seines Sohnes Titus. Sie betrieben für ihn den Handel mit seinen Gemälden und Kupferstichen und gaben ihm, wohl mit seiner Zustimmung, freie Kost und Wohnung. Rembrandt zog sich immer mehr von der Welt zurück, erfreute sich auch, wie es scheint, nicht mehr der früheren reichen Gömmerchaft, und starb 1669 in dürftigen Verhältnissen. Trotz allem Mißgeschick blieb seine künstlerische Kraft ungebrochen. In dem Unglücksjahre (1656) vollendete er eins seiner herrlichsten biblischen Gemälde, den „Segen Jakobs“, im Museum zu Kassel (Abb. 325). Aus dem Jahre 1661 stammt das dritte große Regentenstück, welches wir von ihm besitzen, die sogenannten Staatsmeesters, das heißt die Vorsteher der Tuchmacherzunft, deren Amt es war, die Herkunft der Tuchstücke durch angehängte Bleisiegel zu bestätigen

(Abb. 326). Sie sind um einen mit einem orientalischen Teppiche bedeckten Tisch versammelt. Während vier der Vorsteher am Tische sitzen, ist der fünfte im Begriffe, sich zu erheben, als wollte er an eine (nicht sichtbare) Menschenmenge eine Anrede halten. Ein Diener, barhaupt, steht weiter zurück. Von dem graubraunen Hintergrunde, den schwarzen Gewändern heben sich die Köpfe und Hände, obschon die Karnation ebenfalls in bräunlichen Tönen gehalten ist, leuchtend ab.

Die Staatsmeesters sind ein treffliches Beispiel der letzten Wandlung, welche Rembrandts malerischer Stil erfuhr. Während er anfangs noch strenge zeichnete und sorgfältiger und feiner die Farbe auftrug, auf Lebenswahrheit vorzugsweise bedacht war, hob er in der zweiten Periode



324. Rembrandt mit seiner Frau. Dresden.

(etwa 1636—1656) durch Anwendung des Hell dunkels und Unterordnung der Lokalfarben unter einen Gesamtton seine Gestalten aus der unmittelbaren Wirklichkeit in eine eigentümliche poetische Welt empor. In der letzten Periode, bei voller Herrschaft über die Technik, die ihm den breitesten Farbauftrag gestattet, verringert sich die Reihe der Einzelfarben; er wirkt fast ausschließlich durch Licht und Schatten, läßt das Licht sich intensiv an einzelnen Stellen sammeln und dadurch aus dem umgebenden tiefen Dunkel kräftig, fast gewaltfam heraustreten. An den zahlreichen Selbstporträts, die er offenbar als Studienköpfe behandelte, kann man die Aufeinanderfolge dieser Malweisen genau nachweisen. Seine Freude an der Erprobung von Farbenstimmungen haben aber die Besteller von Porträts schwerlich geteilt. Sie gaben den realistischen Malern, wie namentlich Thomas de Keyser und Bartholomäus van der Helst, den Vorzug.

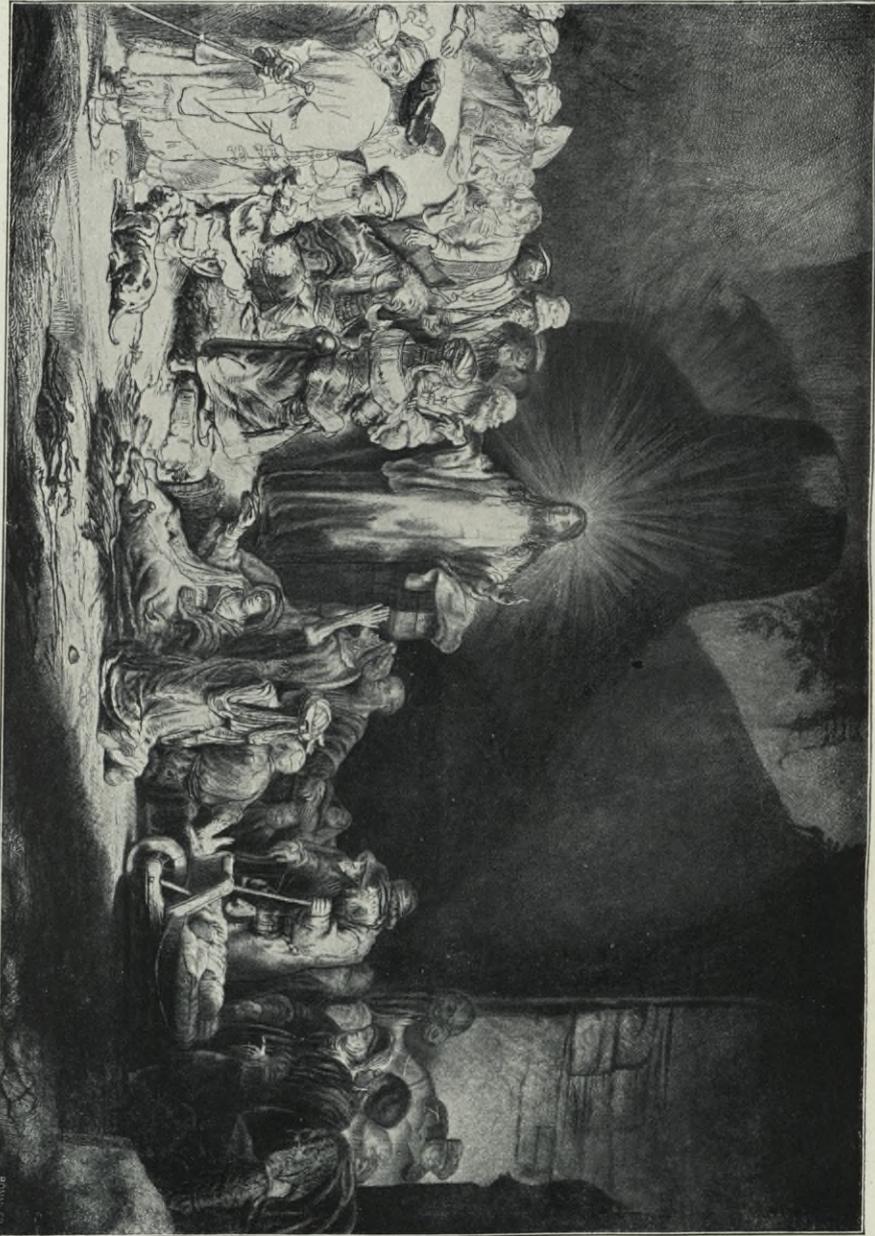


325. Der Segen Jakobs, von Rembrandt. Kassel.



326. Die Staalmeesters, von Rembrandt. Amsterdam.

Von Rembrandts umfassender Phantasie und seiner Kunst zu komponieren, legen die biblischen Gemälde (und Radierungen) das beste Zeugnis ab. Ihn fesselten, ganz im Sinne seiner Zeit und seines Volkes, am stärksten die Szenen, welche in den mittleren und späteren historischen



327. Das Hungerguthenblatt (Christus die Kranken heilend). Radierung von Rembrandt.

Büchern des Alten Testaments geschildert werden, und die Parabeln des Neuen Testaments. So schildert er Simsons Hochzeit (Dresden), den Zank Simsons mit dem Schwiegervater, der ihn aus dem Hochzeitshause ausgeschlossen hat (Berlin), Simsons Blendung, im Städelschen Institut Frankfurt, das Opfer Manoahs in Dresden, und malte wiederholt die Eufanna und die Bathseba

im Bade; auch die Geschichte Josephs in Agypten (Berlin und Petersburg), des Tobias (Louvre), des Boas und der Ruth (unter dem falschen Titel: die Judenbraut, die von einem älteren Manne umarmt wird, im Reichsmuseum zu Amsterdam) boten ihm Motive zu Gemälden. Die Jugendgeschichte Christi gab ihm Anlaß zu idyllischen Bildern (le ménage de menuisier im Louvre, 1640, die Holzhackerfamilie in Kassel aus dem Jahre 1646). Er verseht uns in den engsten, dürftigsten Raum, in ärmliche Verhältnisse; trotzdem aber und trotz der holländischen Verkleidung Josephs und Marias weiß Rembrandt doch durch die warme, harmonische Beleuchtung den Eindruck heiligen Friedens zu wecken. Der heil. Familie schließt sich die Darstellung im Tempel (1631) im Haag und die Anbetung der Könige (1657) im Buckinghampalaste an. Beide Gemälde, obgleich der Zeit nach weit voneinander entfernt, zeigen die vollendete Handhabung des Hell-



328. Prediger Anso eine Witwe tröstend, von Rembrandt. Berlin.

dunkels. Wie ganz anders leuchten aber doch die Farben in der späteren Schöpfung! Von der Vertiefung des Künstlers in die biblische Welt legen die Bilder, welche der Schilderung Christi als Lehrer und Wundertäter gewidmet sind, ein weiteres Zeugnis ab. Die Parabel von den Arbeitern im Weinberge schildert er in dem Gemälde in Petersburg (1637), die andere von dem wuchernden Pfunde in der Radierung, welche unter dem Namen „der Goldwäger“ geht. Zu einer reichen Volksszene gestaltete er die „Hebreecherin vor Christus“ (1644) in der Nationalgalerie zu London. Die Heilung der Kranken durch Christus gab ihm Anlaß zur Schöpfung der unter dem Namen „Hundertguldenblatt“ (Abb. 327) berühmten Radierung (1650). Die Passion war für ihn, wie für alle nordischen Künstler, ein Ereignis voll des herbsten Ernstes und von tragischer Gewalt. Seine Bilder und Radierungen aus der Passionsgeschichte werden, ähnlich wie Dürers und Holbeins Passions Szenen, von demselben Geiste getragen, welcher Paul Gerhards das Kirchenlied „O Haupt voll Blut und Wunden“ eingab. Die Beimischung jüdischer Charakter-

Köpfe und orientalischer Trachten, deren Kenntnis das Judenquartier und der Hafen von Amsterdam bequem vermittelten, verleiht Rembrandts biblischen Schilderungen eine besonders anfangs befremdende Lokalfarbe. Die Tatsache steht fest, daß Rembrandt, wie nur wenige Künstler, die biblischen Vorgänge kannte und künstlerisch zu verkörpern liebte. Er tat dieses freilich nicht in der hergebrachten Weise. Die Gestalten der Bibel gehören keiner fernen, idealen Welt an, sondern leben in der unmittelbaren Gegenwart. Sein malerischer Sinn, die Anschauungen, welche er mit seinem Volke teilt, ließen ihn von allen idealen Zügen und klassischen Vollbildern absehen.

Ganz in derselben Weise verfuhr er bei mythologischen Schilderungen. Der originelle, im Jugendübermute gemalte Gany-med in Dresden findet in den Schilderungen italienischer Zeitgenossen und bei Jordaeus Wiederhall. Die Entdeckung der Schuld der Nymphe Callisto (im Besitze des Fürsten Salm) führt uns allerdings nicht in die gewohnte mythologische Welt ein, bringt aber eine überaus drastische, durch die Wahrheit packende Schilderung des Vorganges, welchen er überdies mit malerischen Reizen ausschmückte.

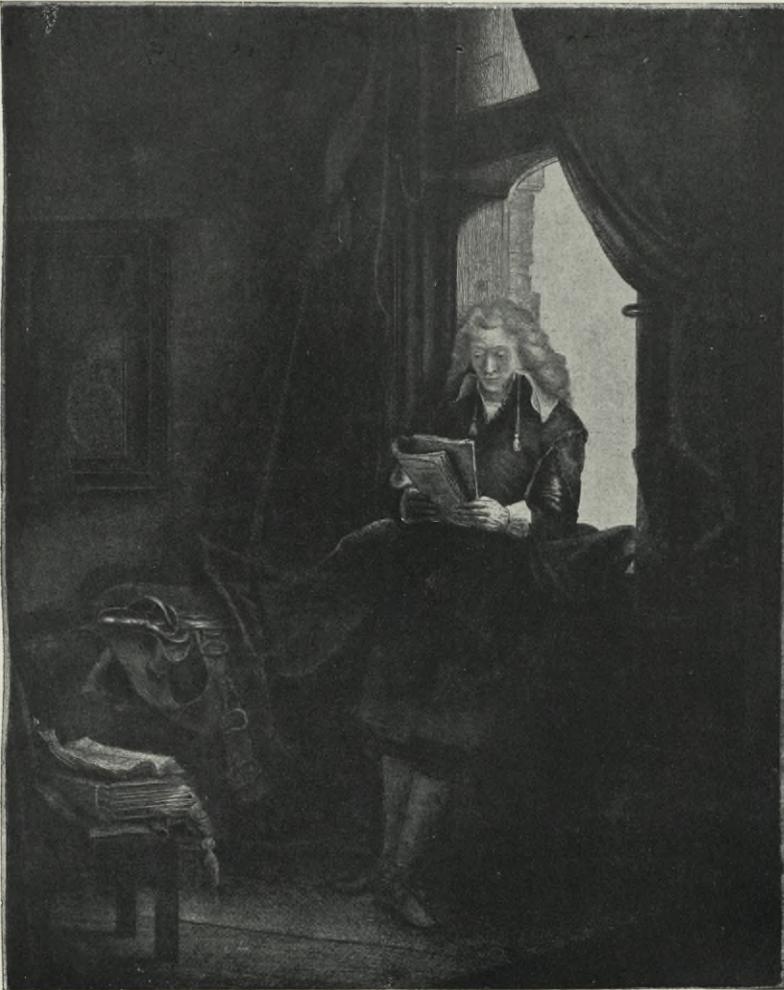
Das glänzendste und reichste Gebiet der Rembrandtschen Tätigkeit bleiben aber doch die Porträts. Gar manche darunter sind namenlos. Rembrandt gehörte, wenigstens in seinen späteren Jahren, nicht zu den in vornehmen Kreisen beliebten Porträtmalern (s. oben S. 295); er suchte sich seine Modelle nicht nach ihrer Lebensstellung, sondern nach ihrer malerischen Brauchbarkeit aus. Zu solchen namenlosen Bildnissen, die aber Werke ersten Ranges sind, gehört das



329. Witwe des Admirals Swartenhout, geb. Vaſ,  
von Rembrandt. Amsterdam.

lebensvolle Doppelporträt des Schiffsbaumeisters und seiner Frau (1633), Buckinghampalast, London, ferner der sogenannte Rabbiner in Berlin (1645), die Dame mit dem Fächer (1641) im Buckinghampalast und ihr männliches Gegenstück in Brüssel, das Frauenbildnis in der Salle carrée im Louvre, das Familienbild in Braunschweig, die beiden alten sitzenden Mütterchen in Petersburg und andere. Unter den benannten Porträts heben wir hervor die Bildnisse seines Freundes und Gönners, des Bürgermeisters Sir, und der Mutter desselben (Sammlung Sir in Amsterdam), ferner die sorgfältig behandelten, überaus lebensvollen Porträts des Martin Daey, eines Glückssoldaten, und seiner Frau, im Besitze des Barons Gustav Rothschild in Paris, die Bildnisse des Malers Jakob Koomer (?), gewöhnlich Rembrandts „Vergolder“ genannt (1640), in nordamerikanischem Privatbesitz, des Renier Anſlo mit einer Witwe in

Berlin (1641, Abb. 328), des Schreibmeisters Coppenol in Petersburg, des Jan Haaring (1658) in der Sammlung John Wilson in Paris, der Greisin Elisabeth Jacobs Was in Amsterdam (Abb. 329) und des jungen Bruhningh in Kassel (1652). Selbstverständlich ist damit die Reihe der Meisterwerke Rembrandts in diesem Fache lange nicht erschöpft. Gemeinsam ist allen, mögen sie auch in malerischer Beziehung vielfach voneinander abweichen, der Ausdruck der augenblicklichen Stimmung. Wir lesen aus ihren Köpfen nicht nur den tieferen Charakter, sondern auch



330. Jan Six. Radierung von Rembrandt.

die Empfindung, welche sie gerade bewegt, heraus. Sie glänzen nicht nur durch die äußere, sondern auch durch die psychologische Wahrheit. Rembrandt war, abgesehen von seiner Größe als Maler, auch ein scharfer Denker.

Eine treffliche Ergänzung zu den gemalten Bildnissen bieten die radierten Porträts, wie das des Bürgermeisters Six (Abb. 330), des Arztes Ephraim Bonus, der nachdenklich eine Treppe herabkommt (*le juif à la rampe*), der Prediger Uytenbogaert und Anslø, des Bildhändlers de Jonghe, des trübsinnig blickenden Haaring. Was Rembrandt als Radierer geleistet

hat, verdient kaum weniger Bewunderung als seine malerische Tätigkeit. Mit der Radiernadel pflegte er in flüchtiger Skizze festzuhalten, was ihm an malerischen Gestalten begegnete, Menschen und Dinge, Eindrücke und Einfälle, wie sie der Tag brachte. Daneben schuf er aber auch eine große Anzahl komponierter Darstellungen, darunter nur wenige, die sich mit Gemälden seiner Hand decken, manche nur flüchtig angelegt, andere zum Teil oder ganz bildmäßig durchgeführt. Von seiner Auffassung des Volkslebens geben unter anderem der „Charlatan“, die „Pfannkuchenbäckerin“, der „blinde Geiger“ und die mannigfachen Bettlerfiguren Kunde. Nicht minder wichtige Zeugnisse der Vielseitigkeit seines künstlerischen Wesens sind seine landschaftlichen Radierungen, wie die „Landschaft mit den drei Bäumen“ (Abb. 331), das „Landgut des Goldwägers“, die „Windmühle“ usw. Hier begegnen wir derselben feinen Beobachtung der Bodenformen und der Wolkenbewegung, die seinen der freien Phantasie entsprungenen ge-



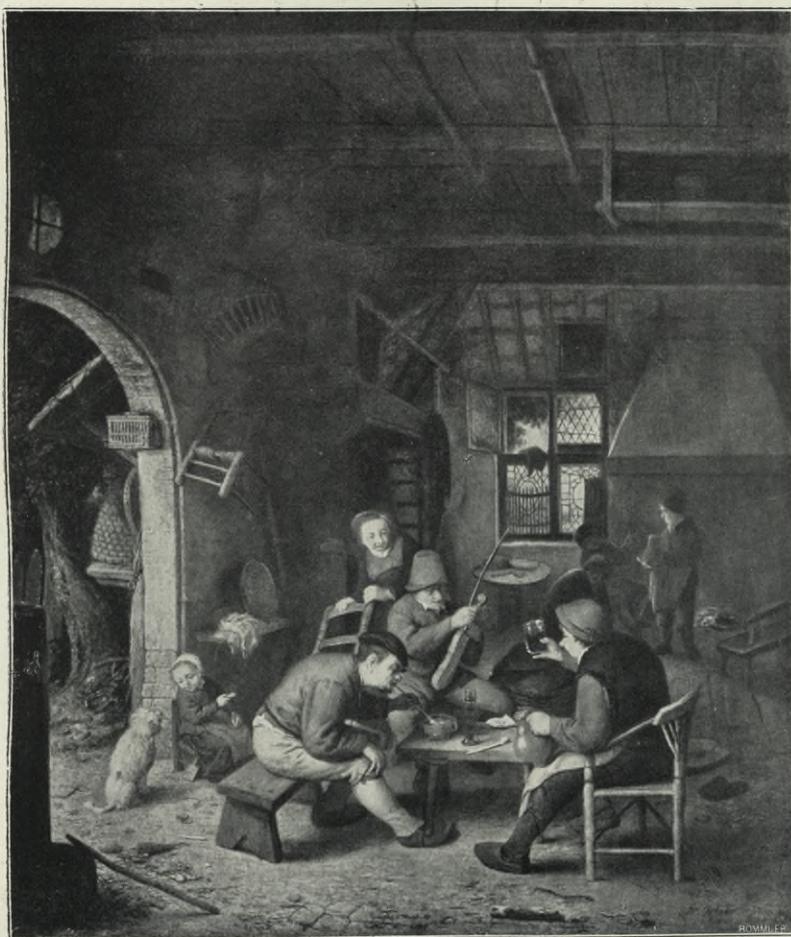
331. Die Landschaft mit den drei Bäumen. Radierung von Rembrandt (B. 212).

malten Landschaften bei aller Eintönigkeit der Farben einen merkwürdig naturlebendigen Reiz verleiht (Gewitterlandschaft in Braunschweig, Landschaft mit dem Bergschloß in Kassel). Auf dem Felde der Landschaftsmalerei hatte er einen trefflichen Nachfolger, ja einen erfolgreichen Nebenbuhler in seinem (1619) in Amsterdam geborenen Schüler Philips Koninck († 1688, Landschaften von ihm in Berlin und Frankfurt). Auch sonst hat Rembrandts Kunstweise auf das jüngere Geschlecht einen nachhaltigen Einfluß geübt, da er in Amsterdam einen zahlreichen Schülerkreis um sich versammelte.

### c) Die Haarlemer Schule.

Die Haarlemer Schule lehnt sich vorwiegend an Frans Hals an und dankt ihm die kräftige, frische Farbenbehandlung und die scharfe Charakteristik. In der Nähe von Frans Hals sammelten sich die Maler der sogenannten Gesellschaftsstücke, in welchen feste Soldaten, flotte Offiziere, übermütige junge Herren, galante Mädchen beim Wein, Spiel und Liebe sich erlustigen. Auch

Tanz und musikalische Unterhaltung kommen zuweilen zu ihrem Rechte. An der Spitze dieser Maler steht, soweit bis jetzt die Forschung reicht, der Bruder des Frans Hals, Dirk Hals (1591—1656), dessen ältere Bilder, in der Regel in kleinem Maßstabe entworfen, sich durch einen feinen, hellen Gesamtton und eine geschickte Kostüm- und Stoffmalerei auszeichnen. Seiner Richtung folgten Antonius Palamedesz in Delft (um 1600—1673) und zer in Utrecht und im Haag tätige Jakob A. Duck. Auch Pieter Godde aus Amsterdam



332. Bauern in einer Schenke (1662), von Adriaen van Ostade. Haag.

(? 1600—1678, dem Frans Hals nahestehend; s. oben S. 291), gleich beliebt durch seine musikalischen und Tanzunterhaltungen, wie durch seine Wachtstuben (Dresden), und Jan Mienszje Molenaer (nach 1600—1668) in Haarlem gehören zu dieser Gruppe.

Anders verhält es sich mit den Bauernstücken, als deren glänzendster Maler in der Haarlemer Schule uns Adriaen van Ostade entgegentritt. Er wurde 1610 in Haarlem geboren, genoß den Unterricht des Frans Hals, ließ eine Zeitlang auch Rembrandts Werke auf sich einwirken und starb, als seine künstlerische Kraft schon im Sinken begriffen war, 1685. Adriaen ist nicht Schöpfer dieser Gattung; andere Maler in Flandern und in Holland waren ihm vorangegangen. Er hebt sie aber durch einen liebenswürdig humoristischen Ton, den er be-

sonders in seiner mittleren Zeit anschlügt, durch seine Kunst des Hell dunkels und der malerischen Stimmung zu höchster Vollendung. Bald führt er uns in die dämmerige Bauernstube, wo sich derbe, aber ehrliche Gesellen am Trunke oder am Tanze ergötzen, oder die Familie ihren Beschäftigungen mit gemüthlicher Ruhe nachgeht, bald malt er, wie die Becher in die kühlere Laube vor dem Hause gewandert sind (Abb. 332), bald sind wir Zeugen, wie sich auf dem Dorfplatze eine muntere Gesellschaft erlustigt, oder wie ein Geiger durch sein Spiel alt und jung vor das Haus auf den Hof gelockt hat. Die Figuren, oft nur wenige Zoll groß, sind doch überaus lebendig charakterisiert. Die Farben erscheinen auf einen Hauptton gestimmt, die Schatten zeigen feine Durchsichtigkeit. Große Wirkung erzielt Adriaen in seinen Hintergründen, seinen Durchblicken in eine hintere Kammer, welche ihm Gelegenheit zu Lichtreflexen und mannigfachen Abstufungen der Beleuchtung bieten. Außer den zahlreichen Gemälden (im



333. Eine Fähre, von Salomon van Ruysdael. Brüssel.

Reichsmuseum zu Amsterdam, im Haag, in London, Dresden) und Aquarellzeichnungen schuf Adriaen mit sicherer Hand etwa ein halbes Hundert Radierungen, Einzelfiguren und kleine Gruppen.

Zu Adriaens Gefolge gehört sein Bruder Jsaak (1621—1649), welcher gern den Schauplatz in das Freie verlegt und auf landschaftliche Stimmungen ausgeht, Cornelius Bega in in Haarlem (1620—1664) und Cornelius Dufart (1660—1704). Unter den Haarlemer Landschaftsmalern, Pieter Molyn († 1661), Cornelius Broom († 1661), Guiliam Dubois († 1680), ragt Jakob van Ruysdael in erster Linie hervor. Ob sein Vater Jsaak, als Rahmen- und Silberhändler urkundlich erwähnt, auch die Malerei selbst ausübte, darüber herrscht ebensowenig Gewißheit wie über seine Lehrzeit. Wir wissen nur, daß auch des Vaters Bruder, Salomon, der sich Ruysdael schreibt († 1670), die Landschaftsmalerei mit großem Erfolge trieb (Abb. 333) — werden doch gegenwärtig die Bilder aus seiner späteren Zeit fast höher geschätzt als die seines Neffen — und daß der ungefähr um das Jahr 1628 geborene Jakob Ruysdael 1648 in die Haarlemer Malergilde eintrat. Den Aufenthalt in Haarlem be-

stätigen auch die Motive seiner älteren Landschaften, die offenbar der Umgebung der Stadt entlehnt sind. Im Jahre 1659 wird er als ansässig in Amsterdam erwähnt. Dorthin mag ihn, wie so viele andere Künstler, der reiche Verkehr, die große Zahl der Kunstliebhaber gelockt haben. Verarmt und verlassen kehrte er 1681 in seine Vaterstadt zurück und starb hier 1682. Mit den in Haarlem verbreiteten Kunstlehren hängt es gewiß zusammen, daß auch Ruisdael von genauer



334. Der Wasserfall, von Jakob van Ruisdael. Kassel.

Naturbeobachtung und scharfer Charakteristik des Einzelnen ausgeht. In der Zeichnung und im Kolorit des Laubes, der Baumstämme, der Wolken strebt er eine so unmittelbare Wahrheit an, wie keiner seiner Vorgänger. Damit aber verbindet er eine feinere Empfindung für das bewegte Spiel in den Lüften und für die Farbenstimmung. Häufig, besonders in späterer Zeit, zieht durch seine Landschaften ein ernster, fast schwermütiger Ton, für uns noch dadurch erhöht, daß seine Bilder die ursprüngliche Leuchtkraft durch Nachdunkeln verloren haben. Mit Vorliebe schildert er einsame Waldgehege mit stehendem („der Sumpf“ in der Ermitage zu Petersburg) oder fließen-



335. Abendlandschaft, von Wijnants. München.

dem Gewässer. Merkwürdig ist, wie fein Naturfönn sich auch bei Motiven zurechtfindet, für die ihm die Wirklichkeit kein Vorbild bot, wie bei den Landschaften mit schäumenden Gebirgsbächen und Wasserfällen (Dresden, Rassel; Abb. 334). Auf keinem seiner Bilder spricht die düster-melancholische Stimmung sich so eindrücklich aus wie auf dem von einem Wildbach durchwühlten „Judenkirchhof“ in der Dresdener Galerie.



336. Auf der Falkenjagd, von Bouverman. Dulsich.

Teilweise ihm verwandt (in der kühlen Färbung des Laubes), durch seine Fernsichten am meisten berühmt, erscheint ein anderer Haarlemer Meister; Jan van der Meer (1628—1691). Eine Zeitlang hielt sich auch Jan Wijnants (tätig zwischen 1641 und 1679) in Haarlem auf, in dessen Landschaften insbesondere die Vordergründe durch den feinen Farbenton und die Treue in der Wiedergabe der Pflanzen und Bodenformen erfreuen (Abb. 335). Ebenso kehrte der oben S. 264 erwähnte Pieter van Laer nach längerem Aufenthalte in Italien 1639 nach Haarlem zurück und malte hier fleißig Bilder aus dem Volks- und Bauernleben Italiens, Räuberszenen usw. Wijnants wirkte dann auf einen der berühmtesten jüngeren Haarlemer Maler, auf Philips Wouwerman (1619 bis 1668), ein. In den zahlreichen Bildern dieses Malers klingt zwar noch das Kriegsleben der Zeit an; aber, weit entfernt von dem kräftigen Ungestüm und der urwüchsigen Leidenschaft der älteren Kunst, zeigt seine Staffage bei aller Lebendigkeit und glücklichen Verbindung mit dem landschaftlichen Hintergrunde, schon verfeinerte, zuweilen elegante Züge. Die Phantasie hat die ernstesten Kämpfe bereits in ein Kriegsspiel verwandelt. Außer zahlreichen Kriegs- und Jagdbildern (Abb. 336), wobei er meistens (aus malerischen Gründen) einen Schimmel anzubringen liebt, malte er auch Szenen aus dem Landleben, welche wegen der hier besonders fein durchgeführten landschaftlichen Stimmung oft noch künstlerisch wertvoller sind als die beliebten Kavaliärbilder.

Gleichfalls ländliche Szenen, Hirtenbilder, führt uns Claas Pieterz Berchem aus Haarlem (1620—1683) vor, bei welchem aber das nationale Element in der Auffassung und in der Farbengebung schon zurückzutreten beginnt, und der italienische Einfluß in der Wahl der landschaftlichen Motive (und in der Staffage, z. B. Esel) sich wieder regt. In ähnlicher Weise arbeitete auch sein Schüler Karel Dujardin (1622—1678). Mag er sich auch in religiösen und allegorischen Darstellungen versucht haben, so haftet doch seine Bedeutung an den zahlreichen, in hellem Tone gemalten italienischen Volkszenen, welche er gern mit lebendig aufgesaßten Pferden, Eseln und Rindern staffierte.

Mit der Haarlemer Schule hat auch einer der glänzendsten Figuren- und Feinmaler, Gerard ter Borch, nahe Beziehungen. Im Jahre 1617 in Zwolle geboren, empfing er den ersten Unterricht von seinem gleichnamigen Vater, der in seiner Jugend in Italien im Kreise Elsheimers sich bewegt hatte. Seit 1633 lebte er in Haarlem, wo Pieter Molyn sein Lehrer wurde und die Schule von Frans Hals ihm kräftige Anregungen gab. In der



337. Die Lautenspielerin, von ter Borch. Kassel.

Tat lassen sich seine Bilder am besten von den im Kreise des Dirk Hals gemalten „Gesellschaftsstücken“ ableiten. Auch ter Borch schildert mit Vorliebe gesellige Unterhaltungen oder auch einzelne Charakterfiguren, wie die älteren Haarlemer Meister, nur daß er, besonders in seinen späteren Gemälden, nicht mehr wie diese so unmittelbar auf dem Volksboden steht, vielmehr den frischen, kräftigen Ton dämpft, einer größeren Eleganz, einer feineren Durchführung huldigt. Er stellt Durchschnittsmenschen dar, nicht schön und noch weniger geistreich; sie leben auch nicht für sich, sondern erscheinen wie für den Beschauer gemalt. Die behaglich geschmückten Räume, in welchen sie sich bewegen, die gewählte Tracht der Männer,



338. Der Friedensschwur in Münster (1648), von ter Borch. London.

die reiche Seidenkleidung der Frauen — mit ter Borch beginnt die Stoffmalerei — die lebendig sprechende Weise der Gruppierung führen uns in Kreise, welche das Leben gemächlich genießen, und verlocken uns, die von ter Borch mit zierlichen Farben geschilderten Szenen novellistisch auszuspinnen. Köstlich (wenn auch, wie wir längst wissen, nicht zutreffend) hat Goethe in den Wahlverwandtschaften (T. II, Kap. 5) die von ter Borch wiederholt gemalte Gruppe mit der jungen Dame gedeutet, die vor einem älteren Paare, dem Beschauer abgekehrt, mit gesenktem Kopfe steht. In ähnlicher Weise könnte man an den Trompeter, welcher den Offizier in einer zärtlichen Unterhaltung stört, vielleicht den Befehl zum schleunigen Aufbruch in das Feld überbringt, eine Erzählung anknüpfen. Von köstlichem Reize und vollendeter Wahrheit sind die kleinen Bildnisse, gewöhnlich in ganzer Figur gemalt. In der Hal-

tung ohne jede Geziertheit, in der Tracht ohne jeden Pomp, üben sie den Eindruck gediegener Vornehmheit (Abb. 337). Ter Borch machte große Reisen bis nach Spanien, benützte den Aufenthalt in Münster, um die Mitglieder des Friedenskongresses zu einer Porträtgruppe vereinigt zu malen (London, Nationalgalerie, Abb. 338), und lebte die späteren Jahre in Deventer, wo er 1681 starb. Sein Schüler war der in verwandter Richtung tätige, auch in kleinen Porträts effektvolle Kaspar Netscher (1639—1684) aus Heidelberg, welcher im Haag seine Werkstätte aufschlug.

#### d) Die Leydener und die Delfter Schule.

Wie Haarlem, so besaß auch Leyden im 17. Jahrhundert eine zahlreiche Künstlergemeinde. Noch dem älteren Geschlechte gehört Jan van Goyen (1596—1656) an, vielleicht ein Schüler



339. Ansicht von Rhymwegen, von Jan van Goyen. Berlin.

des Esajas van de Velde, zuerst in Leyden tätig, dann seit 1634 im Haag, wo er auch gestorben ist. In Goyens späteren Landschaften siegt der Luftton über die Lokalfarben, so daß diese dadurch eine leise Dämpfung und eine ihnen allen gemeinsame durchsichtige Hülle empfangen. Flache Dünenlandschaften, Flußufer, zuweilen mit reicher Staffage ausgestattet, sind seine Lieblingsmotive (Abb. 339). Kein Künstler verstand so gut die feuchte, nebelige Natur der holländischen Landschaft, die verschleierte Sonne, den feinen, grauen Luftton wiederzugeben wie Goyen. Er ist der wahrhaftige Porträtmaler der holländischen Küste geworden.

Unter den späteren Leydener Malern ist Jan Steen (1626—1679) der bekannteste, eine Lieblingsfigur der Künstlerlegendschreiber, die ihm den Beinamen des lustigen Schenkwirtes von Leyden gaben. Eine Zeitlang lebte er auch in Haarlem, wo er von der von Adriaen van Stade eingeschlagenen Richtung nicht unberührt blieb, ohne jedoch etwas von der Besonderheit

seines künstlerischen Wesens einzubüßen. Die spezifisch malerische Begabung steht bei Jan Steen gegen den dramatischen Sinn zurück, welcher manche seiner Bilder in förmliche Komödien verwandelt. Er ist daher auch mit Molière verglichen worden, nicht minder nahe liegt die Erinnerung an Hogarth. Richtiger ist es, auf die moralisierende Tendenz in der älteren Genremalerei, welche sich auch in der gleichzeitigen niederländischen Poesie wiederfindet, hinzuweisen und hier sein Vorbild zu entdecken. Denn auch Jan Steen moralisiert, wie die Beschriften auf seinen Gemälden beweisen, nur daß er sich von dem Ergötzen an dem lustigen Treiben oft hinreißen läßt, so daß die satirische Tendenz zurücktritt und die komische Schilderung als Selbstzweck erscheint.



340. Der Ehevertrag, von Jan Steen. Braunschweig.

Übermütige Schmausereien, die fidele Familie, die Szene, wie es nach dem Gelage zugeht, wenn die Herrschaft eingeschlafen ist, der kluge Arzt, der gar bald die Ursache der Herzkrankheit erkennt, usw., sind die häufigsten Gegenstände seiner Darstellung. Eins der umfanglichsten, durch scharfe Charakteristik der Mitspieler ausgezeichneten Sittenbilder dieser Art ist der „Ehevertrag“ im Museum zu Braunschweig (Abb. 340). Doch hat Steen auch harmlosere Szenen (Bohnenfest und Nikolausfest, auch Kirnmessen) gemalt, selbst an biblischen und historischen Gegenständen sich versucht.

So kurze Zeit auch Rembrandt in Leyden als selbständiger Meister zubrachte, so bildete er doch schon hier einen berühmten Schüler aus: Gerard Dou (1613—1675). Die Klein- und Feinmalerei im besten Sinne des Wortes fand in Dou ihren Hauptvertreter. Das kleine Format und der überaus saubere und sorgfältige Farbauftrag bedingen sich gegenseitig. Die

Phantasie hat Dou nicht übermäßig angestrengt; er bewegt sich im engen Kreise des bürgerlichen Lebens, schildert nicht selten ganz gewöhnliche Werktagsbeschäftigungen, welche erst durch Beleuchtung und Kolorit, durch die liebevollste und eingehendste formale Behandlung einen erhöhten Reiz, gleichsam einen poetischen Schein gewinnen. Es muß in Rembrandts Kreise schon frühzeitig die Darstellung einer Figur am offenen Fenster, so daß sie von dem letzteren eingerahmt wird, das volle Tageslicht von vorn empfängt, während die dämmerige, im Halbdunkel gehaltene Stube den Hintergrund bildet, eine beliebte Schulaufgabe gewesen sein. Fast alle Schüler Rembrandts haben solche Bilder gemalt; auch Dou, der z. B. sich selbst als Geiger am offenen Fenster darstellte. Außer zierlich erfaßten, kleinen Bildnissen und zahlreichen Fensterbildern (Abb. 341) malte Dou auch viele Stubenszenen, in welchen zuweilen Kerzenlicht den Effekt noch erhöht, wie in der berühmten „Abendschule“ im Museum von Amsterdam. Ohne sich besonderer Kunstmittel zu bedienen, hat er dennoch in seiner „wassersüchtigen Frau“ im Louvre (Abb. 342) durch die feine psychologische Stimmung und die gleichmäßig verbreitete, leise gedämpfte, sonnige Beleuchtung eine nachhaltigere Wirkung erzielt als bei der Mehrzahl seiner Werke.

Seine Richtung, nur mit gesteigerter glatter Eleganz, wurde von seinem Schüler Frans van Mieris (1635—1681) in Leyden fortgesetzt. Die Bilder dieses Feinmalers fanden in vornehmen Liebhaberkreisen bereits zu seinen Lebzeiten die größte Anerkennung (Abb. 343). Sein Sohn Willem und sein Enkel Frans Mieris der Jüngere hielten an der ererbten Kunstweise fest und ahmten die Werke ihres Vorgängers bald mit größerem, bald mit geringerem Glücke nach.

Die Leydener Schule führte uns bereits in Rembrandts Kreise. Auf diese stoßen wir auch bei mehreren jüngeren Gliedern der Delfter Künstlergemeinde. Karel Fabritius hatte Rembrandts Werkstätte in Amsterdam besucht, dann in seiner Vaterstadt sich niedergelassen, wo er bei der Explosion eines Pulverturmes in jungen Jahren 1654 das Leben einbüßte. Nur wenige Bilder haben sich von ihm erhalten (Abb. 344), aber alle sind geeignet, uns den frühen Tod des Mannes beklagen zu lassen. Sie zeigen einen einfachen Naturförm, dabei eine hoch ausgebildete Kunst der architektonischen Perspektive, welche um so schöner wirkt, als sie ganz ungesucht erscheint.



341. Das Mädchen mit der Traube, von Gerard Dou. Turin.

Ob der Schüler des Fabritius, der erst in neuerer Zeit wieder zu Ehren gekommene Jan Vermeer (1632—1675), zum Unterschiede von seinem Haarlemer Namensvetter der Delftsche van der Meer (richtiger Vermeer) genannt, unmittelbar oder mittelbar den Einfluß Rembrandts erfahren hatte, wissen wir nicht. Vornehmlich durch Rembrandt wurden der Kunst neue Aufgaben gestellt. Nach der ganzen Richtung der holländischen Kunst bezogen sich diese Aufgaben auf die Beleuchtung. Es handelte sich nicht bloß um technische Probleme, sondern um eine wirklich künstlerische Auffassung, durch welche an sich gleichgültige Gegenstände der Phantasie nahe gerückt wurden, einen poetischen Schein empfangen. Solche Beleuchtungseffekte führte auch der Delftsche Vermeer durch. Er versetzt uns bald in eine Stube mit hellen Wänden, in



342. Die wasserfüchtige Frau, von Gerard Dou. Louvre.

welche von der Seite durch das Fenster ein Lichtstrom eindringt, bald in einen Hofraum oder einen von der Sonne beschienenen Vorplatz, in welchen die Gestalten wie im Lichte schwimmen, Schatten in die hellen Flächen heineinspielen. Die Vorgänge, welche er schildert, sind in der Regel einfacher Art. Junge Mädchen wickeln Garn ab, trinken Wein, treiben Musik; ein Geograph hält einen Kompaß in der Hand, ein Soldat unterhält sich mit einem lachenden Mädchen, auf einem Vorplatze hat sich eine größere Familie behaglich vereinigt usw. Eigentümlich ist dem Vermeer die Vorliebe für Hellblau und Zitronengelb und ein ganz modern anmutender Farbauftrag, mit dem er erstaunliche Lichtwirkungen erreicht. Zu den vollkommensten seiner wenig zahlreichen Bilder gehören die Ansicht von Delft (Mauritshuis, Haag, Abb. 345), Der Maler im Atelier (Wien, Gal. Czernini, Taf. XVII) und das Mädchen mit der Milchkanne (Rijksmuseum,



**Der Maler im Atelier.**

Von Jan Vermeer van Delft. Wien, Galerie Czernin.!



Amsterdam). Künstlerisch nahe steht ihm in mancher Hinsicht Pieter de Hoogh aus Utrecht (1630 bis um 1677), der anfangs in Delft, später in Amsterdam tätig war. Seine Stubenbilder, in welchen man gewöhnlich durch eine geöffnete Tür noch in einen zweiten Raum blickt (Abb. 346), fesseln durch den Reiz des breit einfallenden Sonnenlichtes, welches die dämmerigen Räume in verschiedener Weise erhellt und in mannigfachen Reflexen spielt, vom malerischen



343. Frans Mieris in seiner Werkstatt. Dresden.

Standpunkte in noch höherem Grade als die Gemälde Vermeers. Sie sind eigentlich gegenstandslos. Denn die Staffage, die Hausfrauen, Mägde, Kinder usw., haben nur einen Tonwert, werden bloß herangezogen, um die Farbenstimmung harmonisch zu vollenden. Ihn lockt die Aufgabe, das Licht selbst lebendig und beseelt zu gestalten. Es scherzt, lacht, ist gemütlich, spricht, schafft selbständig die Stimmungen, welche sonst die Bewohner des Raumes ausdrücken, und gibt dadurch der Schilderung eine poetische Weihe.

## e) Die Amsterdamer Schule.

Die Amsterdamer Schule hat natürlich den stärksten Einfluß Rembrandts erfahren. Daraus selbständig steht neben ihm außer Thomas de Keyser (s. oben S. 287) nur ein einziger berühmter Porträtmaler: Bartholomeus van der Helst (1613—1670). Im Gegensatz zu Rembrandt, welcher in Bildnissen und Porträtgruppen immer mehr die eigene subjektive malerische

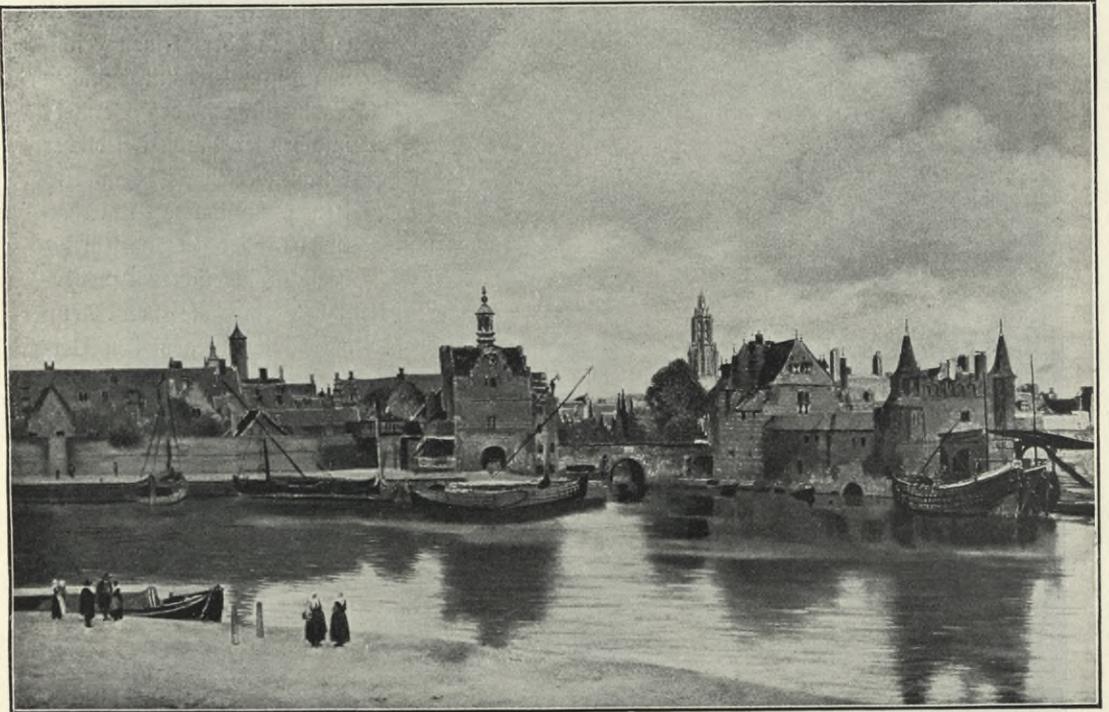


344. Die Wache, von Karl Fabritius. Schwerin, Museum.

Stimmung walten läßt, erblickt van der Helst sein höchstes Ziel in der vollendeten natürlichen Lebendigkeit der Schilderung. In gleichmäßig klarer Beleuchtung, in kräftigen, breit aufgetragenen Farben führt er uns die Persönlichkeiten vor. Die äußere Wahrheit kann nicht größer gedacht werden. Ohne daß sich der Künstler in kleinen Einzelheiten verliert, gibt er uns ein treffliches Bild der äußeren Erscheinung. Kein Zweifel, daß seine Porträts durch starke Ähnlichkeit sich auszeichneten. Daher stammt seine große Beliebtheit bei den Zeitgenossen. Einen tieferen Einblick in inneres Leben gestatten uns aber seine Gestalten nicht, eine scharfe Charakteristik wird in der Regel vermißt. Als sein Hauptwerk gilt das Schützenfestmahl zur Feier des westfälischen Friedens

1648, im Rijksmuseum zu Amsterdam (Abb. 347). Künstlerisch höher stehen andere Werke (Familienbildnisse, z. B. in Petersburg).

**Rembrandtschule.** Unter den Schülern Rembrandts in Amsterdam muß zuerst jene Gruppe hervorgehoben werden, welche nicht nur in der Malweise dem Meister folgte, sondern auch in den Gegenständen der Darstellung in der Auffassung sich ihm angeschlossen, in biblischen Motiven sich versuchte, Regentenstücke und Porträts darstellte. Voran stehen einzelne Maler, welche, wie Jan Lievens aus Leyden (1607—1674) oder Salomon Koninck in Amsterdam (1609—1656), unter ähnlichen Verhältnissen wie Rembrandt aufgewachsen sind, daher von Hause aus eine verwandte Richtung einschlugen und nur in einzelnen Werken den Einfluß Rembrandts bekunden. Zu den



345. Ansicht von Delft, von Jan Vermeer van Delft. Haag.

eigentlichen Schülern Rembrandts in seiner früheren Zeit gehören vornehmlich Ferdinand Bol aus Dordrecht (1616—1680) und Govaert Flinck aus Cleve (1615—1660), dessen umfassendstes Werk (im Reichsmuseum zu Amsterdam) ein Schützenfestmahl aus Anlaß des westfälischen Friedens darstellt. Namentlich in ihren früheren Werken erweisen sie sich als tüchtige Schüler des Meisters (Abb. 348). Etwas später traten Jan Victors und Gerbrandt van den Geckhout (1621 bis 1674) in die Werkstatt Rembrandts ein. In noch späteren Jahren empfing Art de Gelder aus Dordrecht (1645—1727) Unterricht von Rembrandt, dessen letzte Malweise er äußerlich gut nachahmen lernte. Diese Maler bilden die eigentliche Schule Rembrandts, schließen sich dem Meister so enge an, daß ihre Werke, z. B. jene Konincks, Geckhouts, nicht selten für Schöpfungen Rembrandts genommen wurden. Sein Einfluß erstreckt sich aber auch auf solche Kreise, welche in den Gegenständen der Schilderung, in der Auffassung und Empfindung sich selbständiger erhalten haben.

Eine nachhaltige Einwirkung Rembrandts in technischer Hinsicht erfuhr namentlich Nicolaes Maes aus Dordrecht (1632—1693), dessen einfache Figuren und Gruppen aus seiner früheren Periode: die Spinnerin, das Milchmädchen, die Nähterin, das Mädchen, welches ein Liebespaar belauscht, die an der Wiege eines Kindes eingeschlafene Wärterin usw., in der Technik, in der Behandlung des Hellbunkels, des Rot und Gelb das unmittelbare Studium Rembrandts verraten. Noch feiner und zierlicher malt Gabriel Metsu aus Leyden (1630—1667), welcher schon 1650 nach Amsterdam überfiedelte. Sein „Liebespaar“ in Dresden geht in der Komposition auf Rembrandts Selbstporträts mit Saskia ebendort zurück; sein „junger Mann am Fenster“ wiederholt



346. Die Speisekammer, von Pieter de Hoogh. Amsterdam.

eine in Rembrandts Schule geläufige Aufgabe und „der Briefschreiber“ (Abb. 349) wetteifert in der feinen Licht- und Luftmalerei mit ähnlichen Kabinettstücken des Vermeer und des ter Borch. Friedlicher Straßenverkehr, Familienszenen, musikalische Unterhaltungen, Liebesgetändel in behaglich eingerichteten Wohnstuben sind die von Metsu am häufigsten gemalten Vorgänge. Er streift in dieser Hinsicht an ter Borch, ähnlich wie der gleichfalls von Rembrandt abhängige Samuel van Hoogstraeten in Dordrecht († 1678) mit Pieter de Hoogh und dem Delftschen Vermeer zusammengeht. Für eine Reihe von Jahren übte aber auf Metsus Malweise, seine Anwendung des Hellbunkels, auf Farbenharmonie Rembrandt bestimmenden Einfluß.

**See- und Tiermalerei.** Mit der steigenden Macht Amsterdams in der Politik und im Welt-handel sammelt sich auch das holländische Kunstleben immer mehr in dieser Stadt. Sie empfängt reichlichen Bezug aus den anderen Kunstplätzen. In der üppig reichen, auf ruhig bequemes Stillleben bedachten Amsterdamer Welt entwickeln sich aber auch eigentümliche Richtungen. Wie ein Nachhall der früheren großen Zeit, in welcher die Kunst mit den nationalen Interessen eng zusammenhing, erscheint die Seemalerei. Als ihr berühmtester Vertreter muß, neben Jan van de Capelle, Willem van de Velde der Jüngere genannt werden, der Sohn eines gleichnamigen Seemalers, Schüler desselben und des Simon de Vlieger. Er wurde 1633 in Amsterdam geboren, lebte aber seit 1677 als Hofmaler in Greenwich, wo er 1707 starb. Seine Seeschlachten, Flottenrevuen, See- und Marinebilder (Abb. 350), in welchen die Beleuchtung, das Wolkenpiel den Reiz der Darstellungen erhöhen, wurden schon von den



347. Festmahl der Amsterdamer Schützen zur Feier des weiffährigen Friedens, von Bartholomeus van der Helst. Amsterdam.

Zeitgenossen überaus hoch geschätzt. Sein Bruder Adriaen van de Velde (1635—1672), ein Schüler von Wynants und Vouwerman, bewegte sich in der idyllischen Richtung, welche dem Sinne der Zeitgenossen am meisten entsprach und der Landschaftsmalerei neue wirksame Motive zuführte. Die Erde, von mannigfachen Nutztieren belebt, ladet zu behaglicher Ruhe, zur Ausspannung der im geschäftlichen Verkehre angestrengten Kräfte ein. Bei Adriaen van de Velde tritt die Tierwelt noch nicht in den Vordergrund, sie erscheint in der Regel nur als heitere Staffage der Landschaft. Adriaen schildert mit Vorliebe Herden im Bruchlande weidend oder in der Nähe eines stillen Wassers, mit ländlichen Gehöften im Hintergrunde, häufig in italienischer Szenerie. Aber auch die eigentümlichen Reize der holländischen Winterlandschaft, die von fröhlichen Schlittschuhläufern belebte Eisfläche (Abb. 351), weiß Adriaen, welcher zahlreichen Landschaftsmalern die Staffage in ihren Gemälden ausführte und trotz seines frühen

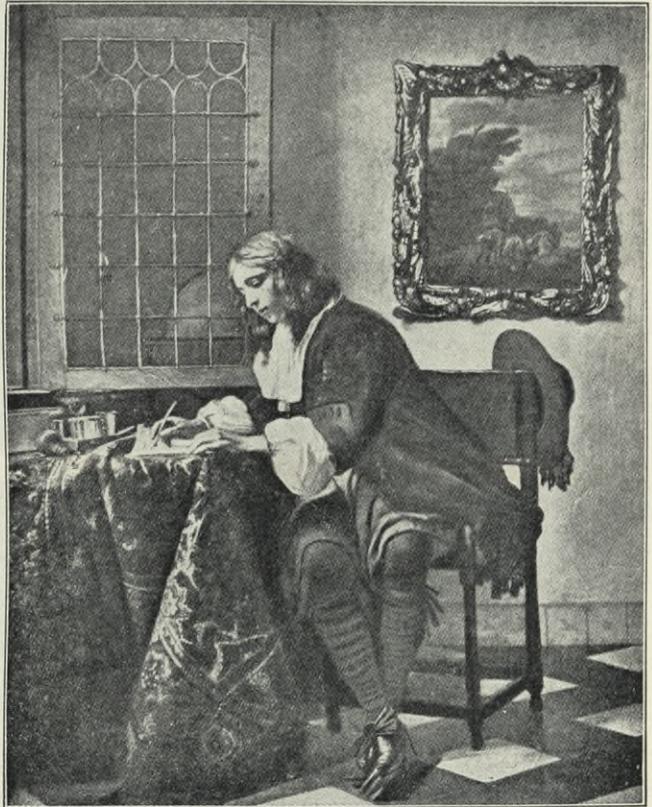


348. Ruhe auf der Flucht, von Ferdinand Bol. Dresden.

Todes eine große Fruchtbarkeit entwickelte, in lebendiger Weise darzustellen. Ja, man darf sagen, daß seine Gemälde den Höhepunkt des in der holländischen Malerei so bevorzugten Genres der „staffierten Landschaften“ bezeichnen. Von der weiten Verbreitung der idyllischen Richtung in der Landschaftsmalerei legt auch die Tätigkeit des Melbert Cuyp (1620—1691) Zeugnis ab. Ein Schüler seines Vaters, des oben erwähnten Jakob Gerritsz Cuyp (s. S. 287), lebte er, wie es scheint, ziemlich unabhängig von den Hauptschulen in angesehenen Verhältnissen in Dordrecht. Mit Vorliebe betrieb er das Studium hellster Sonnenbeleuchtung und wußte die Stimmung der verschiedenen Tageszeiten in glänzendster Weise zum Ausdruck zu bringen. Auf seinen Bildern sind die Tiere, besonders die Pferde mitsamt den Reitern, oft zu einer durch einen bestimmten Vorgang belebten Gruppe vereinigt und treten durch ihr Größenverhältnis schon als das Wesentlichere der Schilderung in den Vordergrund (Abb. 352). In noch höherem Maße erscheinen auf den Bildern von Paul Potter (geb. in Enkhuizen 1625, gest. in Amsterdam 1654) die großen Nutztiere, Rinder, Ziegen und Schafe, als Gegenstände selbständiger Darstellung. Nicht

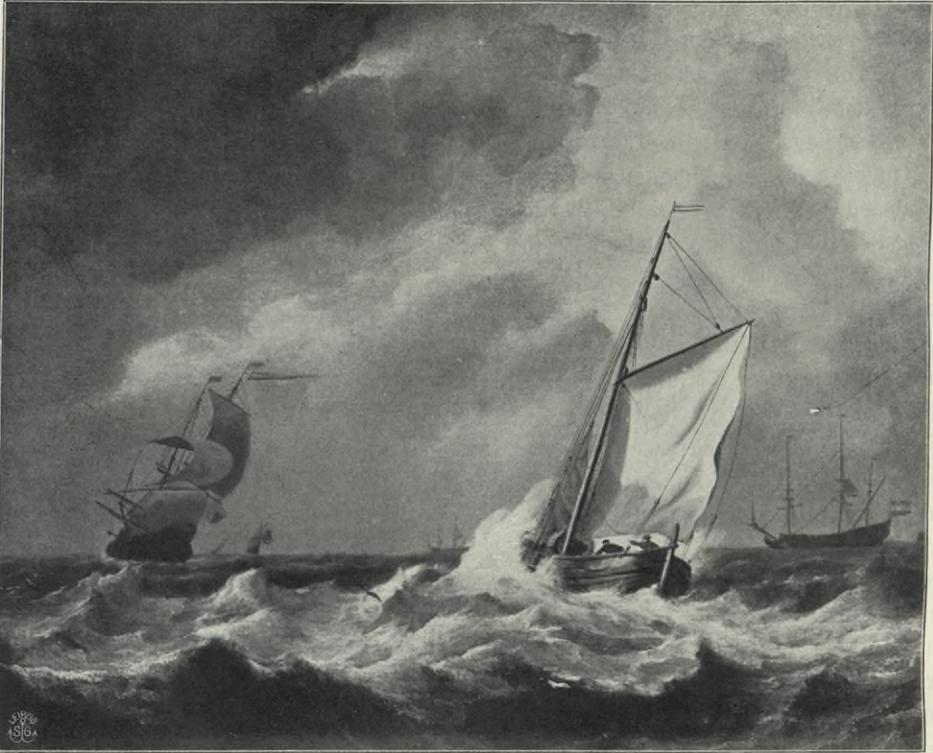
bloß durch Naturtreue und überaus scharfe Auffassung der Eigentümlichkeiten, wodurch ein Tierindividuum von anderen sich unterscheidet, ragen Potters Tierbilder über alle ähnlichen Schilderungen empor, sondern auch durch die malerische Stimmung und die glücklichen Beleuchtungseffekte, welche insbesondere seinen kleineren Gemälden einen großen Reiz verleihen (Abb. 353). Seine berühmtesten Werke sind in den Museen im Haag und Petersburg bewahrt.

In der reinen **Landschaftsmalerei** genügt die einfache heimische Natur immer weniger dem Zeitgeschmack. Viele Maler wenden sich, wie Jan Both und andere, Italien zu; andere suchen im hohen Norden nach neuen wirkungsvollen Motiven, so der aus Alkmaar gebürtige, seit 1657 in Amsterdam ansässige Allaart van Everdingen (1621 bis 1675). Während er in jungen Jahren vorwiegend Seestücke malte, widmete er später seinen Pinsel der Verherrlichung der wilden und schroffen norwegischen Natur. Andere bei heimischen Motiven verweilende Maler bemühen sich, diese in absonderlichen Erscheinungsweisen vorzuführen, wie im Mondschein oder bei nächtlichen Feuerbrünsten. Die größte Virtuosität bekundet in solchen Darstellungen Mart van der Neer in Amsterdam (1603—1677); doch hat er sich daneben auch auf die Wiedergabe von Winterlandschaften und Tagesstimmungen trefflich verstanden (Abb. 354). Ein einziger Landschaftsmaler hält, obschon er dem jüngeren Geschlechte angehört, an der älteren, einfachen Richtung fest und weiß auch in schlichte heimische Motive die feinste Stimmung zu legen: Meindert Hobbema



349. Der Brieffschreiber, von Metsu. London, Privatbesitz.

(1638—1709). Was ihn zugleich so modern erscheinen läßt, ist seine Abneigung gegen alles gefuchte Komponieren und Stillisieren der Landschaft, seine ungemein feine malerische Empfindung und die überzeugende Wahrheit seiner Naturwiedergabe. Es ist ein Sommernachmittag nach einem kurzen Gewitter. Noch jagen einzelne Wolken am Himmel dahin und hüllen den Vordergrund in Schatten, während die Sonne Mittel- und Hintergrund beleuchtet. Der Regen hat alles Grün aufgefrischt, er läßt den Bach, der lustig eine Mühle treibt, reichlicher fließen und auch das Wasser in dem Teiche vorn sich leicht kräuseln. Am Raine des Waldes, durch dessen Baumwipfel ein rotes Dach hindurchblickt, zieht sich ein Pfad hin, auf welchem rüstige Wanderer schreiten. So etwa möchte man die Lieblingsaufgabe Hobbemas fassen, welche er in zahlreichen, häufig von Adriaen van de Velde oder von Lingelbach staffierten Gemälden variiert. Sein viel-



350. Stürmische See, von Willem van de Velde. London.



351. Winterlandschaft, von Adriaen van de Velde. Dresden. (Phot. Tamme.)

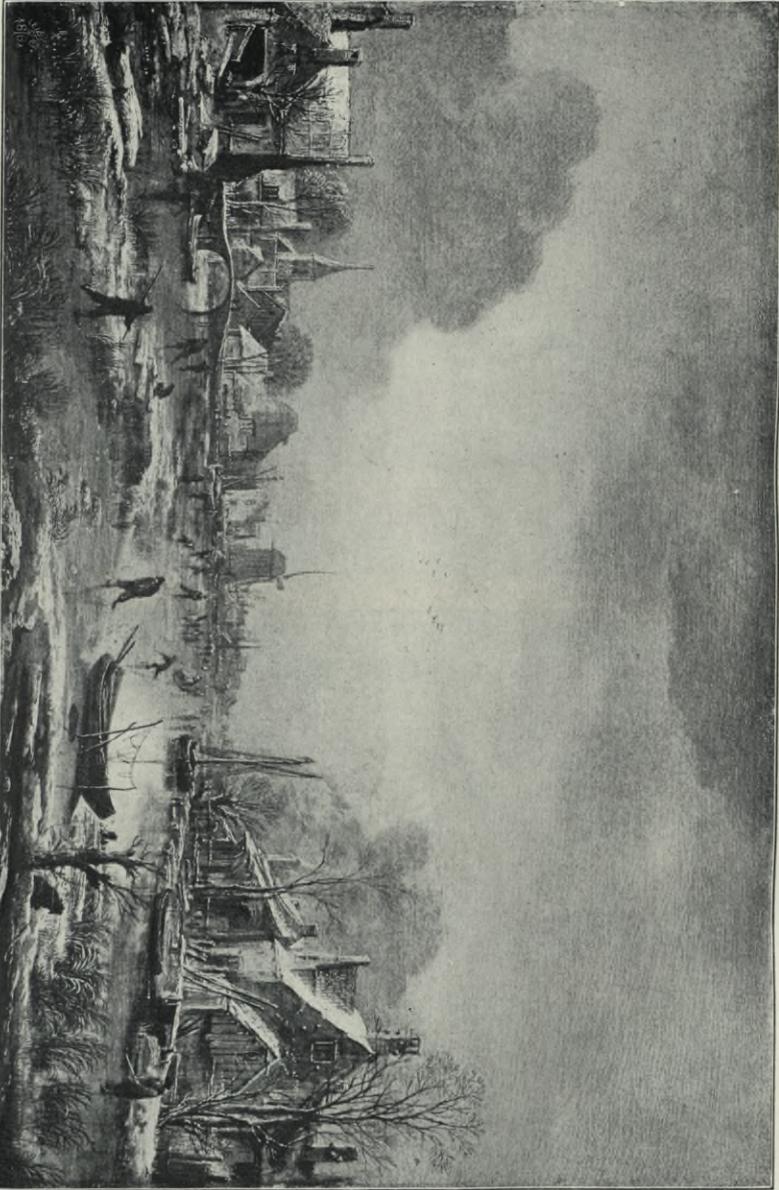


352. Die Abreise, von Melbert Cuij. Paris.



353. Rinder auf der Weide, von Paul Potter. Turin.

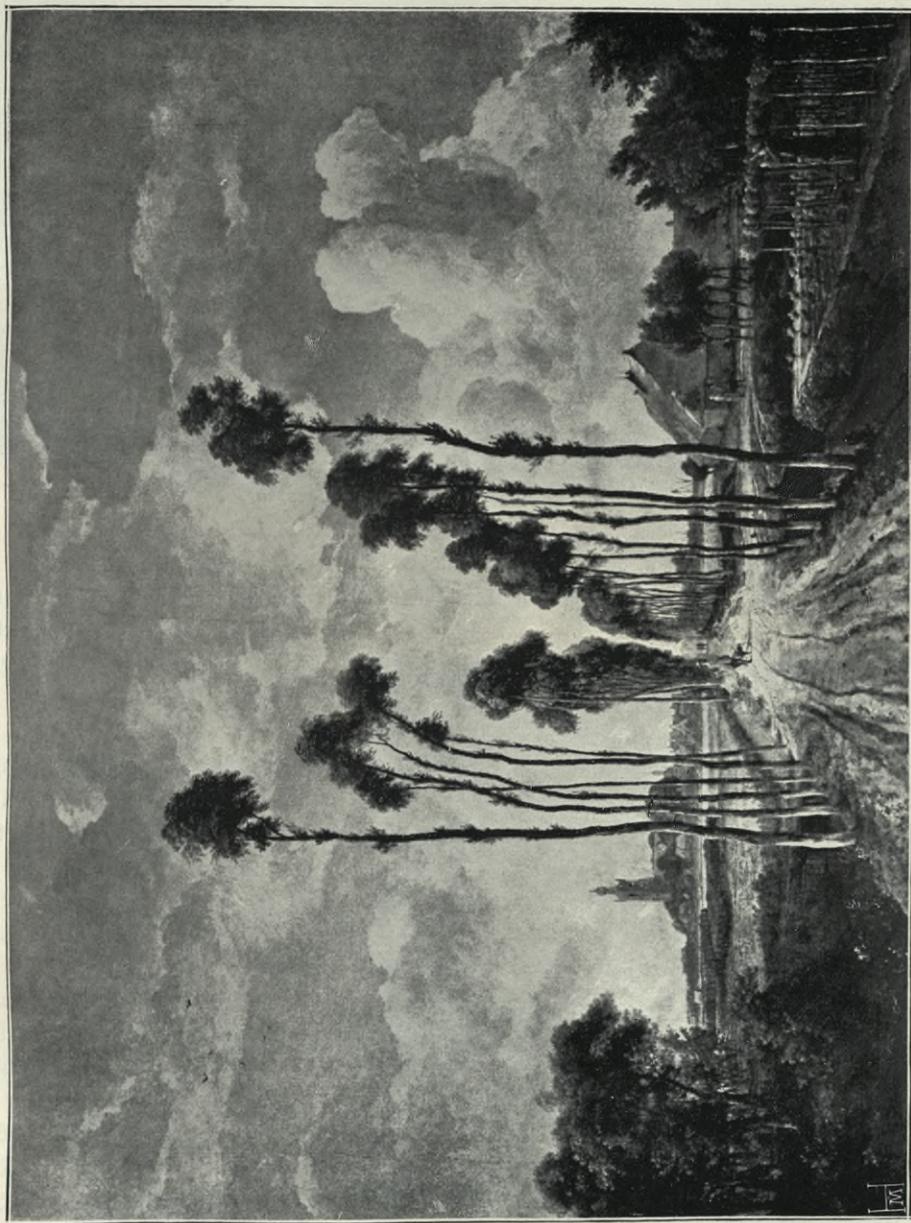
bewundertes Hauptwerk „Die Straße von Middelharnis“ (Abb. 355) bewahrt die Londoner Nationalgalerie. Über Leben und Entwicklungsgang des Künstlers sind wir nicht näher unterrichtet. Wir wissen nur, daß Jakob van Ruysdael sein Lehrer war und daß er in seiner Vaterstadt Amsterdam lebte und starb.



354. Winterlandschaft mit Schifffahrt, von Mart van der Meer. London.

**Stilleben.** Nach den Großtaten der holländischen Malerei im Porträtfach, im Sittenbild und in der Landschaft darf auch das an sich bescheidene, aber zu sprichwörtlicher Popularität gekommene Stilleben nicht übergangen werden. Es ist charakteristisch für den holländischen Wirklichkeitsinn und die Freude am intimen Kleinleben, daß all die augenfälligen Dinge behäbigen Lebens-

genusses, wie Blumen und gleißendes Geschirr, lockende Frühstückstafeln und Fruchtschüsseln, Jagdbeuten und Fische, Muscheln und Bücher, in täuschender Naturtreue von Spezialisten in immer neuen Variationen dargestellt werden. Gewiß macht sich in diesem Kunstzweige viel rein handwerkliches Geschick bemerkbar, aber es fehlt auch nicht an wirklichen Künstlern. So zeigen



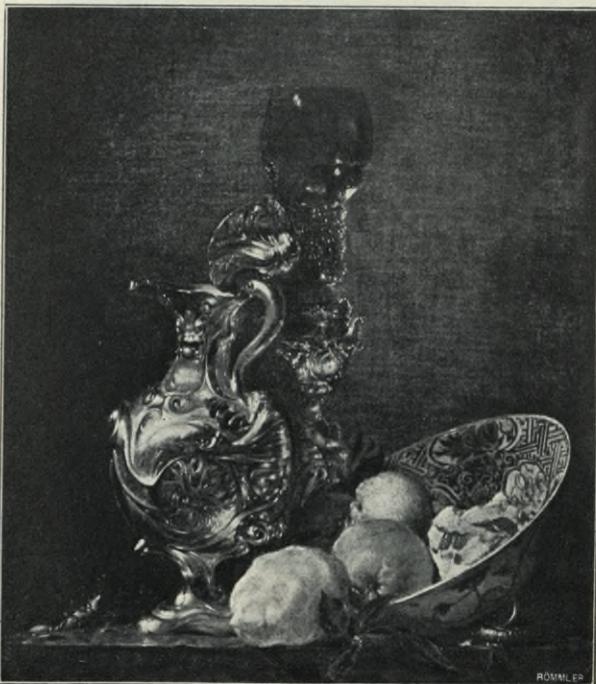
355. Die Straße von Middelhamnis, von Meinbert Hobbema. London, Nat.-Galerie.

die bald üppig reichen, bald bürgerlich einfachen Tafelstilleben von Pieter Claesz (geb. um 1590 in Burgsteinfurt und von 1617 bis 1661 in Haarlem tätig) eine flotte, breite Ausführung und lichte Farben, die an Frans Hals erinnern. Sehr nahe kommt ihm Claes Heda (Haarlem (1594—1678), ein Meister in der Wiedergabe von silbernem Tafelgerät, von funkelndem Wein



356. Frühstückstisch, von Geda. Dresden.

in Römern und venezianischen Pokalen, von Pasteten und Früchten (Abb. 356). Willem Kalf in Amsterdam (1621—1693) gibt seinen Tafelstücken einen Rembrandtischen Ton und bewährt



357. Stilleben aus Tafelgerät, von Kalf. Amsterdam.

sich auf seinem engumschriebenen Gebiete als einer der feinsten Koloristen seiner Zeit (Abb. 357). In dem gelehrten Leyden entstehen die eigentümlichen Vanitasbilder, Stilleben aus Büchern, Totenschädeln und wissenschaftlichen Instrumenten (Jacques de Glaeuw), im Haag die bekannten Fijchbänke von Abraham van Beyeren (1621 bis nach 1675), der aber auch Blumen- und Seestücke malte. Den Ruhm des besten holländischen Blumen- und Früchtemalers bewahrte Jan Davidz de Heem (1606 bis 1683/84, Abb. 358), dem Rachel Ruysch (1664—1750) und der in Holland gebildete Frankfurter Abraham Mignon (1640 bis um 1676) bisweilen nahe kommen. Alle drei sind in der Dresdener Galerie gut vertreten. Jan Weenig



359. Stilleben mit einem Hasen, von Jan Weenix.  
München.



358. Das große Stilleben mit dem Vogelneist,  
von Jan Davidsz de Heem. Dresden.

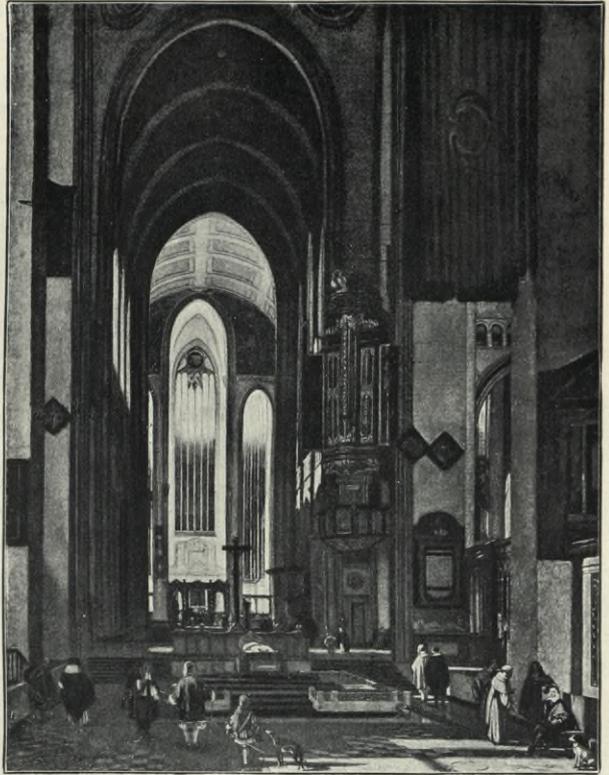
in Amsterdam (1640—1719) wählt das Jagdstillleben zu seiner Domäne. Gewöhnlich geben seine vornehmen, dekorativen Bilder den Anblick eines Parkes mit gefällig gruppiertem totem Wild und allerhand Jagdgerät im Vordergrund (Abb. 359). Auch sein Vetter Melchior d'Hondecoeter (1636—1695) malte Jagdutensilien und Wild, aber am bekanntesten wurden seine „Hühnerhöfe“, auf denen er einheimische und fremde Vogelarten in friedlichem Beisammensein oder in erregtem Kampfe lebendig und malerisch fein zur Darstellung brachte (Abb. 360).



360. Der krähende Hahn, von Melchior d'Hondecoeter. Wien, Czernin.

Daß in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts so viele hervorragende Künstler, wie außer Rembrandt und Ruissdael auch Vermeer, mit Not und Armut zu kämpfen hatten, oder, wie Hobbema, durch Übernahme eines kleinen städtischen Amtes das Leben fristen mußten, oder, wie Adriaen van de Velde, durch ein von ihren Frauen betriebenes Ladengeschäft miterhalten wurden, während Maler wie Godfried Schalken (1643—1706), der nüchterne Nachahmer Gerard Douz, und der glatte, seelenlose Adriaen van der Werff in Rotterdam (1659—1722) zu hohem Ansehen emporstiegen, beweist am besten den Niedergang des Kunstsinnes in Holland und den Verfall des Geschmacks. Nur in zwei Kunstgattungen bewahrt die gute alte Tradition noch länger ihre Kraft; in den Regentenbildern, welche der Amsterdamer Maler Cornelis Troost (1697—1750) mit sprühender Lebendigkeit und feinem Farbensinne schuf, und in den Beduten,

den Kirchen- und Stadtansichten. Hatten die älteren holländischen Architekturmalerei ihre Freude an perspektivischen Problemen und an der Erfindung prunkvoller Palasthallen gehabt, wie z. B. Dirk van Delen (1605—1671), so wurde dann besonders von der Delfter Schule die rein malerische Anschauung auch auf die Darstellung von Kircheninterieurs übertragen. So weiß Hendrik Cornelisz van Vliet (1611—1675) die Durchblicke durch gotische Kirchen mit allen Reizen blühender Sonnenbeleuchtung und schummrigen Halbdunkels auszustatten. Vollends Emanuel de Witte (1617—1692), der größte Meister des holländischen Architekturstücks, überrascht durch die geschlossene Wirkung und vollkommene malerische Behandlung seiner Kircheninterieurs (Abb. 361). Andere Künstler wieder reizte das Licht- und Schattenspiel sonnen-



361. Kircheninterieur, von de Witte. Haag.



362. Der Marktplatz von Haarlem mit der Großen Kirche und der Fleischhalle, von Gerrit Berckheyde. London.

befchienenener Straßenzüge, schattiger Grachten, das kräftige Rot der Dächer und Mauern, das Leben und Treiben auf Märkten und Gassen. All das finden wir in den Ansichten des Jan van der Heyde (1637—1712) und der Brüder Job und Gerrit Berckheyde (1630—93 und 1638—98) mit größter Feinheit und Stimmung dargestellt (Abb. 362).

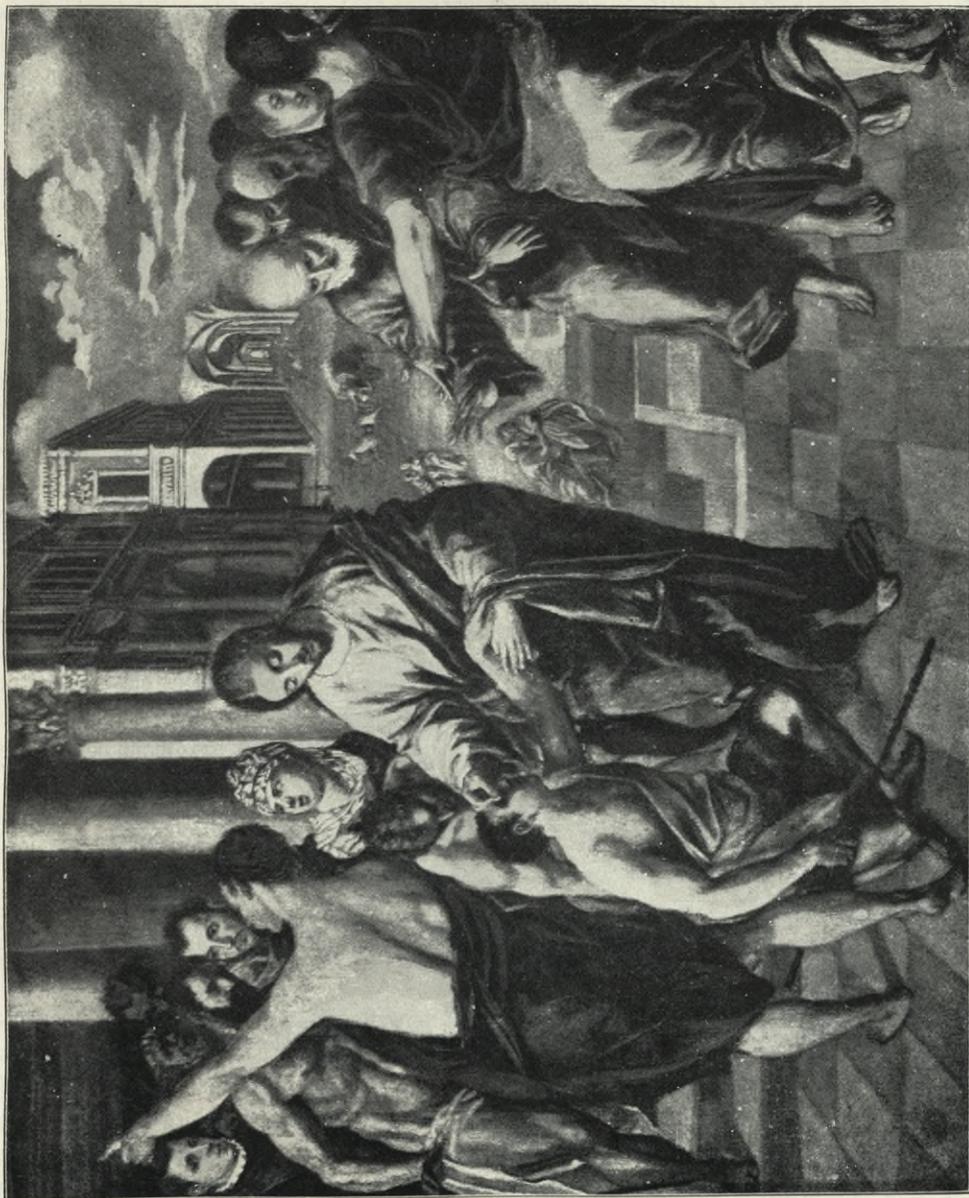
#### 4. Die spanische Malerei im siebzehnten Jahrhundert.

Für die gangbare Kunstbetrachtung treten aus dem Dunkel der spanischen Kunstgeschichte nur wenige Namen klar und hell heraus. Velazquez, Alonso Cano, Zurbaran und Murillo genießen in weiteren Kreisen glänzenden Ruhm, und auch diese erst seit dem Anfange des vorigen Jahrhunderts. Bis dahin war die anschauliche Kunde von ihrem Wirken und Schaffen nur zu wenigen Kunstliebhabern diesseits der Pyrenäen gedrungen. Die älteren Maler sind noch jetzt wenig bekannt. Diese Abgeschlossenheit hat auf die historische Würdigung der spanischen Kunst merklichen Einfluß geübt; aber auch ihre wirkliche, historische Bedeutung innerhalb der europäischen Kunstgeschichte ist dadurch mitbestimmt worden. So lange Spanien eine Weltmacht war, noch in den Tagen Karls V., ermangelte die heimische Kunst der Selbständigkeit. Als aber die großen Meister auftraten, zur Zeit Philipps IV., da begann das spanische Volk bereits dem großen europäischen Leben sich zu entfremden. Daher sind die Spuren Spaniens in der vergangenen Kunst Europas nicht so tief eingegraben, wie man nach dem künstlerischen Werte zahlreicher Schöpfungen vermuten müßte. Es feierte erst in späteren Tagen im Künstlerbewußtsein seine Auferstehung.

Eine gewisse Abgeschlossenheit war übrigens der spanischen Kunst schon durch die Schicksale des Landes auferlegt worden. Hier herrschten noch im 15. Jahrhundert, im Zeitalter der Renaissance, Kreuzzugsgedanken. Sie gaben der Phantasie des Volkes die Richtung auf das Ritterliche, Ernstgemessene und Strenge und steigerten die religiösen Empfindungen und die kirchliche Gesinnung zur höchsten Kraft. Das Mittelalter lebte länger in Spanien als namentlich in Italien. Wichtig erscheint ferner der Umstand, daß gerade, als Spanien den Kampf mit den Mauren siegreich beendet hatte, große Besitzungen in den Niederlanden und in Italien von der Krone erworben wurden. Hatten die Sieger schon von den Mauren mannigfache künstlerische Anregungen erfahren, so gewannen nun die kunstreichen Niederlande und Italien einen noch größeren Einfluß. Der spanischen Kunst des 16. Jahrhunderts ist das Gepräge der Abhängigkeit aufgedrückt. Zu den Niederländern lenkte die Spanier ein wahlverwandter Zug. Beiden ist der Wahrheitstrieb gemeinsam, beiden die ungeschminkte Natur lieb und wert. Hier wie dort ergötzt sich die Phantasie gleichmäßig an der einfach realistischen Schilderung. Der italienischen Kunst wieder bereitete die Vorliebe der Herrscher den Weg. Karl V. und besonders Philipp II. waren begeisterte Verehrer Tizians. Doch abgesehen davon, mußte Spanien, sobald es sich zum Range einer Weltmacht erhoben hatte, notwendig auch die in dieser Welt herrschende Kultur sich aneignen, naturgemäß die Pfade der niederländischen und italienischen Kunst einschlagen.

So fanden denn niederländische und später italienische Künstler den Weg nach Spanien, insbesondere auch die niederländischen Romanisten, wie Peter de Kempeneer, genannt Pedro Campana aus Brüssel († 1580), der nach langem Aufenthalte in Sevilla 1560 nach dem Norden zurückkehrte. Zu den Einwanderern gesellten sich heimische Kräfte, welche in die geschickte Nachbildung fremder Muster den größten Ehrgeiz setzten. Die Tätigkeit dieser Künstler im einzelnen zu verfolgen, muß der Landesgeschichte überlassen bleiben. Für die allgemeine historische Betrachtung genügt die Feststellung der Tatsache. Wichtiger wäre es, wenn wir die nationalen

Elemente, welche sich innerhalb der fremden Hülle regen und entwickeln, genauer verfolgen könnten. Denn daß es solche schon frühzeitig gab, und die eigentümliche Richtung der spanischen Malerei nicht erst im 17. Jahrhundert geboren wurde, kann kaum zweifelhaft erscheinen. Sie sind auch bereits an einzelnen Denkmälern der früheren Zeit nachgewiesen worden. Das Altar-



368. Die Heilung des Blinden, von Domenico Theotocopuli. Parma, Galerie.

werk des Luis Dalmau in Barcelona (s. S. 36), die Retablos (hohe Altarauffätze) in den Kirchen zu Sevilla von Juan Sanchez de Castro, von Alejo Fernandez und anderen offenbaren trotz der niederländischen Formensprache und Technik doch auch besondere spanische Züge in der Wahl der Modelle, in den Typen und dem Ausdruck der Köpfe. Selbst

in den Bildern des Luis de Morales († 1586) — er heißt *el divino* nicht wegen der übermenschlichen Künstlerkraft, die recht mäßig ist, sondern wegen der ausschließlich religiösen, göttlichen Gegenstände seiner Darstellungen — in seiner Vorliebe für herbe, asketische Stimmungen, in den glatt gemalten Porträts des Juan Pantoja de la Cruz (1551—1609), des königlichen Hofmalers, tauchen Spuren einer nicht angelehrten, sondern in der Heimat ausgebildeten Auffassung auf. Hat doch auch Ribera (s. oben S. 255) noch einen Teil seiner Erfolge in Italien der spanischen Natur, welche in ihm steckte, zuzuschreiben. In Domenico Theotocopuli ge-

nannt *il Greco* (um 1548 bis 1625) kompliziert sich noch griechische Abstammung mit der Ausbildung in der Tizianschule und dem Einleben in spanisches Wesen. Ein hochbegabter, bis zur Karikatur eigenwilliger Künstler, ein kühner Kolorist, gleichtütig im Porträt wie in religiösen Darstellungen, war er der eigentliche Vorgänger des Velazquez (Abb. 363). Seine besten Werke bewahrt die Prado-Galerie. Zur Einkehr in das nationale Wesen trug wesentlich der Umstand bei, daß unter den mannigfachen Lokalschulen die Schule von Sevilla, der wahren Hauptstadt des spanischen Volkes, in die erste Reihe trat.

Drei Faktoren bestimmten den Gang der spanischen Malerei: die Kirche, der Hof und die Nationalität. Die spanische Kirche machte nicht allein von dem Dienste der Kunst eifrigsten Gebrauch,



364. Der heilige Hermenegild, von Francisco Herrera d. Ä. Sevilla, Museum.

sondern übte auch nach ihrer besonderen Entwicklung auf die Gedankenkreise und die Empfindungsweise der Künstler einen mächtigen Einfluß. Die Richtung auf das schwärmerisch Verzückte und Asketische geht auf sie zurück; sie war es auch, welche die legendarischen Schilderungen nachdrücklich empfahl. Die Bibel tritt in der spanischen Malerei gegen die Heiligenlegenden ganz entschieden zurück. Dem Hofe dankt die Porträtmalerei ihre günstige Stellung. Die nationale Natur endlich gab als Patengeschenk den Künstlern den Sinn für durchdringende Wahrheit und die stolze Selbstgenügsamkeit, welche die Heimat der Welt gleichsetzt, in jener ganz unbefangenen die Typen auch für heroische und religiöse Gestalten findet. Die Wahrheit erscheint denn doch in der spanischen Kunst in andere Formen und Farben gekleidet als in dem verhältnismäßig naiveren, anspruchslosen Norden. Die starke, wenn auch häufig verdeckte

Blut der Empfindung, eine gewisse Urwüchsigkeit des Auftretens bleibt der spanischen Malerei eigentümlich.

**Die Vorgänger des Velazquez.** Der Mann, welcher die nationalen Züge am reinsten künstlerisch verkörperte, sie geradezu verkörperte, war Velazquez, von dem man wohl behaupten konnte, was er male, sei keine Kunst, sondern nur Natur. Mit Recht wird er daher als der erste Maler Spaniens gefeiert. Doch lassen sich bereits in der älteren Generation Sevillas



365. Herzog Olivarez, von Velazquez. Madrid.

tüchtige Meister namhaft machen. So vor allen Juan de las Roelas (1558 oder 1560—1625). Er war ausschließlich Heiligenmaler. Er gab zuerst der besonderen spanischen Madonna, der Immaculata, den rechten Ausdruck, prägte in seiner Schlacht bei Clavijo, in welcher der heil. Jakob gegen das Maurenheer losstürmt (Kathedrale von Sevilla), die ältere Kreuzzugsstimmung aus und führt uns in dem Tode des heil. Isidor (St. Isidoro in Sevilla) in lebendigster Weise in die Mönchsgesellschaft ein. Dabei besitzt er einen im Hell Dunkel schon hoch entwickelten Farbensinn. Noch entschiedener auf neuen Wegen wandelte Francisco de Herrera

der Ältere (1576—1656, Abb. 364), nur daß er in späteren Werken — er ist auch Freskomaler gewesen — sich in eine bis zur Verwilderung gewaltfame Formensprache verlor. Außerhalb Spaniens ist er eigentlich nur durch ein größeres Werk, den heil. Basilius im Louvre vertreten. Die feurige Begeisterung des Kirchenvaters im scharfen Gegensatz zu den finsternen Mönchen,



366. Velazquez malt die Infantin Marguerita („Las meninas“). Madrid, Prado.

welche ihn umgeben, übt eine bedeutende Wirkung. Francisco Pacheco 1571—1654) ist doch wesentlich nur durch seine literarische Tätigkeit („Kunst der Malerei“) und dann als (zweiter) Lehrer und Schwiegervater des Velazquez der Nachwelt im Gedächtnisse geblieben.

**Velazquez.** Die künstlerische Erziehung des Diego de Silva y Velazquez (1599—1660) gleicht der des Rubens. Wie dieser von zwei ganz verschieden gearteten Malern, von van Noort und Otto van Veen, unterrichtet wurde, so traten als Lehrer des spanischen Meisters nacheinander

Herrera und Pacheco auf. Er ist vielleicht eben deshalb weder der Schüler des einen noch des andern geworden. In seinen frühesten Arbeiten, solange er in Sevilla weilte, erscheint Velazquez an kein Stoffgebiet gebunden. Er malte, wie es hier seit einiger Zeit schon üblich war, sogenannte Bodegocillos, Buden- oder Küchenstücke, Szenen und Figuren aus dem Volksleben, in welchen Hausgerät und Erwaren mit besonderer Liebe wiedergegeben werden. Das berühmteste Beispiel dieser Gattung ist der Wasserträger (Apsleyhouse London). Ein Wasserverkäufer (Agua-dor), die Hand auf den großen Krug gestützt, reicht einem Knaben das gefüllte Glas; ein älterer Mann, zwischen den Hauptfiguren sichtbar, hat bereits das Trinkgefäß an den Mund gesetzt. Schon in diesen Jugendwerken kommt der besondere Vorzug von Velazquez, das untrügliche Auge für



367. Die Spinnerinnen, von Velazquez. Madrid.

die wirkliche Natur, zu voller Geltung. Er bewahrte es sich bis zuletzt und fügte allmählich noch eine wunderbare Herrschaft über das Licht und dessen Wirkungen hinzu.

Durch seine Berufung nach Madrid an den Hof Philipps IV. 1623 wurde er vornehmlich auf die Pflege des Porträtfaches angewiesen. Als Bildnismaler entfaltete er seine ganze künstlerische Größe und stellte sich den ersten Meistern Italiens und der Niederlande ebenbürtig zur Seite. Und doch wurde er nicht durch die natürlichen Reize seiner Modelle unterstützt. Der Mehrzahl nach sind die von ihm gemalten Personen durchaus nicht anziehend, manche sogar, wie die königlichen Hanswürste und Zwerge, welche der Hofgesellschaft zum Zeitvertreibe dienten und von Velazquez wiederholt gemalt wurden, geradezu häßlich. Die Häßlichkeit wird besonders bei den Frauen durch die plumpe Tracht und die Schminke noch gesteigert. Nur seiner scharfen Zeichnung, seiner lebendigen Auffassung, seinem nicht bestechenden, aber überaus wirkungsvollen, namentlich in den Fleishteilen der Natur staunenswert nahe kommenden Kolorit gelang es,

diese Schwierigkeit zu bemeistern. Die Königsfamilie bis zu den jüngsten Infanten und Infantinnen (Taf. XVIII) wurde von Velazquez porträtiert. Unter den übrigen Bildnissen sind Papst Innocenz X., den er während seines zweiten Aufenthaltes in Italien 1649 malte (in der Galerie Doria in Rom), der Herzog von Olivarez (Abb. 365), der Kardinal Borgia in der Städelschen Galerie in Frankfurt, die „Dame mit dem Fächer“ (Hertford Galerie, London), in welcher der spanische Schönheitsstypus am glänzendsten zur Geltung gelangt, und die als Frau des Künstlers bezeichnete Dame im Museum zu Berlin besonders geschätzt. Die Porträtgruppen bringen noch andere Vorzüge des Meisters, die geistvolle Komposition, die feine Luftperspektive und das Hell-



368. Uebergabe von Breda, von Velazquez. Madrid, Prado.

dunkel, zu vollster Geltung. Die Abtönung der Farben in den vertieften Räumen, in welchen die Figuren angeordnet sind, die Weise, wie das von verschiedenen Seiten einfallende Licht zu malerischer Wirkung ausgenützt wird, zeigen sein nie versagendes malerisches Genie. In erster Linie müssen unter den Porträtgruppen von Velazquez die sogenannten Ehrenfräulein (las meninas) im Prado zu Madrid genannt werden (Abb. 366). Im Vordergrunde eines großen und tiefen Gemaches sehen wir Velazquez an der Staffelei stehen. Er schaut auf die Gruppe zu seiner Linken, auf die kleine Infantin Maria Margarita, welcher ein Ehrenfräulein ein Glas Wasser präsentiert. Rechts von dieser Gruppe sind zwei Zwerge mit einem großen Hunde dargestellt, mehr in der Tiefe erblicken wir eine Hofdame und ganz im Hintergrunde einen Kavaliere, welcher eben die Tür geöffnet hat. Die „Ehrenfräulein“ datieren aus dem Jahre 1656. Eine noch größere Wirkung üben die gleichfalls im Museum zu Madrid aufgestellten „Spinnerinnen“ (Abb. 367). Im vor-



Infantin Margarita.

Von Velazquez. Madrid, Museum.



deren dämmerigen Räume sind fünf Frauen aus dem Volke bei der Arbeit, spinnen und haspeln die Wolle. Durch eine große Tür blickt man in ein zweites, von der Sonne beleuchtetes Gemach, in welchem ein farbiger Teppich von mehreren Damen geprüft wird. Während uns diese Gemälde in das gedämpfte Hell Dunkel innerer Räume führen, zeigt das unter dem Namen „die Lanzen“ bekannte, in früherer Zeit geschaffene Bild, welches die Übergabe des Schlüssels der Stadt Breda an den spanischen Feldherrn Spinola darstellt (Abb. 368), die volle, klare, mit nicht geringerer Meisterschaft behandelte Tagesbeleuchtung. Um die Hauptperson haben sich rechts spanische Lanzenträger (daher der Name des Bildes) und links holländische Soldaten versammelt, in welchen die mannigfaltigsten Charaktertypen Ausdruck finden.

Trotz einer zweimaligen Reise nach Italien blieb Velazquez in Anschauungen und Formensinn doch ganz und gar Spanier. Dies beweisen am besten seine der antiken Welt entlehnten Bilder. Den griechischen Göttern streift er alles Ideale ab und versetzt sie auf den Boden seiner



369. Ansicht von Saragoſſa, von Velazquez und Mazo. Madrid, Prado. (Phot. Anderson.)

Heimat. Die antike Lebensweise (Aſop, Menipp) erscheint ihm in den derben, bedürfnislosen spaniſchen Bettlern verkörpert. Die berühmteſten mythologiſchen Schilderungen ſind die „Vulkanſchmiede“, in welcher Apoll dem unter Zyklopen — derben Gebirgsſöhnen — hämmernden Vulkan die Untreue ſeiner Gattin Venus berichtet, ferner ſein „Bacchus“ (beide in Madrid). Das letztere Bild iſt auch unter dem paſſenderen Namen: los borrachos, die Trinker, bekannt. Eine luſtige Geſellſchaft hat ſich unter dem Vorſitze eines halbnaekten, prächtigen Burſchen zu einem Wettkampfe im Trinken zuſammengefunden. Der Sieger wird unter lautem Beifall der Genoffen mit einem Efeuſtranze gekrönt.

Der Kreis der Werke des Velazquez umfaßt auch Andachtsbilder, Jagdstücke und Landſchaften. Er erinnert dadurch an die Niederländer, welchen er ſich auch bei aller Eigentümlichkeit ſeiner Begabung und trotz der Verſchiedenheit ſeiner Umgebung in der naturaliſtiſchen Auffaſſung und in der vorwiegenden Betonung der Koloritwirkung nähert. Auf moderne Künſtler hat kein alter Meiſter einen ſo großen Einfluß geübt wie der mit ſeiner künſtleriſchen Perſönlichkeit einzig in der ſpaniſchen Künſtgeſchichte daſtehende Velazquez. Seine maleriſchen Vorzüge wurzeln, wenn

sie sich auch auf den hispanischen Volkscharakter stützen, zu sehr in seiner individuellen Natur, als daß sie sich hätten vererben können. Der Künstler, der als sein Schüler gilt, sein früherer Hausflave Juan de Pareja, zeigt in seinem berühmtesten Bilde (Madrid), der Berufung des Apostels Matthäus, einen frischen Realismus, eine kräftige Farbe; daß er aber Velazquez heimlich die Malweise abgesehen habe, davon legt das Werk kein Zeugnis ab. Weit eher dürfte des Meisters



370. Des heil. Bonaventura Papstwahl, von Zurbaran. Dresden.

Schwiegerjohn Juan Bautista Martinez del Mazo (um 1612—1667) als glücklicher Nachahmer des Velazquez bezeichnet werden. Sein sicheres Hauptwerk ist die prächtige Ansicht von Saragoſſa (im Prado-Museum) mit Figuren von der Hand des Velazquez (Abb. 369). Er malte in deſſen Atelier, verwandte dieſelben Materiale und Modelle, lebte in derſelben künſtleriſchen Atmosphäre, und ſo iſt eſ kein Wunder, daß ſeine Werke, wie „Die Familie deſ Malerſ“ in der Wiener Galerie und viele andere ſonſt biſher unter deſ Velazquez' Namen gegangen ſind. Freilich konnte er deſ Meiteſ Stil nur in täuſchenden Außerlichkeiten erreichen.

In dem anderen Hauptmeister der Sevillaner Schule, Francisco Zurbaran (1598—1662), kommt vor allem die herbe Strenge der religiösen Anschauung zum Ausdruck (Abb. 370). Sein Hauptwerk ist die Verherrlichung des heil. Thomas von Aquino im Provinzialmuseum in Sevilla. Der an das Mönchische streifenden Gemütsweise entspricht bei allem äußeren Realismus die schwärmerische Andacht in seinen Gestalten und das sich leicht in das Düstere wandelnde Helldunkel in seinem Kolorit. Von milderer Empfindungen getragen, in den Formen weicher erscheinen die Ge-

gemälde des Alonso Cano (1601—1667), wie seine Madonnenbilder (Kathedrale von Malaga, Prado-Galerie) zeigen (Abb. 371). Sein Johannes auf Patmos, sein Engel mit dem Leichnam Christi lassen freilich schon auf eine Ermüdung der nationalen Phantasie schließen. Sie nähern sich der im 17. Jahrhundert durchschnittlich beliebten Auffassung, ohne eine feste Individualität zu verraten. Cano war auch als Bildhauer mit Recht berühmt. Seine polychromierten, in Holz geschnittenen Statuen (heil. Franziskus in der Kathedrale von Toledo) finden in Tiefe des Ausdruckes und edler Haltung kaum ihresgleichen. Überhaupt erfreute sich die Holzskulptur in Spanien einer reichen und tüchtigen Pflege. Außer Cano muß namentlich dessen Lehrer Juan Montañez (Madonna, Abb. 372), heil. Bruno im Provinzialmuseum in Sevilla, Kreuzstift in der Kathedrale von Sevilla) als hervorragender Holzschneider erwähnt werden.



371. Madonna mit dem Stern, von Alonso Cano. Madrid.

**Murillo.** Die größte Popularität genießt unter allen spanischen Malern der jüngste Meister der Schule von Sevilla, Bartolomé Estéban Murillo (1618—1682). In Deutschland ist er namentlich durch die in der Pinakothek zu München befindlichen Sevillaner Straßenszenen (Abb. 373) in weiteren Kreisen beliebt. Doch sind solche Straßenszenen von ihm nur selten und hauptsächlich nur in seiner früheren Zeit gemalt worden. Das Hauptfeld seiner Tätigkeit bildete die religiöse Kunst. Auch in dieser, und das sind gerade seine besten Schöpfungen, hat er die naturalistische Grundlage nicht aufgegeben, sondern einen frischen Volkston angeschlagen (Abb. 374). So in

mehreren heiligen Familien, welche durch einen kleinbürgerlichen gemüthlichen Zug an holländische Darstellungen erinnern (Abb. 375), in der „Engelsküche“ im Louvre (an der Stelle des in Verzückung schwebenden Klosterkoches vollführen Engel die Küchenarbeit) oder in seinem „Traum“, der



372. Madonna. Geschnitztes Standbild von Montañez. Sevilla.

Schilderung des römischen Senators und seiner Gattin, welche vor dem Papste knien und ihm erzählen, daß sie im Traume den richtigen Platz für eine Marienkirche erblickt, ja selbst in seinen großen religiös-historischen Bildern. Das Wunder Moses, welcher Wasser aus dem Felsen schlägt (Caridad in Sevilla), übt die größte künstlerische Wirkung durch die lebendige Schilderung der dürstenden Menschen und Tiere, welche sich herandrängen, um endlich Labsal zu empfangen (Abb. 377). Ähnlich überrascht in dem Bilde des Almosen spendenden heil. Diego (Akademie S. Fernando in Madrid) die scharfe Charakteristik der Bettler und Krüppel, welche den Heiligen umgeben. Bis zur Wiedergabe des Abstoßend-häßlichen wagt sich Murillo unbefangener naturalistischer Sinn in der heil. Elisabeth, welche einem gründigen Knaben die Kopfgeschwüre abwäscht (Akademie S. Fernando in Madrid). Versöhnend wirkt in beiden Bildern die Kunst des Kolorits, der fein abgewogene Gegensatz des kühlen Silbertones, in welchem die Heiligen und ihre nächste Umgebung gehalten sind, zu der warm kräftigen Beleuchtung der Volksgruppen. Aber auch dem anderen Elemente der nationalen Phantasie, der leidenschaftlich sinnlichen Erregung in religiösem Dienste, der auf das höchste gesteigerten Empfindung angesichts kirchlicher Mysterien, wird Murillo wie kein anderer Meister gerecht. Diese Richtung vertreten zahlreiche Schilderungen von Visionen und ekstatischen Zuständen wie: der heil. Franziskus, welcher den Gekreuzigten zärtlich in seine Arme nimmt, und die „Vision des heil. Antonius“ (dem auf den Knien liegenden Heiligen erscheint das von Engelscharen umgebene Christkind) in der Kathedrale zu Sevilla, der heil. An-

tonius mit dem Christuskinde in Berlin (Abb. 376). Aber auch die verklärte Schönheit der Himmelsbraut gibt er in den sogenannten Konzeptionen. Sie versinnlichen das Dogma der unbesleckten Empfängnis Marias und stellen die Madonna dar, wie sie von Engelkreigen um-



374. Unterricht der Maria, von Murillo. Prado.



373. Die Würfeler, von Murillo. München.

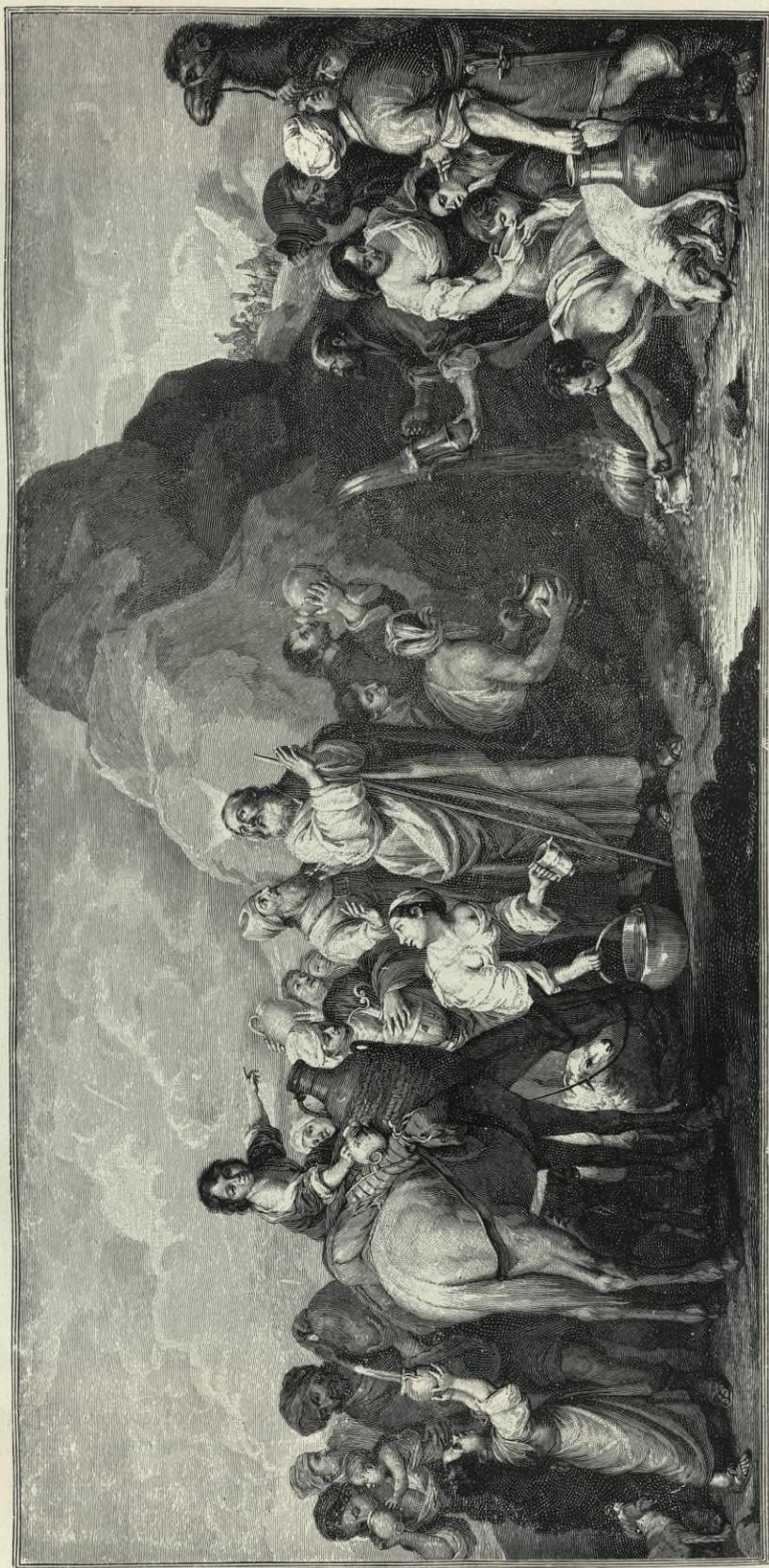


375. Ruhe auf der Flucht, von Murillo. Petersburg.

geben, in seliger Verzückung zum Himmel empor schwebt (Abb. 378). In den besseren Exemplaren der häufig gemalten Konzeptionen (Museum zu Madrid, Eremitage in Petersburg, Louvre) übt die Auflösung der festen Umrisse (*el vaporoso*), die bei aller Leuchtkraft zarte Färbung, an das leise Bittern des Tones anklingend, eine mächtige Wirkung aus. Zu Lieblingen



376. Der heil. Antonius mit dem Christkinde, von Murillo. Berlin.



377. Der Durst (Moses schlägt Wasser aus dem Felsen), von Murillo. Sevilla, Kloster la Caridad.

der Welt sind auch seine anmutigen Engel und heiligen Kinder geworden, in deren naivem Spiele sich frommes, sinnvolles Tun offenbart (Taf. XIX).



378. Die Allerreinste, von Murillo. Paris, Louvre.

Murillos Leben verlief überaus einfach. Mit Ausnahme eines kurzen Aufenthaltes in Madrid, wo er Velazquez und die großen Niederländer und Italiener studierte, wirkte er unermüdlich in Sevilla, eine große Fruchtbarkeit entfaltend, die ihn besonders in der letzten Zeit zu weilen zu flüchtiger Arbeit verleitete.



Die Kinder mit der Muschel.

Von B. E. Murillo. Madrid, Prado.

Springer, Handbuch der Kunstgeschichte, Bd. IV, 8. Aufl.

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Druckverlag G. Berrig, Zwickau

MAZEK STUDENTOW ARCHITEKTURA  
WARSZAWA  
RAKOWIE



## 5. Die französische Kunst im siebzehnten Jahrhundert.

Das Zeitalter Ludwigs XIV. wird als die Glanzperiode der französischen Kunst gepriesen. Gewiß nicht mit Unrecht, wenn man die äußere Stellung der Kunst, ihre Anerkennung im Staatswesen (Gründung der Akademie 1648), die Fülle der ihr zugewiesenen Aufgaben erwägt. Größere Künstler, namentlich Maler, hat aber Frankreich bereits in der Periode Ludwigs XIII. hervorgebracht. Nur daß sich in ihren Werken die Beziehungen zu dem prunkvollen Hofe, in dessen Glanz sich unter Ludwig XIV. ganz Frankreich sonnte, und dem sich halb Europa willig beugte, noch nicht ausprägen, der nationale Charakter überhaupt durch andere Einflüsse zurückgedrängt wird. Die italienische Kunst bewahrt im Anfange des 17. Jahrhunderts ihr volles Ansehen. Nach Rom pilgert, wer es in der Malerei weiter bringen will; Rom und Italien begrüßen die meisten Künstler als ihre künstlerische Heimat, mag auch ihre Geburtsstätte in einer französischen Landschaft liegen.



379. Bauernfamilie, von Le Nain. London.

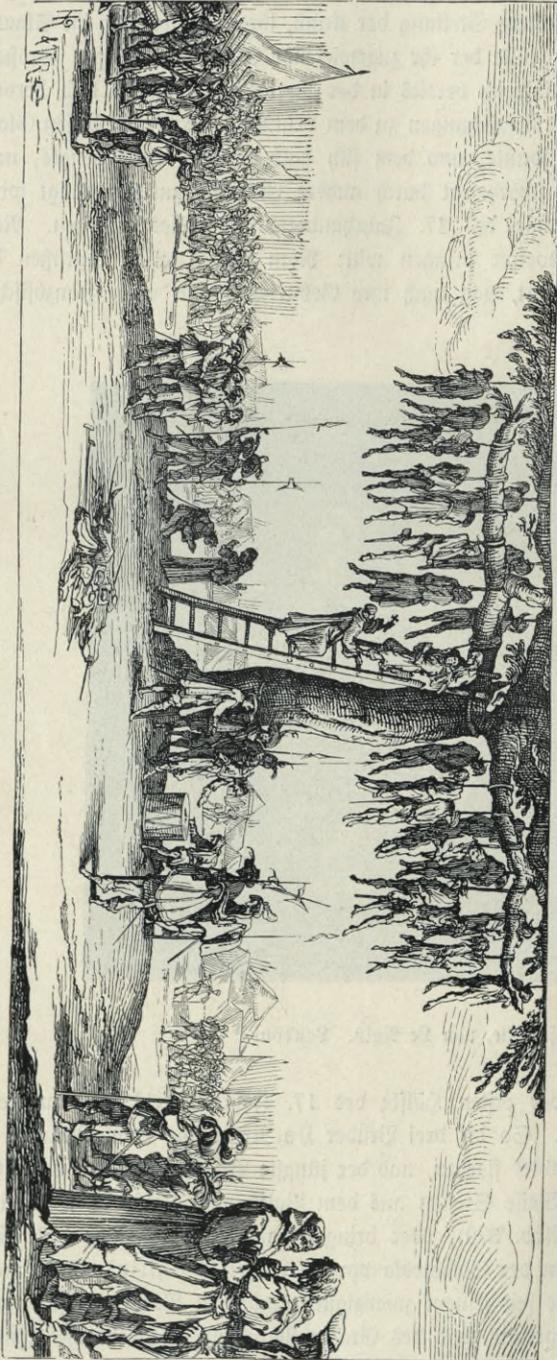
Nur wenige Maler, welche in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts tätig auftreten, entziehen sich dem italienischen Einflusse. So die drei Brüder Le Nain aus Laon, Antoine und Louis, welche beide rasch nacheinander 1648 starben, und der jüngste Bruder Matthieu um (1600 bis 1677). Sie schildern in schlichter Weise Szenen aus dem Volks- und Landleben, Schnitter, eine Bauernfamilie bei der Mahlzeit (Abb. 379), oder bringen uns die Nachklänge des kriegerrischen Lebens, das ungebundene Treiben der Soldateska vor die Augen. Philippe de Champaigne, 1602 in Brüssel geboren, aber seit seinem zwanzigsten Jahre in Paris ansässig, wo er 1674 starb, hält in seinen trefflichen Porträts (das des Grafen Mansfeld 1624 brachte ihm die Gunst der Maria von Medici) die niederländische Malweise fest, während in seinen religiösen Bildern der allzu ernste Geist des Janzenistenklosters Port-Royal, dem er auch persönlich nahestand, hervortritt.

Auch Jacques Callot aus Nancy (1592—1635) lebte zwar längere Zeit in Italien, befaßt aber in seinen figurenreichen, mit der Nadel radierten und geätzten Schilderungen nach

Inhalt und Auffassung nordischen Charakter. Er führt uns Volksfeste (Markt von Florenz), Kavaliere mit ihren Damen, Zigeuner vor die Augen; er stellt die Verjüngung des heil. Antonius dar und beschreibt in achtzehn Blättern das in seiner lothringischen Heimat selbst geschaute grausame Kriegselend (Abb. 380). Auch die typischen Figuren der italienischen Komödie (Pantalon, Scapin usw.) fanden in Callots Radierungen einen hervorragenden Platz. Seine Phantasie spottete aller Schranken und bewirkte, daß Callots Name schließlich gleichbedeutend mit einer ganzen poetischen Richtung (Hoffmanns Phantasiestücke in Callots Manier) wurde. Die unerbittliche Wahrheit der Auffassung in den „misères de la guerre“, die sich auch in der scharfen, fast trockenen, aber jede Bewegung präzise zeichnenden Technik ausdrückt, verleiht seinen Radierungen besonderen Wert. Sie erscheinen als treue und treffende Illustrationen der gleichzeitigen Ereignisse.

Den Hauptton in der französischen Malerei in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts gab aber die italienische Kunst an. Neben den minder bedeutenden Vertretern der naturalistischen Richtung lernen wir Maler kennen, welche, dem Zuge der späteren französischen Renaissancearchitektur folgend, korrektere, maßvollere Formen anstreben, von einem ernstern, gründlichen Studium der älteren italienischen Meister ausgehen, deren Begeisterung für die antiken Gedankenkreise nachleben. Sie dürfen deshalb eine gewisse Klassizität in Anspruch nehmen, welche sie freilich mit dem Verluste

früher, unmittelbarer Lebendigkeit erkaufen. Der künstlerische Verstand ist größer als die Macht ihrer Phantasie, eine kühle, streng bemessene Darstellungsweise in ihren Werken vorherrschend.



380. Misset dem Misères de la guerre. Radierung von Jacques Callot.

**N. Poussin und die heroische Landschaft.** An ihrer Spitze steht Nicolas Poussin (1594—1665). Schon frühzeitig lernte er Raffael aus Marcantons Kupferstichen kennen. Als er nach wiederholt mißglückten Versuchen, in Italien seine Studien fortzusetzen, sich 1624 in Rom



881. Heilung der Blinden, von Nicolas Poussin. Louvre.

niederließ, lebte er sich in die klassische Welt vollständig ein. Im Jahre 1641 folgte er einem Rufe nach Paris, wo sich unter Richelieus Patronate ein reiches Kunstleben entfaltet hatte. Doch schon nach zwei Jahren kehrte er, in seinen Erwartungen vielfach getäuscht und sich zurückgesetzt glaubend, nach Rom zurück. Zahlreich sind Poussins biblische Bilder (Rebecca am Brunnen, Moses schlägt Wasser aus dem Felsen, Heilung der Blinden, Abb. 381), in welchen die weise bedachte Anordnung der

Gruppen, die würdige Auffassung der einzelnen Gestalten am meisten fesselt, wogegen ein schwerer Farbenton nicht selten den Genuß beeinträchtigt. In den Schilderungen des antiken mythologischen und historischen Lebens (Bacchanale, Testament des Gudamidas), in allegorischen Darstellungen dämpft



382. Gewaltige Sandbüchse, von Gaspard Dughet. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.

das Streben nach strenger äußerer Richtigkeit der Darstellung die unmittelbare Wirkung. Die Landschaft, die auf vielen Gemälden Poussins sogar als eine für den Eindruck sehr wirksame Szenerie erscheint, wird für den Meister in seinen späteren Jahren mehr und mehr Selbstzweck: die meist in das klassische Altertum führende figurliche Staffage tritt zurück, die landschaftlichen Formen, teilweise der italienischen Natur entlehnt, aber durch die Anordnung in ihrer Mächtigkeit noch gesteigert,

entrücken den Sinn der gewöhnlichen Umgebung und lenken ihn auf eine ferne ideale Welt, auf den würdigen Schauplatz großer Taten und gewaltiger Menschen hin. Diese Weise, die Landschaft aufzufassen (heroische Landschaft), wurde von Poussins Schwagers Dughet, genannt Gaspard Poussin (1613—1675) in Rom, einem der fruchtbarsten Maler des 17. Jahrhunderts, festgehalten (Abb. 382). Zeigte sich schon bei Nikolaus Poussin die aus einem Gusse schaffende künstlerische Kraft bedenklich abgeschwächt — darin muß er in seinem Wettstreit mit Rubens gegen diesen zurückstehen — so dankte sie vollends in den Werken Gaspard Poussins zugunsten einer äußerlichen Kompositions-



383. Landschaft mit Hagar und dem Engel, von Claude Lorrain. London

weise ab. Die einzelnen Teile der Bilder werden in verständig berechneter Weise nach Naturstudien zusammengestellt, über der regelrechten Anordnung die feineren Stimmungen zurückgesetzt. Daher üben seine Werke als Dekorationsstücke eine gute Wirkung, wie die Landschaftsfresken im Palazzo Colonna und in der Kirche S. Martino ai Monti in Rom, zeigen aber niemals eine intime, warme Empfindung.

**Claude Lorrain.** Die Vorliebe für die heroische Landschaft klingt auch in den Bildern des Claude Gellée, genannt Claude Lorrain, an, nur daß dieser für die besonderen Reize der landschaftlichen Natur, die Lichterscheinungen, ein feineres Auge besitzt und milderen, heiteren Stimmungen gern Ausdruck verleiht. In Lothringen, in einem Schloßstecken an der Mosel, in der Nähe von Epinal,

1600 geboren, als Knabe verwaist, durchwanderte Claude schon frühzeitig viele Länder. Als sein Hauptlehrer gilt Agostino Tassi in Rom, der wieder mit Paul Brill zusammenhängt. Von 1627 an lebte Claude in Rom, wo er 1682 starb. Seinen staunenswerten Fleiß bekundet das von ihm in späteren Jahren angelegte Buch der Zeichnungen, worin er die von ihm gemalten Bilder skizzierte, um sich vor Fälschungen, die häufig versucht wurden, zu sichern und die Echtheit der Gemälde belegen zu können. Unter dem Namen *liber veritatis* bekannt, ist es gegenwärtig im Besitze des Herzogs von Devonshire. Es enthält zweihundert Zeichnungen, erschöpft aber damit noch lange nicht die Summe seiner Gemälde. Gern schiebt Claude im Vordergrunde kulisienartig eine mächtige Baumgruppe oder einen Tempelbau vor, damit Mittel- und Hintergrund desto vertiefter erscheinen (Abb. 383). Auf weite, in den Linien leicht bewegte Flächen trifft unser Auge; vor allem in den Küstenlandschaften verliert sich der Horizont in einer unendlichen Ferne. Bald erglänzt die See im Lichte der Mittagssonne, bald träufelt ein sanfter Morgenwind die Wellen, bald sinkt die Sonne glühend in das Meer hinab. In der Kunst wirkungsvoller Beleuchtung,



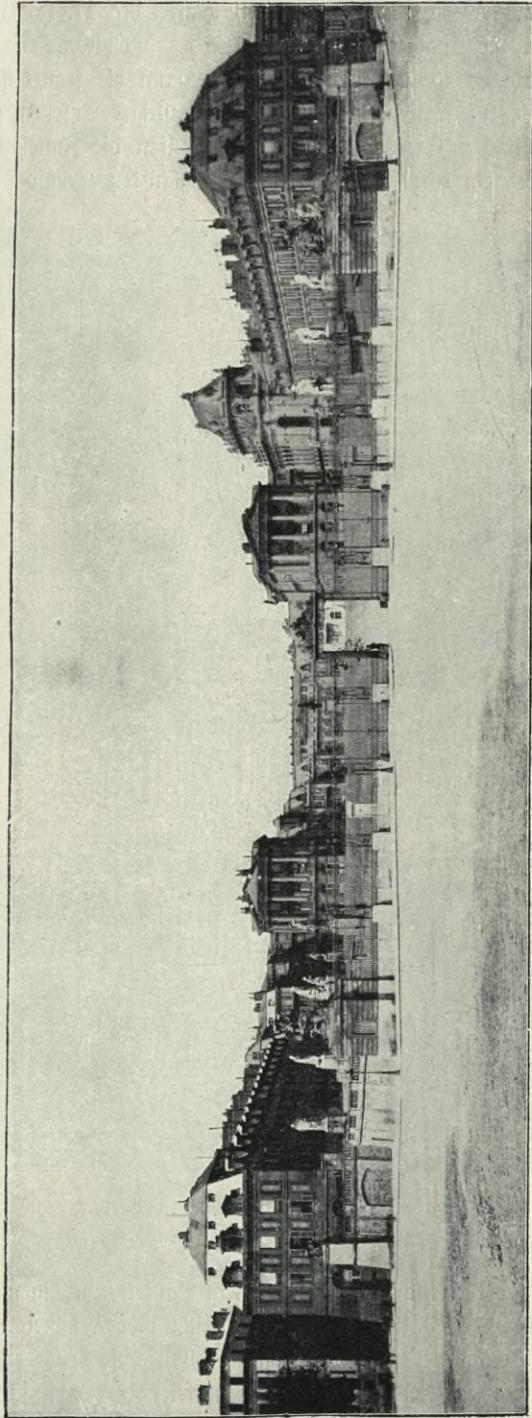
384. Die heil. Veronika, von Lesueur. Paris, Louvre.

seiner Abtönung von Licht und Schatten, harmonischer Färbung stand Claude unter den Zeitgenossen unerreicht da, und wenn auch zuweilen in der Komposition eine künstliche Anordnung bemerkbar wird, so ist die Naturstimmung doch stets vollendet wiedergegeben; der Eindruck idealer glücklicher Ruhe bleibt unverfehrt. In England, sowohl in der Nationalgalerie wie in den privaten Sammlungen, im Louvre, in der Eremitage zu Petersburg und im Prado-Museum zu Madrid ist Claude Lorrain am reichsten vertreten. Zu seinen berühmtesten Gemälden gehören „die Mühle“ in der Galerie Doria, die Einschiffung der Königin von Saba in London, die sogenannten vier Jahreszeiten in St. Petersburg.

Der letzte berühmte Vertreter der französischen Malerei unter Louis XIII., der jung verstorbene Gustave Lesueur (1616–1655), hat Italien nicht besucht, sondern seine Erziehung zunächst in der Werkstätte eines Naturalisten, des ziemlich mittelmäßigen, aber vom Hofe begünstigten Simon Vouet, empfangen. Doch haben Poussin und die großen Italiener auf seine Kompositionen offenbar Einfluß geübt. Seine Figuren sind frei von gekünstelter Würde und ausgezeichnet durch den natürlichen Ausdruck der Empfindung (Abb. 384); nur sein Farbensinn blieb unentwickelt. Als Lesueurs Hauptwerk müssen die zweiundzwanzig Bilder aus dem Leben

des heil. Bruno im Louvre bezeichnet werden, und unter ihnen wieder wegen des ergreifenden Ausdruckes und der schlichten Wahrheit der Tod des Heiligen. Alle diese Künstler können unter dem landläufigen Namen „Idealisten“ zusammengefaßt werden. Sie bilden jedenfalls die wichtigste Gruppe. Doch hat auch die volkstümliche Richtung, welche die Gegenstände der Darstellung der unmittelbaren Wirklichkeit entlehnt, in dem gleichfalls in Rom ansässigen Jacques Courtois aus Burgund, daher unter dem Namen le Bourguignon den Zeitgenossen geläufig (1621—1676), einen Vertreter gefunden. Für seine lebhaft bewegten und malerisch erfaßten Reitergefechte dankt er wahrscheinlich Cerquozzi, dem beliebten italienischen Schlachtenmaler, und Salvator Rosa die reichsten Anregungen.

**Die Stiftung der französischen Akademie in Rom** durch den Minister Colbert (1666) band zum Teil die weitere Entwicklung der französischen Kunst an Rom. Sodann läßt sich in kirchlichen und mythologischen Bildern die Existenz einer italienisierenden Schule verfolgen, die bald in diesem, bald in jenem älteren Meister ihre Ideale sucht, aber niemals findet. Man wird nicht fehl gehen, wenn man in der Stiftung der römischen Akademie eine der Renaissancekunst erwiesene Huldigung vermutet. In der Tat knüpft die französische Kultur in einem bezeichnenden Punkte an die Renaissance an. Auch bei ihr erscheint die Ruhmessehnsucht als eine Haupttriebfeder der Handlungen, und der Kunst wird als wichtigste Aufgabe die ideale Verherrlichung großer Taten und großer Männer gestellt. Aber groß ist in Frankreich nur ein einziger Mann, der König Ludwig XIV. Seinem Ruhme allein muß daher auch die Kunst dienen. So empfängt die



385. Gesamtansicht des Schlosses zu Versailles.

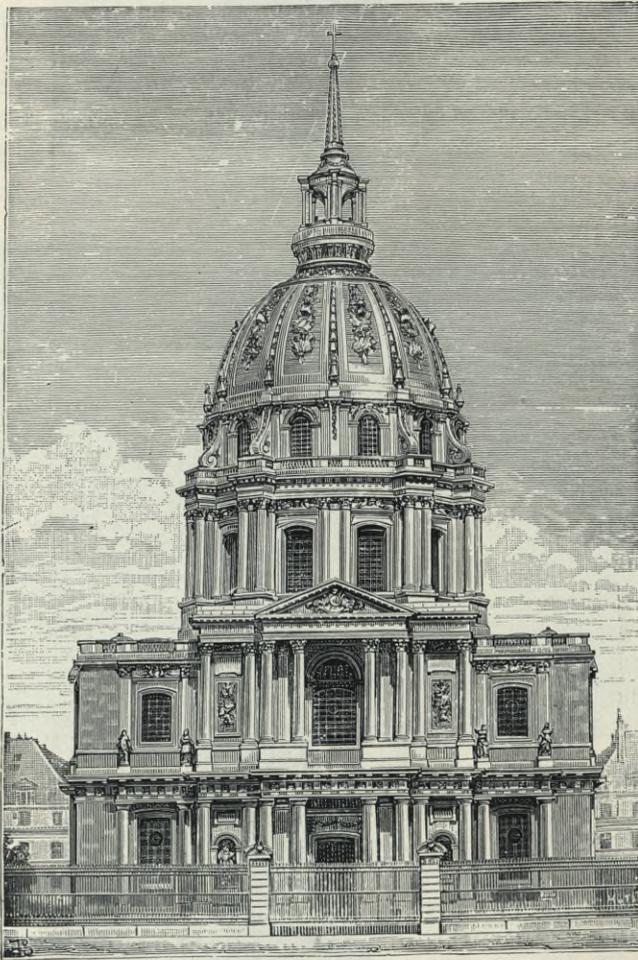
französische Kunst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts einen streng monarchischen Charakter. Weil aber die Steigerung der monarchischen Gewalt in Europa das nächste Ziel der staatlichen Entwicklung wurde, so gewann die französische Kunst, die pomphafte Verherrlichung des absoluten Königstums, ein mustergültiges Ansehen und dehnte ihre Herrschaft weit über die französischen Grenzen aus. Wir begreifen die Zuneigung zur Antike und zur Renaissancekunst, da beide in heroischen Darstellungen glänzten; ebenso verständlich wird uns aber auch, daß diese

Annäherung vorwiegend stofflicher Natur war, und der Zwang höfischer Huldigung die wahrhaft poetische Auffassung hemmte. An ihrer Stelle wird uns hauptsächlich nur rhetorischer Schwung geboten.

#### Architektur unter Louis XIV.

Den Ausgangspunkt der französischen Kunst in der Zeit Ludwigs XIV. bildet das Versailler Schloß, nicht wegen seiner hervorragenden architektonischen Bedeutung, sondern weil sich in ihm die veränderten künstlerischen Anschauungen und Bauweisen am deutlichsten ausdrücken, und weil es deshalb ein ganzes Jahrhundert lang das Muster eines wahrhaft fürstlichen Palastes blieb (Abb. 385). Die Schlösser Schleißheim, Nymphenburg, Bonn, Schönbrunn und andere wurden nach seinem Vorbilde gebaut. Schon 1624 war mit dem Bau des Versailler Schlosses begonnen worden. Erst unter Ludwig XIV. (seit 1661) empfing es durch Leveau und Jules Hardouin Mansart (1646 bis 1708) die endgültige Form.

Der altfranzösische Schloßtypus,



386. Der Invalidendom in Paris.  
Von Jules Hardouin Mansart.

nach welchem sich die verschiedenen Bauten um einen Hof herumlegen und an den Ecken durch Pavillons verstärkt werden, paßte nicht mehr zu den neuen höfischen Einrichtungen. Wohl besitzt das Versailler Schloß einen prachtvollen Hof; dieser erscheint aber nicht mehr als der Mittelpunkt des Ganzen, sondern er bereitet in wirksamer Abstufung auf die Fassade vor, welche sich nicht durch die Höhe, sondern durch die riesige Länge auszeichnet und, namentlich von der Gartenseite aus betrachtet, einer Galerie verwandt erscheint als einem Palaste. In der Fassadenbildung herrscht eine gewisse nüchterne Trockenheit. An die Stelle einer kräftigen Rustika treten im Erdgeschoße scharfe Horizontaleinschnitte, die Fenster drücken durch ihre Größe die Mauerfläche — im



387. Ornament von Jean Bérain.

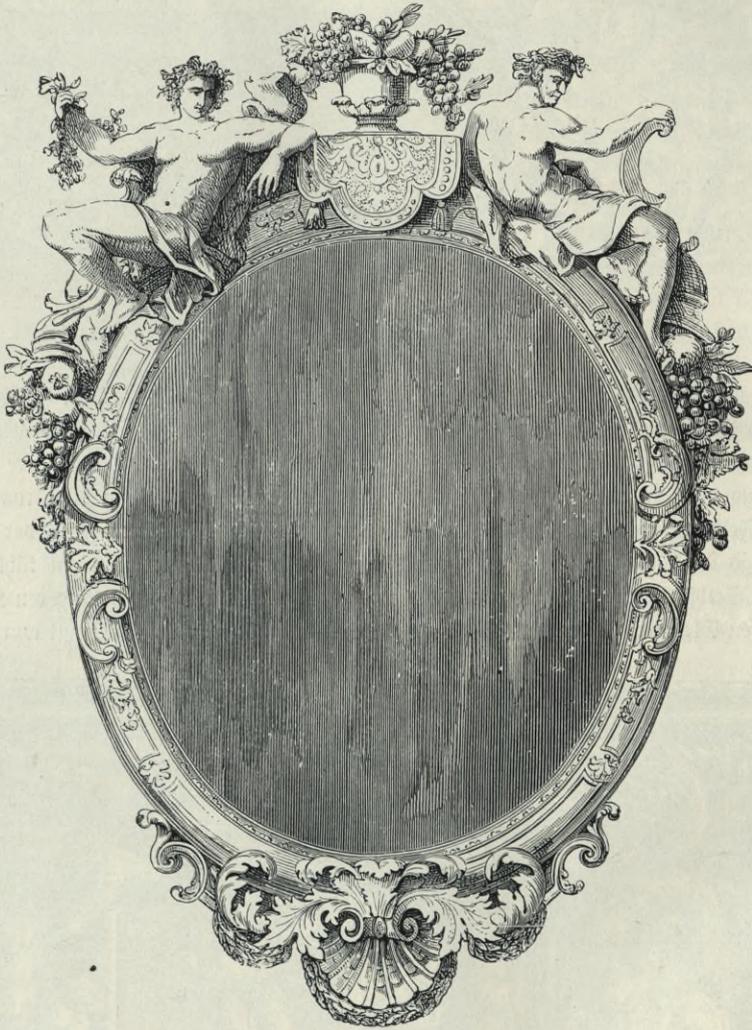
Erdgeschosse nach dem Parke sind sie sämtlich in Türen verwandelt worden. Das Leistwerk, welches die Wände gliedert, die unkannelierten Säulen, die ionischen Kapitelle mit herabhängenden Ranken — jetzt allgemein beliebte Motive — sehen dürrig genug aus. Das Innere des Schloßes hält mehr, als das Äußere verspricht. In den Sälen und Galerien haben die Ornamentisten das fruchtbarste Feld für ihre Kunst gefunden. In der französischen Architektur aus der späteren Periode Ludwigs XIV. herrscht überhaupt im Gegensatz zum Stil Berninis ein kühl verständiges Wesen vor. Selbst die große Louvrefassade, mit deren Ausführung nach längeren Kämpfen und Eiferjüchteleien Claude Perrault (1613—1688), ursprünglich ein Arzt, betraut wurde, wirkt doch



388. Ornament von Jean Lepautre.

in einzelnen Punkten wie ein nach den Regeln des Vitruv geschaffenes Probestück. Schroff hebt sich das kahle Erdgeschöß gegen das mit gekuppelten Säulen geschmückte Hauptstockwerk ab; durch die übermächtigen Säulen wird die eigentliche Fensterarchitektur stark in den Hintergrund gedrängt.

Der Gegensatz, in welchem sich die französischen Bauten vielfach zu dem gleichzeitig herrschenden italienischen Stile bewegen, darf nicht zu dem Glauben verleiten, als ob sich die Künstler überhaupt von italienischen Einflüssen befreit hätten. Die Kirchenbauten, wie die Abtei Val-de-

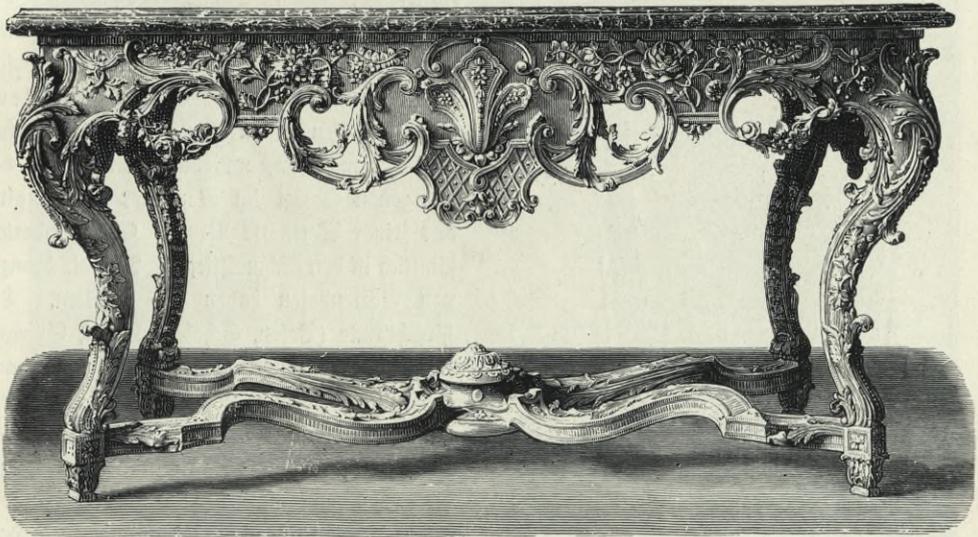


389. Spiegelrahmen von Daniel Marot.

Grâce (1645) von François Mansart, dem Oheim des Jules Hardouin Mansart, der von diesem erbaute Invalidendom (nach 1693, Abb. 386), die Kirche der Sorbonne (1635) von Jacques Lemercier, weisen deutlich auf das Vorbild der Peterskirche hin, und zeigen, was wohl hervor- gehoben zu werden verdient, daß das Ideal eines mächtigen zentralen Kuppelbaues in der Phantasie der französischen Architekten die Hauptrolle spielte. Selbst im Schloßbaue, welcher im 17. Jahr- hundert noch eifrig gepflegt wird, kehren die italienischen Formen häufig wieder. Nur der Grund- riß hält an der altheimischen Sitte fest. Ein Hof sperrt regelmäßig das Hotel von der Straße

ab, die Anordnung der inneren Räume opfert die Bequemlichkeit nicht vollständig dem Prunk der Repräsentation, obschon auch für diese durch stattliche Vorhallen, Galerien usw. gesorgt wird. Künstlerischen Wert und wahrhaften Glanz empfangen alle diese Bauten erst durch die innere Dekoration.

**Die Gobelinmanufaktur.** Die Akademie in Rom brachte nicht die gehofften Früchte, sie lähmte die künstlerischen Kräfte mehr, als daß sie sie aufgefrischt hätte. Dagegen war die Gründung der Gobelinmanufaktur, ihre Erhebung zur „manufacture royale des meubles de la Couronne“ durch Colbert 1662 eine epochemachende Tat, welche der französischen Kunst für Menschenalter eine herrschende Stellung in Europa sicherte. In der Manufaktur fanden Künstler und Kunsthandwerker aller Art: Bildhauer, Maler, Ebenisten, Goldschmiede, reiche Beschäftigung und Unterweisung. Dem Eintritt in Spezialwerkstätten ging ein sorgfältiger Zeichenunterricht voraus. Schon dadurch, daß hier die schönsten Möbel für das Versailler Schloß geschaffen wurden, glänzende Aufgaben von

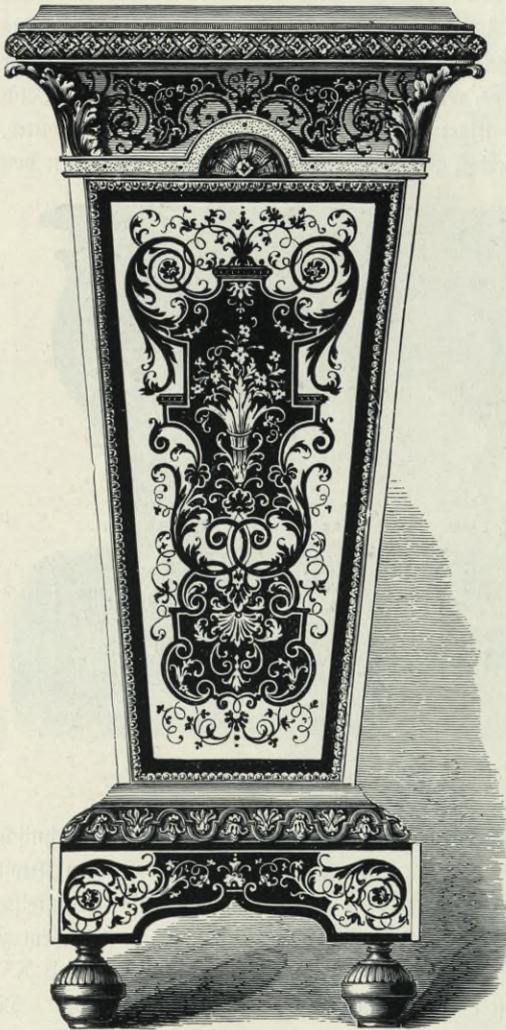


390. Konfoltisch. Schloß Schleißheim.

allen Seiten zuströmten, mußten die Kräfte der Arbeiter angepörrt werden. Die technische Tüchtigkeit der Werkleute regte wieder Künstler an, Entwürfe zu zeichnen und sich zu dem Kunsthandwerke in eine engere Beziehung zu setzen. Ähnlich wie im 16. Jahrhundert die Kleinmeister auf das Kunsthandwerk der deutschen Renaissance einen nachhaltigen Einfluß übten und diesem zu europäischem Rufe verholfen, boten die französischen Dessinateure unter Ludwig XIV. und XV. den mannigfachsten Kunstgewerben reiche Muster und bestimmten den dekorativen Stil. Die Schilderung der aufeinander folgenden französischen Dekorationsmoden deckt sich beinahe vollständig mit der Erzählung der Schicksale des europäischen Kunsthandwerks seit dem Ende des 17. Jahrhunderts. Diese Tatsache wird nicht durch das Ansehen des Versailler Hofes allein erklärt, sondern sie findet auch ihre Begründung in der Tüchtigkeit der französischen Ornamentisten.

**Die Dessinateurs.** Zu den berühmtesten „Dessinateuren“ gehörte Jean Bérain (1639—1711), welcher von den Raffaelischen Grotesken den Ausgangspunkt nahm, diese aber üppiger, oft freilich auch schwerfälliger zeichnete (Abb. 387), auf Pflanzenmotive fast völlig verzichtete, übrigens auch selbst unmittelbar die Dekoration von Prachträumen in die Hand nahm; ferner Jean Lepautre (1617—1682), ursprünglich zum Tischler bestimmt, von wunderbarer Fruchtbarkeit und Vielseitigkeit (ungefähr 2700

Blätter hat er gestochen oder erfunden, Abb. 388): der auch als Bildhauer und Holzschnitzer in Toulon tätige Bernard Toro († 1731), von dem wir mehrere Hefte „dessins à plusieurs usages“, voll von leicht erfundenen Kartuschen, Maskarons, Vasen, Ornamenten, besitzen, und endlich Daniel Marot. Als Hugenothe mußte Marot nach dem Widerruf des Ediktes von Nantes Paris verlassen; er flüchtete nach Holland, wo er (1712) seine „Gedanken zum Gebrauche für Architekten, Maler, Bildhauer, Goldschmiede, Gärtner und andere“ herausgab (Abb. 389).



391. Postament mit Bouille-Arbeit.  
Dresden, Grünes Gewölbe.

Allumfassend ist die Wirksamkeit der Ornamentzeichner, praktisch ihre Richtung. In der Tat lehnen sich auch die ausführenden Künstler wenigstens im allgemeinen an ihre Entwürfe an, außer den Plafondmalern und eigentlichen Dekorateurs auch die Goldschmiede, welche Ludwig XIV. mit Vorliebe beschäftigte, ehe die Finanznot des Staates ihm Sparsamkeit aufzwang. Unter den Goldschmieden nahm Claude Ballin der Ältere († 1678) den ersten Rang ein. Ein großer Teil der massiven, mit kostbarem Silber beschlagenen Möbel im Versailler Schloß ging aus seiner Werkstätte hervor. Sie wanderten sämtlich in den Schmelztiegel. Nur die bronzernen Gartenvasen haben sich erhalten. Die Prachtstücke (Vasen, Schalen, Kübel, Spiegel, Mandelaber, Leuchter) kennen wir nur aus Zeichnungen. Wenn Zeitgenossen Ballins Verständnis der Antike rühmen, so haben wir das Lob auf die Tatsache einzuschränken, daß ihm die Renaissance motive und die Regeln der alten Architektur nicht fremd blieben. Doch gilt auch dieses mehr von seinen für den Hofgebrauch bestimmten Arbeiten als von seinem Kirchengeschmück, welches durch den übertriebenen Prunk und die maßlose Anhäufung von Zieraten beinahe alle Brauchbarkeit verliert.

**Die Boulléarbeiten.** Die französischen Möbel des 17. Jahrhunderts, welche auch für das übrige Europa mustergültig wurden, entstammen zunächst ganz ausschließlich den Werkstätten der Kunstschreiner. Sie lehnen sich noch an die Überlieferung an und haben in den Holzschnit-

zeuereien einen deutlich ausgesprochenen architektonischen Charakter. Dieser lockert sich erst gegen das Ende des Jahrhunderts; die Beine werden schlanker, das Schnitzwerk verliert die derbe Kraft und wird häufig durchbrochen gearbeitet (Abb. 390). Inzwischen waren der eigentlichen Kunstschreiner gefürchtete Nebenbuhler entstanden. Den geschnitzten Möbeln traten die gepolsterten zur Seite. Wie sehr die Tapezierkunst sich allmählich vordrängte, beweist am besten die Tatsache, daß häufig förmliche Bordüren, in Holz geschnitten, von der Tischplatte herabhängen. Noch schlimmer gestaltet sich die Lage für

die Holzschnitzer, als die sogenannten Boulllearbeiten aufkamen, welche für Kastenmöbel aller Art die herrschende Mode wurden. Charles André Boullée (1642—1732), einer alten Pariser Ebenistenfamilie entsprungen, ging von der schon früher bekannten und auch in Deutschland vielgeübten Intarsia und Marketerie aus, begnügte sich aber nicht mit der eingelegten Arbeit in verschiedenen Holzarten, sondern zog zur Einlage in die Ebenholzflächen Schildpatt, Elfenbein, Kupfer heran. In den Ornamenten vielfach von den eigentlichen Dessinateuren, wie Bérain und anderen, abhängig, weiß Boullée doch stets die Motive der Fläche glücklich anzupassen und ihnen den malerischen Charakter zu wahren. Die von Boullée begonnene Dekorationsweise wurde von seinen Söhnen fortgesetzt und erhielt sich das ganze achtzehnte Jahrhundert hindurch (Abb. 391). Technische Vollendung und wirklich feiner Geschmack — auch in den kleinen angelegten plastischen Verzierungen — wird aber nur in den ältesten Boulllemöbeln gefunden.



392. Die Apollogalerie im Louvre.

**Charles Lebrun.** Bei der so pomphaft dekorativen Richtung, welche die Kunst im Zeitalter Ludwigs XIV. einschlägt, kann es nicht wundernehmen, daß auch die monumentale Malerei und Skulptur ähnliche Pfade aussucht. Der berühmteste Maler der Periode, Charles Lebrun (1619—1690), bei der Nachwelt geradezu zum Typus für den Stil Louis' XIV. geworden, muß ganz anders beurteilt werden, je nachdem man die rein malerische oder die dekorative Seite in seinen Werken in den Vordergrund stellt. Nur zweiten Ranges als Maler, leer und flüchtig in der Zeichnung, kalt und ohne Harmonie in der Färbung, bleibt er als Dekorateur die hervorragendste und tüchtigste Erscheinung seiner Zeit. Und sein Ruf als Maler würde noch tiefer sinken, wenn er nicht das Glück gehabt hätte, daß die besten Meister des Jahrhunderts seine Gemälde in Stichen vervielfältigten. — Außer der Gründung der Gobelinsmanufaktur ist die würdige Beschäftigung einer zahlreichen Kupferstecherschule die glorreichste Tat auf dem Kunstgebiete in der Periode Louis' XIV.



393. Christian XIV., von Scharinthe Stigarb.  
Braunschweig, Herzogd. Museum.



394. Mlle. de Rambesc und der junge Graf von Brionne, von Statter.  
Paris Louvre.

Der aus Flandern stammende Gérard Edelinck, Gérard Audran, das bekannteste Glied der Künstlerfamilie Audran, Rousselet, Poilly, Robert Nanteuil, Pieter van Schuppen und die beiden Pierre und Pierre-Jambert Drevet übertrugen die Blüte des Kunstzweiges von Flandern nach Paris und begründeten den Ruhm des französischen Bildnistisches. Die Vollendung, mit welcher diese Kupferstecher die malerischen Effekte wiedergeben, verleiht ihren Werken nicht allein an sich einen großen Wert, sondern trägt auch dazu bei, den Ruhm ihrer Vorlagen zu verbreiten, um so mehr, als nicht selten die Nachbildungen die Fehler der Originale verbessern oder doch verbergen. Dieses ist z. B. bei den Alexanderbildern Lebruns der Fall, nach welchen



395. Louis II, der Große Condé, von Coyzevox. Paris, Louvre.  
(Phot. Girardon.)

ursprünglich Teppiche in der Gobelinmanufaktur ausgeführt werden sollten. Die Kupferstiche Audrans und Edelincks lassen das bunte und doch flache Kolorit der Gemälde gar nicht erkennen. Lebrun hatte in seiner Jugend mehrere Jahre in Rom zugebracht und außer der zeitgenössischen Malerei die Antike fleißig studiert. Er richtete sein Augenmerk vorzugsweise auf die Außerlichkeiten in den antiken Kunstwerken und prägte sich eine Summe von künstlerischen Gedanken und Formen ein, welche er nach seiner Rückkehr in die Heimat vortrefflich auszunutzen wußte. In den Händen des Günstlings eines Fouquet, Mazarin und schließlich des Königs ruhten jahrzehntelang alle großen künstlerischen Unternehmungen, weshalb sein Name auf den verschiedensten Kunstgebieten wiederkehrt. Obschon Lebrun auch zahlreiche Kirchenbilder, Porträts (Museum in Berlin)

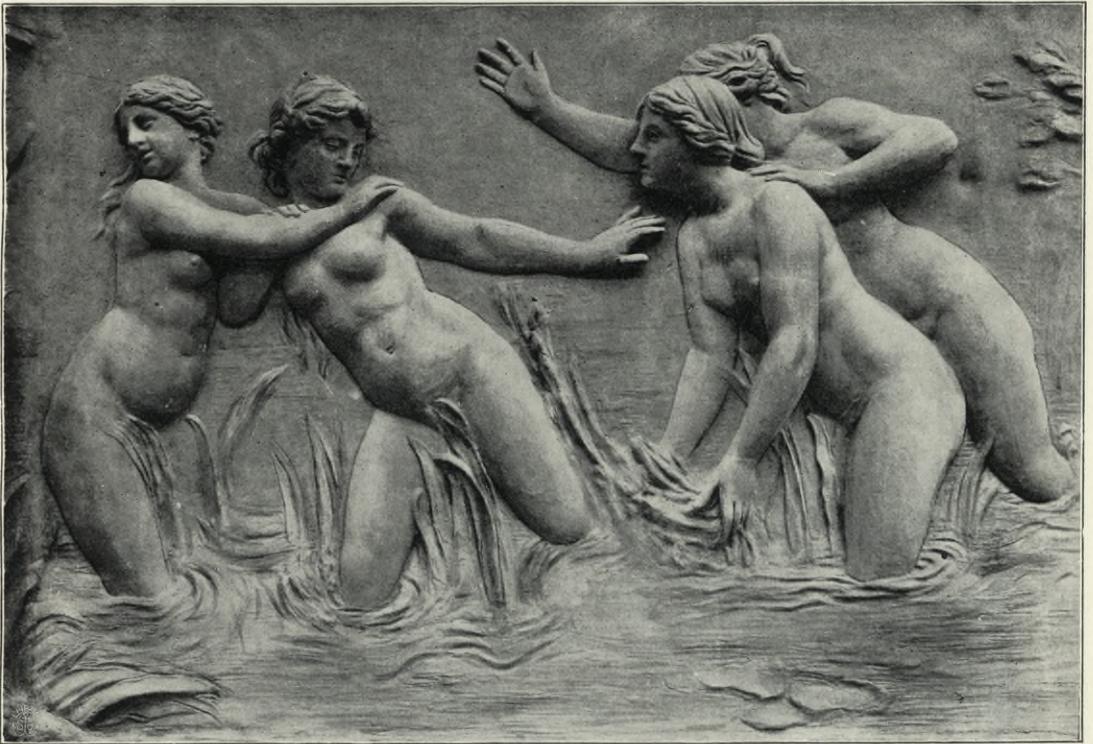
malte, so bleibt doch die Tätigkeit im Fache der großen Dekorationsmalerei (Apollogalerie im Louvre, Abb. 392, Gesandtentreppe, und Spiegelgalerie Versailles) die Hauptrolle seines Ruhmes. Eine leichte Hand, eine geschickte Verwertung des mythologischen Apparates, eine effektvolle Anordnung der Szenerie müssen ihm zugesprochen werden, wenn auch seinen Gestalten und Gruppen die lebendige Wahrheit und wirkliche Größe mangelt.



396. Colbert, Marmorbüste von Desjardins. Paris, Louvre.

**Porträtmalerei unter Louis XIV.** Mit Lebrun rivalisierte der in Rom ausgebildete, als Porträtmaler in Hofkreisen besonders beliebte Pierre Mignard (1612—1695). Eintönig im Charakter, wie es die Mehrzahl der von ihm dargestellten Personen war, sind seine Bildnisse; doch stehen sie künstlerisch immerhin höher als seine großen Kompositionen und Madonnen, in welchen die süßlich verzwickten Züge die Grazie ersetzen sollen. Wie er seine Porträts zu einer idealen

Bedeutung aufzubauen liebt, zeigt das Bild seiner Tochter, als Fama den Ruhm ihres Vaters verkündend (Louvre.) Ungleich freier und wahrer in der Auffassung treten uns die Bildnisse Hyacinthe Rigauds (1659 bis 1743) entgegen. Mit den Porträts Nicolas de Largillières (1656—1746) und Jean Marc Nattiers (1685—1766) stellen sie zusammen eine förmliche historische Galerie dar, in welcher kaum eine hervorragende Persönlichkeit Frankreichs fehlt. Das pomphafte Aussehen können schon wegen der Tracht weder der König (Abb. 393), noch die vornehmen Hofherren und Staatsmänner gut abschütteln, doch dringt besonders in den Künstler- und Frauenporträts die sorgfältig studierte Charakterwahrheit durch (Abb. 394).



397. Badende Nymphen. Relief von Girardon (Teilstück). Versailles.

Auch in der **Porträtskulptur** hemmte die Tracht die reine künstlerische Wirkung. Die großen Perücken insbesondere verleihen den Köpfen einen falschen majestätischen Zug, welcher mit den glattrasierten Gesichtern seltsam kontrastiert. Doch hat die französische Porträtskulptur immerhin zahlreiche tüchtige Werke aufzuweisen. Jean Varin aus Lüttich (1604—1672), der berühmte Medailleur und königliche Münzmeister, welcher Ludwig XIV. verschiedentlich als Büste wie als Standbild (Versailles), in Marmor porträtierte, ist zwar in der Auffassung nicht originell, zeigt aber in der Behandlung des Steines eine große Meisterschaft. Lebendig, bis dicht an die Grenze des Malerischen, erscheinen auch die Büsten von französischen Staatsmännern, Gelehrten und Künstlern, die aus der Werkstätte von Cozzevog (1640—1720), Desjardins (Martin van den Bogaert aus Breda, 1640—1694) und anderen Bildhauern hervorgingen (Abb. 395 u. 396). Eine geringere künstlerische Bedeutung haben fast alle idealen Werke. Pietro da Cortona und Bernini übten auf die Phantasie der Bildhauer keinen günstigen Einfluß. So lehnt sich François

Girardon (1628—1715) in seinem „Raube der Proserpina“ deutlich an Bernini an, sucht wie dieser durch den Gegensatz der weichen weiblichen und muskelkräftigen männlichen Körperformen zu wirken. Girardons Hauptwerk, das Grabmal Richelieus in der Sorbonne, hat durchaus den allegorisch-theatralischen Zug, dem die Gefolgschaft Berninis, so vor allem der in Rom viel-



398. Milon von Kroton, Marmorgruppe von Puget.

befähigte Legros (1666—1719) huldigte. Schlichter in der Anordnung und natürlicher in der Empfindung sind Girardons anmutige Bleireliefs an einer Fontäne im Park von Versailles (Abb. 397). Nicolas Coustou (1658—1733) schlägt gleichfalls die malerische Richtung ein und bemüht sich, in der Wiedergabe des Fleisches mit der Natur zu wetteifern (Abb. 400). Auf die „morbidezza“ ist sein Hauptaugenmerk gerichtet, und da er keine Formengröße anstrebt,

seine Frauenköpfe mehr durch kokette Grazie als reine Schönheit sich auszeichnen, erreicht er auch gute Wirkungen.

**P. Puget.** Selbst der größte Bildhauer Frankreichs im 17. Jahrhundert, Pierre Puget (1622—1694), kann nicht immer die Fesseln sprengen, in welche ihn das Studium Cortonas gelegt hatte. Doch erscheinen seine Gestalten nicht bloß nach italienischer Manier äußerlich bis zum Übermaße

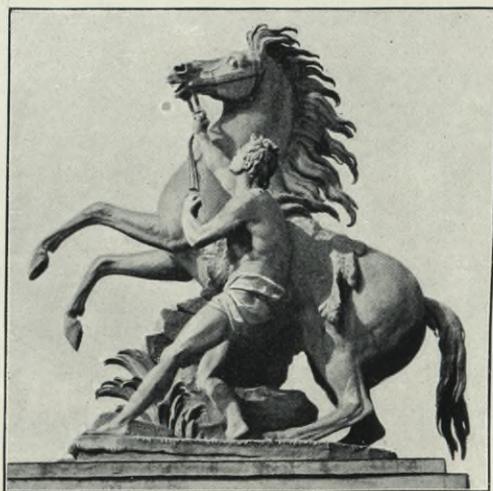


399. Alexander und Diogenes, Relief von Puget. Paris, Louvre.

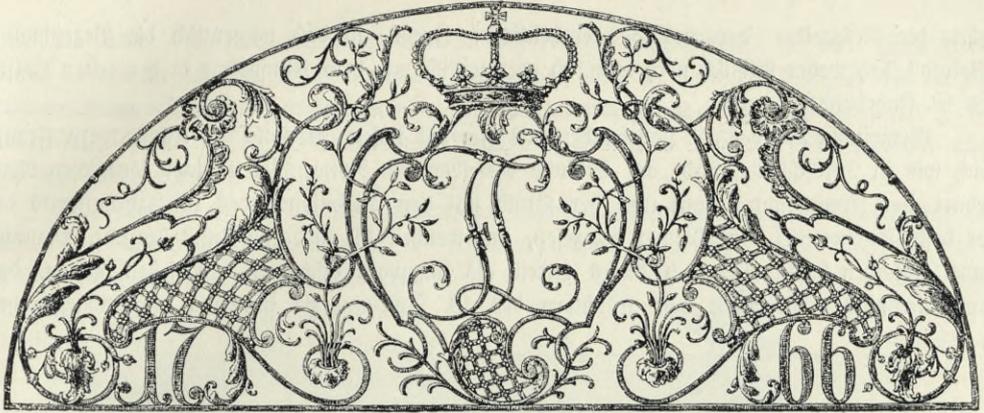
bewegt und wie Schlangen gewunden, sondern sie sind auch in Wahrheit der Ausdruck seiner persönlichen leidenschaftlichen Natur. „Der Marmor zittert vor mir,“ pflegte er zu sagen. Daher üben seine Werke einen kräftigen und trotz der Übertreibung natürlicheren Eindruck als die Mehrzahl der gleichzeitigen italienischen Schöpfungen. In der Nähe von Marseille geboren, hatte Puget zuerst die königlichen Galeeren zu dekorieren; 1641 wanderte er nach Rom, wo er auch der Malerei — wir besitzen an 50 Gemälden von ihm — seine Kraft widmete. Genua, Toulon und Marseille sind die Schauplätze seiner wunderbar fruchtbaren Tätigkeit. In Toulon meißelte er am Hotel

de Ville die Atlanten, welche den Balkon über dem Haupteingange tragen. Lastträgern im Hafen lauschte er das Motiv der Bewegung ab und hat in der Tat das Ächzen der Kraftleiber unter der Wucht der Last wirkungsvoll geschildert. Diese Balkonträger gewannen eine so große Beliebtheit, daß sie noch im 18. Jahrhundert in entfernten Landschaften (Prag, Wien) wiederholt wurden. Für S. Maria di Carignano bei Genua meißelte er den sterbenden heil. Sebastian, bei dem er durch Tönung des Leibes mit rötlicher Farbe den Schein der Natürlichkeit zu steigern suchte. Nach seiner Heimat zurückgerufen, wirkte er in Marseille wieder als Schiffsdekorateur und Architekt. Seinen Galions am „Grand Monarque“ und „Royal Louis“ haben, wie den Schiffen selbst, englische Kanonenkugeln den Garaus gemacht; nur in Entwürfen sind sie noch erhalten. Seine Pläne für die Verschönerung von Marseille wurden nicht ausgeführt. Seine Marmorstatuen, der „gallische Herkules“ und Milon, der seine Hand nicht aus der Eichenpalte herausziehen kann und trotz seiner Stärke hilflos den Angriffen eines Löwen preisgegeben ist (Abb. 398), beide unter dem Einflusse der Antike und Michelangelos entstanden, aber besonders Milon doch nur ein wildes Reiz von beiden, ferner „Perseus und Andromeda“ schmücken gegenwärtig den Pugetaal im Louvre. Die Basreliefs: „Alexander und Diogenes“ (im Louvre, Abb. 399) und die „Fest von Mailand“ (in Marseille) sind einfach in Stein übertragene Gemälde, ähnlich wie die Relief-tafeln Agardis in Rom.

In Poussin und Puget, den beiden großen P, erblicken die Franzosen die Gipfel ihrer Kunst. Die Verehrung, die sie genossen, hat aber nicht verhindert, daß bereits am Schlusse des 17. Jahrhunderts eine andere Geschmacksrichtung sich regte, welche gar bald in das vollständige Gegenteil der heroischen Kunstweise umschlug.



400. Der Rossebändiger. Von Coustou. Paris.



401. Oberlichtgitter am Zeughaus zu Kassel. Nach L. Hopsfeld.

## B. Das achtzehnte Jahrhundert.

### 1. Der Rokokostil.

Wie die Bezeichnung „gotisch“ für die Kunst des späteren Mittelalters ursprünglich als Tadel und Schimpf gemeint war, gegenwärtig aber ohne jeden spöttischen Beigeschmack zur Unterscheidung der Streben- und Widerlagerarchitektur von der älteren, romanischen Baukunst verwendet wird: so faßte man in den Ausdrücken, Barock, Rokoko, Pops zuerst gleichfalls das verächtliche Urteil über die Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts zusammen, gebraucht aber jetzt, namentlich in Deutschland (die Franzosen gliedern die Kunstperioden von 1640—1790 nach der Regierungszeit ihrer Könige), diese Benennungen schlechthin zur Charakteristik der aufeinander folgenden Kunstweisen. Die Barockperiode deckt sich im allgemeinen mit der Regierungszeit Ludwigs XIV. In der folgenden Periode (Ende der Regentschaft und erste Hälfte der Regierung Ludwigs XV.) lösen sich alle festen, kräftigen Formen in leichte, zierlich gewundene Linien auf, das Geschnörkelte und Muschelartige (von „rocaille“ dürfte der Name Rokoko herrühren, der am Ende des 18. Jahrhunderts in französischen Emigrantentreifen aufkam) herrscht vor, die Umrisse schlängeln sich, die Asymmetrie wird Gesetz, an die Stelle des Gebauschten tritt das Knittrige. Bei der Innendekoration werden alle kräftigeren Töne und tieferen Schatten vermieden, neben Gold lichte, rosige Farben beliebt. Die Rückkehr zum Geradlinigen, Steifen und Harten, zugleich mit einer stärkeren Wiederanlehnung an antikisierende Formen und an die Natur, bezeichnet die Kunst in dem ernüchterten Zeitalter seit den Tagen der Pompadour und während der Regierung Ludwigs XVI. (Popsstil). Mit diesen Bemerkungen ist das Wesen der aufeinander folgenden Perioden noch lange nicht erschöpft; die so wichtigen kulturgeschichtlichen Beziehungen bleiben unerwähnt. Doch mag das Gesagte genügen, um die Grundzüge der Dekoration in den verschiedenen Zeitaltern zu charakterisieren.

Eine Beschränkung dieser Kunstausdrücke, falls man von ihnen nicht lassen will, auf das rein dekorative Gebiet erscheint aus mannigfachen Gründen ratsam. Die charakteristischen Merkmale des Ornaments finden sich in der Architektur nicht wieder. Und wenn auch die Malerei und die dekorative Kunst kulturgeschichtlich in ihren Wurzeln zusammenhängen, so haben doch beide, vom künstlerischen Standpunkte aus betrachtet, einen ganz anderen Ursprung. Endlich nimmt die künstlerische Entwicklung in den einzelnen Ländern einen verschiedenen Gang; insbesondere ent-

behrt die Architektur durchaus des einheitlichen Zuges, so daß namentlich die Bezeichnung „Rokoko“ sich weder stilistisch noch räumlich oder zeitlich mit dem Kunstleben in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts deckt.

Gemeinhin gilt das 18. Jahrhundert als die Zeit tiefen Verfalls der Künste. In Frankreich wie in Deutschland wurde am Schlusse desselben die Notwendigkeit einer förmlichen Neugeburt der Kunst laut betont und der Bruch mit den Traditionen des 18. Jahrhunderts als der beste Ruhmestitel der Männer gepriesen, mit welchen die moderne Kunst beginnt. Mannigfache Tatsachen lassen aber doch dieses Urteil als allzuhart erscheinen, abgesehen davon, daß große technische Tüchtigkeit den Künstlern des 18. Jahrhunderts durchaus nicht abgesprochen



402. Weißner Porzellan-Terrine. Um 1740.

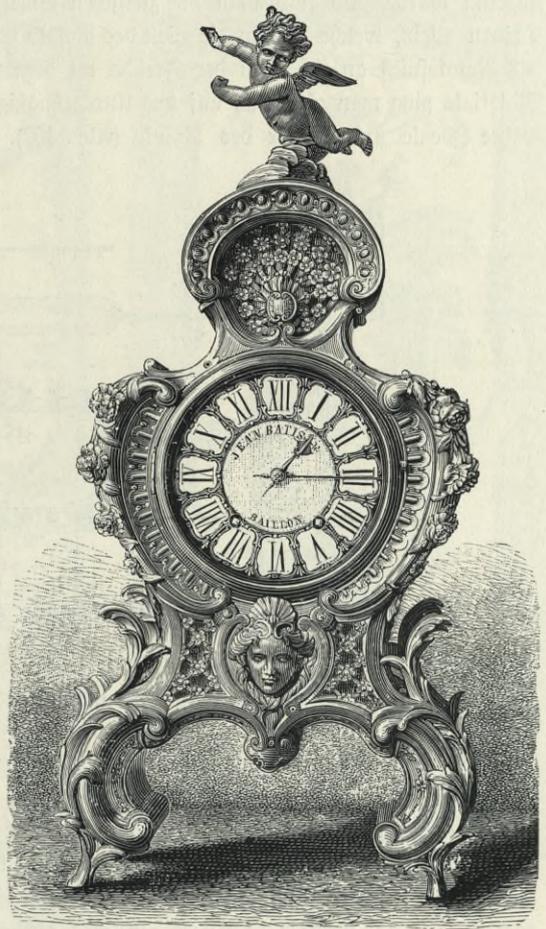
werden kann. Was der Kunst jener Tage fehlte, waren die Wurzeln im Volkstume. Sie war und blieb doch nur eine höfische Kunst, den Vornehmen der Gesellschaft und des Geistes allein zugänglich und verständlich. Daher widerstand sie so schlecht den Stürmen der Zeit und konnte, als das höfische Wesen zusammenbrach, einfach von der Erde weggefegt werden; die Enkel fanden lächerlich oder altfränkisch, was die Großväter entzückt hatte. Daher konnte sie sich auch zu ehrlicher Wahrheit niemals emporheben und behielt immer einen gleichnerischen, maskenhaften Zug. Denn wahr ist in der Kunst und dann auf die Dauer packend und ergreifend nur, was in der Volksseele wurzelt.

Dies zugegeben, bleiben der Kunst des 18. Jahrhunderts aber immer noch manche guten Seiten und positiven Vorzüge. Zunächst die Erweiterung des künstlerischen Schauplatzes. Frankreich bewahrte noch immer eine Art Vorherrschaft und schlägt neue Wege ein. Italien erscheint auch im 18. Jahrhundert als die Hochschule, in welcher die Künstler Europas ihre Bildung zu

vollenden suchen. Und wenn Spanien und die Niederlande gegen früher in den Hintergrund treten, so bemüht sich dagegen Deutschland, nachzuholen, was es, durch die Drangsale des dreißigjährigen Krieges furchtbar zurückgelassen, jahrzehntelang veräußert hatte. Zu den alten Kunstländern tritt aber England als Mitbewerber hinzu und erreicht in einzelnen Kunstzweigen rasch eine hohe Vollendung.

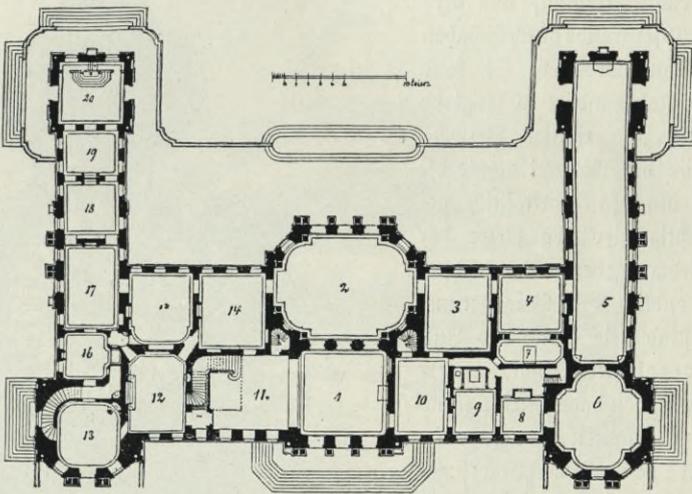
**Neue Techniken.** Zu der Erweiterung des Schauplatzes gesellt sich eine Vermehrung der Kunstmittel. Der Holzschnitt wird zwar von Künstlern nicht mehr geübt, aber der Kupferstich und die Radierung empfangen in den geschabten Blättern (Schwarzkunst, Mezzotinto, manière noire) eine wichtige Ergänzung. Ein hessischer Offizier, Ludwig von Siegen, hatte (um 1640) die Schwarzkunst erfunden, das Verfahren, aus dem rauh gemachten Kupfergrunde durch Schaben die Lichtstellen herauszuarbeiten. Sie fand aber erst im 18. Jahrhundert in England weite Verbreitung und richtige Verwendung. Im Kreise der Malerei blühte die Pastelltechnik auf, so vortrefflich geeignet, die flüchtig zierlichen Reize der Kokostodamen wiederzugeben. Von höchster Bedeutung ist endlich die Bereicherung, welche die Kunstindustrie durch das Aufkommen des Porzellans erfuhr. Unsere häuslichen Sitten haben dadurch eine förmliche Umwälzung erfahren, auch unser Formensinn hat durch das Eindringen des chinesisch-orientalischen Elementes einen neuen Impuls empfangen. Seitdem chinesisches Porzellan in Europa bekannt geworden war, hat es an Versuchen, es nachzuahmen und herzustellen, nicht gefehlt. Solche Versuche sind in Italien schon im 16. Jahrhundert gemacht worden. Nicht die Seltenheit allein ließ das Porzellan in so hohem Maße begehrenswert erscheinen. Es besitzt in der That alle Eigenschaften eines idealen Eßgeschirres. Die Porzellanmasse, eine Mischung von Kaolin oder verwittertem Gneis und Feldspat, welche bei starkem Feuer durch Zusammensinterung in eine Paste sich verwandelt, fügt sich allen Formen, ist leicht und transparent, wird nicht von Säuren und Feuer angegriffen, läßt sich bemalen und emaillieren, vereinigt die Natur des Glases mit der des Steines.

**Delfter Fayencen und Meißener Porzellan.** Durch den holländischen Handel kamen zuerst größere Massen des chinesischen Porzellans auf europäische Märkte; in Holland wurde es auch am frühesten mit Erfolg nachgeahmt. Die Fayencen von Delft, wo seit dem Beginne des 17. Jahrhunderts mehrere Fabriken errichtet und alle erdenklichen Gegenstände, sogar Geigen, aus feiner Tonerde hergestellt wurden, gehen von der Dekoration in einfachen blauen Tönen bald zu



403. Standuhr aus Sèvres-Porzellan.

polychromer Ausschmückung über und suchen namentlich in den Pflanzenornamenten, Blumen usw. den orientalischen Vorbildern näher zu kommen (Tafel XIII, 1). Epochemachend wurde sodann die Erfindung der echten Porzellanpaste durch Friedrich Böttger (1682—1719) in Meissen. Die höchste Blüte der Meißener Porzellanmanufaktur fällt in die Zeit von 1730 bis zum siebenjährigen Kriege. Der Sprung von der Gefäßfabrikation mit malerischem Dekor (Heroldperiode) zur Darstellung von Figuren (Tafel XXIV) wurde besonders durch den Modelleur Kändler mit großem Erfolge gewagt, freilich nicht, ohne daß der Natur des Stoffes mitunter Gewalt angetan wurde. Es sind nicht die zierlichen Schäfer, die Miniaturkavaliere und feinen, kleinen Damen allein, welche uns in die Welt des Rokoko führen; auch die Zierformen tragen das Gepräge des Rokokostiles an sich. In der Freude an dem neuen, bildsamen und dem Luxus dienenden Materiale ging man absichtlich auf das Unregelmäßige, Krause und Kapriziöse aus und schuf hier wahre Ideale und Muster des Rokoko (Abb. 402).



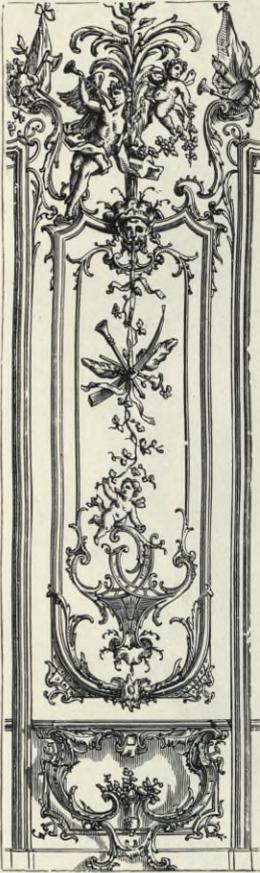
404. Idealer Grundriß eines Hotels, von Blondel.

Zahlreiche Porzellanmanufakturen entstanden im Wettstreit der verschiedenen Höfe und Länder, so in Wien, Berlin, Ludwigsburg, Höchst, in Chelsea, in Capo di Monte bei Neapel und anderen Orten. Der Meißener Manufaktur tritt dann jene von Sevres, 1756 aus Vincennes dahin übertragen, ebenbürtig zur Seite. Doch wurde in der berühmten französischen Staatsanstalt in den ersten Jahrzehnten nicht wie in Meissen hartes, echtes Porzellan, sondern Trittenporzellan (*pâte tendre*) fabriziert, welches glasartiger, durchsichtiger erscheint, bleihaltig und schmelzbarer ist und wegen des leichteren Brandes eine viel größere Farbauswahl als Hartporzellan gestattet, auch nicht als Tischgeschirr, sondern nur zur Herstellung von Prachtgefäßen verwendet werden kann. Dieser Bestimmung ist es zuzuschreiben, daß in Sevres sich die Prunkformen des Barockstiles so lange erhielten (Abb. 403).

Wie das Porzellan sich durch seine Natur vortrefflich den Formen der Rokokodekoration anschmiegt, daß man schier glauben möchte, es hätte bei der Schöpfung der letzteren mitgeholfen, so weist es durch seine Bestimmung auf den Wechsel in den allgemeinen Kunstsitten hin. Es ist für den intimen Gebrauch berechnet und gehört in die inneren Gemächer des Hauses. Soll es diese in der richtigen Weise schmücken, so muß die Umgebung, die architektonische Dekoration damit stimmen.

2. Die Rokokokunst in Frankreich.

„Die Divertissementer sind voller contrainte,“ lautet ein Wort der Herzogin von Orléans, Elisabeth Charlotte, in den letzten Jahren Ludwigs XIV. Die natürliche Reaktion gegen das sich allseitig schroff absperrende Königtum, dessen Majestät sich schließlich zumeist nur in steifem Pompe und leeren Zeremonien äußerte, kam in den vornehmen Kreisen, namentlich seitdem keine glücklichen Siege mehr dem Thron des Alleinherrschers Glanz verliehen, zum Durchbruch.



405. Wanddecoration von Cuvillès. Um 1740.



406. Gemalte Tafelung von Ranson. Um 1760.

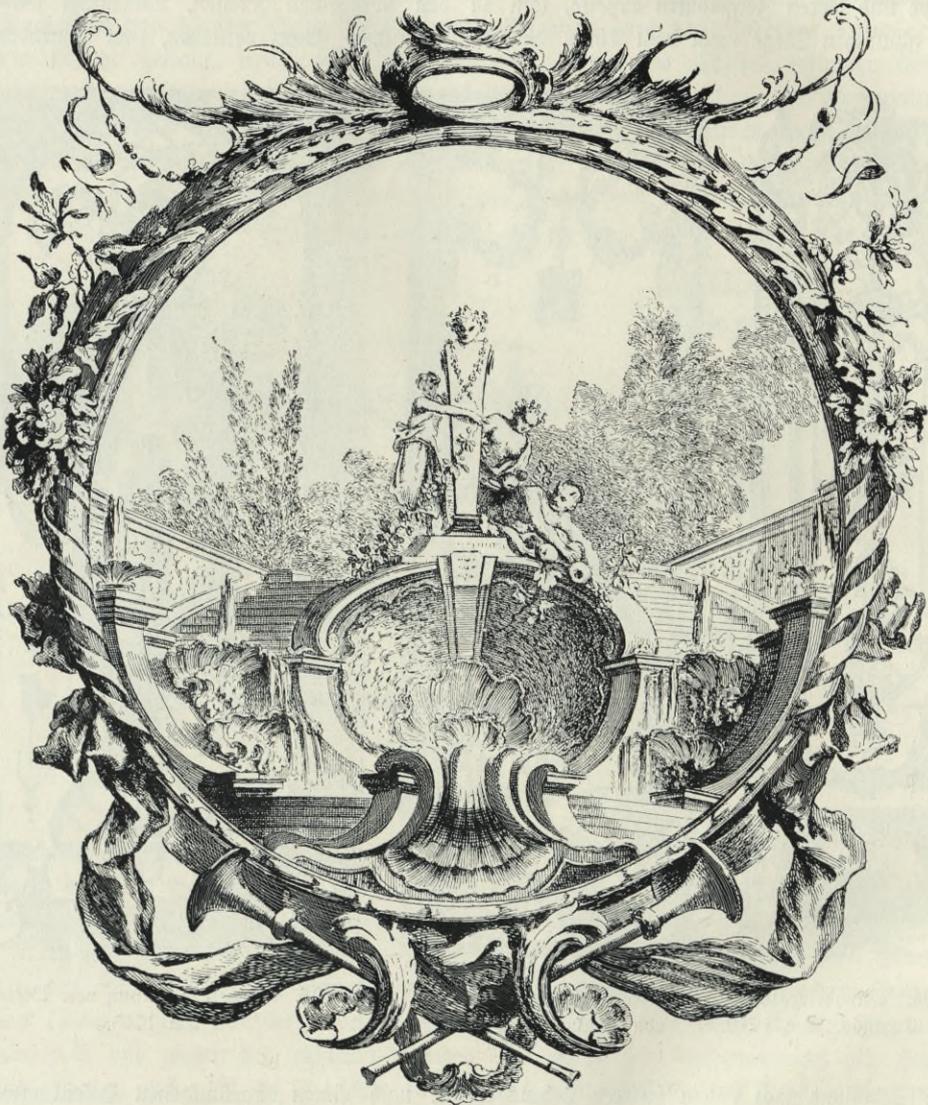


407. Gemalte Tafelung von Watteau. Um 1715.

Die Sehnsucht nach einem freieren Lebensgenusse, nach einem ungebundenen Dasein erwachte und fand in den Sitten und Anschauungen der höheren Gesellschaftsklassen bald einen offenen Ausdruck. Die Kunst folgte dem Zuge der Zeit und wechselte ihre Ideale. Wir können den Umschwung der künstlerischen Auffassung in der Architektur, dem Dekorationswesen, den Gegenständen und den Formen der malerischen Schilderung verfolgen. Auf die größere Natürlichkeit wird der Nachdruck gelegt. Nicht als ob jetzt die rein vollstümliche Naturwahrheit den Sieg errungen hätte. Aber im Verhältnis zu dem pomphaft heroischen Charakter, welchen das Zeitalter Ludwigs XIV. angenommen hatte, erscheinen für unsere Augen selbst die Kunstformen des 18. Jahrhunderts, wie die Tracht und die Lebensregeln, natürlicher. Es wird eine höfische

Idylle gespielt, die Natur gleichsam nur als Maske vorgenommen; immerhin müssen in der Idylle einzelne Naturtöne angeschlagen, der Maske muß ein natürlicher Schein verliehen werden.

Der **Architektur** wurde es am leichtesten, sich der neuen Geschmacksrichtung zu fügen. Schon im Laufe des 17. Jahrhunderts hatten, wohl unter dem Einflusse Palladios, Theoretiker



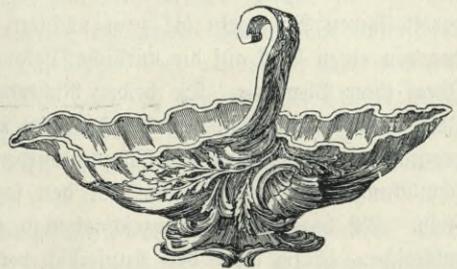
408. Dekorationsmotiv von Jacques de la Joue. Kupferstich.

der größeren Einfachheit und Regelmäßigkeit das Wort gesprochen, eine ruhigere Formensprache empfohlen. Auf diesem Wege schritt das jüngere Geschlecht weiter und forderte die Zweckmäßigkeit und Bequemlichkeit bei der Anlage der „Hôtels“ mit besonderem Nachdruck. Die „Hôtels“, zwischen Hof und Garten gestellt, mußten schon dieserhalb auf Prachtfassaden verzichten und gestatteten dem Architekten, auf die Bedürfnisse und Gewohnheiten der Bewohner eine größere Rücksicht zu nehmen. Die Wohnräume empfingen einen intimen Charakter. Es werden zwar



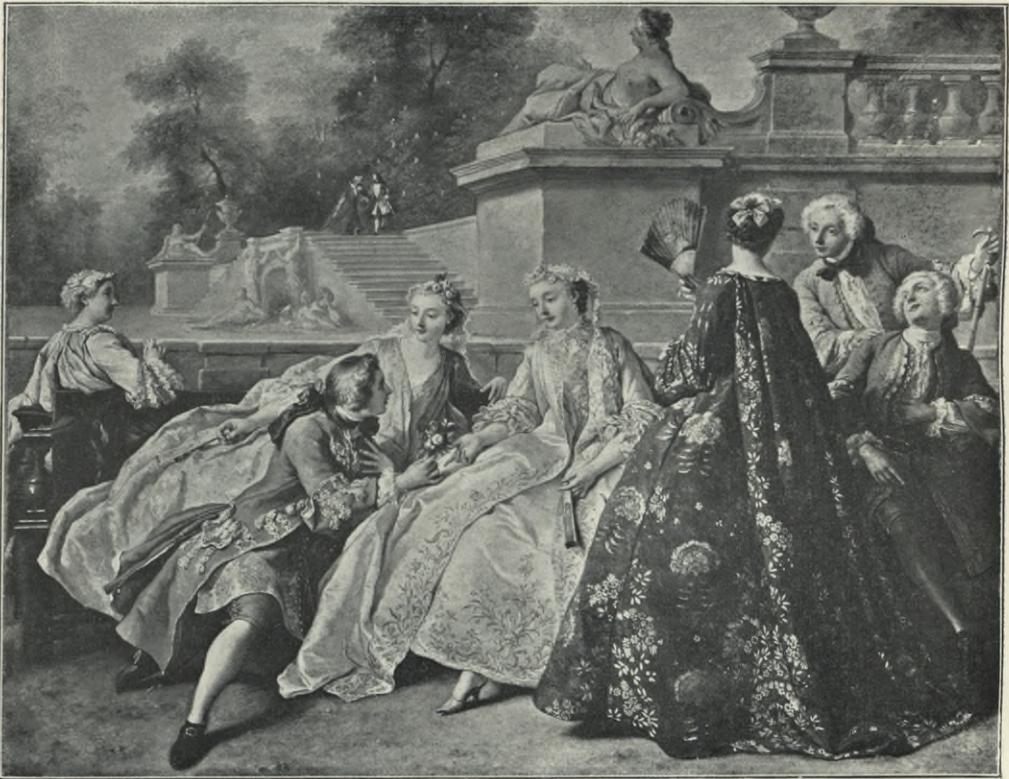
409. Zeichnung von J. A. Meissonnier. Gest. v. P. Uveline. (Nach Guilmarb.)

die Repräsentationsräume nicht aus dem Bauprogramme gestrichen, die lange Galerie im italienischen Geschmacke auch jetzt noch öfter in den einen Flügel verlegt, die Mitte des Erdgeschosses, zu welchem Stufen führen, von einer stattlichen Vorhalle und einem großen Saale dahinter eingenommen (Abb. 404). Aber die äußere Architektur der Hôtels, welche der Hufeisenform sich nähern und eine Zeitlang die durch die horizontalen Abschlüsse zurückgedrängten Mansardendächer wieder verwenden (Hôtel Soubise, Hôtel Richelieu und andere in Paris), hat nur selten künstlerischen Wert. Erst wenn man das Innere durchschreitet, die wohlbedachte Einteilung der Räume, ihre bequeme Verbindung und ihren Schmuck in das Auge faßt, lernt man die neuen Ziele der Architektur und die durchaus private Natur des neuen dekorativen Stiles kennen. Er ging vom Leistenwerke aus, nahm diesem aber das Schwere, Gemessene, die kräftigen architektonischen



410. Fruchtschale von Pierre Germain.

Profile. Die Ecken der Leistenrahmung werden gebrochen, geschweift, in die so entstandenen Zwischenräume kleine Ornamente, Blumen hineingezeichnet, allmählich auch die Leisten ganz mit Blättern und Blumen umwunden, die geraden Linien in gekrümmte verwandelt (Abb. 405). Von der Verdeckung ging man zur völligen Auflösung der architektonischen Symmetrie über. Neben dem kokett Gekrümmten und zierlich Geschweiften, neben der stetig zunehmenden Wiederbelebung natürlicher Blumen- und Blattornamente (Abb. 406) zählt das absichtliche Vermeiden des streng Symmetrischen, so daß sich die gegenüberstehenden Seiten einer Fläche niemals vollkommen entsprechen, zu den auffälligsten Wahrzeichen der Rokokodekoration.



411. Die Liebeserklärung, von Jean François Detroy. Berlin, Königl. Schloß. (Phot. Gesellschaft.)

In einer merkwürdigen Doppelströmung bewegen sich die französischen Architekten. Lieft man ihre theoretischen Schriften, so möchte man glauben, daß das Streben nach reiner Erhaltung der klassischen Bauregeln bis zum nüchtern Verständigen ihre Tätigkeit beherrschte. Wirft man dagegen einen Blick auf die wirkliche Dekoration, so erscheint das Regellose, Tändelnde als das Ideal ihrer Phantasie. Die beiden Richtungen bekämpften sich in der Wirklichkeit nicht feindselig. Jede nahm für sich ein besonderes Gebiet in Anspruch. In der äußeren Architektur, in der Anordnung und Verteilung der Räume wurden die Mahnungen der Theoretiker befolgt; die Ausschmückung der inneren Räume bot den sogenannten Architekt-Ornamentisten das weiteste Feld. Mit diesem Namen bezeichnet man eine Gruppe von Künstlern, welche namentlich in zahlreichen, häufig durch den Kupferstich verbreiteten Entwürfen dem neuen dekorativen Stile zur Herrschaft verholfen.

**Die Ornamentzeichner.** Zu den berühmtesten Ornamentzeichnern gehören außer dem Architekten Robert de Cotte, welcher den Übergang von Bétain zu der neuen Weise darstellt, Juste Aurèle Meissonnier aus Piemont (1693—1750), Gilles Marie Oppenord (1672—1742), der auch in München tätige François Cuvilliés (1698—1768), Jacques de la Joue (1687 bis 1761) und P. E. Babel (tätig um 1725—1765). Ihre Erfindungskraft, den ganzen Reichtum ihrer Phantasie lernt man nur aus den Zeichnungen und Stichen kennen (Abb. 408). Hier tritt auch die Abkunft der französischen Ornamente von den italienischen Grottesken deutlich zutage,



412. Die Muse der Geschichte, von Boucher. Paris.

insbesondere aber auch der vornehme Geschmack der Künstler, welcher sie gar sehr zu ihrem Vortheile von den plumpen, vorwiegend für Handwerker arbeitenden Nachahmern unterscheidet. In der Ausschmückung der Innenräume (Plafonds, Tafelungen oder panneaux, Abb. 405—407) leisten die Ornamentisten das Beste. Sie haben indes auch auf den sonstigen Zierat privater und öffentlicher Bauwerke, so namentlich auf die Schmiedearbeit an Balkonbrüstungen, Treppengeländern, Gittertoren und Oberlichtgittern (Abb. 401), einen starken Einfluß geübt, welcher der technischen Förderung des Handwerkes zugute kam.

**Die Goldschmiede.** Bei den Werken der Goldschmiedekunst hat die Vorliebe für das Gewundene, Muschelförmige zu einer gewissen Eintönigkeit geführt. Wie der schon unter den Dessinateuren genannte Goldschmied Juste Aurèle Meissonnier der maßgebende Künstler in der

Régence (Minderjährigkeit Ludwigs XV.) war (Abb. 409), so übte in den ersten Jahren der Regierung Ludwigs XV. der jüngere Claude Ballin (1661—1754) eine reiche Wirksamkeit aus. Der Hauptvertreter des Rokoko bleibt aber Thomas Germain (1673—1748), dessen Vater Pierre bereits die Goldschmiedekunst betrieben hatte (Abb. 410). Sein bedeutendstes Werk war



413. Madame Pompadour, von Boucher. Chantilly.

eine Toilette für die Königin Maria Leszczyńska, 1726 aus vergoldetem Silber hergestellt und aus 50 Stücken bestehend, unter welchen auch nicht das kleinste Boudoirgeräthe, bis zum Pudermesser herab, fehlte. Mit ihm wetteifert Jacques Roettiers (1707—1784, doch nur bis 1750 viel beschäftigt), der das Tafelgeschirr für den kölnischen Kurfürsten 1749 schuf, das sich mehr durch

die feine Zierlichkeit der Arbeit (z. B. Eichenblätter, auf welchen Insekten kriechen, an den Girandolen) auszeichnet als durch die Pracht und den Reichtum der Formen.

**Watteau und die Rokokomalerei.** Wie die ornamentale Kunst des 18. Jahrhunderts mit einem allerdings gezierten Schritt näher an die Natur herantrat, so versuchte auch die Malerei sich an der Natur aufzufrischen. Das lustige Treiben der Komödianten, Maskenscherze, ländliche Vergnügungen, die erträumte Welt arkadischer Hirten bilden Lieblingsgegenstände der Schilderung. Die *fêtes galantes*, der Widerschein der an den Höfen beliebten „Wirtschaften“, mit welchen sich



414. Bildnis einer Dame, von Fragonard.  
London, Wallace Collection.

die vornehmen Stände, ungehemmt von den Fesseln der Etikette, erlustigten, füllen die Phantasie der Maler aus. Keiner hat sie so lebendig und auch künstlerisch so anziehend wiedergegeben, keiner überhaupt den Ton der höfischen Natürlichkeit so glücklich getroffen, wie Antoine Watteau aus Valenciennes (1684—1721). Watteau wird gewöhnlich als Autodidakt bezeichnet. Doch haben die Werke von Rubens, Teniers, Campagnola und andere Venezianer unstreitig auf ihn Einfluß geübt, seine Lehrjahre bei Claude Gillot, einem berühmten Dekorationsmaler, in seiner Phantasie Spuren zurückgelassen (Abb. 407). Unermüdlicher Fleiß setzte ihn nicht allein in den Stand, ungeachtet eines kurzen, kränklichen Lebens eine erstaunliche Fruchtbarkeit zu entwickeln — an 560 Blätter sind nach seinen Gemälden und Zeichnungen gestochen worden —, sondern verlieh ihm auch eine Sicherheit der Hand, eine vollkommene Herrschaft über Formen und Bewegungen,



415. Der Sommer, Brunnenrelief von Bouchardon. Paris. (Nach Marcou.)

welche volle Bewunderung verdient, auch wenn man die von ihm erfundenen Gesellschaftstypen nicht unbedingt als Schönheitsideale anerkennt. Watteaus Helden spielen nur mit Empfindungen. Dieses Spiel wird aber von den nervigen, geschmeidigen Herren, den koketten Damen mit den schelmischen Gesichtern, dem zurückgestrichenen Haare, den mutwilligen Stumpfnäschen, den kleinen zierlichen Köpfchen mit Feinheit und vollendeter Kunst durchgeführt. Selbst die Trachten, die leichten Seidenwämser der Männer, die eleganten Hausgewänder der Frauen, schmiegen sich den an-

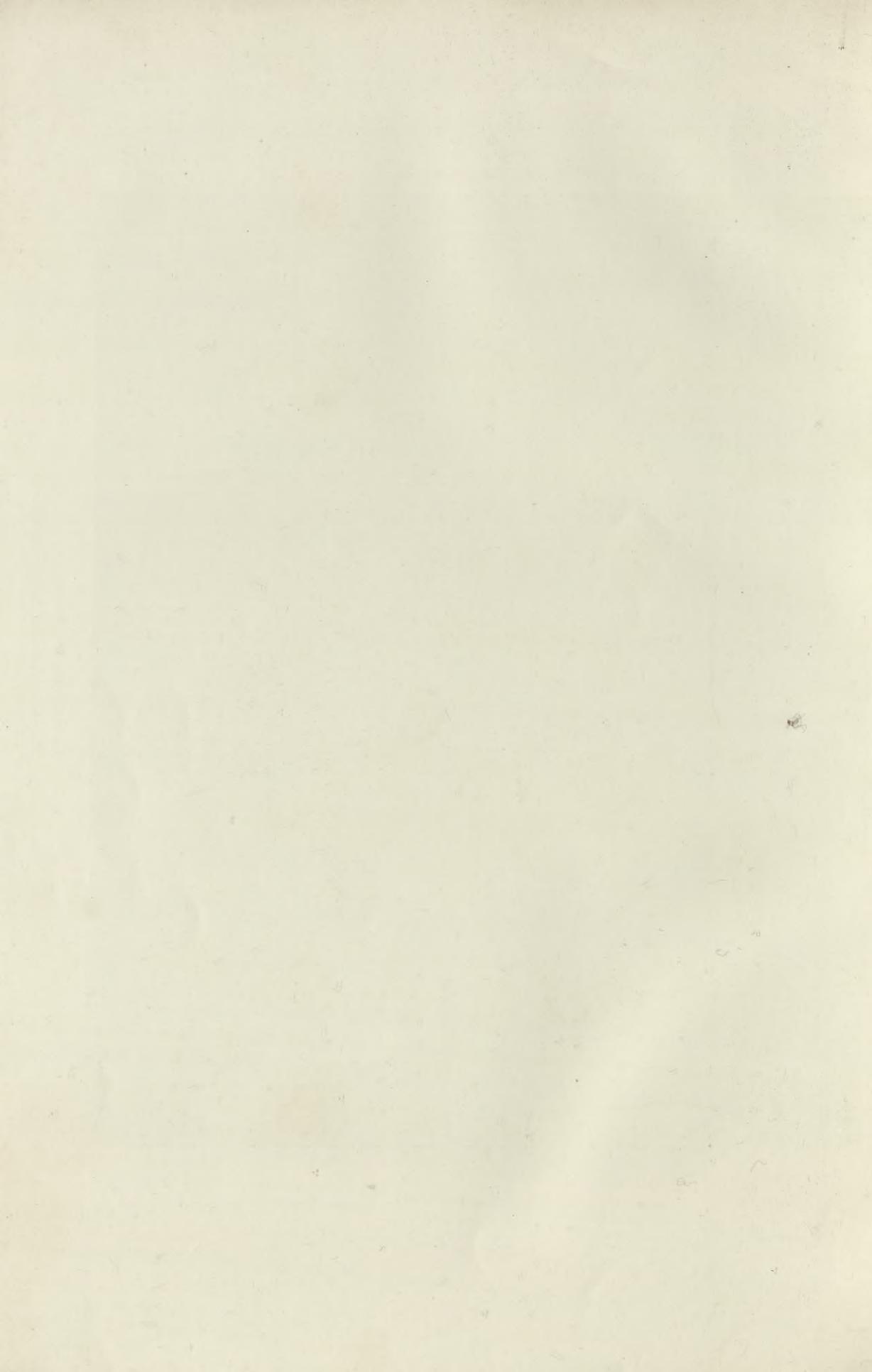


416. Bronzerelief von Clodion. (Gaz. des Beauz-Arts.)



**Unterhaltung im Freien.**

Von Antoine Watteau. Dresden, Kgl. Gemäldegalerie.



genommenen Masken trefflich an. Watteau führt uns bald die Hauptfiguren der französischen Komödie, insbesondere den läppischen Gille (Louvre), die anmutige Finette vor, bald schildert er Feste und Vergnügungen im Freien (Taf. XX.), musikalische Unterhaltungen oder galante Liebes-  
szenen, ohne jemals die Schranken des scherzenden Spieles zu überschreiten. Als sein Hauptwerk gilt die (nach einem Operntexte geschilderte) Einschiffung zahlreicher Liebespaare nach der Insel

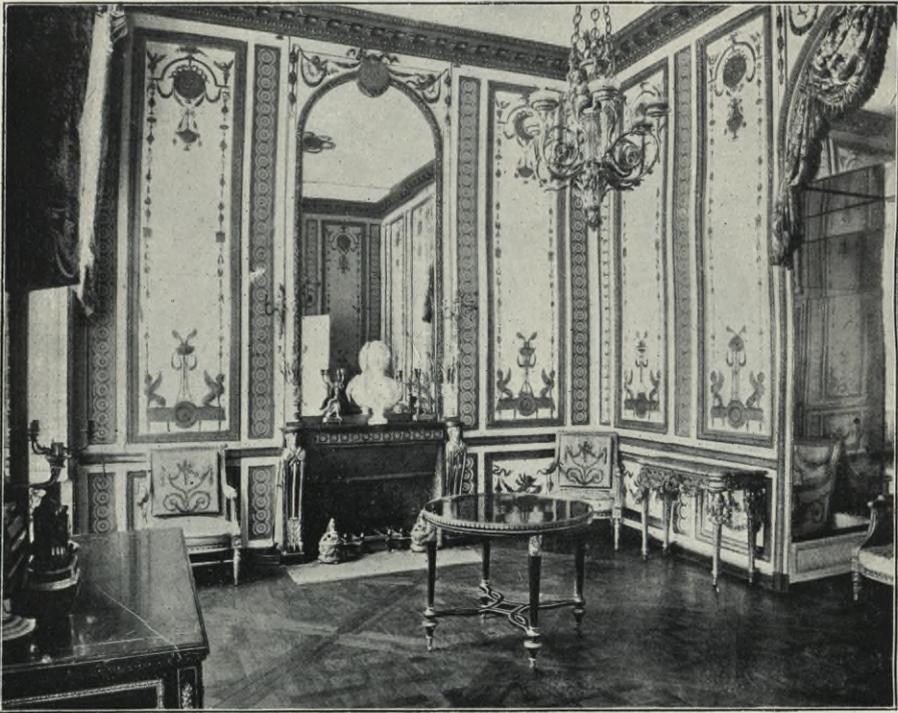


417. Molière, von Houdon. Paris, Comédie française.

Cythera, dem Heiligtum der Venus (im Schlosse zu Berlin; eine Wiederholung im Louvre, mehr skizzenhaft behandelt).

Im Anfange seiner Laufbahn hatte Watteau nach Teniers' Vorbilde wirkliche Bauern und Soldaten geschildert; am Schlusse griff er abermals auf das einfache, wirkliche Leben zurück. Er malte für den ihm befreundeten Kunsthändler Gerfaint ein großes Aushängeschild, welches eine Verkaufsszene und die Einpackung der gekauften Waren darstellt. Ein vielleicht unbewußter Drang, aus der gekünstelten Natur herauszukommen, macht sich hier geltend, gerade so wie Maurice Quentin Latour (1704—1788), neben dem Genfer Liotard (1702—1789) der berühmteste Pastellmaler des Jahrhunderts, trotz der beschränkten, leicht zur flachen Zeichnung verführenden

Technik seinen zahlreichen Bildnissen volles, kräftiges Leben einzuhauchen verstand. Zunächst blieb aber die Malerei dennoch bei der konventionellen höfischen Wahrheit. In Watteaus Fußtapfen traten Nicolas Lancret (1690—1743) und Jean Baptiste Pater (1695—1736), ohne aber ihr Vorbild, namentlich im Kolorit, zu erreichen. Die Übertragung der Szenen auf den Boden der arkadischen Welt war vielleicht eine Schranke gegen den Einbruch sinnlicher Lüsterheit. Sobald die sogenannten Sittenmaler, zuerst Jean François Boucher (1703—1770), welcher übrigens auch in der großen Dekorationsmalerei heimisch war, später Carle van Loo (1705 bis 1765) und namentlich Pierre Baudouin (1723—1769) die Liebeszenen in die wirkliche Welt verpflanzten, wurde auch der Ton gewöhnlicher Liebeshändel angeschlagen (Abb. 411).



418. Großes Kabinett der Marie-Antoinette in Versailles.

Auch **François Boucher** (1703—1770), eine Zeitlang der wahre Beherrscher der französischen Malerei, zuletzt aber durch Diderots Kritik grausam entthront, hatte anfangs viel nach Watteau gearbeitet. Und diese älteren Werke, überhaupt die einfachen Skizzen nach der Natur gehören zu dem besten, was der ungemein fruchtbare und bewegliche, auf allen Gebieten der Malerei bewanderte Künstler geschaffen hat. Allmählich bildete Boucher im Einklange mit der Gedankenwelt, welcher er huldigte, eine eigentümliche, dekorativ wirksame, aber künstlerisch unwahre, man möchte sagen geschminkte Malweise aus. Er liebt helle, rosige Töne, vermeidet die Schatten und erreicht dadurch, wie durch die mit leichter Hand — denn von Natur war Boucher reich begabt — hingeworfenen, gefälligen Formen den Schein sinnlicher Grazie. Boucher versetzt uns nicht bloß in eine mehr dem Ballett als der Natur abgelauschte Hirtenwelt, sondern zieht auch den Olymp in seinen Darstellungskreis. Aber seine Göttinnen und Nymphen dienen gleichfalls nur dem Zwecke, die Reize eines verfeinerten sinnlichen, fast entnervten Genußlebens zu schildern.

Am ehesten wird man sich auch heute noch mit den Amoretten und Kinderengeln befreunden, die auf vielen seiner allegorischen und mythologischen Bildern ein anmutiges Spiel treiben (Abb. 412). Unter den Porträts sind die der Madame Pompadour, seiner Gönnerin, die besten, weil sie mit sichtlichlicher Liebe gemalt sind (Abb. 413). Ähnlichen Anschauungen wie Boucher huldigt sein Schüler und Gehilfe, der Provenzale Jean Honoré Fragonard (1732—1806), der ihn an Begabung und Geschmac noch übertrifft und in seinen Porträts (Abb. 414) und dekorativen Gemälden wie in seinen Radierungen eine geistvoll skizzierende Technik zeigt. Aber der energische Wandel des Geschmacks entzog ihm Erfolg und Anerkennung, die ihm erst die Gegenwart wieder in reichem Maße entgegengebracht hat. Am besten ist er im Louvre mit zahlreichen Bildern vertreten.

**Die Plastik der Kopfkunstzeit.** Die große monumentale Plastik verfolgt auch im 18. Jahrhundert die alten Bahnen. Ihr angesehenster Vertreter ist Jean Baptiste Pigalle (1714—1785), in dessen Denkmal des Marschalls von Sachsen, in der Thomaskirche zu Straßburg, der pomphaft theatralische Grundzug des Barock ungeschwächt vor Augen tritt. Erfreulicher sind manche der minder beachteten Werke der Genreplastik, die sich an die Natur und die Wirklichkeit halten, wie die Brunnenreliefs mit spielenden Kindern, Allegorien der Jahreszeiten, von Edmé Bouchardon (1698—1762, Abb. 415), und die Terrakottafiguren von Claude Michel, genannt



419. Das Tischgebet, von Chardin. Paris, Louvre.  
(Nach d. Stich von Goujean, Gaz. des Beaux-Arts.)

Clodion (1738—1814, Abb. 416), dessen Gestalten aus dem bacchischen Kreise wie das plastische Widerspiel der malerischen Gebilde Fragonards erscheinen. Auch der treffliche, schon einer ernsten und schlichten Auffassung huldigende Porträtbildhauer Jean Antoine Houdon (1741—1828) (Abb. 417) muß hier genannt werden.

**Ende des Kopfkunst.** Seit der Mitte des Jahrhunderts, noch unter der Herrschaft der Madame Pompadour, ändert sich der Geschmac der vornehmen Klassen. Der Ruf nach Natürlichkeit und Einfachheit ertönt immer stärker, gleichzeitig wird der Blick wieder mehr auf die Antike zurückgerichtet. Bereits in den Arbeiten des Jean Denis Lempereur, des Juweliers der Madame Pompadour, tritt die bisher vernachlässigte Blume, das Edelsteinbukett, und damit die größere Natürlichkeit in ihr Recht. Noch bedeutungsvoller erscheint eine andere Strömung der Geister. Durch Reisende,

Antiquare, Theoretiker) Präsident de Brogues, Graf Caylus, Laugier) wurde die Aufmerksamkeit auf die Antike zurückgelenkt, welche durch die Ausgrabungen in Herkulanum ohnehin wieder der gebildeten Gesellschaft näher gerückt worden war. Mit der Empfehlung des Maßvollen, Zweckmäßigen, Natürlichen verbanden sich Angriffe auf das „Gotische, das Konturnierte und Rekonturnierte“. Bereits in den sechziger Jahren waren Formen und Ornamente à la grecque in der Mode. Die Einwirkung auf die Goldschmiedekunst blieb nicht aus. Auch übte die gleichzeitige Geldnot großen Einfluß. Die edlen Metalle wurden selten. Man half sich mit plattiertem Silber und Stahl (Pinchbeak); der glänzende schwarze Lack, mit welchem man die Gegenstände mit Vor-



420. Die Dorfbraut, von Greuze. Paris, Louvre.

liebe überzog, machte den darunter verborgenen Stoff ziemlich gleichgültig. Die Goldschmiede (Auguste, Goultière, Forty und andere) legten auf die feine Zieselierung jetzt das Hauptgewicht, arbeiteten auch viel in vergoldeter Bronze und dekorierten Porzellanvasen. Einen Hauptgegenstand der Goldschmiedearbeit bildeten die Tabatières (Klingstedt war der „Raffael der emailierten Dosen“), den Herren im Salon bei der Konversation ebenso unentbehrlich wie den Damen die Fächer, an deren Bemalung das ganze Jahrhundert hindurch Künstler, darunter ganz hervorragende, sich gern beteiligten. Der Erfolg dieser Geschmacksvariation entsprach nicht den Erwartungen. Die Kokodekoration wurde beseitigt; was aber an ihre Stelle trat, der sogenannte Stil Ludwigs XVI. (Zopf), waren magere, steife, nur durch spärlichen Blumenschmuck belebte Formen (Abb. 418). Auch der Umschwung im Gebiete der Malerei wurde nur unvollständig durchgeführt. Die volle Rückkehr zur einfachen, wahren Natur offenbarten die Stilleben und Figurenbilder Jean Siméon Chardins (1699—1779). Er schildert das Leben und Treiben in bürgerlichen

Kreijen (Abb. 419) und weiß in gut niederländischer Weise auch dem Hausrat und der unbelebten Natur eine anheimelnde poetische Seite abzugewinnen. In noch engerem Anschluß an die Lehren der Aufklärung und an das „tugendhafte Bürgertum“ stehen die Gemälde des von Diderot hochgepriesenen Jean Baptiste Greuze (1725—1805). Seine Familienzenen (Abb. 420) spizen sich zuweilen zu dramatischen Effekten zu, erzählen zusammenhängende Familiengeschichten. Mit der moralisierenden Tendenz zeigen sich freilich die mitunter an das Lüfterne streifenden Züge seiner Mädchengestalten (Abb. 421) nicht ganz im Einklange. Einer ähnlichen Gefahr waren auch, zum Teil durch den Inhalt der von ihnen illustrierten Bücher, die Bignettenzeichner im Zeitalter Lud-



421. Der zerbrochene Krug, von Greuze. Paris, Louvre.

wigs XVI., wie Gravelot, Eifen, Moreau le jeune, Augustin de Saint-Aubin und andere ausgefetzt. Das Verdienst einer überaus reichen Phantasie und einer gewandten Grabsticheltechnik bleibt ihnen doch. So setzen sie mehr das Werk der älteren sogenannten Sittenmaler, wie Van Loo, fort, als daß sie einer neuen Auffassung der Dinge und der Kunst Ausdruck verliehen hätten.

### 5. Goya.

In Spanien war nach den Tagen des Velazquez und Murillo auf mehrere Generationen hin die Quelle originalen Kunstschaffens versiegt; aus der Fremde berufene Künstler gaben den Ton an. Aber die Rokokozeit sollte nicht vorübergehen, ohne hier noch ein wirkliches Malergenie zu wecken. Es ist Francisco Goya, eigentlich Francisco José de Goya y Lucientes, gebürtig aus

Juentetodos in Aragonien (1746—1828), in seiner Jugend in Rom tätig, später meist in Madrid als Direktor der Akademie und seit 1788 als Hofmaler. Erst in seinem Alter lernte er Paris kennen. Langsam in seiner Kunst reifend, hat er dann mit staunenswerter Fruchtbarkeit gearbeitet und sich frische Schaffenslust bis in das hohe Greisenalter bewahrt. Aber bald hatte ihn seine Zeit vergessen, und aus der Wirrnis anekdotischer Überlieferung fand erst die Gegenwart wieder das rechte Verständnis zu ihm als Menschen wie als Künstler. Nehmen in seinem Schaffen die Porträts (Abb. 422) den größten Teil ein, so liegt doch der Schwerpunkt seiner künstlerischen Bedeutung für alle Zeiten in seinen Zeichnungen und Radierungen.



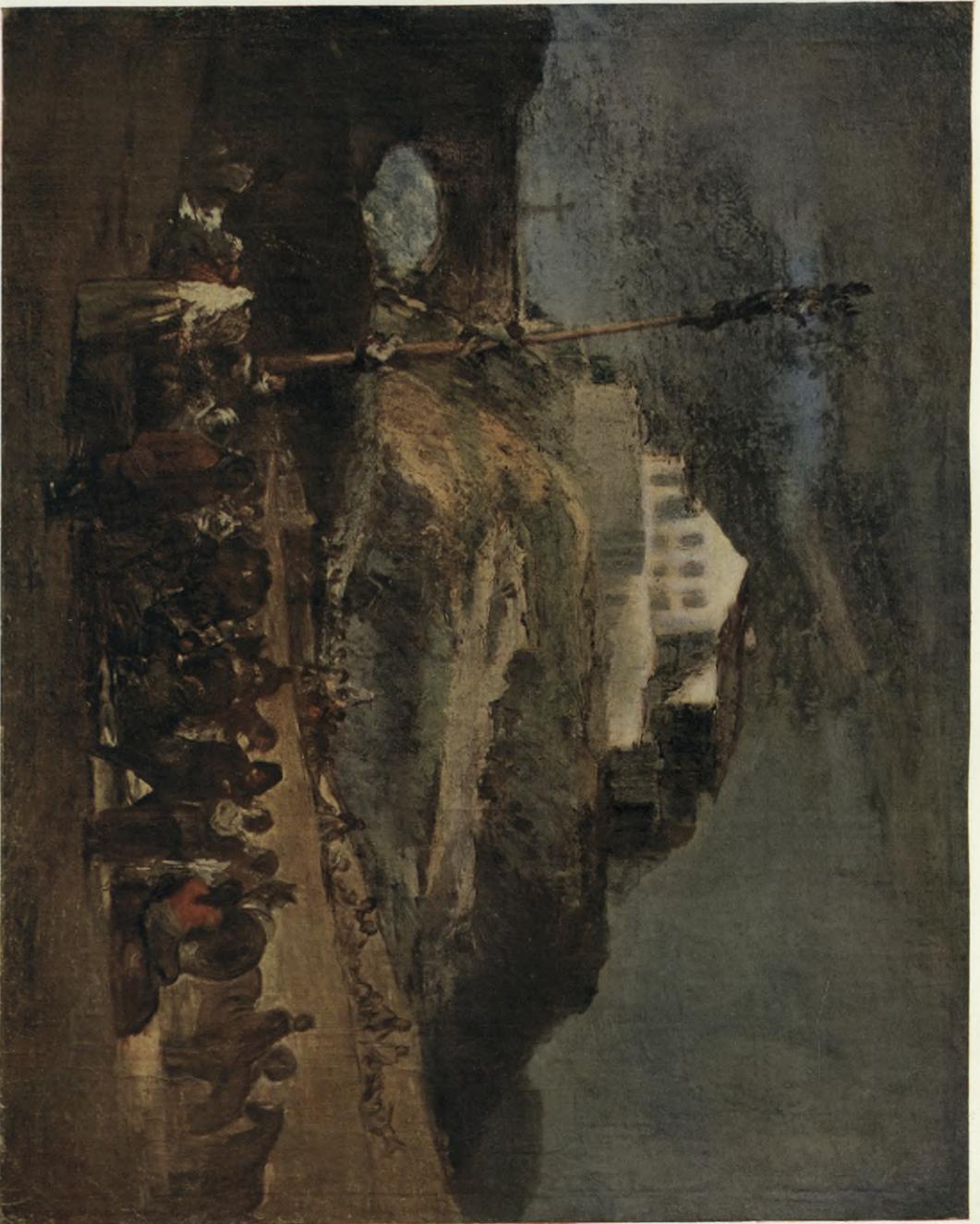
422. Doña Antonia Zarate, von Goya.

Als Porträtist des Hofes und der vornehmen Gesellschaft wußte er seine leidenschaftliche Wahrheitsliebe zu zügeln und fand seine Befriedigung mehr in der koloristischen Ausgestaltung des Kostüms und der ganzen Erscheinung als in der Charakterisierung. Oft genug muß er da seinem innersten Wesen Zugeständnisse abgerungen haben, aber er machte sich dann, genesen von einer schweren Krankheit (1792), ganz frei von jeder Rücksicht und ließ seiner dämonischen Phantasie und seiner Satire ungehinderten Lauf in seinen Zeichnungen und den berühmten Radierungsfolgen: *Los Caprichos* (80 Bl.), *Los Desastres de la Guerra* (um 1810 entstanden, 80 Bl.), *La Tauromaquia* (40 Bl.), und *Los Proverbios* (18 Bl., Abb. 423). Niemals sind menschlicher Jammer, Seelenpein, Torheit und Aberglaube so drastisch und dabei künstlerisch mit so leichter Hand dargestellt worden. Etwas von diesem Geiste spürt man auch in seinen kirchlichen Darstellungen (Fresken in San Antonio de la Florida), aber ganz malerischen und koloristischen Zielen geht er in seinen fast modern anmutenden Genrebildern nach (Taf. XXI).

#### 4. Die italienische Kunst.

**Die Architektur.** Im Laufe des 17. Jahrhunderts hatte Italien durch Bernini, Borromini, Fontana und andere Meister die ihm zusagenden Formen der Architektur gefunden. Der Einfluß dieser Männer war mächtig genug, um auch die folgenden Geschlechter wenigstens teilweise an ihre Schritte zu bannen, zumal da keine großen Ereignisse das italienische Volk erschütterten und seiner Phantasie eine neue Richtung gaben. So bleibt denn der Barockstil noch bis in das 18. Jahrhundert hinein in Italien und in den von Italien abhängigen Ländern in Geltung. Doch darf man an einen völligen Stillstand des künstlerischen Lebens nicht glauben. Die Italiener zeigen nicht allein nach wie vor, namentlich im Fache der Architektur, eine große Rührigkeit und schaffen in allen Pro-





**Der Matbaum.**

Von Francisco de Goya. Berlin, Nationalgalerie.

Zu Springer, Handbuch der Kunstgeschichte, Bd. IV, 8. Aufl.

Druckverlag Freytag & Berndt, Zwickau

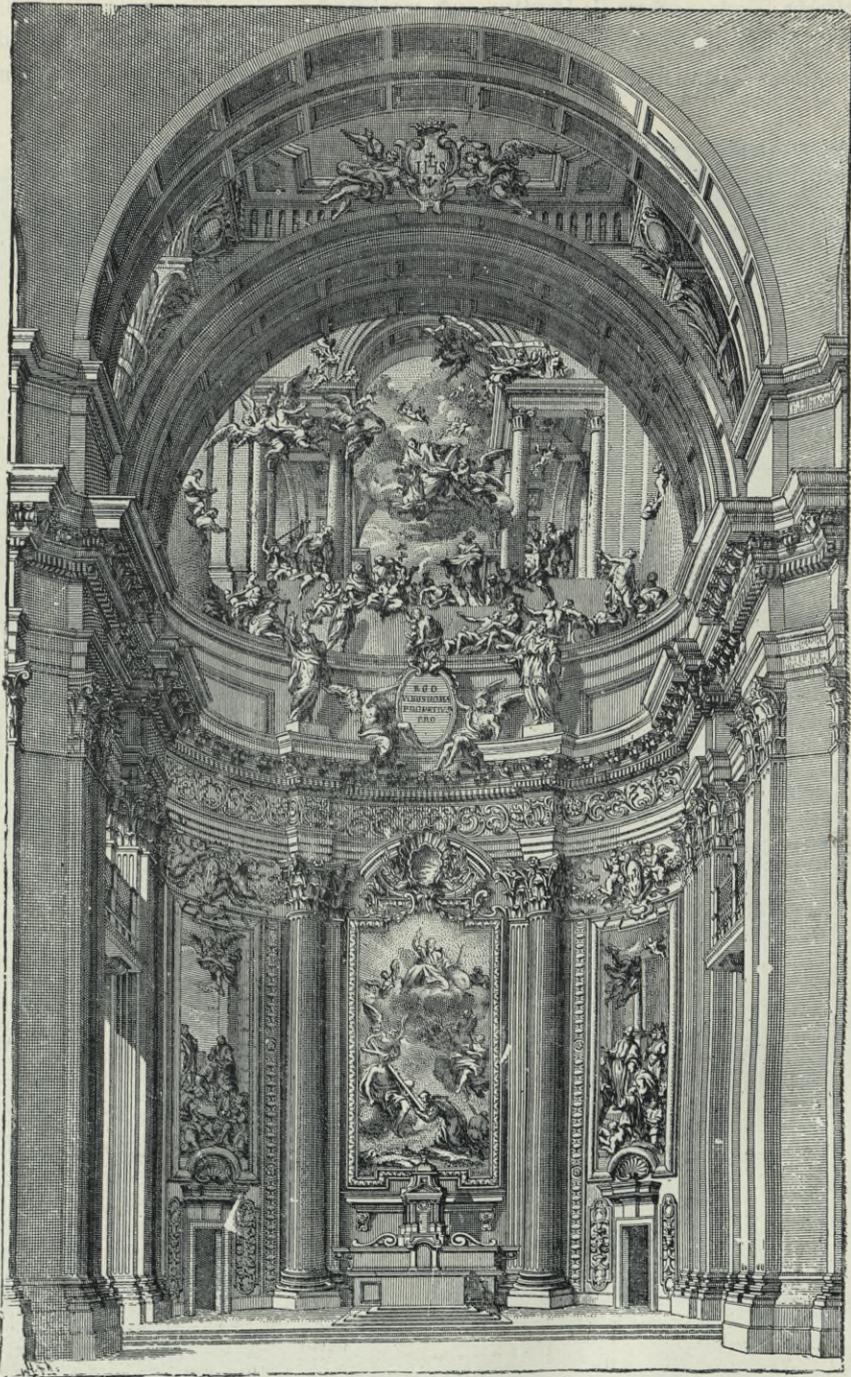
Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

vinzen zahlreiche Werke, sondern sie schreiten auch wenigstens in einer Beziehung vorwärts. Die dekorative Architektur und die dekorative Kunst überhaupt bringen es auch jetzt noch zu bedeutenden Leistungen. Über die Einzelheiten an der Architektur und Skulptur der Fontana Trevi in Rom kann



423. Der Schrecken, Radierung aus den Proverbios von Goya.

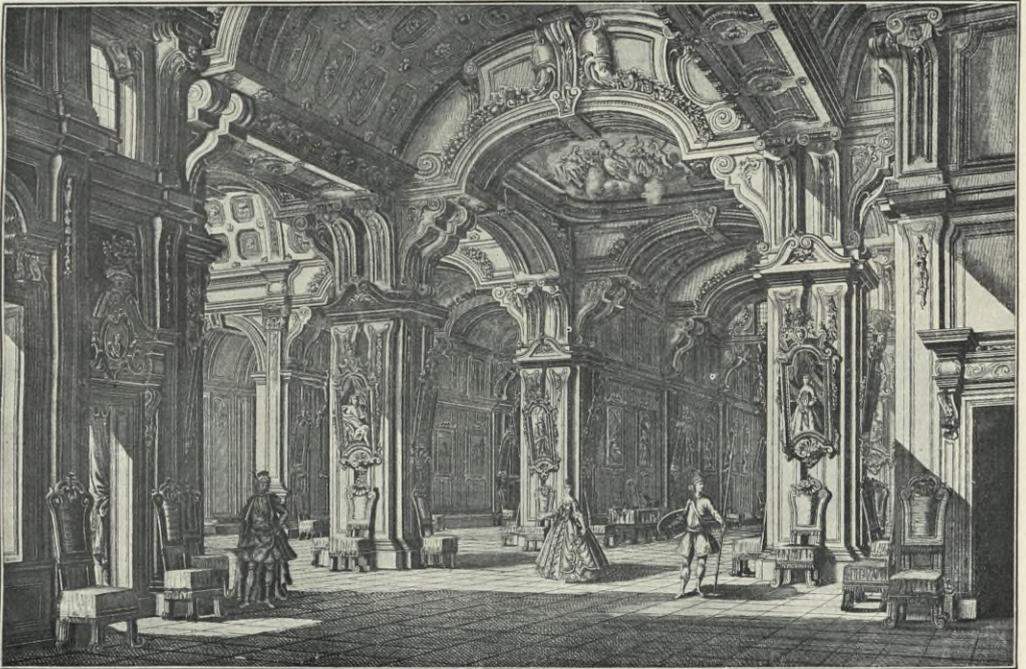
man rechten; die große Wirkung des Ganzen, eines Werkes des Niccolo Salvi (1699—1751), und ebenso der glückliche Wurf in der Anlage der spanischen Treppe von M. Specchi (1721) bleiben unbestritten. Auf dem Gebiete der dekorativen Kunst hatte sich schon längere Zeit die malerische



424. S. Ignazio in Rom. Chorperspektive von Pozzo.

Richtung, im Gegensatz zu dem wuchtigen, mehr plastisch wirkenden Barockstil, geregt. Sie stand in engem Zusammenhange mit dem Streben nach Weiträumigkeit, welchem die spätere Renaissancearchitektur huldigte. So kam die perspektivische Architekturmalerei auf. Sie durchbricht Wände

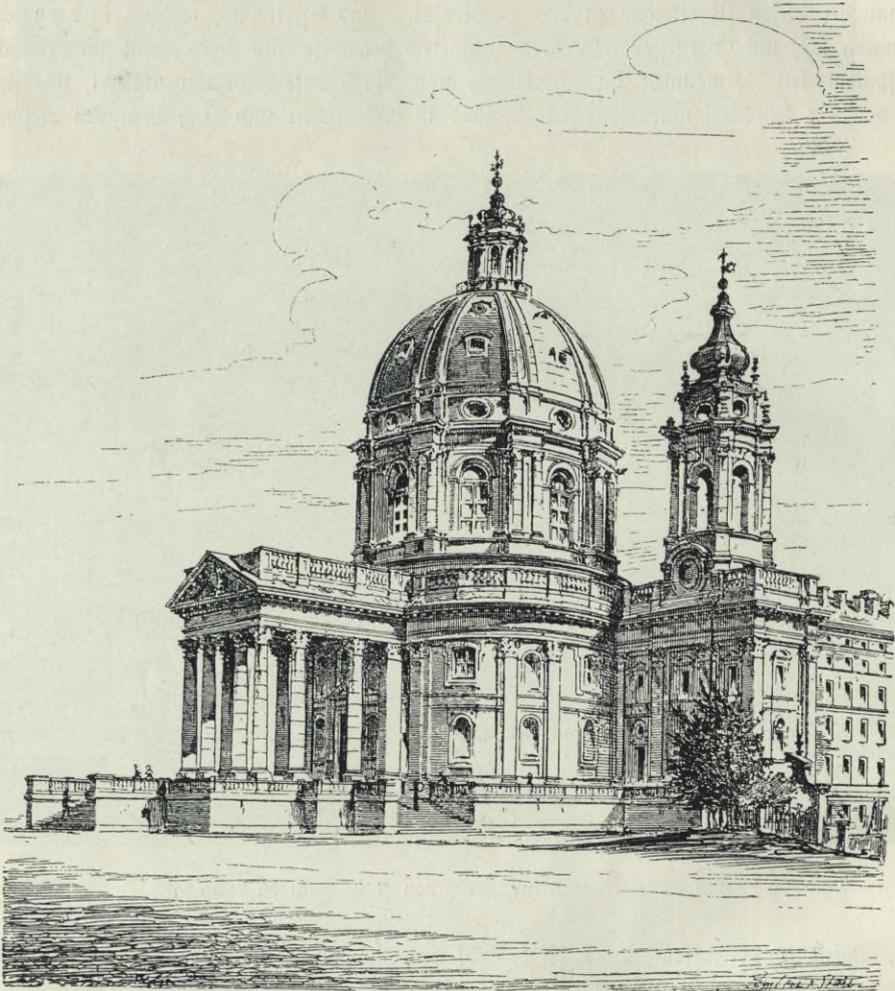
und Decken, vertieft scheinbar alle Räume, schafft mit Hilfe einer fest hingeworfenen, reich belebten, farbigen Dekoration Kuppeln, hohe Wölbungen und weite Ausblicke in das Freie. Die von dem aus Trient stammenden Jesuiten Andrea Pozzo (1642—1709) herrührende Dekoration des Chors von S. Ignazio in Rom (Abb. 424) ist eins der glänzendsten Beispiele der Verbindung von wirklicher mit gemalter Architektur. Die von ihm gezeichneten Perspektiven, welche 1693 und 1700 herausgegeben wurden, streifen allerdings nicht selten an das Lächerliche („sitzende Säulen“); doch darf man bei diesen Übertreibungen das Verdienstliche und Effektvolle, welches in der Richtung ursprünglich lag, nicht vergessen. Geradezu glänzend bewährte sich der phantastische Reichtum dieser spätbarocken Formenwelt im Theaterbau und der Theaterdekorationsmalerei, wie sie am besten von der Künstlerfamilie Galli da Bibiena in italienischen und auch deutschen Residenzen



425. Theaterarchitektur, Stich von J. C. Galli da Bibiena.

(Wien, Baireuth) geschaffen wurden (Abb. 425). — Allmählich kam doch auch in die Architektur eine gewisse Besonnenheit. Die von dem Tausendkünstler Guarino Guarini immer kurvenreicher erdornenen Bauten (Turin, La Consolata, 1679) fanden keine Nachfolge; dagegen entstanden in Filippo Juvara (1685—1735), Alessandro Galilei (1691—1737) und Ferdinand Fuga (1699—1780) Künstler, welche, wenn sie auch nicht offen zu Palladios Stil sich bekannnten, doch eine große Gesekmäßigkeit und Einfachheit anstrebten. Juvaras Hauptwerk ist die Superga bei Turin, ein mächtiger Kuppelbau mit weit vorspringender Säulenhalle (Abb. 426); von Galilei rührte die Fassade S. Giovanni im Vaterran in Rom, von Fuga außer mehreren Palästen daselbst der Abschluß der Kirche S. Maria Maggiore her. Durch Luigi Vanvitellis (1700—1773) Schloß zu Caserta wurde der französische Palastbau mit seiner gewaltigen Längenausdehnung in Italien eingeführt, und damit die so lange festgehaltene Abgeschlossenheit gegen die Kunst des Auslandes gebrochen.

**Die Malerei.** Der Zug nach dem Einfachen und Natürlichen bricht sich auch im Gebiete der Malerei allmählich Bahn. Damit hängt die rückläufige Bewegung des Kunstgeschmacks, die stärkere Betonung der alten Meister zusammen. Pompeo Batoni (1708—1787), der berühmteste Maler Italiens im achtzehnten Jahrhundert, bekennt sich wieder zu Raffael und zur Antike. Und wenn es auch schwer hält, in seinen Werken diese Vorbilder zu entdecken, so lassen sie doch eine große Wahrheit der Empfindung, ein natürliches Gefühl für die Anmut erkennen (Abb. 427). Rom ist



426. Die Superga bei Turin, von Juvara.

und bleibt auch im 18. Jahrhundert ein Hauptschauplatz künstlerischer Tätigkeit. Und nicht bloß Künstler und Kunstfreunde pilgern in gewohnter Weise nach Rom, auch die antiquarische Wissenschaft, welche in dem Kultus der Alten die Lüge der Gegenwart vergessen möchte, nahm ihren Ausgang von der ewigen Stadt.

Ein neuerblühtes Kunstleben entfaltet sich aber auch jetzt in Venedig. Die venezianische Kunst nimmt gleichfalls die Wendung zur Dekoration; es klingt aber doch noch die Weise großer Meister, insbesondere des Paolo Veronese, nach, und selbst den späteren Schöpfungen bleibt noch ein fröhlicher Schwung, eine unmittelbare Frische der Empfindung eigentümlich. Giovanni

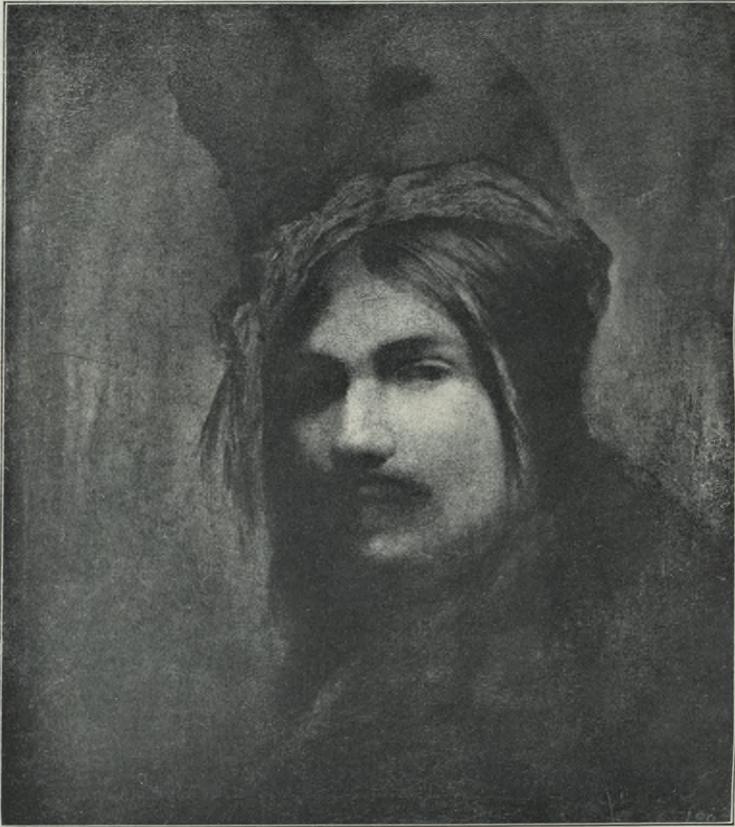


427. Die büßende Magdalena, von Batoni. Dresden.



428. Trauung Barbarossas, von G. B. Tiepolo. Würzburg, Kgl. Schloß. (Phot. Gundermann.)  
Springer, Kunstgeschichte. IV. 8. Aufl.

Battista Tiepolo (1696—1770), der hervorragendste Dekorationsmaler Italiens im 18. Jahrhundert, setzt uns nicht allein durch seine Fruchtbarkeit in Staunen. Auch in der Anordnung der Gruppen, in der Kunst der Färbung, in der Lebendigkeit der Schilderung offenbart er sich als ein gewandter, mit reicher Phantasie begabter Künstler. Außer in Venedig und in der Villa Baltharina bei Vicenza hatte er auch im Schlosse zu Würzburg und zu Madrid ausgedehnte Fresken gemalt (Abb. 428). Venedig gehören auch die Vedutenmaler Antonio Canale oder Canaletto (1697—1768) und dessen Neffe Bernardo Belotto, gleichfalls Canaletto genannt



429. Ein Heyduck, von Paulus. Dresden, Kgl. Galerie.  
(Phot. Brudmann.)

(1720—1780), an, von denen der erstere die künstlerisch und kulturgeschichtlich so wertvollen Ansichten von Venedig, der letztere auch die uns besonders interessanten Ansichten von Dresden, Pirna, München und Nymphenburg malte. Mit ihnen wetteifert Francesco Guardi (1712—1793), wenn auch nicht an photographischer Treue der Architekturlinien, so um somehr in Licht- und Luftwirkung, die er durch eine pikante, skizzierende und tüpfelnde Technik erreichte. Während in Rom die Wiedergabe der alten Ruinenstätten einen sentimentalen Beigeschmack empfängt, wollen die Canaletto und Guardi nur die wirkliche Natur schildern. Ihre Farbe ist zuweilen hart und trocken; in bezug auf Wahrheit und Lebendigkeit lassen aber die Veduten, die treu der Natur abgelauften Stadtansichten, nichts zu wünschen übrig. Wie Tiepolo hat auch Canale sich als Radierer besonders hervorgetan. Auch das Sittenbild hat in Venedig einen namhaften Vertreter

in Pietro Longhi (1702—1762), der freilich durch seinen Humor mehr erfreut als durch Kolorit und Zeichnung. Mit dem Ende des Jahrhunderts erstirbt die venezianische, wie überhaupt die italienische Malerei und nur eine Anzahl bedeutender Kupferstecher, wie Volpato (1733 bis 1803) und Raphael Morghen (1758—1833), bringen noch die ehemalige Herrlichkeit des italienischen Kunstlebens in Erinnerung.

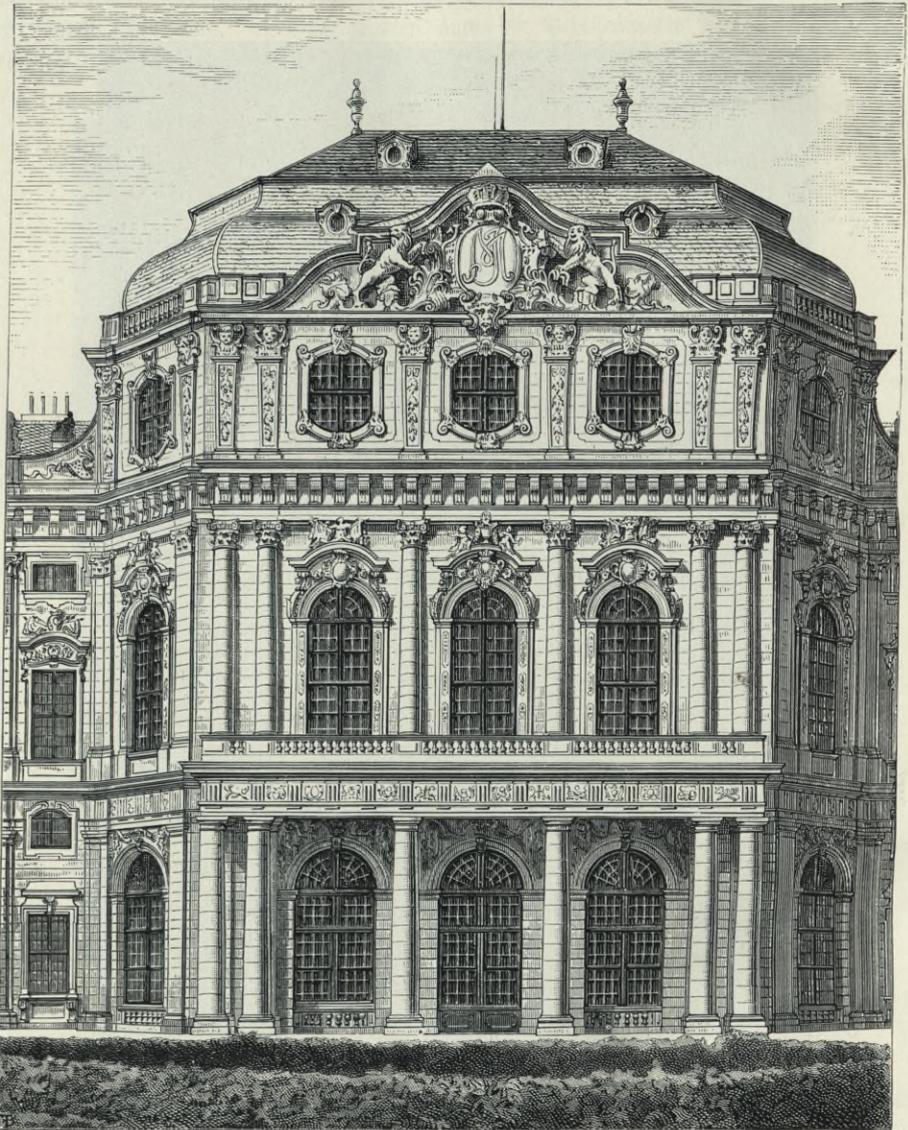


430. Der Maler Pesne mit seinen Töchtern. Berlin, Galerie.

### 5. Die deutsche Kunst.

In den Jahren des großen Krieges stockte die Kunsttätigkeit auf deutschem Boden. Wohl lebten und wirkten Maler in verschiedenen Städten, aber vereinzelt, ohne rechten Zusammenhang mit ihrer Umgebung, nach fremder Kunstweise ausspähend, gern im Auslande weilend. Weniger durch seine Gemälde, als durch sein Buch über Künstler (Deutsche Akademie) hat sich Joachim von Sandrart (1606—1668) einen berühmten Namen verschafft. In Frankfurt a. M. geboren, hat er sich in Holland bei Honthorst und dann in Italien ausgebildet und lebte zuletzt in Nürn-

berg. Aus Frankfurt stammt auch Philipp Peter Roos, bekannter unter dem Namen Rosa da Tivoli (1651—1705), dessen Vater bereits die Malerei und Radierkunst getrieben hatte. Der Sohn siedelte frühzeitig nach Rom über, wo er große Fruchtbarkeit als Tiermaler entfaltete, ohne aber mehr als eine dekorative Wirkung zu erzielen. Auch der tüchtige, wenngleich nicht



431. Pavillon vom Schlosse zu Würzburg. Von Balthasar Neumann.

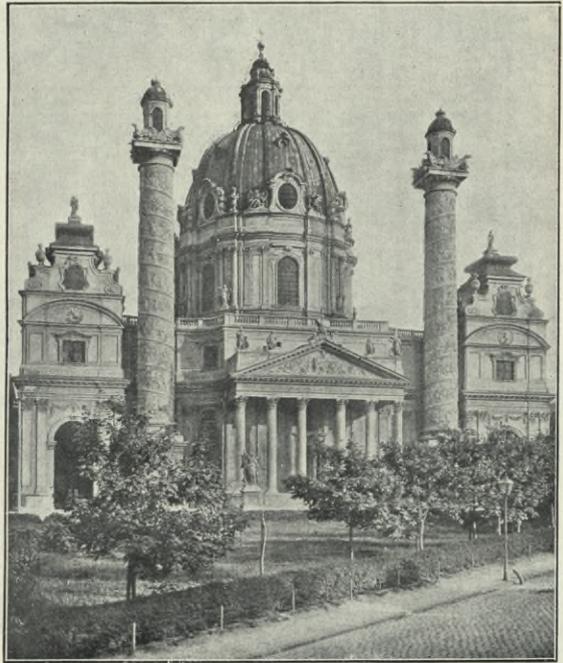
originelle Augsburger Schlachtenmaler Philipp Rugendas (1666—1742) weilte längere Zeit in Italien. Dagegen haben Christoph Paudiß (1618—1667) und Jürgen Ovens (1623 bis 1679) ihre Schule in Holland durchgemacht und sich als leidlich gute Nachahmer Rembrandts erwiesen (Abb. 429). Beide stammen aus Norddeutschland, wo die holländischen Einflüsse und Beziehungen ununterbrochen fort dauerten, wo überhaupt noch das Kunstleben kräftigere Wurzeln

gefaßt hatte. Hamburg gehört zu den wenigen deutschen Städten, welche von den Stürmen des dreißigjährigen Krieges verschont blieben; es stieg bereits im Laufe des 17. Jahrhunderts zu einer großen Handelsmacht und zu stattlicher Wohlhabenheit empor. Hier regte sich daher die Bilderfreude und die Lust am Sammeln, während im übrigen Deutschland, wie die kümmerlichen Porträtsche aus Augsburg und Nürnberg am besten beweisen, die bürgerlichen Kreise nur ganz geringe Anforderungen an die Kunst stellten und schon zufrieden waren, wenn sie das Haus mit zierlichem Hausrat schmücken konnten. In Hamburg fanden die holländischen Maler nicht allein eine gute Kundschaft, sondern einzelne unter ihnen auch eine zweite Heimat. Bald wetteiferten hier mit ihnen auch tüchtige einheimische Kräfte, besonders im Porträtsfach, wie David Kindt (1580—1662), Jurian Jacobs (um 1630), der vielseitige Matthias Scheits (um 1650—1700) und andere.

Von den schweren Kriegsnothen erholten sich die Fürsten und die vornehmen Stände rascher als das Volk. In den Händen der Fürsten ruhte daher im 18. Jahrhundert fast ausschließlich die Kunstpflege. Naturgemäß stehen in der höfischen Kunst die Architektur und die dekorativen Künste im Vordergrund, während Skulptur und Malerei wesentlich nur zur Ausschmückung der Bauwerke herangezogen werden. Eine größere selbständige Tätigkeit wird den bildenden Künstlern nur selten geboten. Kein Wunder, daß das Urteil über die deutsche Kunst jener Zeit ganz verschieden ausfällt, je nachdem die eine oder die andere Kunstgattung scharfer ins Auge gefaßt wird. Gerade für Aufgaben, welche der Malerei vorzugsweise zugewiesen wurden, für eine monumentale Dekoration, fehlte den deutschen Künstlern die Schule und

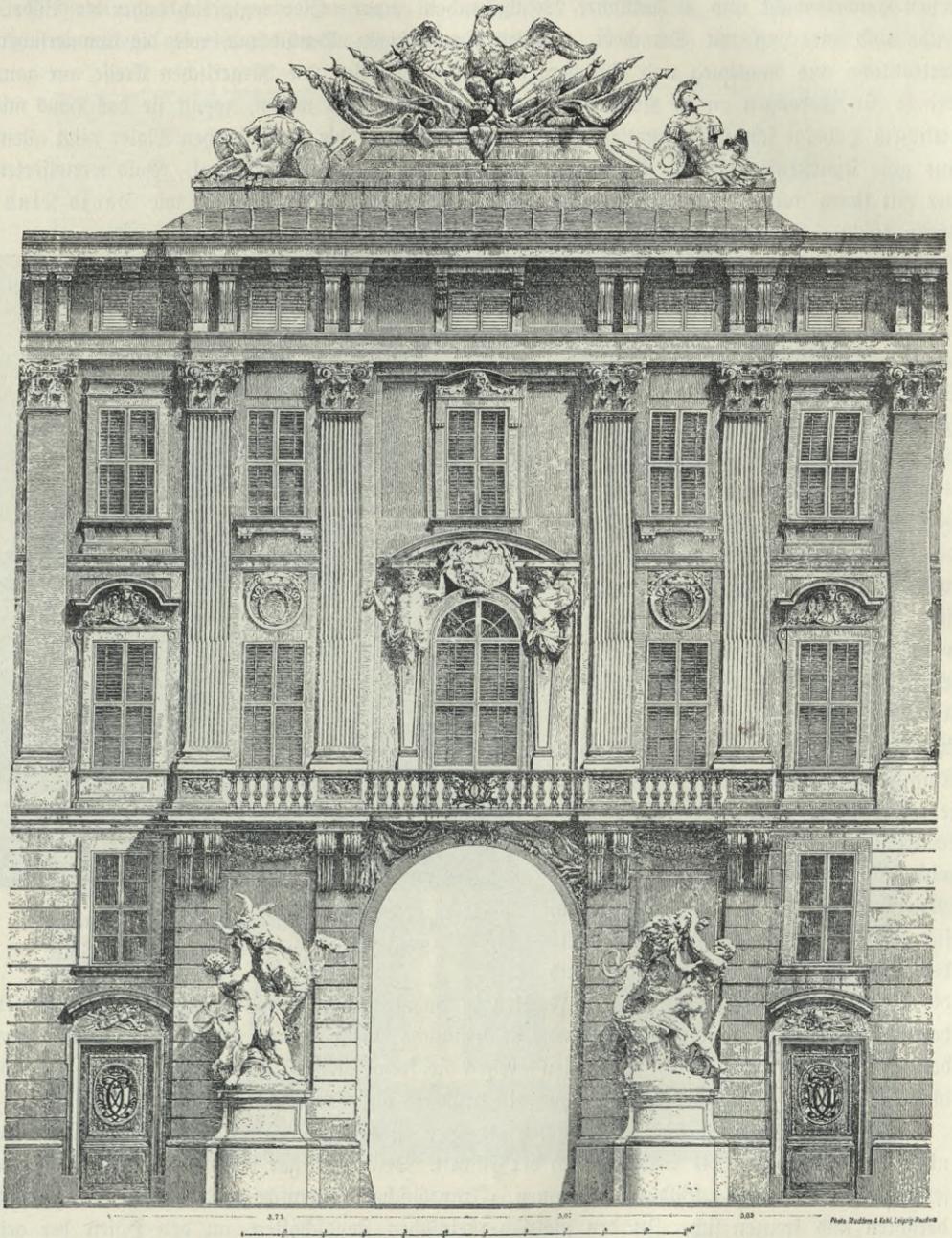
die Übung, nicht das Talent, wie die Fresken in Palästen und Kirchen in Osterreich und Bayern dartun, mit deren Schöpfung ausnahmsweise heimische Maler betraut wurden. Dazu kam noch, daß an den Höfen und in den vornehmen Kreisen die fremdländische Kultur überhaupt vorherrschte, hier die fremden Künstler von Hause aus ein größeres Ansehen genossen.

Die deutsche, nach dem weisfällischen Frieden wieder zum Leben erweckte Kunst wurzelt nicht im Volkstoden. Sie entbehrt auch der Einheit. Denn aus gar verschiedenartigen Elementen setzte sich die vornehme Bildung zusammen. Französische, italienische und holländische Einflüsse berühren und kreuzen sich. In den pfälzisch-rheinischen Landschaften, an den Höfen der geistlichen Kurfürsten herrschte unbedingt der französische Geschmack vor. Zu Direktoren der nach französischem Vorbilde errichteten Akademien wurden vorzugsweise Pariser Akademiker berufen; so nach Dresden Louis Silvestre (1675—1760), seit 1715 Hofmaler Augusts des Starken, nach Berlin (1711) der als Porträtmaler verdienstliches Ansehen genießende Antoine Pesne (1683 bis 1757; Abb. 430).



432. Die Karl Borromäuskirche in Wien.  
Von Fischer von Erlach und Martinelli.

**Fürstenschlösser.** Für die Anlage fürstlicher Paläste war das französische Muster vollends maßgebend geworden, so daß sich die Entwicklung der französischen Architektur und dekorativen



433. Hofkanzlei in Wien (Teil der Fassade). Von Fischer von Erlach.  
(Nach G. Niemann.)

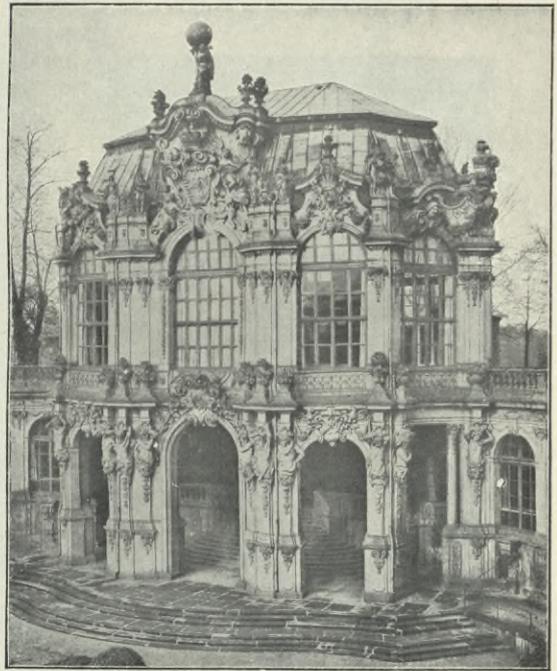
Kunst in Deutschland beinahe ebenso deutlich abspielt wie auf französischem Boden, und die allmähliche Ernüchterung der Bauphantasie, die vom Barocken zum Rokoko still fortschreitende Dekorations-

weise gleichfalls an mannigfachen Beispielen verfolgt werden kann. Unter den zahlreichen Bauten am Rhein, welche der französischen Weise folgen, verdient das Schloß in Brühl besondere Erwähnung.

Außer der Geschmacksrichtung hat auch die politische Stellung einzelner Höfe die Annäherung an die französische Kunst gefördert, z. B. in Bayern, wo die Schlösser von Schleißheim und Nymphenburg in den inneren Räumen die ganze üppige Pracht und auch die spätere Zierlichkeit der französischen Dekorationsweise entfalten. Nicht bloß die großen Fürstenthümer, auch die Residenzen der kleinen (besonders geistlichen) Fürsten, wie Bamberg, Würzburg (Abb. 431), Pommersfelden, bieten reiche Proben von der in den oberen Kreisen plötzlich erwachten Bauleidenschaft. In Würzburg und Bamberg lieferten übrigens schon deutsche Architekten, Balthasar Neumann und die Familie Dienzenhofer, den Beweis, daß sie sich in die neue Kunstweise vollständig eingelebt hatten und den Wettkampf mit den fremden Meistern nicht zu scheuen brauchten.

**Kirchen- und Klosterbauten.** Ein noch größeres Wirkungsfeld als die französische Architektur hat sich die italienische Barockkunst in Deutschland erobert. Ihren Spuren folgt unbedingt die ganze katholische Kirchenarchitektur. Abteien und Klöster benutzten ihre wiedergewonnene Macht und ihren steigenden Reichtum, um gleichfalls der Bauleidenschaft zu huldiven. Die großen Klöster in der Schweiz, in Bayern und Oesterreich sind seit dem Ende des 17. Jahrhunderts teils neugebaut, teils umgebaut worden. Als Vorbild dienten vorzugsweise die römischen Kirchen der Barockperiode, nur daß, der deutschen Bausitte entsprechend, den Kirchen regelmäßig Türme (mit Zwiebelhauben) angefügt wurden. Die einzige nennenswerte Ausnahme in der geschlossenen katholischen Kirchengruppe

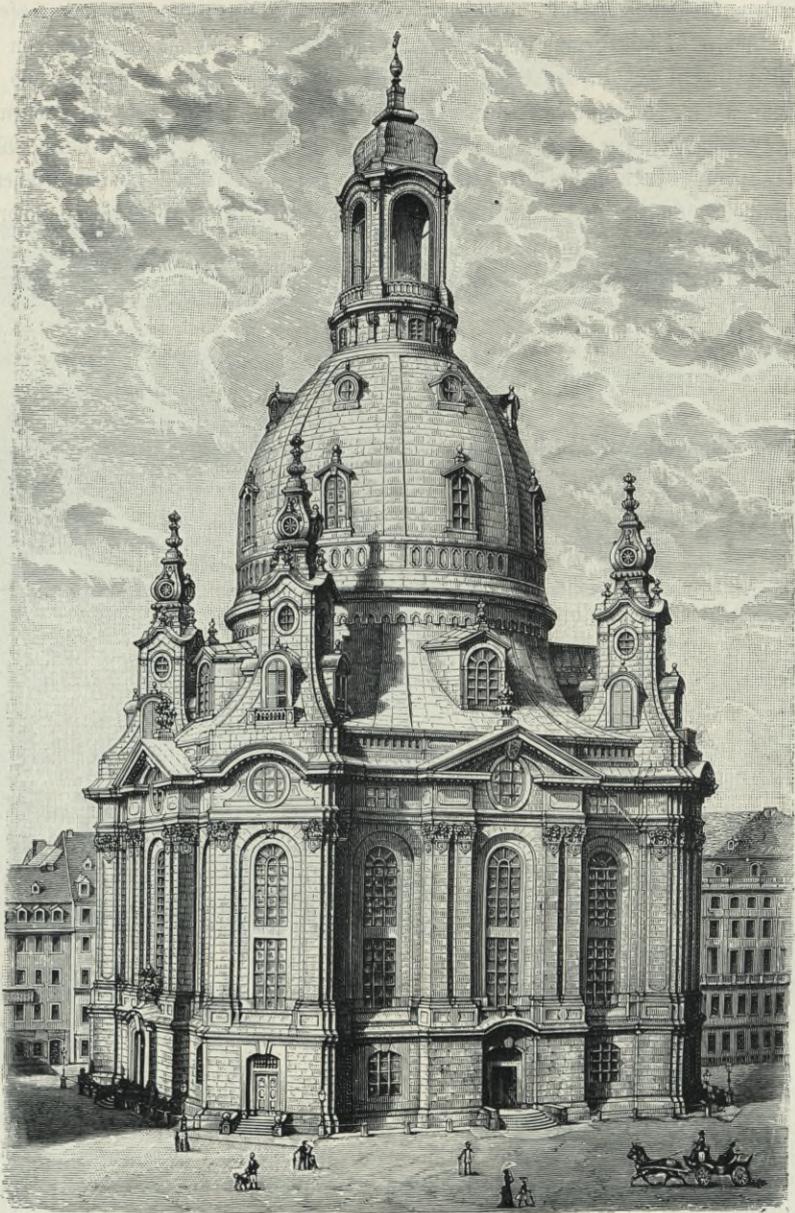
bildet die Wiener Karlskirche, von Fischer von Erlach und Martinelli 1716—1737 ausgeführt (Abb. 432). Sie ist als Zentralanlage in ovaler Form gedacht, durch eine vorgehobene breite Fassade aber doch wieder dem herkömmlichen Typus angenähert. Eine größere Zahl stattlicher Barockkirchen besitzt Prag, wo ein anderer Zweig der Familie Dienzenhofer (Kilian Ignaz) in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine fruchtbare Tätigkeit übte. Prag darf sich aber einer Reihe großartiger Paläste im Barockstil rühmen; auch an vielen Privathäusern, wenigstens an den Portalen, kommt die barocke Weise zu kräftiger Geltung. Mit Prag wetteifert in dieser Hinsicht in der Zeit Kaiser Leopolds I. und Karls VI. Wien, wo der schon in Prag neben Italienern tätige Fischer von Erlach (1656—1723) und Lukas Hildebrand (1668—1745), beide in Italien gebildet, die Führung übernahmen. Von Fischer rühren die schönsten Teile der Hofburg (Abb. 433), von Hildebrand der Sommerpalast des Prinzen Eugen von Savoyen, das sogenannte Belvedere,



434. Westlicher Pavillon des Dresdener Zwingers.

Von Daniel Böppelmann.

her. Bis zur Mitte des Jahrhunderts herrschte eine reiche Bautätigkeit in den österreichischen Provinzen. Trotzdem hat sich der Rokoko-Stil hier nicht eingebürgert. Offenbar ließen die Sitten



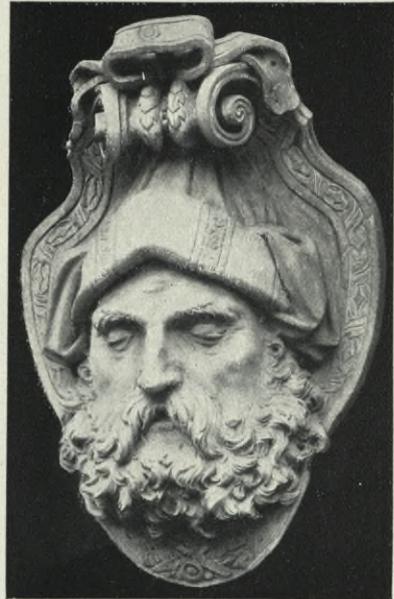
435. Die Frauenkirche in Dresden. Von Georg Bähr.

und Anschauungen der streng aristokratischen Bauherren und die hier vorherrschende italienische Kunstweise das Rokoko nicht aufkommen.

**Dresden unter August dem Starken.** Die beiden Vororte deutscher Kunsttätigkeit bleiben doch Dresden und Berlin. In den Tagen Augusts des Starken wurde Dresden der Schauplatz

des reichsten Genußlebens, welches noch längere Zeit nachwirkte und auch auf die Kunst einen hellen Schein warf.

In eine Welt des üppigsten Glanzes und höfischer Pracht führt der unter August dem Starken errichtete Zwingergarten in Dresden, gewöhnlich Zwinger genannt und ursprünglich nur als Teil eines großartigen architektonischen Festapparates gedacht. Nach dem Plane des Baumeisters Daniel Böppelmann (1662—1736) sollte die Anlage nach Art der „alten römischen Staats-, Pracht- und Lustgebäude“ alles in sich vereinigen, was zu Lust- und Prachtaufzügen und zu ritterlichen Übungen dienlich erschien. Die Anlage des Zwingers fällt nur wenige Jahre später, wie der von Schlüter geleitete Berliner Schloßbau (1699—1706). Auch in Schlüters Geiste hatte sich der Berliner Schloßbau zu einem römischen Prachtforum erweitert, nur daß er auf bloß höfische Lustbarkeiten geringere Rücksicht nahm und alles in ernste, schwer gediegene Formen kleidete, während im Dresdener Zwinger gerade auf die „Schauburg“, die im Sommer in eine Orangerie



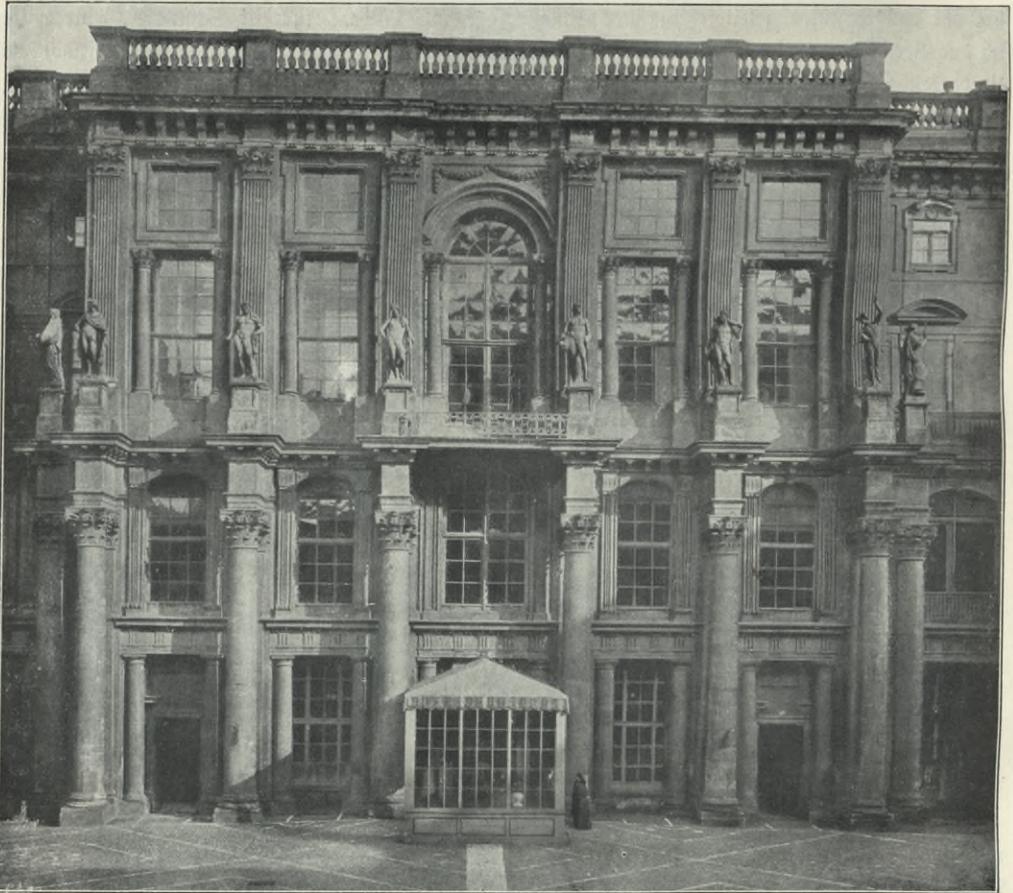
436. 437. Zwei Masken sterbender Krieger, von Schlüter. Berlin, Zeughaus.

verwandelt werden kann, und in welcher die Gepränge und Lustbarkeiten des Hofes sich abspielen, der größte Nachdruck gelegt worden war. Der Grundriß des Zwingers bildet ein mächtiges Rechteck, durch vorgelegte Quadrate und Kreisteile bewegter gestaltet. Der als Hof oder Garten aufgefaßte mittlere Raum wird von Galerien (Arkaden mit Plattform und Balustraden) geschlossen, welche durch hohe und reichgeschmückte Pavillons an den Ecken und in der Mitte (Abb. 434) unterbrochen werden.

Eine besondere Bedeutung gewinnt der Zwinger dadurch, daß er vollkommen als Innenbau gedacht erscheint. Die Plattform der Galerien haben wir uns von den glänzenden Damen und Kavaliereu belebt zu denken; die Pavillons mit ihren Grotten und Springbrunnen stellen Erholungsräume dar, in welche sich die Hofgesellschaft auf Augenblicke zurückziehen kann. Diesen Charakter eines Festplatzes bringt der Schmuck des Zwingers in den mit Blumen behängten Säulenschäften, in den Vasen der Balustraden, in den an Spiegelrahmen erinnernden Fenstereinfassungen deutlich zum Ausdruck. Es klingt im Zwinger eine Prunkaaldeforation an, im

Gegenätze zu den meisten französischen Hofanlagen, die nur Fassadenmotive wiederholen. So hängt er, wenn auch nicht in den barocken Zierformen, so doch in der Bestimmung bereits mit der Bildung der Rokokozeit zusammen.

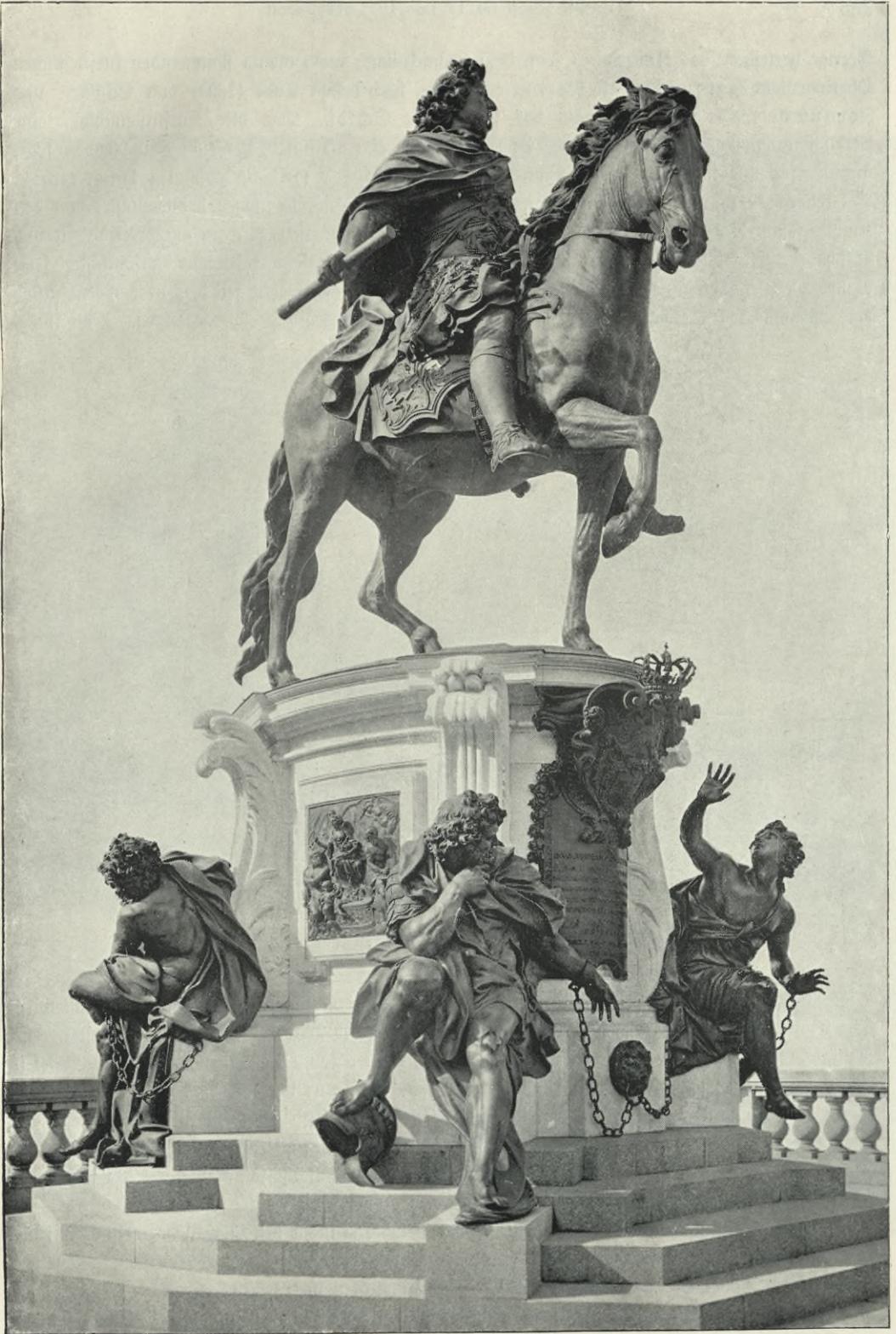
In starkem Gegensatz zum Zwinger steht das Japanische Palais, von Böppelmann und Longuelune (1729—1741) erbaut. Hier weisen die Pavillons, das gebrochene Dach, die Stichbogenfenster auf französische Einflüsse hin. Auf einen ähnlichen Gegensatz der künstlerischen Anschauungen stoßen wir in Dresden bei den beiden Hauptkirchen, der katholischen Hofkirche



438. Teil der Fassade des zweiten Hofes im Berliner Schlosse. Von Schlüter.

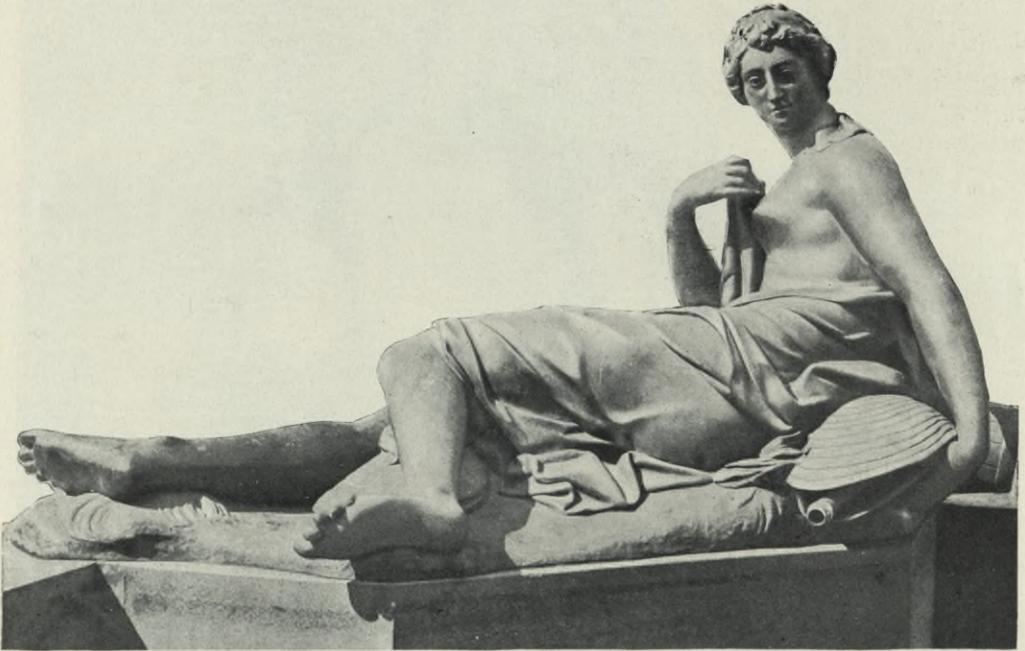
und der Frauenkirche. Während die von Chiaveri 1736—1751 über einen eigentümlichen Grundriß errichtete Hofkirche, überreich bis zum Turm hinauf mit Statuen besetzt, sich in das malerische Gewand des italienischen Barock kleidet, erscheint die von einem schlichten Handwerksmeister, Georg Bähr, 1726 begonnene Frauenkirche mit ihren ernsten Formen und der mächtigen Kuppel als ein treffliches Muster protestantischer Kirchenarchitektur (Abb. 435).

Den Dresdener Bauten stellen sich nicht an Zahl, wohl aber an Bedeutung die Berliner architektonischen Schöpfungen ebenbürtig zur Seite. Sie haben jedenfalls den Vorzug, daß sie der heimischen Empfindungsweise noch besser entsprechen. In den letzten Jahren des 17. Jahrhunderts wurden die beiden Werke begonnen, welche der preussischen Hauptstadt ihr besonderes historisches



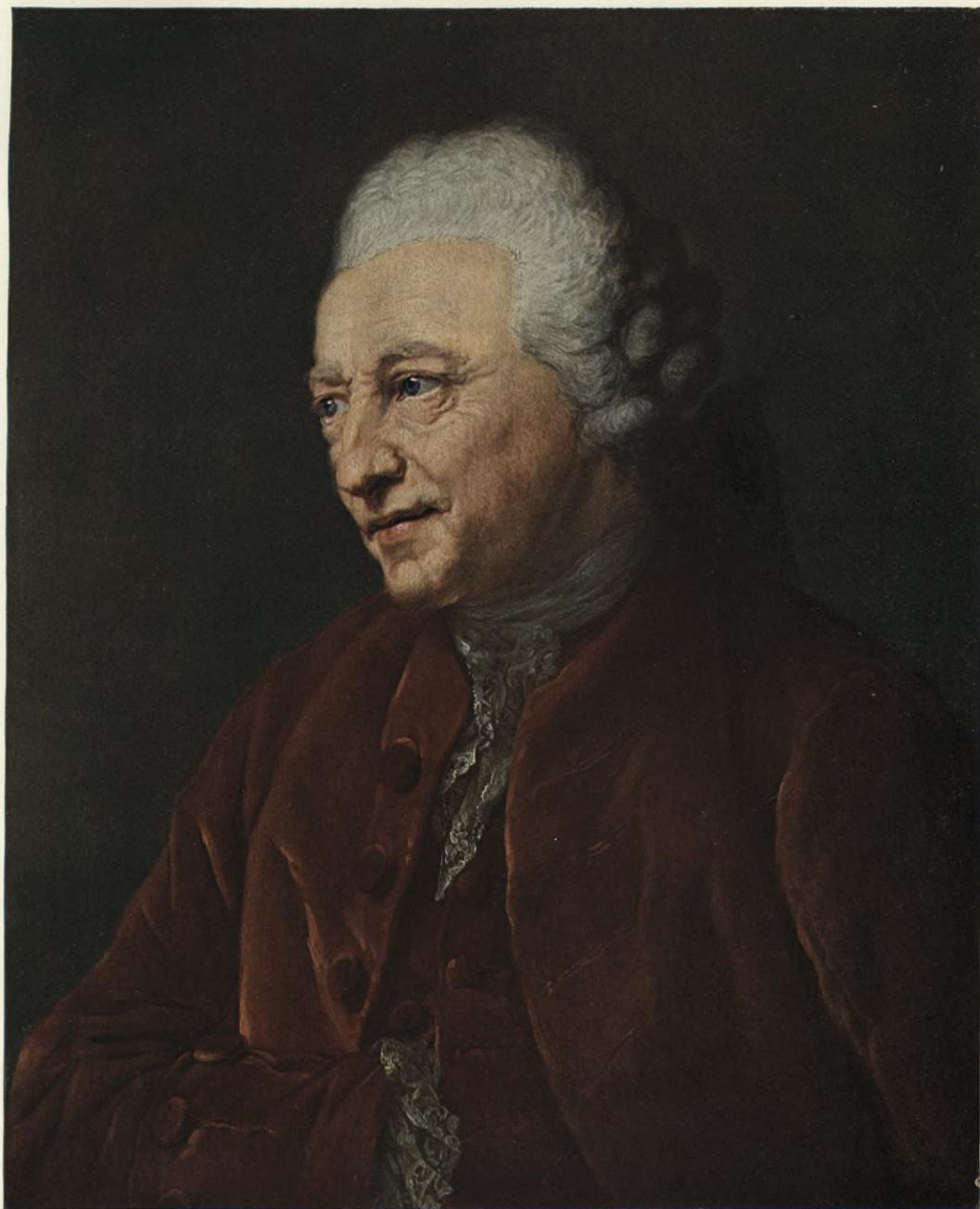
439. Der Große Kurfürst. Erzstandbild von Schadow. Berlin.

Gepäge verleihen: das Zeughaus, von dem wahrscheinlich aus Holland stammenden kurfürstlichen Oberingenieur Johann Arnold Nering entworfen, nach dessen Tode (1695) von Schlüter und Johann de Bodt ausgeführt, und das königliche Schloß. Das alte Kurfürstenschloß, eine ziemlich unregelmäßige Anlage, wurde im Jahre 1699 einem Umbau, der zum Teil Neubau war, unterworfen und die Leitung des Baues Andreas Schlüter (geb. in Hamburg 1664, gest. in Petersburg 1714) übergeben. Schlüter, der große, vom Schicksale schwer heimgesuchte, von den Kunstgenossen bitter angefeindete Meister, war nicht bloß Baumeister, sondern auch Dekorateur und Bildhauer. Auf allen Gebieten künstlerischen Wirkens bricht sich seine kraftvolle Persönlichkeit freie Bahn. Man möchte annehmen, einen Teil der kühnen Flugkraft, welche seit dem großen Kurfürsten dem jugendstarken preußischen Staate innewohnt, sei auf den Künstler übergegangen. Man findet



440. Die March. Brunnenfigur von Raphael Donner. Wien, Neuer Markt.

in Schlüters Werken keinen leeren Pomp und mühsam aufgebauchten Glanz, sondern überall wirkliche Kraft, natürliche Energie, welche daher auch das Maß der Wahrheit niemals überschreitet. Der plastische Schmuck am Zeughause, außen Trophäen, in den Fensterschlufsteinen des Hofes Masken sterbender Krieger (Abb. 436. 437), bildet keinen zufälligen, nur lose mit dem Werke verknüpften Zierat, sondern bringt wirkliches Leben in die architektonische Gliederung und gibt dem Zwecke des Bauwerkes einen ergreifenden poetischen Ausdruck. In der Hofarchitektur des königlichen Schlosses (Abb. 438) hat Schlüter der Renaissance die einfach großen Verhältnisse und das Wirken durch kräftige Kontraste abgelaußt. Sein berühmtestes Werk hat er aber 1703 in der ehernen Reiterstatue des großen Kurfürsten (Abb. 439) vollendet. Sie ist in den Mäßen vortrefflich auf die Umgebung (Kurfürstenbrücke) berechnet; durch den Gegensatz zu den heftig bewegten, gefesselten Kriegern am Sockel tritt die majestätische Ruhe des Kurfürsten noch deutlicher hervor. Das größte, was ein Künstler leisten kann, das Fortleben des von ihm geschaffenen Typus in der Volkphantasie, hat Schlüter hier erreicht.



Christian Ludwig von Hagedorn.

Von Anton Graff. Leipzig, Universitätsbibliothek.



**Skulptur in Wien.** Schlüter überragt weithin alle gleichzeitigen Bildhauer, auch den in Wien einflußreichen Raphael Donner (1693—1741), welcher vielleicht feiner empfindet und sich in seinem Hauptwerke, dem Brunnen auf dem Neuen Markte in Wien (Abb. 440), der Renaissanceplastik mit klarerer Absicht nähert als Schlüter, aber in der unmittelbaren Kraft und Energie der Phantasie doch weit hinter ihm zurückbleibt. Die wahre Heimat der Skulptur im 18. Jahrhundert bleibt doch die dekorative Kunst. Würde man in der Kunstgeschichte bloß zählen, nicht wägen, so dürfte leicht das 18. Jahrhundert den glänzendsten Perioden unserer Kunst sich anreihen. Welche Verschwendung künstlerischer Kräfte zeigt nicht der plastische Schmuck in den Kirchen, Palästen, Gärten oder auf Brücken! Und das alles bloß dem Gesamteffekt zuliebe, ohne daß die Werke auf selbständige Geltung Anspruch erheben. Es ist wahr, daß die meisten dieser dekorativen



441. Die Brautwerbung. Aus Bossens Luise.



*Der Vogel Liebhaber  
Wasser mit ihnen spricht,  
Verstehen sie zwar nicht,  
Doch würden sie's gar merklich wissen,  
Wenn seiner Gnaden sie zur freien Luft ent-  
lassen.*

442. Aus der Steckenpferdreiterei.  
Stiche von D. Chodowicki.

Skulpturen einen theatralischen Charakter haben, an einer übertriebenen Bewegtheit leiden, gegen die Wahrheit sündigen; die große technische Fertigkeit aber und die ungemeine Leichtigkeit des Schaffens, die sie bekunden, zwingt uns Achtung und Bewunderung ab.

Im Gebiet der **Malerei** gab es damals gleichfalls keinen deutschen Künstler, welcher nur annähernd den Ruhm Schlüters erreicht hätte. Es fehlt nicht an tüchtigen Tier- und Landschaftsmalern (Joh. Elias Ridinger in Augsburg); mehrere Porträtmaler haben es zu einem ausbreiteten Rufe gebracht, wie Balthasar Denner aus Hamburg (1685—1749), dessen Bildnisse alter Frauen und Männer durch die peinlich genaue Wiedergabe auch der geringsten Falten, Runzeln, Hautflecken im Gesicht auffallen, aber meistens den charakteristischen Ausdruck vermissen lassen. Berechtigteres Ansehen gewann Anton Graff aus Winterthur (1736—1813), welcher die längste Zeit seines Lebens in Dresden zubrachte und uns mit einer förmlichen Galerie berühmter Deutschen beschenkte (Tafel XXII). Auch Johann Heinrich und Johann Friedrich August Tischbein, der erstere in Kassel, der letztere in Leipzig tätig, bewähren sich als geschickte Porträtisten. Zu volkstümlicher Bedeutung aber brachte es nur der als Illustrator der gleichzeitigen schönen



443. Wedgwood-Geßäß.

Literatur hauptsächlich für den Buchhandel tätige Kupferstecher Daniel Chodowiecki aus Danzig (1726—1801, Abb. 441. 442), dessen frische, von treuherzigem Humor unterstützte Auffassung sich noch eindringlicher in seinen zahlreichen Handzeichnungen („Reise nach Danzig“ in 108 Blättern, im Besitz der Akademie zu Berlin) bekundet. Als Maler von Gesellschaftsstücken (zwei im Berliner, eins im Leipziger Museum) erhebt er sich nicht über das Durchschnittsmaß. Die Malerei besaß keine rechte Lebenskraft mehr; die Maler hatten nicht den rechten Glauben an die Heimat. Der Wanderzug nach Italien

steigerte sich von Jahr zu Jahr. Dort siedelte sich allmählich eine deutsche Künstlerkolonie an; die einzelnen Mitglieder — die namhaftesten sind Raphael Mengs und Angelika Kauffmann — verschieden in ihren Richtungen, alle aber darin einig, daß die Flucht aus dem Vaterlande, die Flucht aus der Gegenwart zum Gedeihen der Kunst unumgänglich sei. Sie gehören einer internationalen Künstlergesellschaft an und haben es bei aller persönlichen Verdienstlichkeit mitverschuldet, daß am Ende des Jahrhunderts die Meinung auftauchen konnte, die wahre Kunst, die deutsche Kunst müsse erst neu geschaffen werden.

#### 6. Die englische Malerei.

Jahrhundertlang holte England einen großen Teil seines Kunstbedarfes aus der Fremde. Wenn man von der gotischen Architektur absieht, welche zu keiner Zeit ihre Lebenskraft völlig



444. Mariage à la Mode, von Hogarth. London.

eingebüßt hatte, so hat England seit der Reformationsperiode vorzugsweise nur fremde Künstler beschäftigt oder fremden Kunstweisen gehuldigt. Die kirchlichen und politischen Stürme des 17. Jahrhunderts hemmten nicht die Bautätigkeit; schon aus praktischen Gründen konnte diese nicht vollständig unterbrochen werden. Wohl aber ließen sie die Kunst, in welcher sich Volksgedanken und Volksempfindungen am unmittelbarsten widerspiegeln, die Malerei, zu keiner rechten Blüte gelangen. Die besonders günstige Aufnahme, welche Porträtmaler stets in England fanden, deutet bereits die Lieblingsrichtung des englischen Volkes in der Kunst an; es mangelten aber die heimischen Kräfte, um sie erfolgreich zu verkörpern.

Das ändert sich im 18. Jahrhundert. Bedeutende Maler treten auf, so daß die englische Malerei einen wahren Glanzpunkt in der Kunstgeschichte des Jahrhunderts bildet. Sie trafen aber außerdem in den Gegenständen und Formen der Darstellung den rechten Volkston, welcher ihnen dauernde Geltung in der Heimat sicherte. Nicht als ob sich England gänzlich von der allgemein herrschenden Kunstströmung losgesagt hätte. Die Revolution in der europäischen Gartenkunst, welche an die Stelle der architektonisch angelegten Gärten die sogenannten Naturgärten setzte, ging von England aus. Das Studium der klassischen Kunst, so folgenreich für die Entwicklung des modernen Kunstgeschmackes, wurde in England lebhaft gefördert. Die Befruchtung der Kunstindustrie durch Nachahmung antiker Werke wurde kaum irgendwo so eifrig versucht wie in England. Joshua Wedgwood (1730—1795) errichtete in dem alten englischen Töpferbezirke,

in Staffordshire, eine Fabrik unter dem bedeutsamen Namen Etruria, welche für den Schmuck der keramischen Produkte die Motive aus der Kleinplastik der Alten holte (Abb. 443). In der Malerei aber ließen sich die englischen Künstler durch keine Traditionen binden, blickten nicht ängstlich rückwärts, sondern gaben der eigentümlichen Natur des englischen Volksgeistes kräftigen Ausdruck. Dadurch empfangen ihre Schöpfungen einen nationalen Charakter. Während es auf dem Festlande oft recht schwer hält, die Angehörigkeit des Künstlers an einen bestimmten Volksstamm aus seinen Werken unmittelbar zu erkennen, haben die englischen Gemälde eine scharf ausgeprägte Besonderheit.

Diese nationale Eigenart kommt zuerst in **William Hogarth** (1697—1764) zu voller Geltung. Hogarth ist nicht schlechthin Sittenmaler, sondern ein spezifisch englischer Sittenmaler, welcher, in einem andern Lande gar nicht denkbar, mit seinen Vorzügen und Schwächen ganz im englischen



445. Garrick und seine Frau, von Hogarth. Windsor.

Boden wurzelt. Seine künstlerische Bedeutung ist oft übertrieben worden. Wenigstens glänzen aus der großen Menge seiner Gemälde wenige Perlen hervor, und in seinen Kupferstichen — oft Reproduktionen seiner Bilder — ist er hart und grob. Aber seine bis in die Karikatur sich verlierende satirische Ader, seine scharfe Beobachtungsgabe, seine intime Kenntnis echt englischer Typen, seine Fähigkeit, die einzelnen Lebensläufe, welche er (*Mariage à la mode*, Abb. 444, und andere) schildert, dramatisch durchzuführen, erklären den großen Erfolg, welchen er nicht allein bei seinen Landsleuten und zu seiner Lebenszeit fand. Er brachte in die konventionell gewordene Kunst einen neuen kräftigen Lebenszug. Schon seine satirischen Gemäldesolgen haben die Porträtmalerei zur natürlichen Voraussetzung, und in der That betrat Hogarth mit seinen das persönliche Wesen erfassenden Bildnissen (Abb. 445) in erfolgreicher Weise das Gebiet, auf welchem die englische Kunst die größten Triumphe feierte.



446. Prinzessin Sophie Mathilde, von Reynolds. Windsor.

Der Theoretiker Sir **Joshua Reynolds** (1723—1792) — denn die Maler des vorigen Jahrhunderts liebten es, ihre Grundsätze literarisch zu verteidigen und ihnen einen wissenschaftlichen Anstrich zu geben — ist längst vergessen, aber der Porträtmaler erfreut sich noch heute eines wohlverdienten Ansehens. Reynolds hatte in Italien und den Niederlanden eifrige Studien gemacht; doch kann man nicht sagen, daß er sich von Tizian oder van Dyck oder Rembrandt schlechtin abhängig gemacht hätte. Seine frischen, leuchtenden (nicht immer haltbaren) Farben hat ihm eine reife Erfahrung eingegeben, seine stets korrekte Zeichnung ist die Frucht sorgfältiger Übung. Vortrefflich hat er sich in die englische Natur eingelebt, mit scharfem Auge die Eigentümlichkeiten der englischen Schönheit und Würde sich angeeignet. Überaus zahlreich sind die von ihm gemalten Bildnisse aus den Kreisen des englischen Adels und der Londoner Gesellschaft. Zu seinen anmutigsten Leistungen zählen auch seine Kinderporträts, wie das Erdbeermädchen, die kleine Prinzessin Sophie Mathilde (Abb. 446), und das Mädchen mit dem Lamme.



Mrs. Siddons.

Von Thomas Gainsborough. London, National Gallery.



Ebenbürtig steht ihm **Thomas Gainsborough** (1727—1788) zur Seite. Seine Porträts zeigen noch feinere, malerische Züge, eine noch größere Natürlichkeit und lassen das fleißige Studium von Rubens und van Dyck erkennen. Über sein Heimatland ist er nie hinausgekommen. Von seinen Gruppenbildern ist das die Familie Baillie darstellende (Abb. 447) eines der vorzüglichsten. Berühmter sind aber das stolze Damenporträt der Mrs. Siddons (Nat. Gall. London, Taf. XXIII) und sein „blauer Knabe“ in der Grosvenorgalerie, mit dem er die von Reynolds ausgesprochene Ansicht, Blau sei als Hauptfarbe eines Gemäldes unzutraglich, zu widerlegen



447. Familie Baillie, von Gainsborough. London.

beabsichtigte. Der „blaue Knabe“ (Fig. 449) trägt zwar seinen Namen nicht mit vollem Rechte; es kommen neben dem Blau des Anzuges auch noch andere Farben zur Geltung; immerhin bleibt das Porträt (ein junger Master Butall) ein glänzender Beweis, wie gut Gainsborough, der auch als Landschaftler großen Ruhm erwarb, seine Bilder auf einen Hauptton zu stimmen wußte. Als Porträtist schöner, vornehmer Frauen hat er in George Romney (1734—1802) einen bedeutenden Rivalen (Abb. 448).

Als Vater der eigentlichen Landschaftsmalerei wird Richard Wilson (1714—1782) gepriesen, die später so beliebte Tiermalerei zuerst von George Morland (1763—1804) mit

großem Erfolg betrieben (Abb. 450, S. 405). Späteren Geschlechtern ist die Bedeutung der englischen Malerei klar geworden; sie hat nachmals besonders auf die französische Malerei nachhaltigen Einfluß geübt. Vorläufig hinderten die politischen Verhältnisse, die lange Absperrung Englands vom Kontinente, ihre rechte Würdigung und ihre Einwirkung auf die Kunst des festländischen Europa's.

Auf dem Festlande war schon längst der Ruf nach größerer Natürlichkeit und Wahrheit laut, das Suchen nach der Natur allgemein geworden. Gleichzeitig weckten Gelehrte und Altertumsfreunde helle Begeisterung für die Kunstformen des klassischen Altertums. Dem Ruf der Dichter und Philosophen nach der Natur versagten sich die Künstler, den Einflüsterungen über die Herrlichkeit der antiken Welt liehen sie willig das Ohr. Sie lebten zu sehr in ihrer eigenen Welt, als daß sie die Natur außerhalb der Kunst gesucht und gefunden hätten. Diesem Geschlecht war die Antike die Natur, und so kam am Schlusse des Jahrhunderts die klassische Richtung wieder zu Ehren. Sie konnte nur unter schweren, nicht bloß technischen Einbußen in das Kunstleben eingeführt werden, wurde aber der Grund zu einer neuen Kunstanschauung, die bis weit in das neunzehnte Jahrhundert die herrschende blieb.



448. Lady Hamilton, von Romney.  
(Original im Besitze des Lord Iveagh.)



449. Der blaue Knabe, von Gainsborough.  
(Original im Besitze des Herzogs von Westminster.)



**Krinolinengruppe.**

Meißner Porzellan. Dresden, Johanneum.

Zu Springer, Handbuch der Kunstgeschichte, Bd. IV, 8. Aufl.

Druckverlag: Fierter & Berning, Zwickau

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.



## Register der Künstlernamen.

- Aachen**, Joh. von 159.  
**Aefen**, f. Bosch.  
**Aertfen**, Pieter 150.  
**Afen**, Gabr. van 205.  
**Alhani** 257.  
**Aldegrewer** 107. 135. 138. 227.  
**Algardi** 241.  
**Allori**, Chr. 258.  
**Altendorfer** 107. 135.  
**Ambergerer** 126.  
**Amman**, Jost 161.  
**Amsterdam**, Jac. von, f. Woff-  
 fanen.  
**Anthony** 198.  
**Apt** 75.  
**Attenfetter** 229.  
**Audran** 357.  
**Auguste**, J. R. 378.  
  
**Babel** 371.  
**Bähr**, Georg 394.  
**Baier** 229.  
**Baldung**, Hans 126.  
**Balen**, van 276.  
**Ballin**, Claude, d. Ä. 354.  
 — — d. J. 372.  
**Bang**, Hieron. 227.  
**Barbari**, Jac. de' 86. 101.  
**Barbieri**, f. Guercino.  
**Batoni**, Pomp. 384.  
**Baudouin** 376.  
**Beauregard** 181.  
**Beck**, Leonh. 75. 133.  
**Beer**, Georg 199.  
**Bega**, Corn. 304.  
**Beham**, Bart. u. Sebald 102.  
 135. 138. 227.  
**Belotto** 386.  
**Bentheim**, Küder v. 211.  
**Bérain**, Jean 353. 355.  
**Berchem** 307.  
**Berckheyde**, J. u. G. 328.  
**Berrettini** 262.  
**Bernart**, Jehan 222.  
**Berrini** 242. 350.  
**Beyerer**, Abr. van, 324.  
**Biart** 178.  
**Bibiena** 383.  
**Binck**, Jac. 135. 210.  
**Bles**, Hendrik 150.  
**Bobt**, Jan de 396.  
**Boghem**, Louis van 167.  
**Bol**, Ferd. 315.  
 — Hans 152.  
**Bolswert** 280.  
  
**Borman**, Jan 156.  
**Borromini** 241. 380.  
**Bosch**, Hier. 149.  
**Both**, Jan 319.  
**Böttger**, fr. 366.  
**Boucher**, fr. 376.  
**Boucharдон** 377.  
**Bouffe** 355.  
**Bourdichon** 39.  
**Bourgignon**, le 349.  
**Bouts**, Dirf 29. 40.  
**Breu** 75.  
**Bril**, Matthaeus 153.  
 — Paul, 153. 348.  
**Briot** 221.  
**Brosamer**, Hans 135.  
**Brouwer** 281.  
**Brogberger** 231.  
**Brueghel**, Jan 153. 276.  
 — Pieter d. Ä. 149.  
**Brüggemann** 61.  
**Bruyn** 129.  
**Bry**, Th. de 227.  
**Bullant** 179.  
**Burgfmaier** 74. 133.  
  
**Calabrese**, f. Preti.  
**Calcar**, Joest v. 146.  
**Callot** 344.  
**Campana** 328.  
**Canalotto**, Ant. u. Bern. 386.  
**Candid**, f. Witte.  
**Cano**, Monfo 328. 337.  
**Capelle**, Jan v. de 316.  
**Caracci**, Eod., Algoft. u. Anni-  
 bale 245. 248. 256.  
**Caravaggio**, Michelang. da 244.  
 254. 256.  
**Cardi**, f. Cigoli.  
**Castro**, Sanchez de 329.  
**Cellini** 220.  
**Cerquozzi** 349.  
**Champagne**, Ph. de 343.  
**Charbin** 378.  
**Charonton** 39.  
**Charpentier**, françois 222.  
**Chiaveri** 394.  
**Chodowiecki** 398.  
**Christus**, Petr. 23.  
**Cignani** 257.  
**Cigoli** 258.  
**Claesz**, P. 323.  
**Claeuw** 324.  
**Claude Lorrain** 347.  
**Cleef (Cleve)** J. v. 148.  
  
**Clodion** 377.  
**Clouet**, fr. u. Jehan 164.  
**Codde** 291. 303.  
**Colins** 158. 198.  
**Collaert** 220.  
**Colmann** 231.  
**Colombe** 167. 168.  
**Coningloo** 152.  
**Coques** 284.  
**Corneliffen**, f. Wofffanen.  
**Cotte**, Rob. le 371.  
**Courteys** 223.  
**Courtois**, f. Bourgignon.  
**Cousfin** 171.  
**Couffou** 360.  
**Cogie**, M. van 157.  
**Coyzevoe** 359.  
**Craesbeck**, Joos van 284.  
**Cranach** 107.  
**Crayer**, Kasp. de 276.  
**Cuvillies** 371.  
**Cuijpp**, Melbert 318.  
 — Gerrits 287. 318.  
  
**Dalman** 36. 329.  
**Daucher** 136.  
**David Gerard** 34. 36.  
**Debroffe** 180.  
**Dehn-Rothfelfer** 203.  
**De la Joue** 371.  
**Delaune**, Etienne 220.  
**Delen**, Dirf van 327.  
**De l'Orme** 178.  
**Denner** 397.  
**Desjardins** 359.  
**Detroy** 376.  
**Deutsch**, f. Manuel.  
**Dienecker** 75.  
**Diepenbeck** 279.  
**Dieterlein** 193. 205.  
**Diengshofer** 391.  
**Dolci**, Carlo 258.  
**Domenichino** 253. 256.  
**Donner**, Raph. 397.  
**Don** 310.  
**Drevet**, P. u. P.-J. 357.  
**Dubois** 304.  
**Ducerceau** 175. 220.  
**Duff**, M. 303.  
**Dughet** 347.  
**Dujardin** 307.  
**Dumonstier**, Geoffroy u. Pierre  
 164.  
**Duquesnoy** 244.  
**Dürer**, Albr. 82. 112. 125. 130. 133.  
  
**Dürer**, Albr. (Water) 85.  
 — Hans 101. 133.  
**Dusart** 304.  
**Dyck**, Ant. van 276.  
  
**Edelinc** 357.  
**Eeckhout**, G. van den 315.  
**Egfl** 201.  
**Eifen** 379.  
**Eisenhoit** 229.  
**Elias**, Nic. 287.  
**Elsheimer** 264. 285.  
**Enderlein**, Kasp. 231.  
**Engelbrechtsen** 143.  
**Everdingen**, A. van 319.  
**Eyck**, die Brüder van 14. 15. 33.  
  
**Fabritius**, Karel 311.  
**fain** 178.  
**fernandez** 329.  
**fianmingo** 294.  
**fischer**, Kasp. 198.  
**fischer** v. Erlach 391.  
**fildf**, Govaert 315.  
**floris**, frans 157.  
**flötner**, Peter 138. 191. 227. 237.  
**fontana**, Dom. 241. 380.  
**forty** 378.  
**fouquet** 39.  
**fragonard** 377.  
**froment** 36.  
**fuga** 383.  
**furini** 258.  
**furmeyer** 60.  
  
**Gainsborough** 401.  
**Galilei** 383.  
**Gelder**, Art de 315.  
**Gelée**, f. Claude Lorrain.  
**Gent**, Justus van 36.  
**Gerhard**, Hub. 158.  
**Germain**, P. u. Th. 372.  
**Giffot** 373.  
**Giltinger** 75.  
**Giordano**, Luca 262.  
**Girardon** 360.  
**Godl** 134.  
**Goes**, Hugo v. d. 24.  
**Golgius**, Hendr. 157.  
**Goffaert**, f. Mabuse.  
**Götting** 229.  
**Göth**, Seb. 199.  
**Gouffier**, Helene 222.  
**Goujon** 170. 179.  
**Gouttière** 378.

- Goya, francesco 379.  
 Goyen, Jan van 309.  
 Graf, Urs 125.  
 Graff, Anton 397.  
 Gravelot 379.  
 Grebber, P. de 287.  
 Greco, il 330.  
 Greuze 379.  
 Grien, J. Baldung.  
 Grolier 222.  
 Grünwald 127.  
 Guardi 386.  
 Guarini 383.  
 Guercino 257.  
  
 Haarlem, Gerrit van 31.  
 Hagenauer 138.  
 Hals, Dirck 303.  
 — Frans 290. 302.  
 Harrich, Jobst 91.  
 Heda 323.  
 Heem, Jan de 324.  
 Heemsterck 156.  
 Heins, Jos. 159.  
 Helsh, Barth. van der 296.  
 Herrera, Juan de 217. 314.  
 — francesco 331. 333.  
 Herle, Wilh. von 10.  
 Herlin, 56.  
 Hesdin 9.  
 Heyde, Jan v. d. 328.  
 Heyder, Jakob 198.  
 Hildebrandt, Lukas 391.  
 Hirschvogel 227. 232.  
 Hobbema 319.  
 Hogarth 399.  
 Holbein, Hans d. Ä. 74. 79.  
 — d. J. 82. 113. 125. 227.  
 — Ambrosius 125.  
 — Sigmund 81.  
 Holl 213.  
 Hondocoeter 326.  
 Honthorst 264.  
 Hoogh, de 313.  
 Hoogstraeten, S. v. 316.  
 Hopfer 75.  
 Horenbout 38.  
 Houdon 377.  
 Hufnagel 159.  
  
 Jfenmann 49.  
 Jacobs, Jurian 389.  
 Jacobsz, Dirck 285.  
 Janniger, Chr. u. W. 229.  
 Josef, Jan 146.  
 Jones, Inigo 219.  
 Jordaens 276.  
 Juste, Jean 169.  
 Juvara 388.  
  
 Kager, Matth. 214.  
 Kalf, W. 324.  
 Kampen 178.  
 Kändler 366.  
 Kauffmann, Ang. 398.  
 Keijser, Thom. de 287. 292. 296.  
 Kellertaler 229.  
 Kellner 229.  
 Kels, Hans 137.  
  
 Ketel 285.  
 Key, Kieven de 187.  
 Kindt, David 389.  
 Klingstedt 378.  
 Konink, Phil. 302.  
 — Salomon 315.  
 Konrad von Soest 13.  
 Kraft, Adam 64. 65. 66.  
 Kranach, J. Cranach.  
 Krug 138.  
 Krumper 159.  
 Kulmbach, Hans v. 100. 133.  
  
 Labenwolf 136.  
 Laer, Pieter v. 264. 307.  
 Lancret, N. 376.  
 Lanfranco 261.  
 Lanzelot 149.  
 Langillières 359.  
 Laßman 285. 292.  
 Lathem, Kievin v. 38.  
 Latour 375.  
 Laune, J. Delaune.  
 Le Cotte 371.  
 Le Duc, J. Dauf.  
 Lebrun 355.  
 Legros 360.  
 Lemercier, Jacques 352.  
 — Pierre 173.  
 Lempereur 377.  
 Le Nain, Antoine, Louis und  
 Matthieu 343.  
 Lepautre 353.  
 Leroux, Roland 167.  
 Lescot, P. 179.  
 Lesueur 348.  
 Leveau 350.  
 Leyden, Lukas v. 139. 143.  
 Liesborn, Meister 46.  
 Lievens 315.  
 Limburg, Paul von 9.  
 — Paul, Jannequin u. Hermann  
 14.  
 Limoufin, L. u. M. 223.  
 Lingelbach, Johannes 319.  
 Liotard 375.  
 Lochner, Stephan 12. 46.  
 Lombard, Lamb. 157.  
 Longhi 387.  
 Longuelune 394.  
 Loo, J. Van Loo.  
 Lorrain, J. Claude C.  
 Lützelburger, Hans 119.  
  
 Mabusse 155.  
 Maderna, Carlo 241.  
 — Stefano 244.  
 Maes, Nic. 316.  
 Majoli, Th. 222.  
 Mandeyn 149.  
 Manfart, J. H. 350.  
 — francois 352.  
 Mamel, Nic. 125.  
 Maratti 260.  
 Marmion, Simon 39.  
 Marot 354.  
 Marinelli 391.  
 Maffys 139.  
 Mago 336.  
  
 Meer, J. v. d., von Delft 312. 326.  
 — von Haarlem 307.  
 Meiffonnier, Aur. 371.  
 Meister des Amsterdamer Kabinets 53.  
 — mit. d. Bandrollen 6.  
 — E. S. 6.  
 — des heil. Erasmus 6.  
 — von Hemalle 28.  
 — des Hausbuches 53.  
 — von Großgmain 60.  
 — der Liebesgärten 6.  
 — von Liesborn 46.  
 — d. Eyversberger Passion 44.  
 — d. Marienlebens 44.  
 — v. Moulins 38.  
 — der Spielfarten 6. 7.  
 — v. St. Severin 41.  
 — d. Thomasaltars 45.  
 — des Todes Mariä 148.  
 Meit (Meit), Konr. 137. 168.  
 Memling 31. 36.  
 Mengs, Raphael 398.  
 Merisi, Michelang. 244.  
 Messina, Antonello da 36.  
 Metsu 316.  
 Mieliich, Hans 160. 231.  
 Mierevelt 287. 292.  
 Mieris, Frans d. Ä. u. d. J. 311.  
 — Willem 311.  
 Mignard 358.  
 Mignon 324.  
 Molenaer 303.  
 Molyn 304. 307.  
 Montañez 337.  
 Montorfoli 163.  
 Mor, Ant. 160.  
 Morales 330.  
 Moreau le j. 379.  
 Moreeise 287.  
 Morghen 387.  
 Morland 401.  
 Moser, Lukas 41.  
 Mulrscher, Hans 48.  
 Murillo 328. 337.  
  
 Nanteuil 357.  
 Nattier 359.  
 Meer, Mart v. d. 319.  
 Negrolo 231.  
 Nepveu 178.  
 Nering 396.  
 Netscher 309.  
 Neudatel, N. 159.  
 Neumann, Balth. 391.  
 Noort, Adam van 266.  
 Novelli 261.  
  
 Oostanen, J. C. van 144|5.  
 Oppenord 371.  
 Orley, Barend v. 156.  
 Orsade, Mr. van 303.  
 — Jfad 304.  
 Ouwater, Mib. van 30.  
 Owens 388.  
  
 Pachet 60.  
 Palamedes 332. 333.  
 Palamedes 303.  
  
 Palissy 221.  
 Pantaja 330.  
 Pareja, J. de 336.  
 Pater 376.  
 Patinir 150.  
 Paudijß 388.  
 Pencz 102. 135. 138.  
 Penicaud, E. u. J. 223.  
 Perrault 351.  
 Perralé 39. 167. 168.  
 Pesne 389.  
 Petrus Christus 23.  
 Peßold 229.  
 Pigalle 377.  
 Pilon 170.  
 Pleydenwurff, H. 70.  
 — Wilh. 72.  
 Poilly 357.  
 Pontius 280.  
 Pöppelmann 393. 394.  
 Porta, Giacomo 241.  
 Potter, Paul 318.  
 Pourbus 160.  
 Pouffin, Nicolas 345.  
 — Gaspard 347.  
 Pozzo 383.  
 Preti 261.  
 Primaticcio 163.  
 Püger 361.  
 Pyras 285.  
  
 Rainaldi 242.  
 Radolt 75.  
 Ravesteijn, Jan v. 287.  
 Reinhart, Hans d. N. 138. 229.  
 Rembrandt 292. 326.  
 Reni, Guido 245. 251. 256.  
 Reumich 5.  
 Raymond, P. u. M. 223.  
 Reynolds 400.  
 Ribera 255. 256. 330.  
 Richier 168.  
 Rüdinger, J. C. 397.  
 Riedinger, Georg 202.  
 Riemen Schneider 55. 68.  
 Rigaud 359.  
 Roelas, J. de las 331.  
 Roettiers 372.  
 Romney 401.  
 Roos 388.  
 Rosa, Salv. 261.  
 Rosselli, Matteo 258.  
 Rosso 163.  
 Rottenhammer 159.  
 Rousselet 357.  
 Roymerswale 143.  
 Rubens 263. 265.  
 Rugendas 388.  
 Ruysdael, Jakob 304. 326.  
 Ruysdael, Salomon 304.  
 Ruych, Rachel 324.  
 Ryckaert 284.  
  
 Sacchi 259.  
 Saint-Mabin 379.  
 Saint-Maure 223.  
 Salvi, Nicc. 381.  
 Sandrart 387.

- Saffoerrato 259.  
 Schaffner 128.  
 Schalcken 326.  
 Schäufelein 100. 133.  
 Scheits, Matthias 389.  
 Schidhardt 199.  
 Schläter 393. 396.  
 Schöch 199.  
 Schongauer, Martin 48.  
 — Kaspar 48.  
 Schüchlin 56.  
 Schuppen, P. van 357.  
 Schwarz, Christ. 159. 160.  
 — Hans 138. 231.  
 Scorel 145.  
 Seffelschreiber 134.  
 Siebmacher 227.  
 Siegen, Ludw. von 365.  
 Silber 229.  
 Silvestre 389.  
 Sint Jans, Geertgen v. 31.  
 Slater, Claas 14.  
 Snyder 273.  
 Soest, Konrad v. 13.  
 Solis, Virgil 161. 227.  
 Soutman 280.  
 Specchi 381.  
 Spekle 205.  
 Spranger 159.  
 Springinsee 101.
- Steen, Jan 309.  
 Steenwijck 276.  
 Stella, P. della 191.  
 Stimmer 161.  
 Stoß, Veit 65.  
 Strozzi 259.  
 Strigel 129.  
 Sußris 159.  
 Syrlin 56. 58.  
 Swanenburg 285. 292.
- Taffi, Agostino 348.  
 Teniers d. Ä. und d. J. 282.  
 Terborch 307. 308.  
 Terwen 182.  
 Teunissen 285.  
 Theotocopuli, Dont., f. Greco, il.  
 Thulden, Th. van 279.  
 Tiepolo 386.  
 Tischbein, J. G. u. J. G. M. 397.  
 Toledo, Baptista da 217.  
 Toro, Bern. 354.  
 Torv, Geoffroy 223.  
 Troost 326.
- Vacksterffer 205.  
 Valkenborch 152.  
 Valkert 287.  
 Van Eoo 376.  
 Vanvitelli 383.  
 Veer, Noort van 332.
- Deen, Otto van 266. 332.  
 Delaques 328. 331. 332.  
 Velde, Adriaen v. de 318. 319. 326.  
 — Elias 288. 309.  
 Velde, Willem 316.  
 Verhaeght 266.  
 Vermeer, f. Meer.  
 Vermeyen 167.  
 Vernuißen 206.  
 Victors 315.  
 Vignola, da 240.  
 Visscher, Peter 82. 110. 134.  
 — Hans 136.  
 — Hermann 110.  
 — Peter d. J. 136.  
 Vlieger, Simon de 316.  
 Vliet, Hendrik v. 327.  
 Vlindt 227.  
 Vogt, Adam 235.  
 Voigt, Kaspar 203.  
 Volpato 387.  
 Voort, Corn. v. d. 287.  
 Vorstermann 280.  
 Vos, Martin de 157.  
 — Cornelis 279.  
 Vouet 348.  
 Vrang 276.  
 Vriendt, f. Floris.  
 — Cornelis 184. 185.
- Dries, Adr. de 158.  
 Droom 304.
- Walbaum 229.  
 Walsh, Jakob 83.  
 Warin 359.  
 Watteau 373.  
 Wechter 227.  
 Wechtlin 127.  
 Wedgwood 399.  
 Weenig 324.  
 Werff, A. van der 326.  
 Weyden, Rogier v. d. 24. 34. 40.  
 Wijnants 307.  
 Wilhelm, Meister, f. Herle.  
 Wilson 401.  
 Witte, Emanuel de 327.  
 — Peter de 158. 201.  
 Wis, Konr. 53.  
 — Hans 53.  
 Woetriot 220.  
 Wohlgenut 64. 65. 69.  
 Wolff, Jacob u. Hans 207. 213.  
 Wouwerman 307.  
 Wren, Christ. 219.  
 Wynrich v. Wesel 10.
- Zampieri, f. Domenichino.  
 Zeitblom 56.  
 Zurbaran 328. 337.



450. Im Stall, von George Morland. London, Nationalgalerie.  
 (Zu S. 402.)

## Ortsregister

mit Anschluß der Museen, öffentlichen und privaten Sammlungen.

Ein beigegefügtes Sternchen weist auf eine bezügliche Abbildung hin.

- Aix. Kathedrale 173, Renaissance-  
Skulptur. Triptychon von Froment  
36.
- Altbreisach. Schnitzaltar 61.
- Amsterdam. \*Rathaus 188.
- Anet. \*Schloß 178.
- Angerville. \*Schloß 180.
- Antwerpen. Dom: Aufrihtung des Kreuzes  
und \*Flügelaltar von Rubens 268.  
Jacobskirche: Bild von Barend  
v. Orley 156. — Rathaus 184.
- Ashaffenburg. Schloß 202. — Stifts-  
kirche: Predella von Grünwald  
128.
- Audenarde. Rathaus: \*Tür 185.
- Augsburg. Dom: Marienaltar von Hol-  
bein d. ä. 79. — \*Rathaus 213,  
Kachelöfen 235. — \*Zuggerhaus 191.  
— Merkur-, \*Herkules- u. \*Augustus-  
brunnen 158.
- Bamberg. Dom: Grabmal Heinrich II.  
68. — Schloß 391.
- Beaune. Hospital: S. Gericht von  
H. v. d. Beyden 25.
- Berlin. Zeughaus 396. — \*Kgl. Schloß  
396. — \*Standbild des Gr. Kur-  
fürsten 396.
- Bern. Dominikanerkloster: Toten-  
tanz und Kathausaal: Glasfenster  
nach M. Deutsch 125.
- Bevern. \*Schloß 210.
- Blaubeuren. \*Marienaltar 55.
- Blenheim. Schloß 219.
- Blois. Schloß 175.
- Blutenburg. \*Madonnenstatue u. a. 60.
- Bonn. Schloß 350.
- Breda. Große Kirche: \*Grabmal des  
Grafen Engelbert 182.
- Bremen. \*Rathaus 211. — \*Schnitz-  
arbeiten 236.
- Brieg. Pfaffenloß 202.
- Brou. Notre Dame: Grabmal Phil-  
berts 167.
- Brügge. \*Kanzleigebäude 184. — Johan-  
niskospital: \*Urulafasten, \*Flü-  
gelaltar u. a. von Memling 31.
- Brühl. Schloß 391.
- Caen. St. Pierre 173.
- Calcar, s. Kalkar.
- Cambridge. College 217.
- Caserta. Schloß 383.
- Chambord. \*Schloß 175.
- Chantilly. \*Schloß 177.
- Chenonceaug. \*Schloß 177.
- Chiswick. Landhaus 219.
- Creglingen. Schnitzaltar 55. 69.
- Danzig. Marienkirche: Jüngstes Ge-  
richt von Memling 31. — Artushof  
209. — Rathaus 209. — \*Zeughaus  
211.
- Darmstadt. Schloß: \*Madonna von  
Holbein 117.
- Dijon. St. Michel: Relief 168. —  
Mosesbrunnen von Sluter 14.
- Dordrecht. Große Kirche: \*Chorgestühl  
182.
- Dresden. Schloß 203. — \*Zwinger 393. —  
Japan. Palais, Hofkirche, \*Frauen-  
kirche 394.
- Engbien. Grabmal des G. de Croÿ 184.
- Escorial. \*Schloß 217.
- Fontainebleau. Schloß 178.
- Freiberg. Dom: Grabmal des Kur-  
fürsten Moritz 158. 210.
- Freiburg i. Br. Münster: Altarbild von  
Holbein d. j. 117, desgl. \*von Hans  
Balbung 126.
- Genè. St. Savo: \*Genter Altar 16.
- Genua. S. Maria di Carignano:  
Sebastiansstatue 362. — S. Donato:  
Anbetung der Könige vom Meister  
des Todes Mariä 148.
- Gries. Pfarrkirche: Schnitzaltar von  
Bacher 60.
- Großgmain. Pfarrkirche: \*Altarbild  
des Meisters von Großgmain 60.
- Grottaferrata. Kapelle des heiligen  
Nilus: \*Wandgemälde von Domeni-  
cino 253.
- Gästrow. Pfarrkirche: Flügelaltar  
bemalt von Barend v. Orley, geschnitten  
von Jan Vorman 156.
- Haag. Rathaus 186. — Haus im Bosch,  
Gemälde von Jordans 276.
- Haarlem. \*Schlachthaus 187.
- Hal. Altarauffatz 184.
- Hattonchâtel. Altar mit Reliefs von  
Nichier 168.
- Hechingen. Kirche: Grabmal des Grafen  
Eitel Friedrich II. von Hohenzollern  
von Peter Bischer 111.
- Heidelberg. \*Schloß (\*Otto Heinrichsbau,  
\*Friedrichsbau) 197, 198.
- Heilbronn. Kiliankirche: Schnitz-  
altar 55.
- Hildesheim. \*Knochenhaueramtshaus 191.  
— \*Kataklythete: \*Prachtthür 195.  
\*Holland-House 218.
- Innsbruck. Hofkirche: \*Grabmal Maxi-  
milians 112. 134; Reliefs v. Colins  
158.
- Jезд. Schloß: \*Holzdecke 209 (Fig. 1).
- Jülich. Rathaus 198.
- Kalkar. Pfarrkirche: Schnitzaltar 46.  
Wilder von Jan Joesfi 149.
- Kirrlach. Pfarrkirche: Schnitzaltar 61.
- Kolmar. St. Martin: \*Altarbild von  
Schongauer 49. — \*Erker 191 (Fig. 206).
- Köln. Dom: Klarenaltar 10; \*Dombild  
12. — St. Maria am Kapitol:  
Lettner 46. 206. — Petrikirche:  
Altarbild von Rubens 273. — Seve-  
rin kirche: Wlder des Meisters von  
S. Severin 44. — \*Rathaushalle  
206; Wandbilder von Wilhelm von  
Herle (?) 10.
- Königsberg. Dom: Grabmal der Herzogin  
Dorothea 210.
- Kopenhagen. \*Schloß Frederiksberg 215.
- Krafau. Frauenkirche: \*Marienaltar  
von W. Stoß 65.
- Kulmbach. \*Pfaffenburg 203.
- Landshut. Schloß und \*Trausnitz 199.
- Leau. \*Tabernakel 184.

Leyden. \*Kathaus (\*Turm) 186.  
 Lichtenstein. (Schloß) Porträtbüsten 138.  
 Einlithgow. Bürgerhäuser 218.  
 London. \*Paulskirche 216. — \*Whitehall 219.  
 Löwen. Peterskirche: Altarbild von Dirk Bouts 29.  
 Lübeck. Dom: Flügelaltar von Memling 31. — Rathaus 209. 211. — Haus der Kaufleute, \*Wandvertüfelung 209.  
 Lüneburg. Rathaus 209.  
 Madrid. Schloß: Fresken von Tiepolo 386. — San Antonio de la Florida: Fresken 380.  
 Magdeburg. Dom: Grabmal des Erzbischofs Ernst 112.  
 Malaga. Kathedrale: Altarbild von Cano 337.  
 Mecheln. Residenz 181. — Salmhaus 184.  
 Meissen. Dom: \*Grabplatte von P. Bischof 112.  
 Melf Schlaburg 202.  
 Moulins. Altfranz. Altarbild 38.  
 Mülhausen i. E. Rathaus 205.  
 München. Frauenkirche: \*Grabmal Kaiser Ludwigs 60; Statuen daran 159. — \*Residenz 201; \*Madonnenstatue von Candid 159.  
 Männerstadt. Pfarrkirche: Altar von Riemenschneider 69.  
 Münster i. W. Stadthaus 210.  
 Nantes. Kathedrale: \*Denkmal Franz' II. 168.  
 Neapel. Dom: Kuppelfresken von Domenichino 254. — S. Pietro Martire: Altarwerk von Sim. Marmion 40.  
 Niederwidungen. Pfarrkirche: Altarbild von Konrad von Soest 13.  
 Nördlingen. Georgskirche: Kreuzifix 72; Bilder von Herlin 56 und Schaufelein 100. — Rathaus: Wandgemälde von demselben 100. Altarflügel u. Triptychon von Herlin 56.  
 Nürnberg. Holzschuherische Kapelle: Grablegung von Kraft 67. — Jacobikirche: Kreuzigungsgruppe von B. Stoß 66. — Lorenzkirche: Imhofers Altar 18; \*Englischer Gruß von B. Stoß 65; \*Sakramentshäuschen von Kraft 67. — Sebalduskirche: \*Sebaldusgrab 112; Kreuzigungsgruppe von Stoß 66; Schreyersches Grabmal 66. — Rathaus 213. — Bürgerhäuser (Hirschvogel—Funtzsche und \*Pellerhaus) 207; Waghans, \*Relief von Kraft 66. — \*Das Gänsemännchen 186. — \*Stationsgruppen (Zoh.—Friedhof) von Kraft 66.  
 Nymphenburg. Schloß 350. 391.  
 Ober-Vellach. Pfarrkirche: \*Flügelaltar von Scorel 146.  
 Offenbach. Schloß 202.  
 Oxford. College 217.  
 Paris. St. Eustache 173. — St. Gervais 180. — \*Jubiläumdom und Sorbonne 352. — Grabmal Richelieus daselbst

360. — \*Fontaine des Innocents, Reliefs von Goujon 170. — Louvre (Bau) 179, (Fassade) 351; \*Pavillon 180; Apollogalerie 358; Schweizersaal 170. — Palais Luxembourg 180. — \*Tuilerien 173. — Hôtel Soubise und Richelieu 369. — \*Brunnenreliefs von Boucardon in der Rue Grenelle 374.  
 Pfaffenburg. \*Schloß 202.  
 Pommersfelden. Schloß 391.  
 Prag. Dom: Altarbild von Mabuse 156. — Stift Strahow: \*Dürers Rosenkranzfest 89. — Lusthaus 191. — Schloß Stern: Waldsteinsche Halle 202. — Barockbauten 391.  
 Regensburg. Dom: \*Tucherisches Epitaph 112.  
 Rom. Peterskirche 239; Kathedra und Tabernakel von Bernini 242; Jonginustatue und Grabmal Urbans VIII. von Bernini 242; Andreasstatue von Duquesnoy 244. — S. Andrea della Valle: Kuppelfresken von Domenichino 253. — S. Carlo 241. — S. Cecilia: \*Cäcilienstatue von Maderna 244. — S. Francesco a Ripa: Ludovicastatue von Bernini 242. — \*Gesù 241. — S. Giovanni in Laterano 383. — \*S. Ignazio 241. 383. — \*S. Jov. 240. — S. Luigi: Wandgemälde von Domenichino 253. — S. Maria degli Angeli: \*Taufe Christi von Maratti 260. — S. M. di Loreto: Suffanstatue von Duquesnoy 244. — S. M. Maggiore 383. — S. Martino ai Monti: Fresken von G. Poussin 347. — S. Susanna 241. — Petersplatz: Kolonnaden 242. — Scala regia 242.  
 Villa Borghese: Jagd der Diana von Domenichino 253. — Palazzo Farnese: \*Fresken der Caracci 250. — Pal. Rospioglio: Denkbild von G. Reni 251. — Palazzo Colonna: Fresken von G. Poussin 347. — Villa Ludovisi: \*Denkbild von Guercino 257. — Brunnen von Bernini auf Piazza Barberini und \*P. Navona 242. — Fontana Trevi 381.  
 Rothenburg ob. d. T. Jacobikirche: Schnitzaltar 55. 69. — Hochaltar, Denkmal von Herlin 56. — \*Rathaus, Bürgerhäuser 208.  
 Rouen. Kathedrale: \*Denkmal des Kardinals Amboise 167. — Abtei Ambierle: Flügelaltar von Rogier v. d. Weiden 25.  
 Schalaburg, s. Melf.  
 Schleißheim. Schloß 350. 391. — \*Konfession 353.  
 Schleswig. Dom: Schnitzaltar von Brüggemann 62. — Grabmal Friedrichs I. 210.  
 Schönbrunn. Schloß 350.  
 Sens. Kathedrale: Glasfenster von Cousin 172. — \*Erzbisch. Palaß 173.  
 Sevilla. Kathedrale: \*Altarbilder von Cano 337 und Murillo 337; Beschnittenes Kreuzifix von Montanez 337, Schlacht bei Clavigo von Noélas 331. — Caridad: \*Der Durst von Murillo 338. — S. Fidoro: Altarbild von Noélas 331.  
 Soest. Wiesenkirche: Altarbild von Albrecht 107.  
 St. Denis. Abteikirche: \*Grabmal Ludwigs XII. 169 und Heinrichs II. 170. — Saint-Michel. St. Etienne: \*Hochrelief von Richer 166.  
 St. Paul in Kärnten. Stift: Kleinbronze von Peter Bischof d. J. 136.  
 St. Wolfgang. Pfarrkirche: \*Schnitzaltar von Bachner 60.  
 Sterzing. \*Magdalenen-, Pfarr- und Spitalkirche: Altar von G. Multscher 48.  
 Straßburg. Thomaskirche: Grabmal des Marth. Moriz v. Sacken 377. — Ehemal. Stadthaus 205.  
 Stuppach. Dorfkirche: Madonna von Grünwald 128.  
 Stuttgart. Schloß und ehemaliges \*Lusthaus 199.  
 Tiefenbrunn. Pfarrkirche: \*Flügelaltar von L. Moser 41; \*besgl. v. Schücklin 56.  
 Toledo. Kathedrale: Heil. Franziskus von Cano 337.  
 Torgau. \*Schloß Hartenfels 203, \*Portal 192 (Fig. 207).  
 Toulon. Hôtel de Ville: Atlanten von Piget 361/2.  
 Turin. La Consolata u. \*Superga 383.  
 Ulm. Münster: Chorgestühl 58.  
 Val-de-Grace. Abtei 352.  
 Versailles. \*Schloß 350; Gesandtentreppe und Spiegelgalerie 358; Standbild Ludwigs XIV. 359; Skulpturen von Girardon 360.  
 Vicenza. Villa Valmarana: Fresken von Tiepolo 386.  
 Wien. Belvedere 391. — Hofburg 391. — \*Karlskirche 391. — \*Hofkanzlei 391. — \*Brunnenfiguren von Donner 397.  
 Wismar. \*Friedhof 203.  
 \*Wollaton-House 218.  
 Würzburg. \*Schloß 391; \*Fresken von Tiepolo 386. — Dom-, Neumünster- und Marienkirche: \*Schnitzwerke, Sandsteinfiguren und Grabmäler von Riemenschneider 69.  
 Xanten. Dom: Schnitzaltar 46.  
 Zwickau. Marienkirche: Altarwerk von Wohlgenut 71.

Anton Springer

# Handbuch der Kunstgeschichte

Fünf Bände

enthaltend 2300 Seiten Text mit 2925 Textillustrationen und 92 Farbendrucktafeln.

Gehftet M. 38.50, in fünf Leinenbänden M. 44.—

- I. Das Altertum. Achte Auflage, bearbeitet von Adolf Michaelis. 1907. XII u. 497 Seiten mit 900 Abbildungen und 12 Farbendrucktafeln. Gehftet M. 8.—, in Leinen gebunden M. 9.—
- II. Das Mittelalter. Achte Auflage, bearbeitet von Joseph Neuwirth. 1909. VIII u. 548 Seiten mit 708 Abbildungen und 10 Farbendrucktafeln. Gehftet M. 7.—, in Leinen gebunden M. 8.—
- III. Die Renaissance in Italien. Achte Auflage, bearbeitet von Adolf Philippi. 1908. XII u. 311 Seiten mit 332 Abbildungen und 20 Farbendrucktafeln. Gehftet M. 7.—, in Leinen gebunden M. 8.—
- IV. Die Renaissance im Norden und die Kunst des 17. u. 18. Jahrh. Achte Auflage, bearbeitet von Felix Becker. 1909. VIII u. 407 Seiten mit 450 Abbildungen und 24 Farbendrucktafeln. Gehftet M. 8.—, in Leinen gebunden M. 9.—
- V. Das 19. Jahrhundert. Bearbeitet und ergänzt von Max Osborn. Fünfte Auflage. 1909. XII und 484 Seiten mit 535 Abbildungen und 26 Farbendrucktafeln. Gehftet M. 8.50, in Leinen gebunden M. 10.—

Für uns ist es eine Freude, weitere Kreise auf die Vorzüge des Buches, das selbst ein Kunstwerk ist, aufmerksam zu machen und zu seiner Verbreitung beizutragen. Die vornehme Sprache des Buches, das klare, besonnene Urteil, die volle Beherrschung des unendlichen Stoffes, die meisterhafte Heraushebung des Wichtigen — das alles sind Eigenschaften wie sie in solcher Vereinigung nur wenig Bücher zeigen. In Springers Handbuch zu lesen, ist immer wieder aufs neue ein hoher Genuß, und wir können nur wünschen, daß sich recht viele diesen Genuß verschaffen mögen. Grenzboten.

Umfassende und gründliche Kenntnis des Materials und des Standes der Forschung, klar durchdachte und übersichtliche Gliederung, eine jeder Phrase abholde, inhaltreiche, aber durchweg lichtvolle Sprache, ein reiches und treffend ausgewähltes Illustrationsmaterial, das sind die anerkannten Vorzüge des Springerschen Handbuches der Kunstgeschichte. Literarischer Handweiser 1908.



70r



WYDZIAŁY POLITECHNICZNE KRAKÓW

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



III-306515

L.

Druk. U. J. Zam. 356. 10.000.

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000300573