

SEEMANNS WANDBILDER
—
HUNDERT
MEISTERWERKE
DER
BILDENDEN KUNST

—
ERLÄUTERUNGEN
VON
DR. GEORG WARNECKE.

ERSTE HÄLFTE TAFEL 1 bis 50.



LEIPZIG
VERLAG VON E. A. SEEMANN

1897.

AA 165.

(Zw. Kat. 68A.)

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000300379

1001

K

W. 13
362.

SEEMANN'S WANDBILDER

HUNDERT

MEISTERWERKE

DER

BILDENDEN KUNST

ERLÄUTERUNGEN

VON

DR. GEORG WARNECKE



LEIPZIG

VERLAG VON E. A. SEEMANN

1899.

Al 165 II.



Uf 306482

Druck von Ramm & Seemann, Leipzig.

320-3-343/2017

No. 51. Menelaos und Patroklos.

Florenz, Loggia de' Lanzi, Kopf des vatikanischen Exemplars.

„Brocken von der reichen Tafel Homers“ hat der Tragödiendichter Aischylos seine Dramen genannt. Auch die bildende Kunst der Griechen kennt ein ähnliches Verhältnis zu dem göttlichen Sänger der Ilias und Odyssee. Sie hat ihn nicht nur selbst in wunderbarer Idealgestaltung verkörpert (No. 12 der Wandbilder), sondern auch oftmals die Motive zu ihren Schöpfungen aus dieser Welt der grossen Thaten geholt. Das berühmteste Werk dieser Gattung, das uns das ganze Heldentum der homerischen Schlachtgesänge leibhaftig vor Augen führt, ist die früher als „Ajax und Achill“ bezeichnete, jetzt allgemein übereinstimmend „Menelaos und Patroklos“ genannte Gruppe.

Der ganze 17. Gesang der Ilias, der Kampf um die Leiche des Patroklos mit seinen wechselnden Glücksfällen, mit seiner Spannung und der Aussicht auf den endlichen Erfolg, erscheint hier durch die Hand des Bildhauers in einen einzigen Augenblick verdichtet. Menelaos hat den Euphorbos, der dem Patroklos die erste tödliche Wunde beigebracht und nun den Leichnam zu erbeuten gedachte, getötet; aber vor der Gewalt des mit vielen Troern anstürmenden Hektors muss er zurückweichen und den toten Freund preisgeben, den nun der Sieger der prangenden Rüstung beraubt. Indes aber hat der Atride den mächtigen Ajax im Getümmel der Feldschlacht erspäht und ihn zu Hilfe gerufen. Vereint treiben beide den Hektor zurück. Jetzt entbrennt ein männermordender Kampf, bis endlich Menelaos, von Athene gestärkt, die Leiche aus den Troern in die Schar der Genossen zieht und sie dann, nachdem er dem Achill die Kunde von dem Tode des Freundes gesendet, mit Meriones vereint, während Ajax den Ansturm der Feinde abwehrt, in Sicherheit bringt.

Meisterhaft hat der Künstler innerhalb der schön geschlossenen Linien der Pyramide den Gegensatz zwischen der Kraftfülle einer gewaltigen Mannesnatur und der Schlawheit des langhinstreckenden Todes zur Anschauung gebracht. Man sehe diesen in allen Muskeln, Sehnen und Adern gespannten Körper des Menelaos, wie er den nackten Leichnam allein fortzuschleppen versucht und, von der schweren Last erschöpft, einen Augenblick der Ruhe gewinnt, indem er, das linke Bein an einen Felsblock gestemmt, die geliebte Bürde mit dem Schenkel stützt — und dagegen den schönen Freund Achills mit der nun geknickten Pracht seiner Glieder, mit dem schwer hängenden Kopf und Arm und den nachschleppenden Beinen. Dazu wirkt in der Gestalt des Menelaos neben der rein physischen Kraftanstrengung die unverkennbare seelische Spannung. Den Mund hat er wie zum Rufe halb geöffnet und mit den weit aufgerissenen Augen blickt er in das Kampfgewühl nach einem Retter, den er, wenn wir die von einem leisen Hauch der Freude erhellenen Züge nicht missverstehen, eben in diesem Augenblicke entdeckt.

Nach dem mächtigen Pathos, das aus diesen beiden Gestalten redet, zu urteilen, gehört das griechische Original unserer Gruppe wahrscheinlich der hellenistischen Epoche, d. h. der Zeit nach Alexander d. Gr. an, die uns in dem Laokoon, dem Farnesischen Stier u. s. w. Werke verwandter Richtung hinterlassen hat, übertrifft aber die letzteren durch die Unabsichtlichkeit der Darstellung, durch die innige Verbindung unmittelbarer Naturwahrheit und grossartiger Auffassung, lauter Züge, in denen der Bildhauer mit der homerischen Schilderung wetteifert.

Wie berühmt und beliebt dieses griechische Original bei den Alten gewesen sein muss, geht daraus hervor, dass wir noch vier mehr oder weniger verstümmelte Wiederholungen

No. 52. Nike des Paionios.

Ergänzung von Oscar Rthm.

Wie im allgemeinen die durch das deutsche Reich seit 1875 unternommene Ausgrabung des Festplatzes von Olympia eine ungeahnte Fülle von Licht in bisher verschlossene Gebiete der griechischen Kunst gebracht, so hat sie uns auch eine bedeutende Künstlerpersönlichkeit vor Augen gestellt, von der wir bis dahin nicht viel mehr als den Namen kannten. Es ist Paionios von Mende in Thracien mit seiner Marmorstatue der Nike. Gleich bei Beginn der ersten olympischen Arbeitscampagne, am 21. Dezember 1875, kam die letztere ihren Hauptteilen nach ans Licht. Sie hatte ihren Standort im Freien im Südosten des Zeustempels auf einem etwa 6 m hohen Postamente, das in der ungewöhnlichen Form eines dreiseitigen, aus sieben sich in Absätzen verjüngenden Marmorblöcken bestehenden Baues gehalten ist. Das Zeugnis des alten Reisebeschreibers Pausanias (um 130 n. Chr.), der das Denkmal in Verbindung mit dem Namen des Künstlers erwähnt und einen doppelten Bericht über die Veranlassung seiner Aufstellung giebt, fällt gering ins Gewicht im Vergleich mit der eigenhändigen Beglaubigung des Künstlers selbst, die uns in der auf einem der Basisblöcke befindlichen Inschrift erhalten ist: „Messenier und Naupaktier haben (dies Werk) dem olympischen Zeus vom Zehnten feindlicher Kriegsbeute geweiht; Paionios von Mende hat es gearbeitet, der auch die Akroterien an dem Tempel machend siegte.“ Zwei vielumstrittene Fragen knüpfen sich an diese Inschrift. Welche Feinde sind es, deren Niederlage den Siegern den Anlass zu dieser kostbaren Widmung gegeben hat? Und was damit eng zusammenhängt: Wann ist die Statue gearbeitet? Zweitens aber: Was meint Paionios mit den Akroterien, die ihm einen Sieg in einer Künstlerkonkurrenz eingetragen haben? In Bezug auf die erste Frage kommen zwei historische Daten in Betracht, zwischen denen schon nach dem Berichte des Pausanias das Altertum schwankte. Handelt es sich um den Feldzug, den die nach dem dritten messenischen Kriege von den Lacedämoniern ausgewiesenen und in dem ionischen Naupaktos angesiedelten Messenier im Jahre 452 gegen die Akarnanen unternahmen, oder um die Niederlage der Spartaner auf der Insel Sphakteria im Jahre 424, die den mit den Athenern verbündeten Messeniern die Gelegenheit gab, sich durch Plünderungen auf dem Gebiete ihrer Todfeinde reiche Kriegsbeute zu verschaffen. Fast übereinstimmend hat sich heute die Meinung der Gelehrten dem späteren Datum zugewendet, vornehmlich weil die Nike mit ihrer freien, leichten und anmutigen Komposition so wenig mit der früheren griechischen Kunst gemein zu haben scheint, dass sie vielmehr unter dem Einflusse der Meisterwerke des Phidias entstanden zu denken ist; und somit können die Jahre 422—420 als die höchstwahrscheinliche Entstehungszeit des Kunstwerkes gelten. Mit dieser Datierung erscheint auch die Streitfrage um die Bedeutung der Akroterien, die Paionios nach seiner eigenen Inschrift für den Zeustempel in Olympia gearbeitet hat, der Lösung genähert. Sind es die Figuren des östlichen Giebelfeldes, als deren Schöpfer Pausanias unseren Meister bezeichnet? Dann ständen wir wieder vor dem schwer erklärbaren Widerspruch zwischen der künstlerisch freien Gestaltung der Nike und der unschönen Starrheit der Gruppen des östlichen Giebels. Dazu kommt, dass nach dem griechischen Sprachgebrauche unter Akroterien ganz sicher der Firstschmuck auf der Giebelspitze zu verstehen ist. Dieser bestand beim Zeustempel in Olympia in einer ehernen vergoldeten Nike, und diese nimmt Paionios in der Inschrift als sein Werk, das ihm vielleicht als Muster für die marmorne gedient hat, in An-

spruch. Somit wäre die Notiz des Pausanias über den Paionios als den Schöpfer der östlichen Giebelgruppen als eine irrthümliche Auffassung eben des Ausdruckes „Akroterien“ in unserer Inschrift anzusehen.

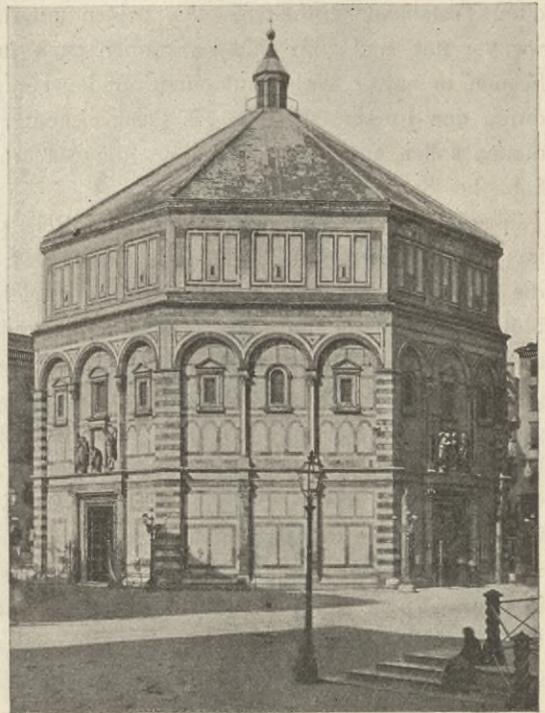
Die mangelhafte Erhaltung der Statue, an der das Antlitz abgesplittert und die Arme und Flügel abgebrochen sind, hat ebenfalls zu Kontroversen geführt. Während man früher der Ansicht war, die Nike habe in der gesenkten Rechten einen Palmenzweig und in der erhobenen Linken eine Siegerbinde oder einen Kranz gehalten, lassen unzweifelhafte Zeichen an später gefundenen losen Bruchstücken darauf schliessen, dass sie einen hinter ihrem Rücken flatternden Mantel mit beiden Händen fassend zu denken sei. In dieser Ergänzung sehen wir sie vor uns. Man stelle sich die Statue auf dem 6 m hohen Postamente vor und demgemäss die sehr schlanken Verhältnisse des Körpers, namentlich der unteren Glieder, durch die verkürzte Ansicht auf ein natürliches Mafz zurückgeführt. Die Göttin ist als in freier Luft schwebend dargestellt; das bezeichnet ganz klar der unter ihren Füßen fliegende Adler, zugleich der Vogel des Zeus, durch dessen ausgebreitete Schwingen der Künstler zum Teil den störenden Block, die materiell notwendige Stütze, dem Auge zu entziehen wusste. Aus dem Aether des Olympos schwingt sie sich zur Erde herab, die siegverleihende und siegverkündende Botin des Zeus. Der entgegenflutende Luftstrom, den sie durchschneidet, presst ihr Gewand knapp an die jugendlich schönen Formen des Leibes, während das vorstrebende linke Bein sich ganz von der Hülle befreit hat. Somit hat sich der Künstler hier die schwere Aufgabe gestellt, den Ausdruck des Schwebens, ein rein malerisches Motiv, sofern die Malerei mit der Schwere der von ihr dargestellten Gegenstände nichts zu thun hat, in dem irdischeren Material der Plastik zu verkörpern, eine Aufgabe, die auf der Stelle ihre gefährlichen Konsequenzen hatte. Das merkwürdige, mit keinem griechischen Namen zu nennende Gewand, das vom Gurt nach hinten abwärts fällt und das, namentlich von der Seite gesehen, überaus unschön wirkt, brauchte der Künstler dringend als hintere Verstärkung der Stütze für seine schwebende Figur. Er berechnete diese, wiederum ein malerisches Princip, ganz und gar nur auf die Vorderansicht. Aber was man auch sonst noch gerade in betreff der Gewandung an einzelnen Unschönheiten und Unwahrscheinlichkeiten — man sehe die fast parallelen Falten unter der rechten Brust — zu tadeln haben mag, die Figur ist voller Frische und voll inneren schwellenden Lebens und zeigt in ihrer Bewegung den freudigen Schwung des Geistes, der der Siegverkünderin zukommt, in Verbindung mit der gehaltenen Feierlichkeit der Stimmung, wie sie der Abgesandten des höchsten Gottes in einem Augenblicke ernster Entscheidung nicht fehlen darf.

No. 53. Von der Hauptthür des Baptisteriums in Florenz.

Bronzereliefs von Lorenzo Ghiberti.

Das Baptisterium in Florenz, eine der ältesten Kirchen der Stadt, reicht bis in die zweite Hälfte des 11. Jahrh. hinauf und war ursprünglich die Hauptkirche oder Kathedrale, bis der Bau im Jahre 1128 seine Bestimmung als Taufkirche erhielt. Es steht auf dem Domplatze und giebt in Verbindung mit dem Dome und dem Glockenturme Giotto's (vergl. No. 16 der Wandbilder) einen der wunderbarsten architektonischen Eindrücke, die man sich denken kann. Auch an und für sich betrachtet ist das Baptisterium oder S. Giovanni Battista (weil es Johannes dem Täufer geweiht ist) ein herrliches Werk der mittelalterlichen

Architektur in Italien, das schon der grosse Dichter Dante als „mio bel S. Giovanni“ gepriesen hat. Es ist ein achteckiger Kuppelbau, dessen Inneres deutliche Anklänge an das römische Pantheon zeigt, das aber besonders am Aeusseren in seiner überaus edeln und maassvollen Dekoration ein eingehendes Studium antiker Ueberreste voraussetzt, so dass man es zusammen mit einigen anderen Florentiner Kirchen eine Renaissance vor der Renaissance genannt hat. Der Bau, der dem Kerne nach aus Backsteinen besteht, ist nach der toskanischen Sitte mit verschiedenfarbigen Marmorplatten inkrustiert und zwar so, dass die Gesimse und Einrahmungen schwarz, die Flächen weiss gehalten sind. Den edelsten Schmuck hat das Baptisterium in seinen drei Bronzethüren erhalten, von denen die südliche mit Bildern aus dem Leben Johannis d. T., von Andrea Pisano im Jahre 1330 modelliert, von venetianischen Giessern gegossen wurde, da es in Florenz keine Bronzarbeiter gab. Die beiden



Das Baptisterium in Florenz.

folgenden Thüren sind eng verknüpft mit dem Erwachen der Frührenaissance in Italien, denn zwei der geistigen Urheber dieser einzigen Kulturepoche, Brunellesco und Ghiberti, sind dabei miteinander in Wettstreit getreten. Es ist ein schönes Zeichen für die tiefinnerliche Kraft der Renaissanceideale, das uns immer wieder von neuem freudig berührt, wenn wir hören, wie damals Kunstfragen mit derselben Wichtigkeit wie politische Angelegenheiten von der Regierung behandelt wurden, wie Zünfte und Korporationen mit Privatleuten wetteiferten, der Heimatstadt durch öffentliche Monumente Glanz und Ruhm zu verleihen. Als ein solches nationales Werk gleichsam wurde auch die Herstellung der beiden weiteren Thüren des Baptisteriums aufgefasst. Im Jahre 1402 schrieb die Tuchhändlerzunft, der die Erhaltung der Taufkirche oblag, eine Konkurrenz für die nördliche Thür aus, in der Filippo Brunellesco, der spätere geniale Erbauer der Florentiner Domkuppel, dem Lorenzo Ghiberti

unterlag. L. Ghiberti (1378—1455), als Sohn eines Goldschmieds in Florenz geboren, hatte selbst die Goldschmiedekunst erlernt und auf diesem Wege seine spätere Meisterschaft in der Bronzetechnik vorbereitet. 1424 vollendete er die Thür, die Geschichten aus dem Leben Jesu enthält, im Guss und errang mit derselben, noch ehe sie eingesetzt wurde, eine so ungeteilte Bewunderung seiner Kunst, dass ihm die Ausführung einer zweiten übertragen wurde. Diese wurde 1452 fertig und erhielt als Hauptthür den Ehrenplatz an der östlichen Vorderseite des Baptisteriums dem Dome gegenüber, den bis dahin Andrea Pisanos Thür, die nun an die Südseite versetzt wurde, eingenommen hatte. Michelangelo hat von ihr gesagt, sie sei würdig, die Pforten des Paradieses zu schmücken.

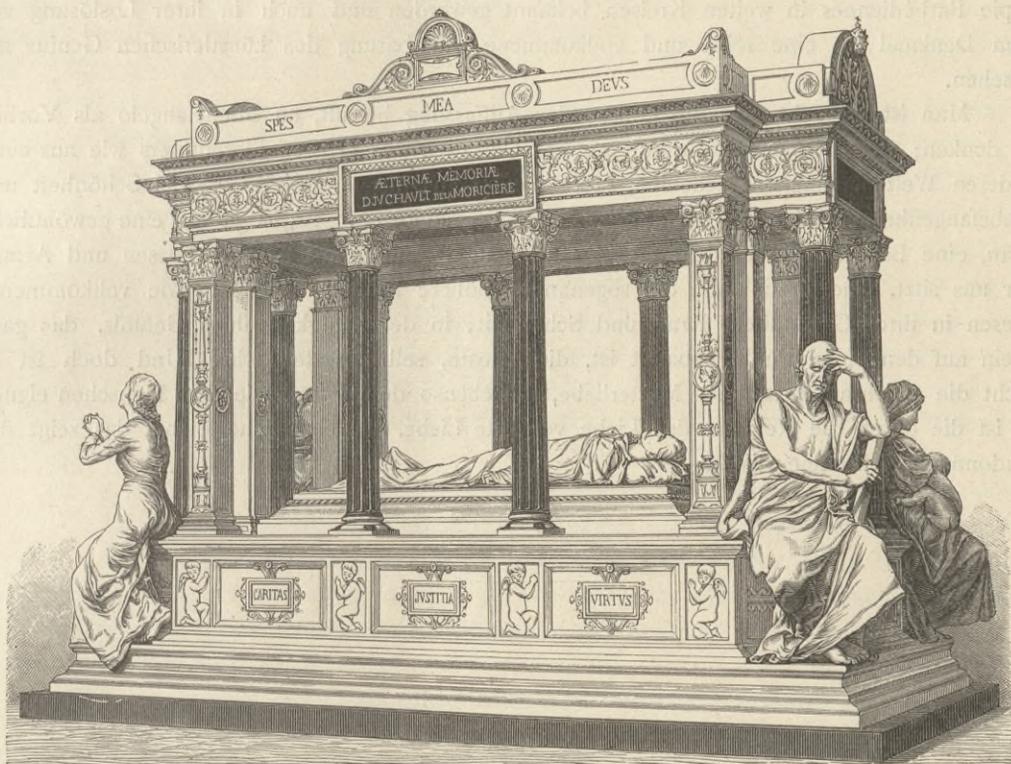
Die ganze Thür ist von einem Rahmen umgeben, in dem sich aus zwei Vasen eine Kette von Laubgewinden und Fruchtschnüren emporrankt. Ebenso erhält jeder Thürflügel eine Einfassung mit einem Bande, das alttestamentliche Figuren in Nischen und charakteristisch ausgeprägte Köpfe in Medaillons zeigt. Das alles ist nur die ornamentale Begrenzung für die zehn Felder, die, fünf auf jedem Flügel, besonders bedeutsame Geschichten aus dem alten Testamente enthalten. Die beiden unteren Abteilungen des rechten Thürflügels haben wir vor uns, und zwar sehen wir oben ganz in der Art der gleichzeitigen Malerei mehrere Szenen in naiver Weise auf einem Bilde vereinigt, den trockenen Durchgang der Israeliten durch den Jordan, für den als Denkzeichen zwölf aus dem Flussbette aufgehobene Steine dienen sollen, und den Umzug um die Mauern Jerichos, unten den Besuch der Königin von Saba bei Salomo.

Ghiberti hat sich mit diesen zehn Reliefs von der Weise seiner ersten Thür, die ganz im Stile Andrea Pisanos gehalten ist, entfernt. Er sucht die Schranken zu durchbrechen, die die Natur des Materials der Reliefskulptur ziehen; er will in Nacheiferung der eben aufblühenden Malerei die Natur nachahmen und die Gegenstände so wiedergeben, wie man sie sieht, die vorderen gross, die hinteren klein; er stuft Vordergrund, Mittelgrund und Hintergrund perspektivisch ab, indem er unser Auge von fast in voller Körperlichkeit herausgearbeiteten Figuren zu solchen in ganz flachem Relief angedeuteten führt. Genug, Ghiberti hat mit dieser Thür den malerischen Reliefstil begründet, im Gegensatz zu der griechischen und römischen Antike, die von der richtigen Erkenntnis ausgeht, dass, wenn die Plastik sich in Bezug auf die Darstellung des perspektivischen Scheins der Dinge mit der Malerei messen will, sie in Fehler der Zeichnung verfallen muss, und deshalb die Figuren im Relief als alle in einer Ebene stehend denkt, ohne einen Hintergrund anzudeuten (vergl. No. 57 der Wandbilder). Wir sehen hieraus, wie die führenden Künstler der Frührenaissance, so sehr sie auch, wie hier L. Ghiberti, das Altertum kennen und verehren, dennoch dem Zuge der Zeit — und das ist der malerisch-naturalistische — folgen. Als Gemälde müssen demnach diese Reliefs angesehen und genossen werden, und man kann sich von Herzen freuen über das, was nun der eigenste Genius des Künstlers in diesem freien, dem Wesen seiner Kunst widerstrebenden Stile geschaffen hat. Hier herrscht der Idealismus der Schönheit, der sich überall, in der edel und klar gegliederten Komposition, in den Bewegungen der Einzelgestalten und der Gewandung, in der lebendigen Beseelung des Vorganges offenbart, ohne dass darum der lebenswürdig naive Ton der Schilderung Schaden litte. Zum Schluss sei erwähnt, dass Ghibertis Thür, auch von der rein technischen Seite als Bronzeguss betrachtet, ein Meisterstück genannt werden muss.

No. 54. Caritas.

Von Paul Dubois.

Paul Dubois-Pigalle, geb. 18. Juli 1829 zu Nogent sur Seine, gehört zu denjenigen französischen Künstlern unseres Jahrhunderts, die die Skulptur von der akademisch strengen, klassischen Richtung zu einer grösseren Beweglichkeit und Natürlichkeit im Stoffgebiet und in den Formen geführt haben. Erst nachdem er das Studium der Rechte beendet hatte, wurde er der Schüler eines wenig bekannten Bildhauers, Toussaint, und ging dann zu seiner



Paul Dubois-Pigalle, Grabmal Lamoricière's in Nantes.

weiteren Ausbildung nach Italien, wo er in Donatello und den übrigen florentinischen Plastikern der Frührenaissance die willkommenen Muster für das Ziel seines Strebens, das dem Ausdrücke der lebensvollen Naturwahrheit galt, entdeckte. Er hat es dann verstanden, in seinen Werken mit diesem naturalistischen Princip einen Zug vornehmer Anmut und Schönheit zu verschmelzen, so dass sich ihm bald die Pforten der Berühmtheit eröffnet haben. 1878 wurde er als Nachfolger Guillaumes Direktor der Ecole des Beaux-Arts. Sein erstes bekanntes Werk, mit dem er sich die Ehrenmedaille des Salons von 1865 erwarb, ist der florentinische Sänger in versilberter Bronze im Luxembourg.

1879 vollendete er nach siebenjähriger Arbeit das Grabmal des Generals Lamoricière, jenes tapferen Siegers in Algerien und berühmten Feldherrn der Republik von 1848, der, von Napoleon verbannt, 1860 als Verteidiger des ultramontanen Princip an die Spitze der

päpstlichen Armee getreten, aber von den sardinischen Truppen geschlagen und gefangen war und dann seine einstige Berühmtheit in tiefster Zurückgezogenheit in seiner Heimat begraben hatte. Als er 1865 starb, beschlossen seine Freunde, ihm ein prachtvolles Monument in der Kathedrale von Nantes zu errichten, wie es die eingedruckte Abbildung zeigt. Der Architekt Boitte machte den Entwurf für das bauliche Gerüst des Baldachins, der sich über der in das Leichentuch gehüllten Marmorfigur des Toten erhebt. Dubois' Kunst aber feiert ihren höchsten Triumph in den vier allegorischen Bronzestatuen, die, an den Ecken des Postaments sitzend, die Tugenden des Verstorbenen verkünden sollen. Ein gepanzerter Krieger und ein sinnender Greis symbolisieren den kriegerischen Mut und das ernste wissenschaftliche Studium, eine die Hände zum Himmel erhebende Jungfrau und eine Mutter mit zwei Kindern den Glauben und die christliche Liebe. Die letztere, die Caritas, die auf dem Holzschnitte rechts an der hinteren Ecke zu sehen ist, ist durch die verkleinerte Bronzekopie Barbédiennes in weiten Kreisen bekannt geworden und auch in ihrer Loslösung von dem Denkmal als eine reine und vollkommene Offenbarung des künstlerischen Genius anzusehen.

Man ist versucht, was die Grösse der Auffassung betrifft, an Michelangelo als Vorbild zu denken; aber dennoch, während uns die Gestalten des grossen Florentiners wie aus einer anderen Welt stammend erscheinen, hier ist alles aus unserer Sphäre, so viel Schönheit und Unbefangenheit ist hier mit der Naturwahrheit verschmolzen. Es ist ja nur eine gewöhnliche Frau, eine Bäuerin, die in dem dürrtigen groben Gewande, mit nackten Füßen und Armen vor uns sitzt, eine Frau ohne die sogenannte höhere Bildung, aber ein wie vollkommenes Wesen in ihrer Gesundheit, Kraft und Schönheit, in der Innigkeit ihres Gefühls, das ganz allein auf den einen Punkt gebannt ist, die reinste, selbstloseste Liebe. Und doch ist es nicht die gleichsam instinktive Mutterliebe, die ebenso dem Tiere wie dem Menschen eignet, es ist die durch die Religion der Liebe verklärte Liebe, die christliche Liebe; das zeigt das madonnenhaft fromme Antlitz.

No. 55. Dorischer Tempel (Parthenon).

Nach dem Modell von Professor G. Niemann.

Man spricht von dem Stile eines Bauwerkes und meint damit im allgemeinen die besondere Erscheinungsform desselben, durch die es sich von anderen Bauten gleichen oder ähnlichen Zweckes unterscheidet. Für die landläufige Betrachtung kommt es hierbei fast allein auf die Dekoration, d. h. die Zierglieder an, die sich an Wand und Decke zeigen. Viel bedeutungsvoller jedoch ist die Frage, in welchem Verhältnis die einzelnen Bauteile, die zum Zusammenhalt des Ganzen notwendig sind, die sogenannten konstruktiven Teile, zu einander stehen, und zwar Mauern, Wände und Säulen, die den Raum nach den Seiten abschliessen, einerseits, Decke und Dach, die nach oben abschliessen, andererseits, ob z. B. die Decke eine flache oder gewölbte ist u. s. w.

Für diese vertieftere Betrachtung eines Bauwerkes ergibt sich nun schon ein weiterer wichtiger Gesichtspunkt, nämlich die Frage nach dem Verhältnisse der Dekoration, der Schmuckformen, zu der Konstruktion, d. h. der Art und Weise der Zusammenfügung der raumbildenden Teile, ob die Zierglieder nur äusserlich aufgeheftet erscheinen, oder ob dieselben in einem inneren Zusammenhange mit der Konstruktion stehen. Durch eine solche innere Gesetzmässigkeit zeichnen sich vor allen anderen der griechische und der gotische Stil aus. Bei beiden ist der Bau gleichsam aus einem Gusse entstanden, bis in seine kleinsten Teile wie mit Naturnotwendigkeit aus dem Grundgedanken der Konstruktion erwachsen und erscheint wie ein lebendiger Organismus. Man nennt daher diese beiden Stile auch wohl die organischen. In den Grundgedanken der Konstruktion selbst aber sind die beiden einander gerade entgegengesetzt.

Im griechischen Stile herrscht das denkbar einfachste Verhältnis zwischen den seitlich und den von oben den Raum abschliessenden Gliedern: senkrechte Stützen und wagerechte Decke. Diese fast logische Gesetzmässigkeit kommt bei den Griechen am reinsten und vollkommensten in der dorischen Ordnung zum Ausdruck, von der uns unser Bild in einer Rekonstruktion der Nordostecke des Parthenon auf der Akropolis in Athen (vergl. No. 37 der Wandbilder) eine Anschauung giebt.

Von dem ursprünglichen und eigentlichen Kerne des ganzen Baues, der Cella, in der das Bild des Gottes thronte, sehen wir im Hintergrunde die Quadern der Wand und den Eingang mit der gewaltigen erzgossenen Thür. Die sechssäulige Vorhalle, der Pronaos, zeigt sich uns in den hinteren drei Säulen, die auf einem zweistufigen Unterbau stehen, während die vier vorderen Säulen dem Säulenumgange, der sich rings um die ganze Cella zieht und von dem rechts im Hintergrunde noch zwei Säulen der nördlichen Langseite sichtbar sind, angehören. Gerade im Säulenbau beruht die besondere Schönheit des griechischen Stiles. Die Säulenhalle ist, abgesehen von ihren besonderen Zwecken, nichts als ein idealer, lebendig gewordener Ausdruck der Mauer selbst. In wunderbarer Ausgleichung wirken hier strebende Kräfte und getragene Lasten zu einem organischen Ganzen zusammen. Ein Unterbau von mehreren ungangbar hohen Stufen hebt das Haus des Gottes über die Fläche empor; zugänglich wird der Tempel, der für die grosse Menge unbetretbar ist, erst durch einige an der Vorderseite eingelegte Stufen. Unmittelbar auf dem Unterbau erhebt sich die kreisrunde Säule ohne Basis, als wäre sie dem Boden entsprossen. Dass sie sich nach oben verjüngt, d. h. an Umfang verliert, giebt ihr den Schein des sicheren Feststehens und des strebenden Emporwachsens. Das letztere wird noch verstärkt durch die flachen Rinnen, die sogenannten

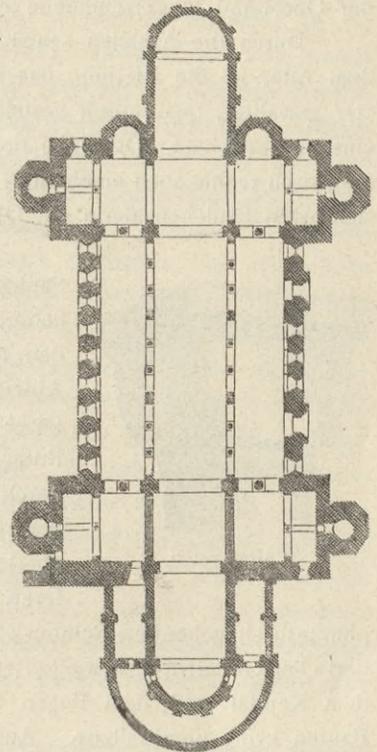
Kannelierungen, die darauf zu deuten scheinen, dass die Säule ihre Kräfte innerlich verhärtet und zusammenfasse, wie denn ein glatter Schaft ohne diese Rinnen einer kannelierten Säule gegenüber den Eindruck des Weichen und Kraftlosen macht. Von der technischen Herstellung der Säule, die aus einzelnen übereinandergeschichteten Trommeln zusammengesetzt ist, ist fast jede Spur verschwunden. Sie erscheint als eine organische Einheit. Nur der tiefe Einschnitt am Halse der Säule weist darauf hin, dass das oberste Stück des Schaftes mit dem Kapitäl aus einem Blocke gehauen und, sofort mit den Rinnen versehen, auf den noch glatten Stamm versetzt wurde, um für diesen in betreff der Kannelierungen als Lehre zu dienen. So bewegt und beseelt, nähert sich die Säule den horizontalen Baugliedern, deren Last ihr oberes Ende zu einem Polster oder Wulste auseinanderdrängt. Damit beginnt der Kopf, das Kapitäl der Säule, das durch mehrere Riemen oder Ringe fest an den Schaft geknüpft erscheint. Im Kapitäl trifft Tragen und Lasten zusammen. Der sinnbildliche Ausdruck dafür liegt in dem Profil jenes Polsters, des sogenannten Echinus, das weit ausladet und oben leise wieder eingezogen ist. Mit der quadratischen Deckplatte, dem Abakus, schliesst das Kapitäl ab und leitet zugleich zu den eckig geformten Bauteilen über. Es folgt das Gebälk, das Balkenwerk zur Bildung der Decke und des Daches. Das erste Glied des Gebälkes ist der Architrav, vier mächtige Steinbalken, zwei an den Langseiten und zwei an den Schmalseiten, die die Säulen miteinander verbinden und zugleich die Grundlage für den ringsum laufenden Fries (Band) von Metopen und Triglyphen bilden. Die Triglyphen oder Dreischlitze, die, mit kantigen Rinnen kanneliert, die aufstrebende Kraft der Säulen fortzusetzen scheinen, stehen, jedesmal von einer schmalen Leiste mit sechs Tropfen unter dem Architrav vorbereitet, über jeder Säule und jedem Interkolumnium (Säulenzwischenweite). Es waren ursprünglich wohl die Stirnseiten der Querbalken, die als Deckenträger dienten. Die Oeffnungen zwischen diesen Balkenköpfen, die Metopen, hätten dann vielleicht bei Tempeln ohne Säulenumgang die Stelle der Fenster vertreten, sind aber an den erhaltenen Denkmälern immer mit Steintafeln geschlossen, welche Bilder in erhabener Arbeit tragen. In Wirklichkeit liegt denn auch die Decke noch um ein Glied höher als die Triglyphen und besteht, wie wir an dem abgebrochenen Ende des Säulenumganges sehen, aus steinernen Tafeln, die an ihrer unteren sichtbaren Fläche mit vertieften Feldern versehen sind. Dem äusseren Triglyphenfries aber entspricht im Säulenumgange ein fortlaufend mit Figuren geschmücktes Band, wie unser Bild es sehen lässt. Ueber dem Fries lagert die Hängeplatte, die weit vorragt, um die darunterliegenden Teile vor dem ablaufenden und einfallenden Regen zu schützen. Die Unterseite derselben ist nicht horizontal gerichtet, sondern nach hinten hin unterschritten, um sie zu entlasten und zugleich das Zurücklaufen des Regenwassers zu verhindern; tropfenbesetzte Tafeln versinnbildlichen das Freischweben der Platte. An den beiden Schmalseiten ragen über der Hängeplatte die Giebel empor. Die beiden oberen Seiten des Giebeldreieckes werden von einem hinauf- und herablaufenden Gesimse gebildet, das aus Hängeplatte und aufgebogener Rinnleiste besteht. Diese Rinnleiste setzt sich (am Parthenon und anderen attischen Bauten) an den Langseiten des Tempels nur mit einem ganz kurzen Stücke fort, das an der Ecke je einen Löwenkopf zum Wasserausspeien trägt. Durch Hängeplatte und Gesims entsteht eine starke Vertiefung der Giebelfelder und giebt Raum für die Aufstellung von Gruppen vollrunder Statuen. Der stumpfe Winkel des Giebels ist gleichsam das Schlussresultat jener ganzen idealen Rechnung zwischen Kräften und Lasten; er deutet genau an, wieviel von strebender Kraft am Ende übrig geblieben ist.

No. 56. Inneres der Michaelskirche in Hildesheim.

Unter den deutschen Städten nimmt das altherwürdige Hildesheim in der Provinz Hannover den Ruhm für sich in Anspruch, schon im frühen Mittelalter in der Epoche, die man als die romanische bezeichnet, eine Hauptstätte künstlerischer Thätigkeit gewesen zu sein. Erst auf dem durch die Grossthaten der sächsischen Kaiser gesicherten Boden konnte die romanische Kunst in Deutschland gedeihen, zunächst nicht unter dem unmittelbaren Schutze der Herrscher, sondern an den Mittelpunkten des kirchlichen Lebens, den Bischofsitzen und Klöstern, die als die eigentlichen Heimstätten der Kultur gegenüber den wilden Brandungen des Aussenlebens gelten konnten. In Hildesheim war es der Bischof Bernward (993—1022), selbst als Maler und Erzgiesser berühmt, der den Künsten mit Rat und gutem Beispiele den Weg eröffnete. Er gründete im Jahre 1001 die Michaelskirche mit dem dazu gehörigen Benediktinerkloster. 1033 vollendet, wurde die Kirche nach einem Brande 1184 neu geweiht, 1852—1854 von Hase gründlich erneuert und 1857 als evangelische Pfarrkirche eingerichtet. Die anstossenden ehemaligen Klostergebäude, zu denen ein schöner Kreuzgang, 1241—1259 im Uebergangsstil errichtet, gehört, werden als Irrenanstalt benutzt.

St. Michael zeigt trotz seines hohen Alters im Grundriss die glänzende Mannigfaltigkeit, die dem romanischen Stile in Deutschland eigen ist. Die Kirche ist nicht nur doppelchörig, d. h. sie besitzt neben dem gebräuchlichen Ostchore noch einen westlichen Chor mit halbkreisförmiger Apsis, sondern sie hat auch ein doppeltes Querschiff und entfernt sich damit von der Form des einfachen lateinischen Kreuzes, das bisher die Grundrissgestaltung der abendländischen Kirchen bestimmt hatte. Der ehemalige Ostchor mit seinem Querhause ist jedoch 1650 abgebrochen, und demgemäss sind auch von den sechs Türmen, die einst, je einer über der Vierung und je zwei zu Seiten des Querschiffes, den Bau überragten, nur noch drei erhalten.

Unser Bild zeigt uns das Innere der Kirche mit seiner herrlichen Raumwirkung. Wir stehen am östlichen Ende des Mittelschiffes und blicken auf den westlichen Chor, dessen halbrunde Apsis durch zwei Reihen von Fenstern hell erleuchtet wird. An den beiden Treppen, die links und rechts von dem Altar zum Chore hinaufführen, erkennt man, dass sein Fussboden bedeutend über den des Langhauses erhöht ist. Unter demselben befindet sich die (katholische) Krypta oder Gruftkirche mit dem Steinsarkophag und dem Grabmal des heiligen Bernward. Im Aufbau herrscht das System der flachgedeckten Basilika, das ist eine Anlage mit überhöhtem Mittelschiffe, dessen hohe Oberwand durch dicht unter der Decke befindliche rundbogige Fenster durchbrochen wird. Die Oberwand stützt sich auf rundbogige Arkaden, aber als Träger der letzteren fungieren nicht mehr, wie es in der altchristlichen Basilika Sitte ist, allein Säulen, sondern abwechselnd Pfeiler und Säulen. Dieser sogenannte Stützenwechsel, der besonders für die romanischen Kirchen in den niedersächsischen Ländern charakteristisch ist, ist zunächst aus dem praktischen Bedürfnisse einer festeren Konstruktion

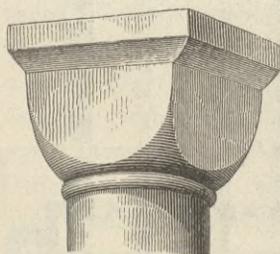


0 10 20 30 40 50 60 70 80 90 100

St. Michael zu Hildesheim.

entsprungen, ohne dass man wohl von vornherein den massiveren Pfeiler als notwendige Grundlage für eine später auszuführende Einwölbung der Kirche gedacht hat; aber es lag hier zugleich der Keim für eine schönere Gliederung der Oberwände, wie des ganzen Raumes. Das zeigt sich deutlich in der Michaelskirche, wo zum erstenmal der Stützenwechsel in rhythmischem Verhältnis auftritt. Säulen und Pfeiler wechseln nicht einfach gleichmässig ab, sondern auf je zwei Säulen folgt ein Pfeiler, so dass jede Arkadenreihe, anstatt wie bisher als eine Einheit aufzutreten, nun durch die beiden Pfeiler in drei Teile geteilt wird, von denen jeder einzelne sich mit dem Ganzen des Raumes in ein bequemerer harmonisches Verhältnis setzt und zugleich in sich durch die Dreiteilung der Arkaden auf jene Dreiteilung einer höheren Ordnung vorbereitet. Dieser doppelten Gliederung entspricht dann die Einteilung der Oberwand in verschiedene Felder höheren und niederen Ranges.

Durch die Arkaden sehen wir, besonders rechts, in die niedrigen Seitenschiffe. Ueber dem Altar ist die Vierung, das ist der Raum, wo Lang- und Querhaus sich schneiden, durch vier gewaltige, quadratisch gestellte Bogen, die dort über hohen Pfeilern die flache Decke stützen, bezeichnet. Der linke Bogen ist von unserem Standpunkte aus nicht zu sehen, während man nach rechts eben einen Blick in das Querhaus gewinnt und an der gerade über der Kanzel sichtbaren Säulengalerie ein Obergeschoss, eine Empore erkennt, die dort angeordnet ist.



Würfelkapitäl.

In Bezug auf die plastische Dekoration ragen die Kapitäle der Säulen durch besonderen Reichtum der Arbeit hervor. Freilich gehören gerade die hier sichtbaren, so prächtig geschmückten Stücke dem Neubau von 1184 an, während die beiden in der nordöstlichen Abteilung stehenden noch von dem alten Bau Bernwards herrühren. Diese zeigen die für den romanischen Stil besonders charakteristische Form des Würfelkapitäl, das ungefähr einer an den vier Seiten durch Segmente abgeplatteten Halbkugel gleicht und damit von der runden Säule zu dem viereckigen Ansätze des Bogens schön überleitet. Ebendieselbe Form liegt eigentlich auch den späteren Kapitäl zu Grunde, wird aber an diesen durch den

phantastisch gehäuften Schmuck streng stilisierter Pflanzenformen, ja selbst menschlicher und tierischer Gestalten überwuchert und teilweise unkenntlich gemacht. Die Verbindung zwischen dem Kapitäl und dem Bogen ist in der Michaelskirche wie in anderen frühromanischen Bauten keine unmittelbare. Auf die quadratische Deckplatte, die den Würfel nach oben abschliesst, folgt noch ein sogenanntes Kämpferstück, ungefähr in der Form einer abgestutzten Pyramide mit ebenso phantastischer Ornamentik, und dann erst der Bogen. Die Basis der Säulen ist die römisch-attische (eine Kehle zwischen zwei Pfählen) über einer viereckigen Platte, aber mit dem sogenannten Eckblatt geziert.

In der Hauptsache ist die Ausschmückung der Kirche mit ihren grossen Flächen an Wand und Decke naturgemäss der Malerei zugewiesen. Ein höchst interessantes Prachtstück aus dem Beginn des 13. Jahrh. ist uns in den Gemälden der Holzdecke des Mittelschiffes erhalten, die auf tiefblauem Grunde den Stammbaum Christi aus der Wurzel Jesse, Christus als Weltenrichter, den Sündenfall u. s. w. darstellen. Dieselben sind 1855 restauriert. Man denke sich in Uebereinstimmung damit auch die jetzt leer und kahl erscheinenden Wandflächen geschmückt, und man wird empfinden, dass uns aus den edel einfachen Räumen solcher frühromanischen Kirchen mit ihren ersten Formen und feierlich sinnvollen Bildern ein Hauch der Reinheit und Keuschheit entgegenweht, der uns die Kraft der Ideale des ursprünglichen Klosterlebens und Mönchsberufes vor die Seele führt.

No. 57. Der Palazzo Riccardi in Florenz.

Nach einer Zeichnung von Ad. Lackner.

Der Palazzo Riccardi versetzt uns in die jünglinghaft strebende und suchende Epoche der Frührenaissance, wo aus den mittelalterlichen Formen ganz allmählich durch den belebenden Geist und die befruchtende Anschauung der Antike die neue Zeit herausgewachsen ist. Wie im allgemeinen den Renaissance-menschen die völlige Wiederherstellung der griechisch-römischen Kultur als Ideal vorschwebte, so glaubten auch die Architekten zunächst an die Möglichkeit einer Wiedergeburt der griechischen Bauweise. Dieser schöne Traum aber musste bald verschwinden vor den neuen Bauaufgaben, die die Zeit aus den ihr eigenen Bedürfnissen heraus stellte und für die die Antike keine unbedingten Vorbilder gewährte. Gerade in der Bürgerrepublik Florenz mit ihrer von Rom unabhängigen Geschichte und ihrer mit kritisch scharfem Sinne für das Schöne begabten, bildungsfreudigen Gesellschaft konnte das Verhältnis zur Antike nur ein äusseres sein. In der Komposition waren die grossen Renaissancekünstler völlig selbständig. Wie schon den Gotikern in Italien, war auch ihnen die rhythmische Schönheit der Flächen und Räume, die gleichsam musikalischen Proportionen des Bauwerkes das Hauptprincip. Sie schufen einen Raumstil. Nur in der Ausdrucksweise im einzelnen, in der Bildung der Glieder des baulichen Organismus wechselten sie, indem sie statt der spitzbogigen Formen und Dekorationsmotive, die sie mit dem Namen „gotisch“ als eine Barbarenkunst bezeichnen wollten, die Schätze der gefeierten Antike, und zwar der römischen Antike, die allein ihnen zugänglich war, entlehnten. Kirchliche Aufgaben boten sich den Florentiner Renaissancearchitekten nur in ganz beschränkter Anzahl, da das Bedürfnis durch die gewaltigen Werke der Gotik (Dom, S. Maria Novella, S. Croce) reichlich gedeckt war; und ebenso war es mit den öffentlichen Profangebäuden. So schuf denn die Renaissance den Bürgerpalast, wie es ja in den Idealen dieser Zeit, die für den einzelnen Menschen die Ausbildung der Persönlichkeit zur höchstmöglichen Vollkommenheit anstrebte, begründet lag, dass auch auf die harmonische Gestaltung des ganzen äusseren Daseins der höchste Wert gelegt wurde.

Viel mehr als die früheren Zeiten haben in der Renaissance einzelne grosse Meister die Hauptschritte der Entwicklung gemacht. Brunellesco (1377—1446), der geniale Erbauer der Florentiner Domkuppel, ist auch der Schöpfer des neuen Palaststils. Für einen der reichsten Bürger der Stadt, Luca Pitti, der auch auf dem künstlerischen Gebiete mit der schon einer beherrschenden Stellung zustrebenden Familie der Medici wetteifern wollte, entwarf er den Palazzo Pitti, der erst lange nach seinem Tode in seiner jetzigen Ausdehnung vollendet wurde. Er ist heute königliches Schloss und überragt durch die Urgewalt und Grösse der Formen alle Wohnhäuser von Menschen. Aus gewaltigen, vorn völlig unbehauenen Quadersteinen wie von Riesen aufgetürmt, zeigt er keinen anderen künstlerischen Reiz, als die Schönheit des Verhältnisses, nach dem die grossen rundbogigen Fenster in den einzelnen Stockwerken die Mauerfläche durchbrechen. Er ist unmittelbar aus dem alten toskanischen Steinhaus erwachsen und führt uns mit seiner trotzigen Erscheinung in die kriegerischen Zeiten des alten Florenz, wo in nie endenden Parteikämpfen der alte Adel, die Guelfen, von dem aufstrebenden städtischen Bürgertum beiseite gedrängt wurde, um einem neuen Adel, den höheren Zünften, Platz zu machen, die sich nun wieder um den Vorrang in der Regierung und um den Einfluss auf das niedere Volk gegenseitig heftig befehdeten. Aus den alten Steinburgen dieser wehrhaften Geschlechter, diesen florentinischen Hausfestungen, schuf

Brunellesco den ersten eigentlichen Palaststil, indem er als rein künstlerische Principien die Weiträumigkeit, die schöne Grundrissbildung und die Schönheit der Verhältnisse hinzufügte.

Ungefähr dreissig solcher Paläste sind nach dem Muster des Pitti in der zweiten Hälfte des 15. Jahrh. in Florenz entstanden und bestimmen noch heute den Eindruck vieler Strassen. Gleich der zweite in dieser Reihe ist der gewaltige Palazzo Riccardi, eigentlich P. Medici, den Brunellescos Nachfolger, Michelozzo (1396(?)—1472), um 1440 für Cosimo Medici, den von den Florentinern „Pater Patriae“ genannten, erbaut hat. Hier wurde am 1. Januar 1449 Cosimos Enkel, Lorenzo il Magnifico, der erlauchteste Spross der Medici, die sich von reichen Kaufleuten zu Herren der Republik aufgeschwungen hatten, geboren. Hier hielt er seinen glänzenden, durch Künste und Wissenschaften geschmückten Hof. Hier wurden auch seine drei Söhne geboren, von denen der zweite, Giovanni, später als Leo X. den päpstlichen Stuhl bestieg. Grossherzog Ferdinand II. von Medici verkaufte den Palast 1659 an den Marchese Riccardi, der die Fassade, die ursprünglich nur halb so lang war, erweiterte. 1814 kam er wieder in den Besitz der Regierung und wurde als Bibliothek und Archiv eingerichtet.

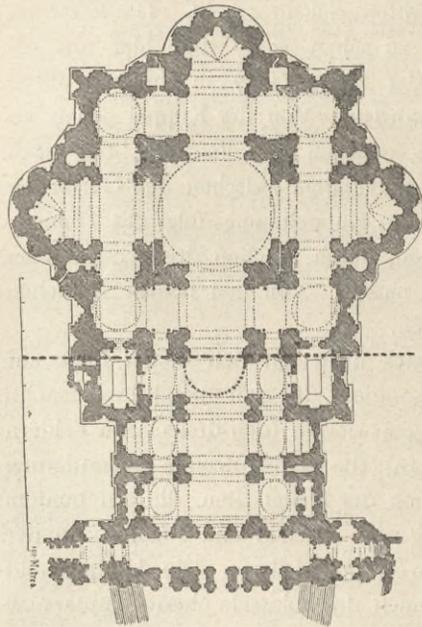
Der Palazzo Riccardi verbindet in seinem Aeusseren den trotzigen Ernst eines verteidigungsfähigen Hauses mit der ruhig vornehmen Grösse einer fürstlichen Wohnung. Die beiden Stockwerkgesimse und das gewaltige, den Bau abschliessende Kranzgesims geben mit ihrer wagerechten Linienführung dem Ganzen das Gepräge der Renaissance. Das Erdgeschoss denke man sich, wie es ursprünglich war, von mächtigen Portalen durchbrochen und zwischen diesen die hochgelegenen kleinen Gitterfenster. Die meisten dieser Portale sind später durch Füllungen mit vergitterten Giebelfenstern geschlossen worden. Die Mauerfläche ist als Rustika (bäurisches Werk) behandelt, d. h. jeder Quaderstein wird durch scharfe Betonung der Fugen als konstruktives Glied der ganzen Wand hervorgehoben. Während aber im Erdgeschoss diese Quadern an ihrer Vorderfläche völlig unbehauen erscheinen, ist die Rustika in den oberen Stockwerken vom Rohen zum Feineren abgestuft. Im Einklange damit steht das Kleinerwerden der Stockwerke von unten nach oben und ebenso das anmutige Motiv der oberen Fenster, die noch nach mittelalterlicher Weise durch Säulchen geteilt und mit Keilsteinbogen bekrönt sind. Antike Formen kommen besonders an dem übergewaltigen Kranzgesimse in Zahnschnitt, Eierstab und Konsolen zur Geltung.

Durch einen der mächtigen Thorwege gelangen wir in den von Säulenhallen umgebenen Hof, nach dem die eigentlichen Wohnräume münden. Gefälligere und zierlichere architektonische Formen erfreuen hier das Auge und erinnern daran, dass auch den stillen Reizen des Familienlebens in diesem festungsartigen Hause eine Stätte bereitet ist.

No. 58. Inneres der Peterskirche in Rom.

Das Pantheon auf die Konstantinsbasilika zu stellen, in diesem kühnen Gedanken offenbarte Bramante das Ideal, das seiner Phantasie vorschwebte, als er von Papst Julius II. mit der gewaltigsten Aufgabe, die je einem Architekten zu teil geworden, betraut wurde, die grösste und schönste Kirche der Christenheit zu bauen. Die Konstantinsbasilika, in der Nähe des Forums, die noch heute durch die ungeheure Spannung ihrer Tonnengewölbe (die des rechten Seitenschiffes sind erhalten) Staunen erregt, um den kuppelbekrönten Rundbau des Pantheons, des herrlichsten Werkes der altrömischen Architektur, zu erhöhen, fürwahr, ein majestätischer Plan für ein christliches Gotteshaus, das den Sinn der Besucher über das Irdische hinaus zum Ewigen entrücken möchte.

Der Grundriss Bramantes in der Sammlung architektonischer Handzeichnungen in den Uffizien in Florenz zeigt uns einen Centralbau in Form des griechischen Kreuzes (das ist eines Kreuzes mit vier gleich langen Armen) mit dominierender Mittelkuppel, vier kleineren Kuppeln zwischen den Kreuzarmen und vier Türmen an den Ecken. Bis zu seinem baldigen, 1514 erfolgenden Tode baute der Meister die Kuppelpfeiler, begann mit der Wölbung ihrer Bogen, führte das Südkreuz bis zu einer gewissen Höhe empor und stellte somit das System und die Hauptverhältnisse des Innern, den Durchmesser der Kuppel und die Breite der Kreuzarme fest. Dann kam die Zeit des Abirrens und Schwankens, in der das lateinische Kreuz (mit ungleichen Schenkeln) das griechische zu verdrängen drohte, bis Michelangelo 1546 zu dem Plane Bramantes zurückgriff, indem er das griechische Kreuz und die wesentlichen Punkte der inneren Gesamtkomposition rettete. Dennoch baute Carlo Maderna seit 1605 auf Geheiss Pauls V. das jetzige Langhaus, das mit drei Gewölbefeldern über den Bau Michelangelos hinauspringt. Nicht Gründe ästhetischer Natur, sondern einzig kirchlich rituelle Bedenken haben zu dieser verhängnisvollen Aenderung geführt.



Es sollte nämlich der Platz des Altars in der neuen Peterskirche mit demjenigen des Altars in der alten Basilika, an deren Stelle diese gebaut wurde, genau zusammenfallen; da nun aber hier der Hauptaltar naturgemäss ins Centrum der Kirche, unter die Kuppel zu stehen kam, während er in der Basilika sich am hinteren Ende des Baues vor der Apsis befand, so fiel der Anfang des Langhauses der Basilika nicht ganz ins Innere des vorderen Armes des griechischen Kreuzes, sondern über diesen hinaus, womit ein Teil von dem geheiligten Boden der alten Kirche der Profanierung preisgegeben war. Um diesen Schaden zu heilen, musste auch hier der vordere Arm verlängert werden. Denkt man sich an dem eingedruckten Grundriss die untere Hälfte von der punktierten Linie an abgeschnitten und den so verkürzten östlichen Arm, wie die übrigen drei, innen mit einer halbrunden Nische endigend, draussen jedoch eine gerade Fassade mit Säulenvorhalle in der vollen Breite des Armes mit seinen Seitenräumen (die Nebenkuppelräume nicht mitgerechnet), so hat man ungefähr den Plan Michelangelos vor Augen.

Es ist in der That der grösste Innenraum der Welt, in den uns unser Bild versetzt. Wir stehen im Anfange des Langhauses im Mittelschiffe. Vier Paare gewaltiger Pfeiler, von denen wir das erste Paar links und rechts im Vordergrunde nur den Ecken nach erblicken, tragen zunächst über Kämpfergesimsen die rundbogigen Arkaden und mittelst dieser das mächtige Gebälk, das aus Architrav, Fries, Zahnschnitten und Konsolengesims besteht. Jeder Pfeiler ist durch zwei korinthische Pilaster gegliedert, die, das Kämpfergesims in drei Teile zerschneidend, bis unmittelbar zu dem Architrav hinaufreichen. Da, wo sich über ihren gewaltigen Blätterkapitälern das Gebälk verkröpft, d. i. rechtwinklig aus- und einspringt, wölbt sich jedesmal ein Bogen (auf unserem Bilde ist nur einer sichtbar) über die Breite des Mittelschiffes zu dem gegenüberstehenden Pfeiler hinüber, und zwischen diese Bogen ist das Tonnengewölbe eingespannt, das links und rechts über dem Gebälk von Fenstern durchbrochen ist. Durch die Arkaden sehen wir in die untergeordneten Seitenräume und gewahren dort oben die Ansätze der ovalen Kuppeln. Geradeaus aber öffnet sich das Tonnengewölbe wie ein majestätischer Triumphbogen nach dem Kuppelraume, der von ganzen Strömen Oberlichts erhellt ist. Die Kuppel ist eine byzantinische Hängekuppel, die sich über vier quadratisch gestellten Pfeilern mittelst Gurtbogen und Gewölbezwickeln erhebt. Die letzteren, von denen zwei, an den grossen Rundfeldern kenntlich, zu sehen sind, sind hier aus sogenannten Hängedreiecken infolge der massigen Anlage der Pfeiler (je 71 m Umfang) durch Abschneidung der unteren Ecken zu Hängevierecken geworden. Von der Kuppel sehen wir nur den Ansatz des Tambours mit gekuppelten Pilastern zwischen den Fenstern, der nach dem Muster der florentinischen Domkuppel in Form eines Cylinders zwischen den Gurtbogen und der eigentlichen Wölbung eingeschoben ist. Jenseits des Kuppelraumes folgt das Tonnengewölbe des hinteren Kreuzarmes, der mit der halbrunden, durch Nischen dreifach getheilten Tribuna, in der die Cathedra (Bischofsstuhl) Petri steht, endigt. Von den beiden seitlichen Kreuzarmen ist von unserem Standpunkte nichts zu sehen.

Wenn die Grossartigkeit dieses konstruktiven Gerüstes nicht auf den ersten Blick zur Geltung kommt, so liegt das an der plastischen Prunkdekoration, die sich überall breit macht. Man sehe die mafslos hervortretenden Figuren in den Bogenzwickeln (den dreieckigen Feldern zwischen den Arkadenbogen und den korinthischen Pilastern), die goldstrotzende Kassettierung der Tonnen und der Arkadenlaibungen, die Marmortäfelung der Pfeilerseiten, die auf buntem Grunde allerlei spielendes Detail zeigen, die Anordnung von Nischen und Figuren an der Vorderseite der Pfeiler, von Loggien (Balkonen) an den Kuppelpfeilern. Die Hauptschuld kommt hier auf Rechnung Berninis (1598—1680), der auch das kolossale eiserne Tabernakel (29 m hoch) mit seinen gedrehten Säulen und dem geschwungenen Baldachin, ein Beispiel des geschmacklosesten Barocks, über dem Hochaltar unter der Kuppel gebaut hat.

Aber alle diese störenden und schwulstigen Zuthaten überwiegt am Ende die ungeheure Grösse des Raumes, die sich am mächtigsten offenbart, wenn die Kirche, wie am Ostermorgen, von Menschenmassen erfüllt ist. Ebenso einzig bleibt daneben die Harmonie der Verhältnisse, die, weniger im Langhause als im Kuppelraume fühlbar, allen späteren Verunstaltungen zum Trotz den wunderbaren Schönheitssinn des ersten Schöpfers der Peterskirche verkündet. Bramante liess sowohl im Grundriss als im Aufbau, von den Kapellen der Seitenkuppeln bis zur Hauptkuppel, die Kreisform in vierfacher Steigerung, zum Teil nach arithmetischer, zum Teil nach geometrischer Progression, wachsen und begründete damit das rhythmische Zusammenwirken dieser ungeheuren Kurven verschiedenen Ranges, das St. Peter ohne die Sünden der Epigonen zum schönsten Bauwerke der Welt gemacht hätte.

No. 59. Der heilige Antonius. Von Murillo.

Das Original befindet sich im königl. Museum in Berlin.

Von den spanischen Malern der Blütezeit, die mit dem Höhepunkte der niederländischen Kunst zusammenfällt, ist nur einer über die Grenzen seines Vaterlandes hinaus in Europa in den weiteren Kreisen der Gebildeten berühmt geworden, Bartolomé Esteban Murillo. Ende des Jahres 1617 in Sevilla geboren (am 1. Januar 1618 getauft), zu einer Zeit, wo im Centrum des Kontinents der furchtbarste Krieg um den wahren Glauben entbrannte, wuchs er zu einem „reinen Hohenpriester der religiösen Malerei“ heran, in dessen Bildern auch Andersgläubige oft den Ausdruck für das, was ihnen als das Höchste galt, gefunden haben. Von armen Eltern stammend, mit zehn Jahren verwaist, erhielt er die allgemeine akademische Schulung bei Juan del Castillo, einem Sevillaner Maler der älteren Richtung, die sich an die grossen Italiener anlehnt, und steckte jahrelang unbekannt in der handwerksmässigen Thätigkeit, bis ihn 1642 die Sehnsucht, die Sterne seiner Kunst zu sehen, nach Madrid trieb, wo er, von seinem grossen Landsmanne, dem Porträtmaler Velasquez, unterstützt, besonders nach Tizian und Rubens studierte. 1645 kehrte er nach Sevilla zurück und zeigte in seinem ersten bedeutenden Werke, den Gemälden des kleinen Klosterhofes von S. Francisco, durch das er berühmt wurde, welche wunderbare Wandlung mit seiner Kunst vorgegangen war. Er war zum Naturalismus bekehrt; er hatte gelernt, „Bilder da zu sehen, wo er bisher keine geahnt hatte“, in der Natur, in seiner Umgebung. Mit Staunen begrüßte man in Sevilla seinen neuen Stil, ja, es ging das Gerede, er habe sich in den zwei Jahren seiner Abwesenheit eingeschlossen, um nach der Natur zu studieren. Dieser Richtung blieb Murillo sein ganzes Leben lang treu. Seine Gestalten sind lebensvolle Abbilder seiner andalusischen, ja, man muss sagen, seiner engeren sevillanischen Heimat, und diese Gestalten, die er mit Vorliebe aus den untersten Volkskreisen holt, stellt er mit bald kindlicher, bald humorvoller Naivetät in seine religiösen Bilder und macht das Niegesehene, das Unsichtbare, das Unmögliche so glaublich, wie das Gewöhnlichste auf der Gasse.

In seinen früheren Jahren giebt er auch unmittelbare Schilderungen aus der niedersten Sphäre des Lebens, reine Genrebilder; aber es wäre unrecht, wie man es versucht hat, aus dieser scheinbaren Gegensätzlichkeit in der Wahl seiner Motive eine Teilung seiner künstlerischen Entwicklung in zwei Perioden herleiten zu wollen. Er steht mit seinen Melonenessern, seinen Gassenjungen und Blumenmädchen ganz in seinem eigenen Kreise, der Natur; nur dass er seine Modelle, die er sonst als Heilige und als die Genossen von Heiligen auftreten lässt, hier in ihren eigenen Rollen giebt. Als Maler von Wundern und Heiligengeschichten in Kirchen und Klöstern erscheint er als der echte Sohn Spaniens, des Landes der strengen mönchischen Askese, der schwärmerischen religiösen Ekstase, der glühendsten Glaubensinbrunst, wo die Legende fast mehr gilt, als die Bibel. Aber nie hat er den sogenannten hohen Stil der Historienmalerei; immer ist er alltäglich, idyllisch, spanisch. Seine Madonnen sind ganz Spanierinnen und stehen der volkstümlich individuellen Wirklichkeit viel näher, als diejenigen Raffaels. Seine kleinen Engel, die entzückenden Putten sind lebensfrohe Kinder des Südens, frühreif, gefühlvoll und fein wie diese. Aber nie verführt ihn sein Naturalismus zum Gemeinen und Hässlichen; er wählt seine Modelle. Aus allen seinen Darstellungen spricht ein persönlicher Ton, eine schlicht natürliche Frömmigkeit, und in seinen Heiligen erkennen wir den einfachen, heiteren, lebenswürdigen Sinn, der ihn selbst auszeichnete. Das Gewaltige und Erhabene liegt ihm fern. Freude und Reinheit ist die Losung

bei ihm. Er kennt die schönen Regungen des mitleidigen Menschenherzens, er kennt auch die Sehnsucht aus der Weltwüste nach dem ewigen Vaterlande. Auch ihm ist das Leben ein Traum, aber er ist weit entfernt von dem fanatisch finsternen Geiste der spanischen Inquisition und dem starren Glaubenseifer seines grossen Zeitgenossen, des Dramatikers Calderon. Das wahrhaft Seiende, das Ewige kleidet er so leibhaftig in die lockendsten Formen und Farben des Irdischen, dass Traum und Wirklichkeit eins sind.

So stellt er die Vision des heiligen Antonius von Padua, des frommen Franciskanermönches (1195—1231), dar, dem das Jesuskind erscheint. Oefter hat er dieses Motiv behandelt, so in seinem ersten Meisterwerke, dem heiligen Antonius in der Taufkapelle der Kathedrale von Sevilla aus dem Jahre 1656 mit der unvergleichlichen Kunst seines Kolorits, der Farbenharmonie, dem Helldunkel und dem überirdisch strahlenden Lichte. In dem Berliner Exemplare, das mit jenem an Berühmtheit wetteifert, versetzt der Maler die Scene in eine bergige Einöde. Mit zagender Inbrunst, dass er sich kaum zu rühren wagt, hält der junge Mönch das holde Knäblein in seinen Armen. Das aber greift schelmisch derb nach Kinderart dem Manne ins Antlitz, den es durch seinen Besuch beseligt hat. Von oben aus der himmlisch beleuchteten Strasse, die das Wunder herabgekommen, schauen in Glanz und Duft verschwimmend die Englein herein. Nur zwei der Gespielen sind ihrem kleinen Meister auf die Erde gefolgt und haben schnell willkommenes Spielzeug erbeutet, der eine das heilige Buch, in dem er nach Bildern blättert, der andere den Lilienstengel, den er triumphierend einem seiner schwebenden Gefährten zeigt. Wie musste solch ein Bild mit den Erinnerungen an das Paradies der Kindheit die Einsamkeit der Franciskanerzelle verklären! Das zart Duftige der malerischen Behandlung (*stilo vaporoso*), die Weichheit der Umrisse, der Wechsel in der Modellierung, die von den plastisch kräftigen Formen des Irdischen durch die mehr verschwommenen Körper der unteren Knaben hindurch bis zu den farbigen Schatten der Engel in den Lüften spielt, ist auf unserer Reproduktion unvergleichlich wiedergegeben. Das Bild ist, wie alle Werke des Meisters, mit Oelfarben gemalt.

Neben diesen Mönchsvisionen sind es die sogenannten Konzeptionen, die den Ruhm Murillos in den europäischen Galerien dauernd verkünden. Es sind künstlerische Versinnlichungen einer theologischen Idee, der Lehre von der unbefleckten Empfängnis Mariä, in deren Geschichte Murillo Vaterstadt lebhaft eingegriffen hat. Als die allerreinste stellt er hier die Jungfrau dar, wie sie, von Engelsreigen umgeben, mit dem Ausdruck schwärmerischer Verzückung oder kindlich seligen Staunens auf Wolken emporgetragen wird. Das schönste Bild dieser Art ist im Louvre.

1648 hatte sich Murillo verheiratet. In Andalusien galt er früh für den grössten Maler, während er von dem spanischen Hofe Philipps IV. und Karls II. kaum beachtet wurde; aber nach den napoleonischen Kriegen, in denen ein Teil seiner besten Werke aus Spanien entführt wurde, begann sein Triumphzug durch Europa. 1682 starb er in Sevilla.

No. 60. Schützenfestmahl von Frans Hals.

Das Original befindet sich in der Gemäldegalerie zu Haarlem.

Es giebt wohl keine Kunst in Europa, in der der Zusammenhang mit der Vergangenheit so gelockert erscheint, die so ganz allein aus der unmittelbaren Gegenwart heraus geboren ist, wie die holländische. Das liegt an der gewaltigen politischen Katastrophe, die diese Nation innerhalb weniger Menschenalter vom Ende des 16. bis zur Mitte des 17. Jahrh. durchlebt hat. Lange Zeit gingen die flämische und die holländische Malerei, als deren gemeinsame Wurzel man die grossen Genter Meister Hubert und Jan van Eyck ansehen kann, die gleichen Wege. Als aber in der Utrechter Union von 1579 die sieben nördlichen Provinzen sich von Spanien lossagten und durch schier übermenschliche Anstrengungen und Opfer die Freiheit errangen und als dieses winzige Ländchen durch die Kraft, Klugheit und den Mut seiner Bewohner zu einer führenden Stellung unter den europäischen Mächten und zu blühendem Wohlstande erhoben wurde, da trennten sich jene Wege. Auch die flämische Kunst gelangte zu derselben Zeit durch den Genius eines Rubens zu einer unverwelklichen Blüte. Aber Rubens ist trotz seiner germanischen Abkunft ein treuer Sohn des lateinischen Erbes; er ist Katholik, Schüler der grossen Italiener, Hofmaler des spanischen Statthalters in Brüssel; seine Kunst hält die kirchlichen und historischen Traditionen hoch. Wie anders im Norden: ein junger, neu erschaffener Staat! der Calvinismus, der so radikal mit der römischen Kirche bricht! Was Wunder, wenn aus diesem Boden eine Kunst erwuchs, die auf dem Grunde eines von Haus aus realistischen Sinnes, wie er sich schon bei den Brüdern van Eyck offenbart, alles Fremde, Italienische keck abstreifend, zu einer rücksichtslosen Beschränkung auf die Gegenwart, die Wirklichkeit, die Heimat führte. Ja, so sehr entbehrt die holländische Kunst des historischen Charakters, dass nicht eine einzige der grossen Begebenheiten aus der eigenen jungen Geschichte — es bleibt doch eine merkwürdige Thatsache — einem Maler Stoff zu einem Bilde gegeben hat. Um so mehr muss man sich bemühen, aus den Gemälden der Holländer den Widerschein der politischen Ereignisse, die grossen Züge des Volksbewusstseins, die allgemeine Stimmung, ja selbst die Wandlungen im Volksleben und Volkscharakter herauszulesen; und das ist am Ende nicht so schwer.

Das Porträt, so recht dem gewöhnlichsten künstlerischen Tagesbedürfnisse dienend und schon früher in Holland beliebt, wird der vornehmste Kunstzweig. Der grösste Künstler auf diesem Gebiete, der selbst vor Rembrandt nicht zu weichen braucht, ist Frans Hals. Aus einer alten angesehenen Haarlemer Familie stammend, ist er um 1584 in Antwerpen geboren und hat sein ganzes langes Leben — er starb 1666 — in Haarlem verbracht, ausschliesslich mit der Porträtmalerei beschäftigt. Die landläufigen Gerüchte über sein liederliches Leben, zu deren Entstehung wohl vielfach seine beliebten Modelle, fidele Zechbrüder u. a., oft recht verkommene Subjekte, und seine derben Wirtshaus- und Liebesscenen beigetragen haben, entbehren nicht ganz der urkundlichen Beglaubigung, wie er denn 1616 wegen Misshandlung seiner ersten Frau von der städtischen Obrigkeit eine amtliche Rüge erhielt. Jedenfalls hat er das Leben von der lustigen Seite angesehen. Das zeigt sein eigenes Selbstbildnis und eine ganze Reihe von Köpfen, in denen er, wie kein anderer Maler, die momentansten Erscheinungsweise der Lachlust, ohne je in die Grimasse zu verfallen, fixiert hat. Als Künstler lernen wir ihn am besten kennen in den acht grossen Regentenstücken im Museum zu Haarlem.

Unter Regenten versteht man in Holland die Vorsteher von Korporationen und Vereinen. Unter den letzteren hatten in den Zeiten der schweren Not die Schützengesellschaften oder Schützengilden eine wahrhaft nationale Bedeutung erlangt. Nicht wie es heute bei uns der Fall ist, dienten dieselben in erster Linie den Freuden des geselligen Lebensgenusses; sie bildeten vielmehr die wirklich kriegstüchtige Bürgerwehr der Städte und wurden damit zu einer Wiege des lokalen wie des vaterländischen Patriotismus. Die Schützenhäuser oder holländisch Doelen (sprich: Dulen) wurden nach altem Herkommen mit den Gruppenbildern der Schützenoffiziere geschmückt. Ein solches Doelenstück, eins der berühmten acht Regentenstücke im Haarlemer Museum, zeigt unser Bild. Es sind die Offiziere der St. Georgs-Schützen oder Jorisoelen vom Jahre 1627. Hier zeigt sich die Kunst des Frans Hals, uns das Wirkliche lebendig vor die Augen zu zaubern, in ihrer ganzen Stärke. Man kann auch auf ihn das Wort anwenden, das von dem grossen spanischen Porträtmaler Velasquez gilt: Was er malt, ist nicht Kunst, sondern die Natur selbst. Steht nicht jeder Mann vor uns, wie er leibt und lebt! Ist es doch, als würden sie nun den Mund öffnen, um zu uns zu sprechen, wie die mit 6 und 10 bezeichneten. Und wie glücklich ist das Gefühl des künstlichen Arrangements, das derartige Porträtgruppen so langweilig und eintönig machen kann, vermieden. Sie sind im kriegerischen Schmuck beim fröhlichen Mahle versammelt, zu dem die drei Fahnenräger, wohl aus irgend einem triftigen Grunde, sich etwas verspätet haben. Und was sind es für Männer! Lauter Charakterköpfe, würdige Vertreter eines starken Geschlechtes, das wie geschaffen scheint, Helden und Staatsmänner hervorzubringen, voll markiger Kraft und freien Selbstbewusstseins, die Söhne jener Vaterlandserretter von 1579. Und wenn auch der Ernst der politischen Lage — der Waffenstillstand, der 1609 zwischen Spanien und der Republik geschlossen war, war abgelaufen und damit das Land zur Parteinahme im 30jährigen Kriege gedrängt — hier durch den Zug jovialer Laune und fröhlichen Behagens in den Gesichtern verscheucht ist, man fühlt, dass diese Männer in der Stunde der Gefahr dem Andrange der Spanier stehen werden.

Die Mittel, durch die Frans Hals uns solche Wirklichkeit vorzaubert, liegen in seinem Kolorit. Mit breiten kräftigen Pinselstrichen setzt er die Farben nebeneinander und doch weiss er alle Lokaltöne (die Farben der einzelnen Gegenstände) einem einzigen, bald warmbräunlichen, bald silbergrauen Gesamttöne unterzuordnen. In seinen späteren Lebensjahren hat Frans Hals das Schicksal Rembrandts (vergl. No. 30 der Wandbilder) gehabt; er ist, wie urkundliche Nachrichten uns melden, in Schulden und Armut geraten. Sein männlicher Stil sagte dem verflachten Geschmacke der jüngeren, auf Genuss und Wohlleben bedachten Generation nicht mehr zu; aber seine Vaterstadt hat, doch wohl ein Zeugnis für die geachtete Stellung, die er einst eingenommen, durch freiwillige Spenden die äusserste Not von ihm ferngehalten. Lange Zeit waren seine Bilder missachtet, sein Name schien verschollen, bis erst vor wenigen Jahrzehnten das Andenken dieses Künstlers durch die eigene Kraft seiner Werke von neuem belebt worden ist.

No. 61. Der Triumphbogen des Konstantin in Rom.

Die Triumphbogen sind eine echt römische Erfindung und stehen in engem Zusammenhange mit dem kriegerischen Sinne dieses Volkes und seiner Lust an kriegerischen Ehrenfeiern. Zunächst als Festthore oder Ehrenpforten für die feierliche Einholung und den Einzug des siegenden Feldherrn in die Mauern Roms gedacht, wurden sie bald mit ihrer Prachtarchitektur und plastischen Dekoration zu einer monumentalen Verewigung dieser Triumphzüge, die in der früheren Zeit eine wirkliche Anerkennung von seiten des römischen Senates und Volkes für die dem Staate geleisteten Dienste bedeuteten, später aber in eine eitle Schaustellung für den grossen Haufen, ein Sinnbild der unersättlichen römischen Eroberungs- und Plünderungssucht und der dabei verübten Barbarei ausarteten.

Der besterhaltene antike Triumphbogen ist der des Konstantin, zugleich der kunstgeschichtlich interessanteste, weil er uns zwei völlig verschiedene Perioden der römischen Kunst vor Augen führt. Dem Zeitpunkte seiner Entstehung nach ist dieses Monument als der Schlusspunkt aller Unternehmungen des römischen Reiches anzusehen, denn es feiert den Sieg des Kaisers Konstantin über seinen Gegner Maxentius bei Saxa Rubra oder an der milvischen Brücke vor Rom im Jahre 312, der für die Erhebung des Christentums zur Staatsreligion die Entscheidung brachte. Andererseits greift es in die Zeiten der noch ungebrochenen Kraft des römischen Reiches zurück, wo Trajan die nordischen Barbaren, die Dacier, besiegte und für das Volk eine, wenn auch nur kurze Aera des Glückes und des bürgerlichen Wohlstandes schuf. Der Bau ist nämlich, was die plastische Ausschmückung und wohl auch die Mehrzahl der architektonischen Glieder betrifft, mit dem Raube von zwei älteren Denkmälern, einem Triumphbogen des Trajan und einem solchen des Marc Aurel ausgestattet. Völlig zweifelhaft bleiben die Gründe, die den Senat und das Volk, welche laut der Inschrift dem Konstantin diesen Bogen gewidmet, zu einem derartigen barbarischen Verfahren veranlasst haben, mag man nun die drängende Zeit, die keinen Raum zur Herstellung eines ganz selbständigen Werkes verstattete, oder das Sinken der eigenen künstlerischen Produktionskraft in Rechnung stellen.

Der Triumphbogen des Konstantin steht an der Stelle des alten Rom, wo die Via triumphalis, die zwischen Caelius und Palatin einherführt, in die Via sacra, die über das Forum Romanum zum Kapitol hinansteigt, ungefähr im rechten Winkel einmündet. Wir sehen den Bogen von der Seite der Via sacra, der Nordseite. Links im Vordergrund ist das Kolosseum zu denken; die an der rechten Seite sichtbare Backsteinruine ist der Kern der sogenannten Meta sudans, eines von Domitian errichteten prächtigen Springbrunnens. Der Triumphbogen besteht seinem Kerne nach aus einer quer über die Strasse gestellten mächtigen Mauer, die von dem mit einem Tonnengewölbe überspannten Thore durchbrochen ist; die so entstandenen beiden Mauerflügel öffnen sich dann noch einmal in niedrigeren Durchgängen. Dies ist die reichste Form des Triumphbogens, wie wir sie vor uns sehen, im Gegensatz zu den einfacheren einthorigen Bauten, z. B. dem Titusbogen über der Via sacra. Dieser Kern des Baues ist nun mit einem reichen architektonischen Scheingerüste wie mit einer glänzenden Hülle umkleidet. Freistehende korinthische Säulen über einem postamentartigen Unterbau steigen vor der Wand in die Höhe und tragen ein reichverziertes Gebälk, das aus Architrav, Fries, Zahnschnitten, Eierstab und Konsolengesims besteht. Dieses Gebälk verläuft nicht, wie bei dem griechischen Muster, in einer gestreckten Linie sondern es springt über den freistehenden Säulen, um mit denselben überhaupt in Fühlung

zu bleiben, rechtwinklig aus und ein, d. h. es verkröpft sich mit den Säulen. Jede vortretende Säule aber erhält hinter sich einen ebenfalls korinthischen Pilaster zur Begleitung, der die Wand angenehm unterbricht. Wenn nun auch dieser ganze prächtige Zierat mit dem inneren Organismus des Gebäudes nichts zu schaffen hat, also, wie schon oben gesagt, als eine Scheinarchitektur anzusehen ist, so bietet er immerhin die dem Auge wohlgefälligste Belebung der Wand mit schönen reichschattigen Einzelformen, die sich ersinnen lässt. Gerade in dieser Verbindung des altheimischen Bogen- und Gewölbebaues mit dem griechischen Säulenbau beruht die eigentümliche Schönheit der römischen Dekoration. Die strukturelle Bedeutung der Säulen tritt ganz zurück; sie sind viel zu dünn im Verhältnis zu den Massen, die sie zu tragen scheinen, in Wahrheit aber nur gliedern. Ueber dem Konsolengesims erhebt sich ein Halbgeschoss, eine sogenannte Attika, deren Fläche in Uebereinstimmung mit den Thorbogen in drei Teile gegliedert ist. Auf die Gebälkverkröpfung über den Säulen antwortet oben jedesmal ein vortretendes Piedestal, darüber ein pilasterartiger Streifen, eine sogenannte Lisene, und zum Schlusse die Verkröpfung des oberen Gesimses. Das mittlere Feld der Attika dient zur Aufnahme der Inschrifttafel; auf der oberen Plattform aber standen einst plastische Figuren, vielleicht der von einem Viergespann gezogene Triumphwagen, die Quadriga, mit der Statue des Kaisers. Alle übrigen Wandflächen und Felder sind mit einer reichen plastischen Auszier überzogen, die sich sogar auf die Piedestale erstreckt. Hier nun kommt gerade der oben erwähnte schroffe Gegensatz zweier verschiedenen Epochen, der uns den Bogen zu einem der interessantesten kunstgeschichtlichen Monumente macht, zum Vorschein. Auch ein ungeübtes Auge unterscheidet ohne Mühe die rohe Plumpheit der Skulpturen aus der Zeit Konstantins von der technischen Vollendung und geistvollen Behandlung derjenigen Bildwerke, mit denen Apollodor, der Phidias des kunstliebenden Trajan, und die zahlreichen griechischen Künstler, die unter seiner Leitung arbeiteten, den Triumphbogen des Besiegers der Dacier geschmückt hatten. Die Zeit Konstantins vertreten die Viktorien in den Bogenzwickeln, d. i. den dreieckigen Flächen, die zwischen dem Bogen des Thores, den Säulen und dem Architrav entstehen, besonders aber die beiden Friese über den Seitenthoren, die mit ihrer barbarischen Linienführung den schönen Rhythmus des Ganzen so gewaltsam stören. Hier tritt in den kleinfigurigen Reliefs die puppenhafte Ungeschicklichkeit und völlig leblose Anordnung einer tiefgesunkenen Kunstthätigkeit zu Tage.

Von diesem fast widerwärtigen Anblick wendet sich das Auge mit Vergnügen zu den vier (im ganzen acht) Medaillons, die Opfer- und Jagdscenen darstellen. So sieht man ganz links eine Eberjagd, dann ein Apolloopfer, rechts die Beschauung eines erlegten Löwen und ein Opfer mit dem Bilde des sitzenden Herkules, in dessen Heiligtum das Löwenfell aufgehängt ist. Die acht grossen oblongen Reliefplatten an der Attika stammen von einem Ehrendenkmal M. Aurels und enthalten Darstellungen aus dem Leben des Kaisers, vornehmlich aus dem Markomanenkriege. Die Figuren auf den Piedestalen der Attika stellen gefangene Dacier dar, sind jedoch an Händen und Köpfen neu ergänzt. Auch die Querseiten des Baues, sowie die beiden Wände des mittleren Thorweges sind mit Reliefs geschmückt. An den Pfosten des letzteren bemerkt man Nietlöcher für bronzene Trophäen.

No. 62. Der Löwenhof der Alhambra.

In der paradisischen, vom Jenil bewässerten, rings von Gebirgen umsetzten, von den Schneegipfeln der Sierra Nevada überragten Bergenebene von Granada, der sogenannten Vega, liegt auf einem steil über der Stadt emporsteigenden Felsen die Alhambra, der Schauplatz der letzten Herrlichkeit der maurischen Epoche in Spanien. Vom Anfang des 8. Jahrh., wo sie in der Schlacht bei Jeres de la Frontera die Westgoten besiegten, bestand die Herrschaft der Araber, anfangs als ein Teil des Kalifats der Omijaden in Damaskus, dann von 755 an, wo Abderahman el Dakhel (der Flüchtling), dem Blutbade seines Hauses entronnen, in Spanien landete, in der Gestalt eines selbständigen Kalifats, dessen Hauptstadt Cordova wurde, unangefochten bis in das 11. Jahrh. Da begann das spanische Rittertum, das in dem Cid seine ideale Verkörperung gefunden hat, seinen Siegeszug gegen den Islam. Eine Stadt nach der anderen sank dahin, und seit 1238 besaßen die Mauren nur noch die Umgegend von Alicante und Granada. Das Königreich Granada aber wurde durch den siegreichen Mohammed-ben-Alhamar zum letzten mächtigen Bollwerk des Islam auf der Halbinsel und hielt sich gegen die heranstürmenden Christen bis zu dem denkwürdigen Jahre 1492, wo es, durch Parteigungen unterwühlt, den vereinigten Herrschern Isabella und Ferdinand in die Hände fiel.

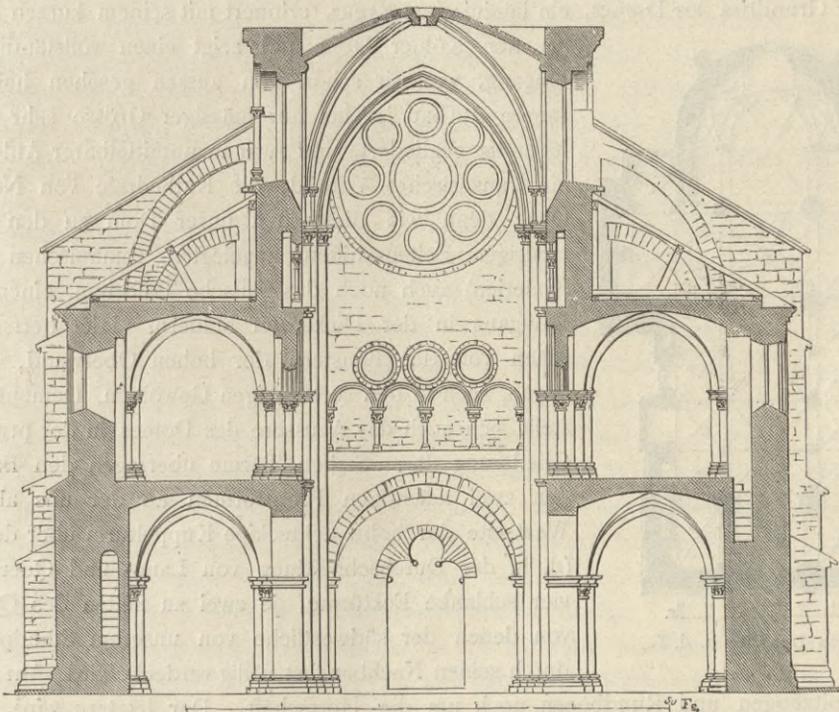
Gleich der Begründer dieses letzten maurischen Königsgeschlechtes, das in seiner Residenz Granada ein mit allen Reizen mittelalterlicher Romantik ausgestattetes Reich der Kunst und Wissenschaft und der ritterlichen Minne geschaffen hat, begann um 1250 den Bau der Festung Alhambra, die ihren Namen (al Hamrâ = die rote) von den rötlichen, durch dreizehn viereckige Türme verstärkten äusseren Wallmauern führt, und seine Nachfolger wetteiferten, in einem Zeitraume von über hundert Jahren diesen Palast zu einem Abbilde wunderbarsten morgenländischen Märchenzaubers zu gestalten. Von aussen kahl und schmucklos, in finsterem Trotz auf die Stadt niederschauend, entfaltet die Alhambra erst im Innern, dessen Gemächer, Säle und Hallen nach der Sitte des Orients um zwei grosse Höfe gruppiert sind, ihren feenhaften Reiz. An dem glänzenden Renaissancepalaste Karls V., der, niemals vollendet und auch bereits in Trümmer sinkend, die Wohnung der maurischen Könige überstrahlen sollte, vorüber gelangt der Reisende zu einem einfachen anspruchslosen Portal, das uns plötzlich mit magischer Gewalt in eine andere Zeit, in eine andere Welt entrückt. Wir sind in dem grösseren der beiden Höfe, dem Hofe des Alberca, und treten dann durch einen maurischen Thorweg in den berühmten Löwenhof. Kein Teil des Gebäudes giebt uns eine vollkommnere Idee von der ursprünglichen Schönheit und Pracht als dieser, denn keiner hat von den Verwüstungen der Zeit weniger gelitten. Der länglich viereckige Hof (38 m lang, 23 m breit), der seinen Namen von dem in Sage und Geschichte hochgefeierten löwengetragenen Brunnen führt, ist rings von luftigen Säulenhallen umgeben, aus denen an den beiden Schmalseiten kleine kuppelbekrönte Pavillons heraustreten, während man von den beiden Langseiten durch je einen Bogengang in den Saal der zwei Schwestern und in den als Schauplatz der Ermordung des gleichnamigen Geschlechtes berüchtigten Saal der Abenceragen gelangt. Es ist keineswegs der imposante Eindruck einer monumentalen Konstruktion, der uns hier empfängt. Zierlichkeit und Eleganz führen die Herrschaft. Wenn man auf die feenhaft leichte Zeichnung der Bogengänge und das anscheinend gebrechliche Material, das vielfach nur Holz und Stuck sehen lässt, blickt, wird es schwer, zu glauben, dass dies alles den Sturm der Zeiten, die Verwüstung der Erdbeben, die Verheerung des Krieges und

die stille, aber nicht minder verderbliche Diebeshand des Reisenden überlebt hat, und man gedenkt der im Volke lebenden Sage, das Ganze werde durch einen Zauber geschirmt. Gleich dünnen Rohrstäben tragen die 128 weissen Marmorsäulen, in regelmässigen Zwischenräumen zu zweien, auch wohl zu dreien angeordnet (gekuppelt), die Arkaden, die uns durch den bunten Wechsel echt maurischer Bogenformen erfreuen. Am meisten fällt der überhöhte Bogen, dessen Schenkel, ehe die Rundung beginnt, senkrecht gerichtet sind, ins Auge, teils im reinen Halbkreis geformt, teils, wie im Vordergrunde des Bildes, eine leichte Neigung zum Spitzbogen verratend; daneben auch in den beiden Pavillons der Stalaktitenbogen, dessen Laibung ein äusserst künstlich gegliedertes System kleiner tropfsteinartiger, bienenzellenähnlicher, aus Gips geformter Zacken und Nischen trägt. Diese Stalaktitenverzierung gebrauchten die Araber mit Vorliebe zum Schmucke ihrer Decken und Gewölbe, besonders da, wo eine Ueberleitung vom Viereck in den Kreis oder das Polygon mittelst Zwickel erforderlich war. Auf unserem Bilde erscheint an dem Pfeiler rechts im Vordergrunde der untere Ansatz eines solchen Stalaktitengewölbes. Man beachte auch, dass die meisten Bogen nicht unmittelbar von den Säulen getragen werden, sondern als Wandfüllung zwischen den senkrechten Balken dienen, die von den Säulen bis zur Decke hinaufreichen. Die ganze glühende, aus der Seele des Wüstensohnes geborene Phantastik der maurischen Kunst aber empfängt uns in der wundersamen Dekoration der Wände, und nicht der Wände allein. Wo nur eine Fläche sich darstellt, an den Balken, den Friesen, den Kapitälern der Säulen, den Laibungen der Bogen, entzückt uns das bunte Spiel der Arabesken, die mit Schriftzeichen untermischt, bald in tausendfach verschlungenen, einander suchenden und fliehenden Linien, bald in der Gestalt stilisierter Pflanzenformen eine Ueberfülle von Mustern darbieten und uns an die mit bunten Teppichen ausgezierten Zelte der Nomaden erinnern. Teils flach auf Fayence- und Holztäfelung oder in Mosaik ausgeführt, teils erhaben gearbeitet in Marmorblendung, Stuck und durchbrochenen Ziegeln, verleihen diese Arabesken durch den Glanz leuchtender Farben, die sich vielfach erhalten haben, und durch strahlende Vergoldung der Ausstattung eine geradezu märchenhafte Pracht, die beinahe verwirrend stimmt und zum träumerischen Genusse eines durch Liebe, Musik und Poesie getragenen, götterhaft mühelosen Daseins verlockt.

Den grössten Zauber aber dieser Herrscherwohnung im sonnendurchglühten Süden entgegenwärtigt sich die Phantasie des Beschauers beim Anblicke des Löwenbrunnens und der von demselben nach vier Seiten ausgehenden Kanäle, sowie der mannigfachen Springbrunnenbecken, von denen eins im Vordergrunde sichtbar ist, — die lebendige Musik der fallenden, plätschernden und rinnenden Wasser, für das Ohr des Bewohners der Wüste das köstlichste Labsal. Der Löwenbrunnen besteht aus zwei übereinander sich erhebenden Schalen von schwarzem Alabaster, aus deren oberer die mächtige Fontäne ihre Strahlen emporsendet. Die zwölf Marmorlöwen, plump und ungeschlacht, sind Zeugnisse für den gering ausgebildeten plastischen Formensinn der Araber, denen das Bilderverbot des Korans in diesem Zweige der Kunst eine unübersteigliche Schranke gezogen hat. Aber noch heute erfreuen sie uns, wenn sie, wie zu den Zeiten der maurischen Könige, aus ihren Rachen die krystallinen Ströme ergiessen.

No. 63. Der Dom zu Limburg an der Lahn.

Eine der Perlen des Lahnthales, das schon Goethe auf der Wanderung von Wetzlar nach Ems im September 1772 wegen „seiner anmutigen Krümmungen, seiner lieblichen Landschaften und feuchten Gründe, seiner prächtig auf bebuschten Felsen thronenden Schlösser und des Fernblickes auf blaue Bergreihen“ als herzerfreuend lieben lernte, ist das hessen-nassauische Städtchen Limburg. Ein köstliches Juwel mittelalterlicher Architektur besitzt dieser kleine Bischofssitz in seinem Dome, der auf einem steil abfallenden Felsen über dem Flusse weithin sichtbar malerisch emporragt. Aber nicht nur die herrliche landschaftliche Lage verleiht demselben einen immer erneuten Reiz, sondern auch die eigene Schönheit und der selbständige Kunstwert. Schon im Jahre 909 als „Basilica St. Georgii Martyris“ von dem Salier Konrad Kurzbold, einem mächtigen Grafen im Niederlahngau, dessen Burg an den Dom grenzt, gegründet, stammt er in seiner jetzigen Gestalt aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts und ist im Jahre 1235 geweiht. Von 1872 bis 1878 hat er eine treffliche Restauration erfahren.

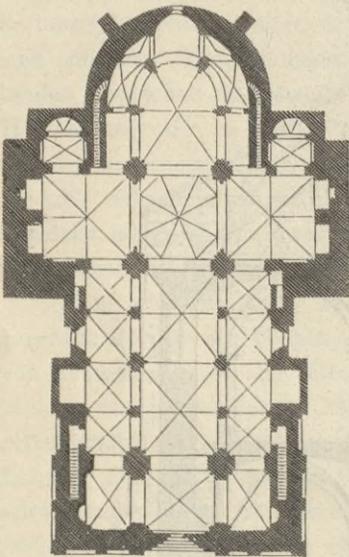


Dom zu Limburg a. d. L. Querschnitt.

Besonders interessant erscheint der Dom im kunstgeschichtlichen Zusammenhange. Man weist ihn im allgemeinen in den Uebergangstil, d. i. die Gruppe von Bauten, die zwischen dem romanischen (Rundbogenstil) und dem gotischen (Spitzbogenstil) zeitlich in der Mitte stehen; doch entbehrt dieser Begriff des Uebergangsstiles einer auch nur einigermaßen fest bestimmten Definition und giebt zu irrtümlichen Vorstellungen Veranlassung. Er fasst eigentlich zwei Gruppen von Kirchen in sich, von denen die erste, bei weitem grössere, den Namen von Uebergangsbauten insofern nicht verdient, als sich keineswegs aus denselben der

gotische Stil in Deutschland entwickelt hat. Es sind vielmehr, wie der glänzende Dom zu Bamberg, die Zeugen der letzten herrlichen Blüte des romanischen Stiles, die das unter dem Einflusse der Kreuzzüge reicher und bunter sich bewegendes Leben und die gesteigerte Empfindung der Zeit in einer überaus prächtigen Ornamentation der ganzen Kirche von innen und aussen ausspricht und manche gotische Elemente, wie den Spitzbogen statt des Rundbogens sowohl zum Abschluss der Fenster und Thüren als auch in den Gewölben, benutzt, weswegen man diesen spätromanischen Stil auch den romanischen Spitzbogenstil genannt hat. Die eigentliche gotische Architektur, die nicht nur eine dekorativ gesteigerte Ausdrucksform des älteren Stiles ist, sondern vielmehr auf einem neuen Konstruktionsgedanken beruht, insofern sie auf wirksame Unterstützung der höher gehobenen Gewölbe und Verminderung ihres Druckes durch seitlich entgegenstrebende Pfeiler abzielt, ist in Nordfrankreich entstanden und hat sich von hier aus auch die deutschen Länder, naturgemäss zunächst die rheinischen Gebiete, erobert. Eins der frühesten Beispiele nun der Annäherung an die gotische Konstruktion bietet der Limburger Dom, wie man an der uns zugewendeten Chorseite deutlich an den beiden Strebebogen sieht, die von der höheren halbrunden Chornische durch die freie Luft auf das Dach des niedrigeren Chorumganges gespannt sind und hier den Druck der Gewölbe auf zwei kräftige äussere Pfeiler hinüberleiten. Mit diesem Strebesystem aber verbindet der Dom noch den ganzen Reiz und die Mannigfaltigkeit der spätromanischen Dekoration.

Der Grundriss des Domes, ein lateinisches Kreuz, erinnert mit seinem kurzen Langhause



Dom zu Limburg a. d. L.

an den Kölner Dom und zeigt einen vollständigen Chorumgang, wie wir schon von aussen gesehen haben. Der innere Aufbau ist bei nur mässiger Grösse sehr reich und lebendig gegliedert, und zwar in unmittelbarer Anlehnung an ein französisches Vorbild, die Kathedrale von Noyon a. d. Oise; denn wie diese fügt unser Dom zu den über den niedrigen Seitenschiffen angelegten romanischen Emporen (Galerien) auch noch das gotische Triforium, einen schmalen Laufgang in der Dicke der Mauern. Hier herrscht, abgesehen von den Fenstern der hohen Oberwand, der Spitzbogen, auch in den sechsteiligen Gewölben. Dementsprechend stellt sich auch das Aeusserere des Domes in der prunkvollsten Gliederung dar. Sieben Türme überragen den Bau, ausser den zwei mächtigen Fronttürmen an der uns abgekehrten Westseite der hohe achteckige Kuppelturm über der Vierung (d. h. der Durchschneidung von Lang- und Querhaus) und vier schlanke Ecktürme, je zwei zu Seiten des Querhauses, von denen der südwestliche von unserem Standpunkte aus durch seinen Nachbar fast völlig verdeckt wird. Am Aeusseren

streiten Spitzbogen und Rundbogen noch um die Herrschaft. Der letztere wird, besonders an den Türmen, gern von dem romanischen Bogenfries bekrönt, der hier an verschiedenen Stellen auch in spitzbogiger Form erscheint. Ueberall zeigt sich das Princip der Gliederung oder Durchbrechung der Massen, sei es durch Blindbogen, wie an den östlichen Ecktürmen und der Oberwand der Chornische, sei es durch freie Oeffnungen, wie an der Hinterwand des Querhauses und an dem Chorumgange, wo unmittelbar unter dem Dache eine sogenannte Zwerggalerie, abwechselnd von einem Mauerstück und zwei Säulen getragen, herumführt.

No. 64. Die Karl-Borromäuskirche in Wien.

Auch für die österreichischen Länder hatte der dreissigjährige Krieg einen fast völligen Stillstand des nationalen künstlerischen Schaffens gebracht, weniger durch die Verwüstungen des Krieges selbst, der doch den Gegenden jenseits der Donau zumeist fern geblieben war, als infolge der durch die Jesuiten zum Siege geführten Gegenreformation, die die lebendigen Kräfte des Staates bedrängte, vertrieben oder vernichtet hatte. Statt der deutschen Renaissance, dieser Blüte des deutschen Bürgertums, erscheint nun, von den Vätern Jesu, die auch in der kirchlichen Baukunst damals tonangebend waren, von aussen hereingetragen, der italienische Barockstil in seiner unter dem Namen „Jesuitenstil“ bekannten, durch leeren Prunk und nüchterne, phantasielose Komposition charakteristischen Gestaltung. Erst als Oesterreich im weiteren Verlaufe des 17. Jahrhunderts, „an Siegen und an Ehren reich“, neben der Verteidigung des Katholizismus zwei grosse national deutsche Aufgaben glücklich gelöst hatte, die Beschützung der Christenheit gegen die Türken und die Abwehr der vordringenden Uebermacht Frankreichs, jene durch die glorreiche Verteidigung Wiens, diese durch die Siege des Prinzen Eugen, als das befreite Wien zu der ganzen Frische und Heiterkeit, die in der alten Kaiserstadt seither heimisch ist, erblühte, da regte sich das Deutschtum zu hoffnungsvollem Aufschwunge, und wenn auch nach der kurzen Regierung Josephs I., der in allen Dingen einen freieren Geist walten liess, in Karl VI. wieder ein spanisch erzogener Fürst den Kaiserthron bestieg und die italienische Weise am Hofe neu belebte, so wurden doch mehrere deutsche Baumeister die Schöpfer eines nationalen Barockstiles, allen voran Fischer von Erlach.

Johann Bernhard Fischer, geb. 1650 zu Prag, gest. 1723 in Wien, teilt mit Andreas Schlüter den Ruhm, der grösste deutsche Architekt seiner Zeit gewesen zu sein. In Italien gebildet, erlangte er in Wien eine bedeutende Stellung, wurde geadelt (von Erlach), Oberlandbaumeister und sogar Lehrer Kaiser Josephs I. In seinem „Entwurf einer historischen Architektur“ von 1725, der u. a. Restaurationen antiker Bauwerke enthält, zeigt er einen für das Eigenartige aller Stile, selbst des Gotischen, empfänglichen Sinn und somit eine gewisse Neigung zu freier Verwendung der verschiedensten baulichen Formen. Durch seine zahlreichen Bauten, wie den Bibliotheksaal der Hofburg, die Winterreitschule, die ebenfalls zur kaiserlichen Burg gehört, das Schloss Schönbrunn, die Peterskirche, hat er dem alten Wien sein monumentales Gepräge verliehen. Sein Hauptwerk ist die Karl-Borromäuskirche. Dieselbe wurde 1716—1737 unter Karl VI. nach dem Aufhören der Pest aufgeführt, nach Fischers Tode unter der Leitung des Hofbaumeisters Martinelli.

Ihren Zweck, das dankbare Gedächtnis an die Erlösung von der verheerenden Krankheit zu bewahren und zugleich eine Pflegerin des geläuterten Katholizismus zu sein, kündigt die Kirche mit ihrem Namen an. Carlo Borromeo, einer der grössten Heiligen der modernen katholischen Kirche (1538—1584), ein Mann von ungeheuchelter Frömmigkeit und unermüdlischer Pflichttreue, der dem Katholizismus die Kraft zutraute, sich aus sich selbst wiederzugestärken, leitete unter dem Pontifikat seines Oheims Pius IV. die Regierung und ging nach dessen Tode als Kardinal-Erzbischof nach Mailand, welche Stadt unter ihm trotz der Anfeindungen ihres spanischen Monarchen zu einem „zweiten Jerusalem“ wurde. Mit dem Eifer der alten Heidenbekehrer und der Strenge eines Glaubens- und Sittenrichters verband er die Milde und Menschenliebe eines apostolischen Seelenhirten. „Man sah ihn während einer Hungersnot im Jahre 1570 und während der Pest im Jahre 1576 Tag und Nacht auf der

Strasse, in den Häusern den Dürftigen zugleich mit leiblicher und geistlicher Hilfe beistehen, sein Haus ausleeren, sein Bett hingeben.“ Er wurde als Heiliger verehrt, noch ehe die Kirche (1610) seine Apotheose feierte. Als 1630 die Pest einen grossen Teil Italiens entvölkerte, wandten sich die Mailänder in der schrecklichsten Not an ihren Heiligen, indem sie seinen im Dome beigesetzten Leichnam in feierlicher Prozession durch die Strassen trugen.

Dem Grundrisse nach ist die Kirche eine Centralanlage in ovaler Form. An das Oval des Kuppelraumes legen sich in den Diagonalen vier kleine, wieder ovale Kapellen, in den Achsen jedoch rechtwinklige Schiffe, von denen das hintere und vordere stark in die Länge gezogen sind. Diese eigenartige Anordnung hat der Architekt durch eine vor der Schmalseite der Ovalkuppel sich langhinstreckende Fassade völlig verdeckt, indem er von dem vorderen Langhausflügel im rechten Winkel lange Gänge seitwärts führt und in zwei Eckpavillons endigen lässt. Die letzteren, die als Durchfahrten für den Wagenverkehr dienen, erscheinen durch die merkwürdig gedrückten Verhältnisse ihrer drei oberen Geschosse wie zwei absichtlich in ihrer Höhenentwicklung gehemmte Türme. Die so entstandene breite Fassade benutzt der Architekt dann als Rückwand für eine weit vorspringende sechssäulige römisch-korinthische Tempelfront, deren Giebel sich von dem attikaartigen Obergeschosse der Hinterwand völlig loslöst und so den Blick des Beschauers freier und leichter als z. B. bei der Peterskirche in Rom (No. 43 der Wandbilder) auf die gewaltig dominierende Kuppel lenkt, die, in ihrer Wölbung noch durch grosse ovale Fenster unterbrochen, von einem mächtigen Tambour getragen wird und mit der Laterne endigt. In der lebendigen Gliederung und Abstufung der Höhenverhältnisse dieser sich hinter- und übereinander erhebenden Massen des Baues beruht die bewundernswerte Schönheit des Werkes. Erhöht aber wird der malerische Reiz des Ganzen noch durch die beiden zu Glockentürmen dienenden Säulen, die, zwischen die Vorhalle und die Eckpavillons gestellt, als Mittelglieder zwischen den letzteren und dem hohen Kuppelbau trotz ihrer minaretartigen Schlankheit eine höchst lebendige Gruppierung schaffen. Diesen in dem Ganzen des Baues klar zu Tage tretenden Gedanken ordnen sich die einzelnen Glieder, die die Formen des Barockstiles zeigen, willig unter, so dass der Bau keineswegs, wie wohl geschehen ist, als überladen bezeichnet werden darf. Zu diesen barocken Elementen gehören die buntverschnörkelten, ein- und auswärts geschwungenen Giebel der Eckpavillons, die oftmals gebrochenen, teils geraden, teils geschweiften Fenster derselben, die ähnliche Einrahmung der ovalen Fenster in der Kuppel, die von Halbpilastern begleiteten Säulen und Pilaster des Tambours mit der entsprechenden oftmaligen Verkröpfung des Gebälkes sowie auch des Sockels, die Balustrade als Bekrönung der Attika, endlich die verschiedentliche Anwendung der ovalen Linienführung in Grund- und Aufriss, sowie die Schweifung der Fassade in der Verbindungslinie zwischen der Vorhalle und den Säulentürmen. Diese Säulen kennzeichnen sich durch das spiralförmig umlaufende Band mit figürlichen Darstellungen als eine Nachahmung der Trajanssäule in Rom. Die Reliefs von dem Bildhauer Mader enthalten Szenen aus dem Leben des heiligen Borromäus; dagegen ist das Relief im Giebelfelde der Säulenhalle der Schilderung der Pest gewidmet.

No. 65. Das Sebaldusgrab. Von Peter Vischer.

Nürnberg. St. Sebald.

Neben Albrecht Dürer zeigt uns Peter Vischer die höchste Blüte der Kunstthätigkeit in der alten freien Reichsstadt Nürnberg, die als Vermittlerin des Handels zwischen Venedig und dem Norden zu Macht und Reichtum gediehen war und seit dem 14. Jahrh. als eine der Mutterstädte mittelalterlich deutscher Kunstübung eines weithin verbreiteten Rufes genoss. Wie in Dürer die Nürnberger Malerschule ihre Vollendung erreicht hat, so in Vischer die lokale Skulptur.

Peter Vischer, geb. um 1455 in Nürnberg, war der Sohn des Rotgiessers Hermann Vischer, aus dessen Giesshütte neben allerlei schlichem Hausgerät, wie Kannen, Leuchtern



Relief am Sebaldusgrave. St. Sebald wärmt sich an brennenden Eiszapfen.

u. dergl., manches künstlerische Werk hervorging, das seinen Namen selbst in fernen Gegenden berühmt machte. Peter, der zunächst in der Werkstätte seines Vaters arbeitete, trat nach dessen Tode (1487) an die Spitze derselben und verbreitete, später unterstützt von seinen Söhnen, ihren Ruf noch weiter, so bis Krakau und Lübeck. Hauptsächlich waren es Grabdenkmäler, sowohl die altgebräuchlichen Grabplatten, als auch Hochgräber, die bei ihm bestellt wurden. Sein berühmtestes Werk ist das Grabmal des heiligen Sebaldus in der Sebaldskirche zu Nürnberg, das er 1507 begann und mit Hilfe seiner Söhne 1519 vollendete. Der mit Gold- und Silberblech überzogene, 1397 gefertigte Sarkophag des heiligen Sebald (der Sage nach eines dänischen Königssohnes, der im 8. Jahrh. in der Gegend des jetzigen Nürnberg das Christentum gepredigt haben soll) ruht auf einem Postament, dessen Langseiten mit vier Reliefbildern aus dem Leben des Heiligen geschmückt sind, während vor den beiden

Schmalseiten je eine Statuette steht, die des heiligen Sebaldus in der Pilgertracht und (an der für uns sichtbaren Seite) das Bild des Meisters selbst im Schurzfell und mit dem Werkzeug in den Händen. Umgeben wird der Sarkophag von einem reichen architektonischen Gerüste. Von einem Fussgestell, das von kriechenden Schnecken getragen wird, erheben sich schlanke ausgekehrte Pfeiler, die oben durch gotische Spitzbogen verbunden sind, und zwischen ihnen, wie Stangen eines Gitters, Rundstäbe, die aus überreich gegliederten, mit allerlei Menschen- und Tiergestalten phantastisch geschmückten Basen emporsteigen. Oben aber wölbt sich über den zackenbesetzten Spitzbogen ein dreigeteilter Baldachin, der eine fast übermässige Fülle baulicher Glieder zeigt. Gotische Formen, Strebepfeiler und Strebebogen, mischen sich hier seltsam mit kuppelartigen Bekrönungen, deren mittlere das Jesuskind mit der Weltkugel in der Hand trägt. Den schönsten Schmuck empfängt dieses Gerüst in den zwölf Gestalten der Propheten, die oben auf den Pfeilern, besonders aber in den grösser gehaltenen der zwölf Apostel, die auf halber Höhe vor den Pfeilern stehen.

Diese Gestalten gelten als die edelsten Erzeugnisse der deutschen Plastik im 16. Jahrh. und streifen mit der Regelmässigkeit der Gesichtslinien, der Harmonie der Körperverhältnisse und dem ruhigen Wurf der Gewänder an die klassischen Muster der italienischen Renaissance, ohne dass sie darum in ihrer würdig ernsten Haltung und lebendigen Charakteristik den heimischen Boden verleugnen.

Zwei bis jetzt nicht entschiedene Fragen beschäftigen die Forschung angesichts dieses Kunstwerkes. Wie ist es zu erklären, dass der Meister, der bis in den Anfang des 16. Jahrh. an der überlieferten gotischen Weise festhielt, noch als Fünfziger eine solche Umwandlung seines Formensinnes nach der Renaissance hin erlebte? Hat vielleicht sein Sohn Hermann, der 1515 nach Rom gezogen war, aber schon 1516 starb, die italienischen Einflüsse vermittelt? Und die zweite Frage, die eng mit der ersten zusammenhängt: Inwieweit ist Peter Vischer überhaupt als ein selbständig schaffender Künstler anzusehen? War er ein blosser Techniker, der nach dem Entwurfe eines Künstlers das Modell herstellte und den Guss ausführte, wie es von einigen seiner Arbeiten urkundlich bezeugt ist? oder hat er selbst Entwürfe gezeichnet und welche? Wie die Antwort auf diese Frage in Bezug auf die Figuren des Sebaldusgrabes auch ausfallen möge, der Kunstwert derselben wird davon unberührt bleiben.

Eine Inschrift am Fusse des Werkes lautet: Peter Vischer, purger zu Nuremberg, machet das Werck mit seinen suonen. vnd ward folbracht im jar 1519 vnd ist allein Got dem Allmechtigen zv lob vnd Sanct Sebalt dem himmelsfürsten zv Eren mit hilff frummer leut von dem allmuosen bezalt.

Danach waren die Mittel auf den Antrieb des Kirchenmeisters von St. Sebald, mit Namen Sebald Schreyer, aus ansehnlichen Spenden einiger reichen Nürnberger Familien, wie der Fürer, Imhof und Tucher, sowie aus kleineren Beiträgen der Gemeindemitglieder zusammengebracht. Die noch vorhandene Rechnung des Künstlers giebt die Masse des zu dem Denkmal verwendeten Metalls auf 157 Centner und 29 Pfund an. Für jeden Centner erhielt er 20 Gulden (nach unserem Gelde ungefähr 240 Mark) und für das ganze Werk 3145 Gulden.

No. 66. Reiterstandbild des Marcus Aurelius.

Rom, Kapitol.

Die Porträtbildnerei ist der wichtigste Zweig der plastischen Kunst bei den Römern gewesen, und zwar in erster Linie die historische. Nur wenige der uns erhaltenen Porträtstatuen und Büsten reichen über den Anfang der Kaiserzeit hinauf; der überwiegenden Mehrzahl nach stellen sie römische Kaiser und Mitglieder des Kaiserhauses dar. Man kann diese zahlreichen Bildnisse in zwei grosse Klassen teilen. Entweder sollten dieselben ein getreues Abbild der thatsächlichen Existenz der betreffenden Personen in der Tracht des wirklichen Lebens geben, dann heissen sie ikonische (von *εἰκών*, Abbild), oder es galt, den Beherrscher der Welt als einen vergötterten Heros oder selbst als Gott über die Wirklichkeit hinaus zu erhöhen. Für diese idealistische Auffassungsweise, nach der die Person entweder nackt oder in göttlichem Kostüm und mit Götterattributen ausgerüstet dargestellt wird, fehlt uns die antike Gesamtbezeichnung.

Man sieht wohl auf den ersten Blick, dass das weltberühmte Reiterstandbild des Marcus Aurelius, zugleich die grösste aller uns erhaltenen Bronzen des Altertums, zu der ersten Klasse der ikonischen Bildnisse gehört. Das ist der gute Kaiser (161—180), der die Tugendlehre der stoischen Schule auch in den Regierungsgeschäften zum Leitstern nahm, der Philosoph auf dem Throne mit dem gütigen, edelmilden Antlitz. Nicht gerade in sehr ritterlicher Weise, mit stark abstehenden Füßen und in vorgebückter Haltung sitzt er auf dem mächtigen, langsam vorschreitenden Rosse. Er, den seine persönliche Neigung mehr zur philosophischen Reflexion, als zu thätigem Handeln zog, nahm gleichwohl die Last der Regierung und Erhaltung des durch Aufstände und Pestilenz schwer gefährdeten Reiches auf seine Schultern und zog dreimal zur Abwehr der nördlichen Barbaren über die Alpen, wie er ja auch im Feldlager zu Vindobona gestorben ist. Immer versuchte er mehr durch veröhnende Mittel, Landanweisungen, Verträge und Zugeständnisse, als durch den Ernst der Waffen die Gefahr zu beseitigen. So sehen wir ihn auch hier wie einen Friedensfürsten, unbedeckten Hauptes, ohne Waffenschmuck im einfachen Kriegsmantel, vielleicht über ein Schlachtfeld reiten, wie er Gefangenen, die um Schonung bitten, mit segenverkündender Gebärde der ausgestreckten Rechten Gnade gewährt. Das Schlachtross, gewiss auch ein naturgetreues Abbild des kaiserlichen Leibpferdes, erscheint beinahe zu plump und schwer für den schlanken, magereh Gliederbau des Kaisers, ist aber trotzdem bewundernswert in seiner lebendigen Bewegung, die Michelangelo mit den Worten, es brauche nur den erhobenen Fuss zur Erde zu setzen, um die Täuschung zu vollenden, gepriesen hat.

Die Statue stand ursprünglich auf dem Forum Romanum bei dem Triumphbogen des Septimius Severus und wurde, nachdem sie im Mittelalter verschüttet war, vom Papst Clemens III. im Jahre 1187 auf dem Platze vor der Laterankirche wiederaufgerichtet. Sie galt lange im Volke für ein Bild Konstantins des Grossen, des ersten christlichen Kaisers, welchem Umstände wohl ihre wundervolle Erhaltung zu verdanken ist. Noch heute sieht man die Spuren der ehemaligen Vergoldung, an die sich die in Rom gangbare Sage knüpft, dass, wenn einst die Statue wieder in vollem Goldglanze erstrahlen werde, die gute alte Zeit zurückgekehrt sei, gewiss ein wunderbares Zeichen für die Erinnerungskraft der Volksseele in Bezug auf die Herrschertugenden des alten Marc Aurel. 1538 wurde das Standbild unter der Leitung Michelangelos nach dem Kapitolsplatze versetzt, bei welcher Gelegenheit die Statue, die nicht mit dem Pferde in einem Gusse gearbeitet ist, ohne Mühe abgehoben werden konnte. Hier

steht es als das Wahrzeichen des schönen Platzes inmitten der Renaissancepaläste auf einem Postamente, das, wahrscheinlich von Michelangelo herrührend, in seinen Verhältnissen musterhaft und, im Gegensatze zu vielen anderen seinesgleichen, niedrig genug ist, um auch den Kopf des Reiters zur Wirkung kommen zu lassen. Für die meisten neueren Reiterstatuen auf ruhigem Pferde ist der Marc Aurel vorbildlich geworden.

No. 67. Reiterstandbild des B. Colleoni. Von Verrocchio.

Venedig.

Das Altertum bis in die späte Römerzeit kannte die Reiterstatue als höchsten monumentalen Ausdruck der kriegerischen oder überhaupt fürstlichen Persönlichkeit. Nur ganz geringe Reste des Reichtums, den auch auf diesem Gebiete die antike Plastik aufzuweisen hatte, sind uns erhalten, vornehmlich der weltberühmte Marc Aurel auf dem Kapitolsplatze zu Rom (No. 66 der Wandbilder), der die Phantasie der späteren Künstlergeschlechter immer von neuem entzündet hat. Im Mittelalter freilich blieb es bei ganz bescheidenen Versuchen. Werke, wie die hölzerne Reiterstatue Konrads III. im Bamberger Dom, oder die Figuren über den Sarkophagen der Scaliger in Verona, machen auf uns in ihrer altertümlichen Kunstweise kaum einen Eindruck und beanspruchen nur insofern Interesse, als hier der kühne Gedanke eines Reiterstandbildes, etwa gleichzeitig im Norden und im Süden der Alpen, zuerst wieder Gestalt gewonnen hat. Die italienische Renaissance hat die Aufgabe in der kurzen Stufenfolge von zwei Exemplaren sogleich zur klassischen Höhe geführt. Im Jahre 1447 vollendete Donatello das Bronzestandbild des Söldnerführers Gattamelata in Padua, das 1453 aufgestellt wurde, das erste wahre Reiterbild der neueren Zeit. Sein Schüler Verrocchio übertraf ihn um vierzig Jahre später mit seinem Bartolommeo Colleoni, der ohne Zweifel das grossartigste Reitermonument Italiens, ja vielleicht der Welt genannt werden darf.

Andrea del Verrocchio, geb. 1435 in Florenz, gest. 1488 in Venedig, begann wie so manche Plastiker der Renaissance seine künstlerische Laufbahn als Goldschmied. In der Schule Donatellos widmete er sich einem eifrigen Studium der Natur, wusste aber dem Naturalismus durch sein ganz eigenartiges Schönheitsgefühl und seine grosse Auffassung einen neuen Reiz zu verleihen und bildete sich zu einem der ersten Künstler Italiens. Für seinen hohen Gönner, den Mediceer Lorenzo il Magnifico, arbeitete er mehrere seiner schönsten Werke, wie den David. Dass er auch in der Malerei Tüchtiges geleistet hat, bezeugt der Ruhm seiner Schüler, unter die kein Geringerer zählt als Leonardo da Vinci. Das Werk seiner letzten Lebensjahre ist der Colleoni, zu dem er 1479 von der Republik Venedig den Auftrag erhielt.

Bartolommeo Colleoni, geb. 1400 auf Schloss Solza, ist einer der berühmtesten Condottieri oder Söldnerführer (condotta = Sold), die um die Wende des Mittelalters und der Neuzeit infolge der endlosen Fehden der italienischen Fürsten und Staaten, bald im Dienste dieser, bald jener Partei, bald auf eigene Hand Krieg führend, eine grosse, oftmals gefürchtete Rolle gespielt haben. Nachdem er in Neapel unter Sforza seine militärische Laufbahn begonnen hatte, trat er erst in die Dienste Venedigs und dann in die des Herzogs Visconti von Mailand gegen die Venetianer. Von dem argwöhnischen Fürsten verhaftet und in Monza gefangen gehalten, wurde er erst 1447 befreit, als die Mailänder nach dem Aussterben der Visconti eine Republik proklamierten, und schlug als Oberfeldherr derselben ein französisches Heer, das unter dem Herzoge von Orleans zur Eroberung der Stadt anrückte. Nochmals trat er in venetianische Dienste und zog sich endlich mit dem Titel und Solde eines Generalissimus der Republik auf sein Schloss Malpaga im Bergamaskischen zurück, wo er 1475 starb. Sein Grabmal befindet sich in der von ihm gestifteten Cappella Colleoni, die der Kirche S. Maria Maggiore in Bergamo angebaut ist. Ein grosser Teil seines Vermögens kam zur Gründung wohlthätiger Anstalten an die Republik Venedig, die dem Erblasser durch

Verrocchios Werk einen unsterblichen Namen gesichert hat. Nur das Modell des Standbildes ist von dem Künstler, wahrscheinlich nach 1485, geschaffen. Infolge einer Erkältung, die er sich beim Gusse zugezogen hatte, ereilte ihn 1488 in Venedig der Tod. Die Ausführung oder vielleicht nur die Vollendung des Gusses besorgte im Auftrage des Senates Alessandro Leopardi, der auch den prächtigen marmornen Sockel für das Denkmal errichtete.

Ross und Reiter sind, wie vielleicht niemals wieder, zu einer wunderbaren Einheit verbunden, die dem Werke etwas Centaurenhaftes verleiht. Sie sind wie füreinander geschaffen, in ihrer Vereinigung das Abbild eines mächtigen persönlichen Daseins, wenn man diesen Ausdruck auch für das schönste der Tiere gebrauchen darf. Das Ross naturgetreu bis in das reiche Spiel der Muskeln und Adern, das edel ausdrucksvolle Auge, bis in die lockige Mähne und den gewellten Schweif. Und nun der Reiter! Wenn wir lebendige Wirklichkeit vor uns hätten, würden wir sagen: Wie aus Erz gegossen, sitzt er da. Den gepanzerten Körper straff in die Höhe gereckt, dass er in den Bügeln zu stehen scheint, mit etwas vorgeschobener linker Schulter, den rechten Arm nach hinten abwärts gebogen, so reitet er heran, mit dräuenden Augen den Feind verschlingend, wie der schreckliche Kriegsgott selber anzuschauen. Dass das Ross die von der naturgemäßen Gangart der Pferde abweichende Fufsstellung eines sogenannten Passgängers hat, indem es zugleich mit dem linken Vorderbeine und dem Hinterbeine derselben Seite anstatt der entgegengesetzten vorschreitet, thut der lebendigen Wirkung keinen Eintrag. Wenn man in schwarzer Gondel durch die Wasserstrassen Venedigs fährt und plötzlich um die Ecke biegend den Platz vor der Kirche S. Giovanni e Paolo vor sich hat, so meint man, man sähe den Colleoni leibhaftig daherreiten.

No. 68. Reiterstandbild des Grossen Kurfürsten. Von Andreas Schlüter.

Berlin.

Ein einziger Künstler ist es gewesen, der um die Wende des 17. und 18. Jahrh. in dem damals noch armseligen Berlin die ersten wirklich bedeutenden Werke errichtet und mit diesen der Hauptstadt des jugendfrisch aufstrebenden preussischen Staates, der eben vorher die ersten Schritte zur Grösse gethan hatte, ein entsprechendes charakteristisches Gepräge verliehen hat, Andreas Schlüter. Wie ein vereinzelter glänzender Stern steht er da, ohne Zusammenhang mit der vorhergehenden und folgenden Entwicklung in Norddeutschland. Aus dem vollkommenen Ruin der einst so glänzenden Blüte der deutschen Renaissancekunst, die der verderblichste aller Religionskriege, ohne die Keime zu einer neuen, wenn auch andersartigen Gestaltung des Geisteslebens zu legen, geknickt hatte, erhob sich eine schwächliche Bildung, die die Freiheit des Individuums in die festgeschlossenen Schranken eines bis ins kleinste ausgebildeten Etikette- und Formelwesens, und zwar nicht allein auf dem Gebiete des geselligen Verkehrs, einzuzwängen suchte. Frankreich, wo Ludwig XIV. beispielsweise eine Konkurrenz für eine neue Säulenordnung ausschrieb, war in dieser Hinsicht das tonangebende Land. An den französischen Theoretikern nährten sich die deutschen Architekten und gewöhnten sich daran, das künstlerische Schaffen auf ein blosses geistreiches Verwerten der Säulenordnungen einzuschränken und nach einem pedantischen Systeme ausgeklügelter Regeln das ganze Gebäude mit allen Ornamenten zu berechnen und zu zeichnen.

Dieser akademischen Schulweisheit stellte Andreas Schlüter mit genialer Hand das Recht der freien Erfindung gegenüber, allein von der Kraft des eigenen Ich und den angesammelten Eindrücken einer italienischen Studienreise getragen. Ueber seine Jugendgeschichte wie seine künstlerische Entwicklung sind wir fast völlig im Dunkel. Am 20. Mai 1664 zu Hamburg geboren, kam er früh mit seinen Eltern nach dem damals polnischen Danzig, wo er, nachdem er vermutlich den ersten Unterricht in der Kunst von seinem Vater, dem Bildhauer Gerhard Schlüter, empfangen hatte, sich in der Werkstatt des Daniel Sapow ausbildete. Entscheidend für seine Richtung wurde dann eine Studienfahrt nach Italien, von der er spätestens 1691 wieder in die Heimat und zwar in die Landeshauptstadt Warschau zurückkehrte. Hier war er als Bildhauer im Dienste des Königs Johann Sobieski beschäftigt, bis ihn 1694 der Kurfürst Friedrich III. mit einem jährlichen Gehalte von 1200 Thalern nach Berlin zunächst als plastischen Dekorateur berief, wie denn sein ältestes Werk uns in dem plastischen Schmucke an der Decke und dem Gesimse des grossen Marmorsaales im Stadtschlosse zu Potsdam erhalten ist. Von hier an hat er in der kurzen Spanne von ungefähr zehn Jahren die erste Stelle in dem jungen künstlerischen Leben Berlins errungen und durch seine drei Meisterwerke, den Ausbau und die Dekoration des Zeughauses, den Umbau und die Verschönerung des Schlosses und das Denkmal des grossen Kurfürsten sich einen unsterblichen Ruhm geschaffen.

Das Gipsmodell des letzteren begann Schlüter 1697 oder 1698. 1700 wurde es von Jacobi gegossen und 1703 auf der nach ihm benannten Kurfürstenbrücke, bis dahin Langen Brücke, die vom Schlossplatz in die Altstadt führt, aufgestellt. Sein Vorbild, den Marc Aurel auf dem Kapitolsplatze in Rom, hat Schlüter völlig erreicht, wenn nicht übertroffen. So geistreich die Idee, die Herrschergewalt des Fürsten durch den Gegensatz der gefesselten Sklaven zum Ausdruck zu bringen, ebenso meisterhaft in den Verhältnissen und Formen ist

der Aufbau der Gruppe. In allen Aeusserlichkeiten, in der Einkleidung zeigt sich hier der Künstler als ein Kind seiner Zeit, der Barockkultur, die, im Zusammenhange mit der Renaissance noch völlig in einseitiger Verehrung der Antike befangen, sich die modernen Helden nicht würdiger verkörpert denken konnte, als in der Verkleidung der römischen Imperatoren. Barock ist das Postament mit seinen geschweiften Linien und den riesigen volutenartigen Blättern, die sich hier die Funktion einer Stütze anmassen, lateinisch die Inschrift „Divo Friderico etc.“ auf der Vorderseite desselben, altrömisch die Tracht, Panzer, Mantel und Sandalen, dazu die widerspruchsvolle Zusammenstellung mit der modischen Allongeperücke. Aber trotz alledem — und darin zeigt sich das ganze Genie des Künstlers — wie dieser Reiter dasitzt auf dem mächtigen Streitrosse, so ist er in sich harmonisch, eine ideale Verkörperung männlicher Energie und fürstlichen Heldentums, die in der erhabenen Ruhe der Erscheinung noch gehoben wird durch die sich etwas pathetisch gegen ihr Schicksal sträubenden Gefesselten. So hat denn auch die Volksphantasie sich ihre Vorstellung von dem grossen Begründer des preussischen Staates, der in seiner wirklichen äusseren Gestalt nicht über das Durchschnittsmafs hinausging, durchaus nur nach diesem Werke geschaffen, gewiss das Grösste, was ein Künstler erreichen kann.

Zum Preise der lebendigen Bewegung des Rosses hat Lessing die bekannten Verse gedichtet:

„Ihr bleibet vor Verwunderung stehn
Und zweifelt doch an meinem Leben?
Lasst meinen Reiter mir die Ferse geben:
So sollt ihr sehn!“

No. 69. Madonna mit Engeln. Von Botticelli.

Florenz, Uffizien.

Es ist kein Zweifel, dass sich das künstlerische Interesse der Gebildeten mit Vorliebe den Höhepunkten der Entwicklung zuwendet, wo, wie bei Raffael, Augen und Herz von der klar zu Tage liegenden Schönheit unmittelbar gefesselt werden, ohne dass der in jedem Menschen mehr oder weniger ausgebildete kritische Sinn, der für viele zu einem wahren Zerstörer des reinen Kunstgenusses wird, an allerhand Mängeln und Unvollkommenheiten willkommene Nahrung findet. Ja, selbst die besseren Meister der sinkenden Epoche, die sogenannten Nachklassiker, bieten dem grossen Publikum vermöge ihrer an den klassischen Mustern geschulten Formensprache einen viel müheloseren Genuss, als die Männer der aufsteigenden Entwicklung, die Bahnbrecher, die die Pfade geebnet haben, deren Werke die Mühe und Sorge dieser Arbeit an der Stirn tragen. Und dennoch liegt in solchen Werken ein ganz eigener Reiz, eine gleichsam in halbgeöffneter Knospe schlummernde ideale und keusche Schönheit, freilich nur für das geübtere Auge, den gereiften Geist zu empfinden, etwas frühlingshaft Hoffnungsfreudiges, das allem Wachsenden und Blühenden, das seine Reife noch nicht erlangt hat, eigen ist. Welcher kunstgeschichtlich Bewanderte denkt hier nicht an die italienische Frührenaissance, besonders die Florentiner Maler des Quattrocento (des Jahrhunderts von 1400—1500), die jeden Fortschritt mit unendlicher Anstrengung der Natur abgerungen haben, ohne die kein Leonardo und Raffael denkbar wäre! Und was ihren Realismus so gewaltig von dem unserer Tage unterscheidet, das ist die Treue und Naivetät, die Keuschheit und Unabsichtlichkeit in den Darstellungen des alltäglichen Lebens, gegenüber der so manches Werk des modernen Naturalismus den Stempel des Gemachten, ja oft des Greisenhaften an sich trägt.

Der eigentlich genialen Bahnbrecher sind auch hier nur wenige; aber alle, selbst die minder begabten, erscheinen wie Glieder einer Kette und haben, jeder in seiner Weise, der Kunst zum Fortschritte verholfen. Masaccio, der erste, ist auch gleich der gewaltigste und hat nach der Seite der Naturbeherrschung fast alle grossen Schritte gethan. Diesem rein realistischen Zuge gegenüber hat ein anderer in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ein seelisches Element in die Malerei gebracht, den Zauber des Märchenhaften, Phantastischen. Das ist Alessandro Filipepi (1446—1510), nach einem Goldschmiede, bei dem er gelernt hat, gewöhnlich Sandro Botticelli genannt. Schon aus der Mannigfaltigkeit der Stoffe erkennt man seine vielseitige weltliche Bildung. Aus Florentiner Dichtern, wie Dante und Boccaccio, aus der homerischen Mythe schöpft er seine Inspiration, der, selbst ein Dichter, das Leben immer mit poetischem Blicke betrachtet. Alles Gegenständliche fasst er persönlich auf, gebraucht es zum Ausdrucke der Gebilde seiner reichen Phantasie und giebt es nichtsdestoweniger als etwas Wirkliches wieder. Darum mutet er uns auch so modern an, und wir lauschen vor seinen Werken gern der Musik seiner Seele, den feinsten Regungen und Bebungen seines Gefühlslebens, wenn wir auch nicht alles verstehen und enträtseln können, wie in der wunderbaren Allegorie des Frühlings in der Akademie in Florenz. Dazu weiss er seinen Gestalten und Köpfen eine hohe Lieblichkeit und Grazie zu verleihen. Das zeigt unser weltberühmtes Rundbild, die Krönung der Madonna oder, wie es auch genannt wird, die Madonna mit dem Magnifikat in den Uffizien zu Florenz. In dieser schön geschlossenen Komposition herrscht eine andächtig feierliche Stimmung. Maria hat das Jesuskind, das in der Linken einen Granatapfel, das Sinnbild des heiligen Blutes, hält und mit der Rechten

den Arm der Mutter zu führen scheint, auf dem Schosse und ist im Begriff, in das ihr von zwei Engeln vorgehaltene Buch das „Magnifikat“, das Anfangswort des Lobgesanges der Maria (Lukas I, 46), zu schreiben, während ein dritter Engel jene beiden schön zur Gruppe zusammenschliesst und die beiden äussersten, am Rande des Bildes sichtbaren ihr die von himmlischen Strahlen beglänzte Krone aufsetzen. Was für ein prosaischer Vorgang, das Schreiben, das Tintenfass, der Gänsekiel! und doch welcher märchenhafte Zauber, welche Durchgeistigung in den Gesichtern! Die Madonna mit den wunderbaren gesenkten Lidern gewiss nach dem Modell einer schönen Florentinerin, der kleine Jesus trotz der kindlichen Formen die Verkörperung göttlicher Geistesklarheit, die Engel in dem Schmucke des schönen Haares als weibliche Wesen gedacht und doch an Jünglinge erinnernd mit ihren sinnend ernstern, ja schwermütigen Zügen.

Was die Ausführung betrifft, so ist das Bild nicht mit Oel oder Firniss gemalt, dem sich die damalige realistische Kunst mit Vorliebe zuwandte. Botticelli, der sich in jüngeren Jahren hie und da wohl auch in dieser Technik versucht hat, hielt fest an der Temperamalerei, bei der die Farben statt mit Oel mit Leimwasser angerieben und mit Eiweiss oder Honig vermischt werden. In dieser Technik mit ihren klar flüssigen, durchsichtigen Tönen, die heute besonders in der Dekorationsmalerei wieder üblich geworden, ist er ein Meister. Alles Beiwerk, das Gerät, die Krone, die im Zeitkostüm gehaltene Gewandung, giebt er ausführlich und reizvoll, verschmäht auch nicht die Wirkung von zartem Golde. Jedes Detail kommt zu seinem Rechte, ohne dass der Gesamteindruck Schaden erleidet. Gleichwohl ist das eigentlich Malerische nicht seine Sache. Er giebt seine Gestalten in scharfer, oft harter Zeichnung, was vielleicht auf eine Nachwirkung seiner Lehrjahre in der Goldschmiedewerkstatt zurückzuführen ist, und ohne plastische Modellierung. Die Figuren kleben sozusagen auf der Tafel, und die perspektivische Vertiefung nach nah und fern ist nur eine sehr geringe.

Botticellis Hauptthätigkeit gehört Florenz, wo er öfter von Lorenzo il Magnifico mit Aufträgen bedacht wurde. Im Anfange der achtziger Jahre wurde er vom Papste Sixtus IV. mit der Oberleitung der Ausmalung der Sixtinischen Kapelle in Rom betraut und hat selbst drei der Fresken aus dem Leben Mosis und Christi vollendet.

No. 70. Gastmahl im Hause des Levi. Von Veronese.

Bruchstück. Das Original befindet sich in der Akademie zu Venedig.

Während alle anderen italienischen Malerschulen in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. entweder nach dem Weggange ihrer grossen Meister, wie Leonardos von Florenz, oder nach dem Hinscheiden derselben, wie Raffaels in Rom, in Verfall geraten waren, hielt sich die venetianische noch auf einer bedeutenden Höhe. Die Ursachen dafür liegen wohl zunächst in der eigenen zähen Lebenskraft Venedigs, in den immer gleichen künstlerischen Interessen der Besteller, jener reichen kirchlichen Genossenschaften und jener glänzenden Aristokratie, deren Macht auf das politische Princip des strengsten Beharrens gegründet war, sowie in der herrschenden Stellung des grössten Renaissancemalers, Tizians (vergl. No. 40 der Wandbilder), der mit seinem fast hundertjährigen Leben fast die ganze Blüte der venetianischen Kunst umschliesst, besonders aber auch in der malerischen Praxis, die in der Lagunenstadt von Anfang an herrschend gewesen war, in der Unerschöpflichkeit des Naturalismus und des koloristischen Reizes.

Zwei Meister haben der Schule in dieser Spätzeit eine neue Richtung gegeben, Tintoretto und Paul Veronese, der die schönere Seite derselben repräsentiert. Paolo Caliari (1528—1588), von seiner Vaterstadt Veronese genannt, kam erst 1555 als ein fertiger Künstler von Verona nach Venedig und brachte nicht nur eine hochvollendete technische Fertigkeit in der Farbe, sondern auch als der Sohn eines Bildhauers eine ebenso sichere Herrschaft über die Form, die menschliche, wie die architektonische, mit. In einzelnen Dingen hielt er sein ganzes Leben an den Traditionen seiner Schule fest, z. B. an dem silbergrauen Gesamttone, wie ihn die Maler der terra ferma im Gegensatz zu dem Goldtone der Venetianer zeigen. Veroneses Grösse liegt in der sogenannten Existenzmalerei. Man umfasst mit diesem Ausdrucke alle solche Bilder, in denen der Hauptreiz nicht in einer zu Grunde liegenden Idee oder in der Komposition einer dramatisch zugespitzten Handlung liegt, sondern in der einfachen Wiedergabe der sinnlich wohlgefälligen Erscheinung, des schönen Daseins. Diese Existenzmalerei, die schon immer in Venedig heimisch war, hebt er auf eine letzte unübersteigliche Stufe und steigert demgemäss auch das Kolorit. Er giebt in seinen gewaltigen Oelbildern, die mit Vorliebe in gestrecktem Breitformat gehalten sind, einen Abglanz des prunkvoll festlichen, ja üppigen Lebens der stolzen Adelsrepublik, zu einer Zeit, wo freilich schon die Abendröte der europäischen Machtstellung Venedigs heraufgestiegen war. Weltberühmt sind seine Gastmähler, die er meistens der Sitte gemäss für die Refektorien (Speisesäle) von Klöstern ausführte. Er knüpft dabei äusserlich an irgend ein biblisches Motiv. Er malt die Hochzeit zu Kana (Louvre), das Gastmahl des Simon, des Levi u. s. w. Wie sehr aber der biblische Vorgang Nebensache ist, zeigt so recht die Geschichte unseres Bildes, das er im Jahre 1573, wie die Zahl auf der Basis des Treppenpfostens angiebt, für die Dominikaner von S. Giovanni e Paolo gemalt hat. Ursprünglich war es als Gastmahl des Simon gedacht; aber das Tribunal des Santo Uffizio (das Inquisitionstribunal) nahm Anstoss an der allzu weltlichen Handlung, an „Narren, betrunkenen Deutschen, Zwergen und anderen Albernheiten“, besonders aber an der von der heiligen Geschichte völlig abweichenden Darstellung. Bei dem Gastmahle des Pharisäers Simon nämlich (Lukas, 7, 36) ist von einer Sünderin die Rede, die dem Herrn die Füsse salbt, und ebenso bei dem Mahle Simons des Aussätzigen in Bethanien (Matthäus, 26, 6 u. Markus 14, 3) von einem Weibe, die an dem Haupte des Herrn das Gleiche thut. In dem Bilde aber ist von einer derartigen Scene nichts

zu sehen, und der Maler, der von dem heiligen Tribunal den Befehl erhielt, das Gemälde abzuändern, „wischte das Blut von der Nase eines Dieners und bezeichnete am Treppengeländer das Bild als das Gastmahl Levis“, bei dem die biblische Ueberlieferung (Markus 2, 14 u. Lukas 5, 27) keine weibliche Person als zugegen erwähnt. Wir sind somit gezwungen, von dem biblischen Motive ganz abzusehen und allein in dem zeitgeschichtlichen Inhalte und der künstlerischen Darstellung den Reiz dieses Werkes zu suchen.

Wunderbar ist zunächst die architektonische Oertlichkeit, dieser terrassenartige Gang, von dem links und rechts zwei Treppen in die unteren Geschosse des Hauses führen und der, von drei im prächtigsten Renaissancestil gehaltenen Arkaden*) überdacht, sich mit einer gewaltigen Perspektive auf den freien Himmel und auf zauberhaft emporragende Marmorbauten öffnet. Es erweist sich hier ein so grossartiger Raumsinn, wie ihn von Malern nur noch der einzige Tizian zeigt, eine architektonische Phantasie, die wahrhaft ideal genannt werden muss, denn in Venedig war für eine so verschwenderische Raumentfaltung kaum ein Vorbild zu finden. Ohne dass uns der Künstler eine dramatisch bewegte Handlung vorführt, hat er doch durch allerlei genrehafte Episoden, durch die Zwerge, Narren, kleinen Mohren, die beturbanten Diener, die links aus den hochgestapelten Fässern die köstlichen Weine schöpfen, Leben und Munterkeit in die Scenerie gebracht. Selbst Hund und Katze spielen hier ihre Rolle. Es ist das Bild eines zur täglichen Gewohnheit gewordenen satten Genusslebens. Die Gäste geben sich in voller Unbefangenheit, wie es vornehmen Leuten, die gar nicht wissen, dass es anders sein könnte, eigen ist. Und somit macht sich auch in der Stimmung die Folge einer langjährigen Ueberfeinerung der Kultur leise geltend, etwas Müdes und Gelangweiltes. Die rechte Lebensfreude fehlt, und die Unterhaltung scheint an mehr als einem Punkte zu stocken; nur Christus im Gespräche mit dem feinsinnig aussehenden jüngeren Manne macht hier eine Ausnahme.

Von dem Hauptreize dieses Bildes, das den Meister mit seiner sprichwörtlichen Vielfarbigkeit zeigt und in der Unterordnung der tausend Töne der Skala unter eine Gesamtstimmung als ein wahres Farbenproblem gelten kann, giebt selbstverständlich nur das Original in der Akademie zu Venedig eine Anschauung.

*) Unsere Reproduktion beschränkt sich auf zwei derselben; die Arkade der rechten Seite fehlt.

No. 71. Das Kolosseum in Rom.

Amphitheatrum Flavium.

Wie die Gedanken der Römer vor allem auf die politischen Dinge und auf die Verwaltung des Staates gerichtet waren, so haben sie auch die Architektur in den Dienst des öffentlichen Lebens gestellt und mit Hilfe einer neuen Konstruktion, des Bogen- und Gewölbebaues, den sie, wenn nicht erfunden, so doch meisterhaft entwickelt haben, gewaltige Bauwerke geschaffen, die den Bedürfnissen einer hochentwickelten Kultur, ja eines über das Maß verfeinerten Genusslebens entsprachen und zugleich die Majestät und den riesigen Umfang des Weltreiches würdig widerspiegelten. Fast immer handelte es sich hier um die Aufgabe, für grosse Massenansammlungen von Menschen die notwendigen Räume zu schaffen. Bei Triumphthoren, Basiliken, Thermen, Kaiserpalästen und Amphitheatern konnte sich der Gewölbebau glänzend entfalten. Was aber diesen Bauten zu ihrer Grösse, Kühnheit und Dauerhaftigkeit noch einen neuen Reiz verleiht, ist die mustergültige Dekoration. Mit ihrem Gewölbebau haben die Römer den griechischen Säulen- und Gebälkbau verbunden, indem sie diesen seiner konstruktiven Eigenschaften entkleideten, bei den besseren Werken jedoch in einer Weise zur Gliederung des architektonischen Gerüsts benutzten, die noch immer sinnig an das eigentliche Wesen der hellenischen Formen erinnert. Die hohe Schönheit dieser Verbindung kommt am Kolosseum besonders gut zum Ausdrucke.

Das Kolosseum, das riesenhafteste Bauwerk der Römer, ist das für über 80000 Zuschauer berechnete, von Vespasian begonnene, von Titus im Jahre 80 n. Chr. vollendete flavische Amphitheater und diente für die blutigen Schauspiele Roms, für Tierhetzen und Gladiatorenkämpfe. Die letzteren wurden, als mit dem Geiste des Christentums in Widerspruch stehend, im Jahre 405 vom Kaiser Honorius abgeschafft; doch dauerten die Tierkämpfe fort. Im Mittelalter diente das Gebäude bei den Kämpfen der römischen Adelsfamilien, besonders den Frangipani, als Festung. Dann begann eine systematische Zerstörung, indem man die Quadern wie aus einem Steinbruch zum Bau einiger der grössten Renaissancepaläste (Cancellaria, Farnese) davonschleppte. Erst die neueren Päpste haben durch Edikte der weiteren Zerstörung und durch Aufführung mächtiger Strebepfeiler, wie man sie auf unserem Bilde vom Erdgeschoss bis zum obersten Stockwerke schräg ansteigend erblickt, dem drohenden Einsturze Einhalt gethan. Von dem ungeheuren Bauwerke, das aus Travertinquadern, im Innern auch aus Backstein und Tuff besteht, ist immer noch mehr als die Hälfte erhalten. Der elliptische Grundriss hat eine Gesamtachsenlänge von 187, eine Achsenbreite von 156 m, während die ebenfalls elliptische Arena das Verhältnis von 85 zu 53 m zeigt. Für die innere Einrichtung eines Amphitheaters verweisen wir auf No. 32 der Wandbilder, die Arena von Verona. Hier stellt sich uns die hohe Wand, an der am besten erhaltenen nördlichen Seite bis zu 48,5 m ansteigend, dar, die den dachlosen Bau nach aussen abschliesst. Sie erhebt sich in vier Geschossen. Grosse rundbogige Oeffnungen, die im Innern mit Tonnengewölben gedeckt sind, durchbrechen die drei unteren Geschosse, so dass drei ringsum laufende Reihen von Bogenstellungen oder Arkaden entstehen. Zwischen den Arkaden lehnen sich Halbsäulen an die Mauer und tragen ein vollständiges Gebälk, Architrav, Fries und Gesims. Welches sind nun die konstruktiven Teile, die den ganzen Bau zusammenhalten? Nicht diese Säulen mit ihrem Gebälke, die ebenso gut fehlen könnten, sondern die Bogen und Gewölbe, die von stämmigen Pfeilern getragen werden. Da, wo der Bogen auf dem Pfeiler ansetzt, ist der letztere mit einem Kapitäl, dem sogenannten Kämpfergesims, versehen, das jedoch durch die vorgelegte Halbsäule in zwei Teile zer-

schnitten wird. Somit ist jener ganze Säulen- und Gebälkbau eine bloße Scheinarchitektur, die nicht konstruktiv notwendig ist, sondern dem Ganzen durch den Ausdruck des Tragens und Lastens den Schein eines organischen Lebens giebt und zugleich zur Dekoration, zur Gliederung der Wand dient. In der Rangordnung der von unten nach oben folgenden Formen — dorische, ionische, korinthische Säulen —, die für die Folgezeit typisch geworden ist, spricht sich das Verhältnis aus, in dem die verschiedenen Säulenordnungen zu einander in Bezug auf Tragfähigkeit und Zierlichkeit stehen. Das oberste Geschoss, das nicht von Arkaden, sondern von kleinen Fenstern durchbrochen ist, hat statt der Halbsäulen korinthische Pilaster. Die ganze Säulenarchitektur ruht, abgesehen von dem Erdgeschoss, auf einem postamentartigen Unterbau, der mit Basis, Deckgesims und Pfeilerartigen Stützen für die Säulen versehen ist. Die ganze Detailbildung ist der riesenhaften Masse wegen mit Recht höchst einfach. Zwischen den Pilastern des obersten Geschosses bemerkt man je drei konsolenartige Vorsprünge (im ganzen 240), deren jedem oben ein Ausschnitt im Gebälk entspricht. Dieselben waren zur Stütze von Mastbäumen bestimmt, die, durch Löcher im Kranzgesims hindurchgesteckt, vermittelst eines künstlichen Netzes von Schiffstauen ein über den ganzen gewaltigen Raum gespanntes Sonnensegel trugen.

Durch die 80 Arkaden des Untergeschosses, deren Numerierung noch von XIII bis LIV erhalten ist, gelangte man in zwei ringsum laufende Gänge und zu den Treppen, deren eine in jedem vierten Bogen angeordnet war. Es ergibt sich daraus, dass sich nach aussen zwei hintereinanderliegende Arkadenreihen befanden, wie an der abgebrochenen Seite des Baues zur Rechten zu sehen ist. Die weitere Fortsetzung der Arkaden nach innen dient dann mit ihren massiven Gewölben als Unterbau für die Sitzreihen. Die Arkaden im zweiten und dritten Geschosse führten das nötige Licht in dies gewaltige Treppenhaus mit seinen Gängen und Stiegen. Auch die Sitzreihen im Innern, zu denen man durch offene Ausgänge von dem Treppenhaus gelangte, waren für diesen Zweck an bestimmten Stellen von Fenstern durchbrochen.

Unter der Arena hat man in neuerer Zeit ebenfalls ein ganzes System von Mauern, Pfeilern und Bogen blossgelegt. Diese Räume dienten wohl zur Aufnahme der für die Kämpfe bestimmten wilden Tiere und der für die Schauspiele nötigen Vorrichtungen, z. B. eines Apparates zur Verwandlung der Arena in ein Wasserbecken, in dem Seeschlachten aufgeführt werden konnten. Die unterste Rangabteilung, das Podium, war für die kaiserliche Familie bestimmt, für die höchsten Obrigkeiten und die vestalischen Jungfrauen. Dann folgten die Sitze für die Magistratspersonen und Ritter, dann die für die römischen Bürger. Das vierte Stockwerk endlich, das von einer offenen Säulenhalle überragt war, gehörte dem niederen Volke.

So erscheint das Kolosseum in der Grossartigkeit seiner Massen, in seiner übersichtlichen Klarheit und in dem lebendigen Zusammenschluss aller seiner Teile zu einem harmonischen Ganzen als ein treues Abbild des römischen Staates und der römischen Gesellschaftsordnung, der bei aller Gleichheit der bürgerlichen Rechte eine fest bestimmte Gliederung und Stufenfolge zu Grunde liegt. Selbst in seiner heutigen trümmerhaften Gestalt macht es den Eindruck des Erhabenen und lässt jenes Wort verstehen, das von Pilgern des 8. Jahrh. herrührt: Solange das Kolosseum steht, wird Rom stehen; wenn das Kolosseum fällt, wird Rom fallen, und mit Rom fällt die Welt.

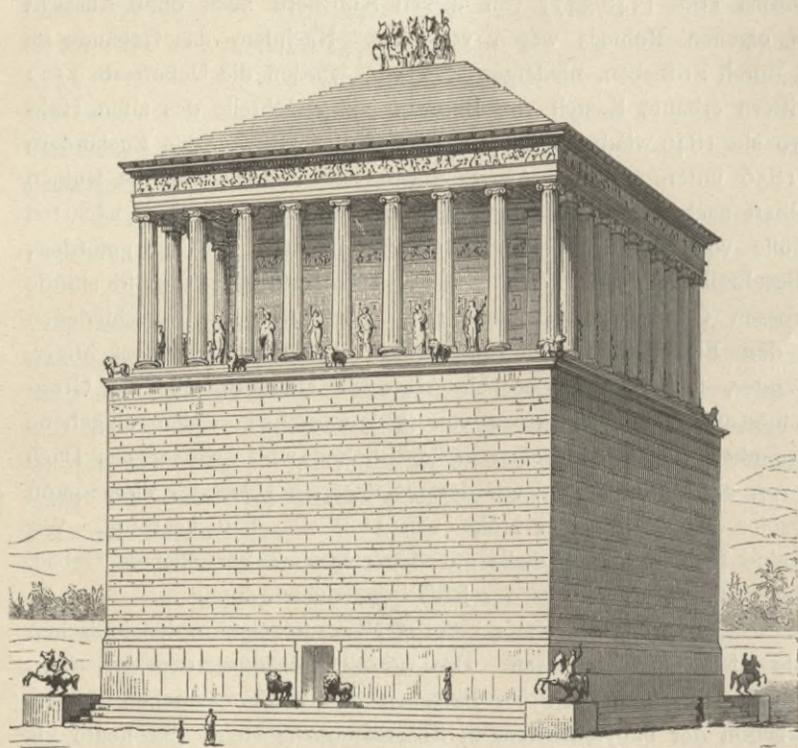
No. 72. Ionische Ordnung.

Vom Mausoleum zu Halikarnassos; Originalzeichnung von Professor George Niemann.

Das Mausoleum, das Grabmal des 350 v. Chr. verstorbenen Königs (eigentlich Satrapen) Mausolos (eigentlich Maussollos) von Karien in Halikarnassos, galt im Altertume als eines der sieben Wunderwerke der Welt und hat seinen Namen auf alle späteren Prachtgräber vererbt. Wahrscheinlich unter Mausolos entworfen und begonnen, ist es unter seiner Witwe Artemisia, vielleicht von Satyros und von Pythios, dem Baumeister des Athene-Tempels in Priene, weiter gebaut, von dem letzteren, von Skopas und anderen mit plastischem Schmucke versehen und nach Artemisias Tode (348/347) von diesen Künstlern auch ohne Aussicht auf weiteren Lohn ihres eigenen Ruhmes wegen vollendet. Nachdem das Gebäude im Mittelalter, wahrscheinlich durch Erdbeben, niedergeworfen war, wurden die Ueberreste 1522 in das von rhodischen Rittern erbaute Kastell von Budrum (auf der Stelle des alten Halikarnassos) eingemauert, wo sie 1846 wieder entdeckt worden sind. Die von den Engländern Newton und Pullan seit 1856 unternommenen Ausgrabungen haben nicht nur die Ruinen des Mausoleums unzweifelhaft nachgewiesen, sondern auch in ihnen und in ihrer nächsten Umgebung eine solche Fülle von Architektur- und Skulpturfragmenten zu Tage gefördert, dass man mit Hilfe der Beschreibung des älteren Plinius (*Historia naturalis* 36, 5) im Stande ist, das Gebäude im grossen Ganzen zu rekonstruieren, wenn auch die verschiedenen Restaurationsversuche in den Einzelheiten alle voneinander abweichen. Ein mächtiger, 126 m im Umfange messender, fast quadratischer Unterbau von Quadern, der die Grabkammer einschloss, trug eine auf allen vier Seiten von (36) ionischen Säulen umgebene Tempelcella, die zum Heroenkult des Verstorbenen gedient haben wird, worauf das Dach in Form einer Pyramide von 24 Marmorstufen, auf deren Gipfel ein kolossales Viergespann mit der Statue des Mausolos stand, in einer Höhe von 42 m den Bau bekrönte. Wir sehen auf unserem Bilde eine Ecke der Säulenhalle mit dem darüber befindlichen Gebälk und betrachten diese Rekonstruktion als Muster der ionischen Säulenordnung.

Der ionische Stil ist wohl ursprünglich, wie schon der Name anzeigt, in den ionischen Kolonien an der Westküste Kleinasiens erwachsen. Dass derselbe gegenüber dem dorischen, der als ein original hellenischer erscheint, mit der Baukunst der vorderasiatischen Völker, der assyrischen, vielleicht schon der babylonischen, in Zusammenhang steht, gilt heute als eine allgemein anerkannte Thatsache. In das athenische Land übertragen, zeigt er unter dem Einflusse des im Mutterlande ausgebildeten strengeren Dorismus einen etwas abweichenden Charakter und kleine Formveränderungen, die zu dem Namen des attisch-ionischen Stiles (Wandbilder No. 31) geführt haben. Mit dem Mausoleum von Halikarnass aber stehen wir auf dem heimischen Boden der ursprünglichen ionischen Bauweise. Die ionische Säule ist ein feineres, zarteres Wesen, als die dorische; darum steht sie auf einem Fusse, welcher die Formen einer doppelten Einziehung und eines Wulstes, die durch Rundplättchen (Astragale) miteinander verbunden sind, zeigt. Sie steigt höher, schlanker und weniger verjüngt aufwärts und hebt die leichtere Deckenlast mehr, als dass sie dieselbe trägt. Die tieferen Kannelierungen stossen nicht scharfkantig zusammen, sondern lassen vom Säulenmantel schmale Stege stehen. Der zierlicheren Form der Säule entspricht das überaus anmutige Kapitäl, das durch eine Perlenschnur mit dem Schaft verknüpft ist. Ueber dem Echinus, der auch hier nicht fehlt, dessen Blätterschmuck jedoch wie alle Ornamente des ionischen Baues in wirkungsvollem Relief (fälschlich „Eierstab“ genannt) gearbeitet ist, liegt ein breites Band, dessen Enden sich auf beiden Seiten des Schaftes, gleichsam infolge einer inneren Federkraft, unter dem Drucke der lastenden Bauglieder zu schön geschwungenen Voluten

oder Spiralen, den charakteristischen Merkzeichen des ganzen Stiles, aufrollen. Auch die schmale Deckplatte ist mit einer Blätterwelle in Relief geschmückt, wie denn die letztere, gewöhnlich mit der Perlenschnur verbunden, noch öfter an dem Gebälk zur Verbindung eines Baugliedes mit dem anderen wiederkehrt. Der Architrav ist durch die Dreiteilung leichter geworden. Bei den Triglyphen und Metopen hat der ionische Baumeister den Ausdruck der Fügung und damit die konstruktive Schönheit geopfert, indem er beide gleichmässig mit Platten verdeckte, wohl dem plastischen Künstler zuliebe, der hier seine Gestalten auf einem ununterbrochenen Bande, dem Fries, frei und ungehindert zu entwickeln vermag. Die auf unserem Bilde sichtbaren Friesreliefs des Mausoleums stellen Amazonenkämpfe dar und sind in beträchtlichen Resten in das Britische Museum überführt. Auch der ganze



Mausoleum zu Halikarnass. Restaurierte Ansicht.

Dachbau hat im ionischen Stile leichtere, gefälligere Formen. Die Hängeplatte (der Geison) zerfällt in zwei Teile. An der unteren Hälfte ist ein Teil der Steinmasse wie zur Entlastung herausgenommen, so dass nur einzelne Ausschnitte (Zahnschnitte) übrig bleiben, in denen wir vielleicht die früheste Gestalt der Konsolen vor uns haben. Die obere Hälfte des Geison ragt stark heraus und stützt die doppelgeschwungene, mit plastischem Blatterschmuck versehene Dachrinne (die Sima), die das Wasser durch Löwenköpfe herabstürzen lässt.

Unsere Rekonstruk-

tion zeigt uns auch die Bildung der Decke des Säulenganges (des Peristyls) und erläutert dieselbe noch durch die rechts unten beigefügte Unteransicht. Von den Säulen spannen sich die Deckenbalken zu der Cellawand hinüber, und auf diesen Balken liegen in Falzen die deckenden Platten, die zur Verminderung ihres Gewichtes mehrere Male in immer kleiner werdenden viereckigen Feldern (Kassetten) ausgehöhlt sind.

Eigentümlich abweichend ist das ionische Eckkapital, wie wir es an der linken Ecke des Baues und in dem unserem Bilde rechts unten angeschlossenen Ausschnitt vor uns haben. Es liegt nämlich in der Natur des ionischen Kapitäl, dass die Vorder- und die Rückenansicht ganz verschieden von den Seitenansichten ist. Jene zeigen die Bewegung der Voluten, diese einfach ein rundes Polster. Da nun aber das Eckkapital sowohl von vorn, als auch von der äusseren Seite die Voluten verlangt, diese aber bei ihrem Zusammenstoss keinen genügenden Raum zur Entfaltung haben, so müssen sie, um in vollkommener Weise ausgebildet werden zu können, aus der geraden Fluchtlinie nach der Diagonale herausgedreht werden.

No. 73. Uhrpavillon des Louvre zu Paris.

Die Umwandlung der mittelalterlichen Kultur in Frankreich durch den Geist der italienischen Renaissance knüpft sich in ihren ersten Spuren an eine Reihe kriegerischer Ereignisse. Drei französische Könige aus dem Hause Valois zogen nacheinander nach dem schönen Lande jenseits der Alpen, ohne ihre Wünsche nach dem Besitze des Herzogtums Mailand und des Königreiches Neapel dauernd verwirklichen zu können, der jugendliche, von der Romantik des Rittertums und abenteuerlicher Thatenlust erfüllte Karl VIII., der tapfere Ludwig XII. und endlich Franz I. Als eine Welt voll ungeahnter Schönheit that sich damals — wir lesen das aus dem Berichte des Chronisten über die phantastische Fahrt Karls VIII. heraus — die Blüte der italienischen Frührenaissance in ihrem heiteren, lebensfrohen Glanze vor den Augen des an seine mittelalterlich geschlossenen, mit finsternen Türmen bewehrten, zinnenbekrönten Burgen gewöhnten Nordländers mit dem leicht entzündbaren Gemüte auf; und es dauerte nicht lange, so wanderten italienische Künstler, namentlich aus Florenz, nach Frankreich, um dort am Hofe und unter dem auf seinen festen Burgen lebenden Adel den verfeinerten Geschmack einzuführen. Dennoch währte es geraume Zeit, ehe der neue Stil dem nationalen Elemente gegenüber Wurzel fasste. Den zähesten Widerstand hielten die Kirchenbaumeister aufrecht, die das gotische Gerüst noch lange mit Renaissanceornamenten bekleideten. Im Schlossbau und in zweiter Linie im Privatbau vollzog sich dann die Wandlung, aber selbst in den zahlreichen stattlichen Schlössern der französischen Frührenaissance erkennt man in der Anhäufung von Höfen und locker verbundenen Gebäudeteilen, in den Umfassungsmauern, Türmen und Gräben noch die mittelalterliche Burg. Franz I., mit seiner ritterlichen Erscheinung, mit seiner Vorliebe für Kampf, Turnier und Jagd noch in der Welt des Mittelalters stehend, wird durch seine Neigung für litterarische Dinge, durch seinen Hang für sinnlich heiteren Lebensgenuss, seine Prachtliebe und seine Baulust der eifrigste Förderer der neuen Ideen. So wird die Renaissancekunst in Frankreich durch den souveränen Willen eines Fürsten ohne Anteilnahme des Volkes eingeführt. Dennoch — und das ist ein Zeichen für die gesunden Wurzeln der heimischen Sitten und Anschauungen — behält dieselbe bis zur letzten Lebenszeit Franz' I. einen französischen Charakter. Die Wirksamkeit der ins Land gerufenen italienischen Künstler tritt ganz zurück, oder sie bequemen sich der französischen Weise und den Bedürfnissen des Landes. Französische Meister sind es, die in dieser ganzen Epoche die Bauten entwerfen und ausführen.

Wie die französische Baukunst dieser Zeit, fast ausschliesslich weltlichen Interessen dienend, zum glänzenden Schmucke des vornehmen Lebens geschaffen ist, so findet sie ihren schönsten Repräsentanten in dem Louvrepalast. Der alte kastellartige Bau des Louvreschlusses aus der Zeit Philipp Augusts bestand aus einem Donjon oder Bergfried und vier mit Türmen flankierten Flügeln und war mit Gräben umzogen. Franz I. beschloss kurz vor seinem Tode, an dessen Stelle einen glänzenden Prachtbau zu errichten, liess den Donjon samt dem südlichen und westlichen Flügel niederwerfen, die Gräben ausfüllen und beauftragte den Architekten Pierre Lescot (1510—1578), den Sohn eines seiner angesehensten Räte, im Jahre 1546 mit dem Neubau. Dieser begann mit dem Westflügel, und zwar mit der südlichen Hälfte desselben, und fuhr dann mit dem südlichen Flügel, der der Seine parallel läuft, fort, indem er an der Ecke der beiden zusammenstossenden Flügel einen Pavillon errichtete. Alle diese Bauten wurden erst nach dem baldigen Tode Franz' I. (1547) unter

Heinrich II. ausgeführt, und nach dessen Tode setzte seine Gattin, Katharina von Medici, unter Franz II. und Karl IX. den südlichen Flügel fort und liess, um die Verbindung mit dem von ihr angefangenen Palaste der Tuilerien herzustellen, neue Bauten in entgegengesetzter Richtung nach Westen hin anfügen. Lescot stand jedenfalls bis zu seinem Tode (1578) dem Louvrebau vor und schuf in dem West- und Südfügel das glänzendste Werk der französischen Hochrenaissance, in dem die reinen klassischen Formen sich mit Frische und ursprünglicher Kraft entfalten. Während die dem Flusse zugekehrte südliche Fassade eine strengere Einfachheit zeigt, steigerte er den Eindruck der inneren Fassaden des Hofes zu einer Komposition von edler Pracht, die die würdige Umgebung jener glänzenden Welt am Hofe Heinrichs II., jener in Samt und Seide, in Federn und Stickereien prunkenden Gestalten bildet.

Wir haben den mittleren, sogenannten Uhrpavillon des westlichen Flügels, der als Durchgang nach dem Garten der Tuilerien dient, vor uns, rechts und links daneben, ein wenig in der Fluchtlinie zurückspringend, je einen Portalbau und im Anschluss daran, wiederum zurückspringend, den Ansatz der Flügelfassade. In zwei Hauptgeschossen baut sich die Fassade vor uns auf. Die mit Gewölben gedeckten Räume des Erdgeschosses machen nach aussen mächtige Pfeilermassen notwendig, die der Architekt mit doppelt gestellten korinthischen Halbsäulen bekleidet hat. An den Portalen durchbricht jedesmal zwischen zwei Säulen eine statuengeschmückte Nische die Wandfläche, während der Bau des mittleren Thorweges, der in seiner ganzen senkrechten Erhebung bis oben hin nischenförmig eingezogen ist, nur von einer und einer halben seitlich zurückspringenden Halbsäule umrahmt wird. Ueber den Portalen und in den Bogefeldern der seitlichen Thorwege ist die Wand von den nachmals so beliebten Rundfenstern (oeils de boeuf) durchbrochen. Dasselbe System von kannelierten Halbsäulen, hier mit Kompositakapitälern, wiederholt sich am oberen Geschosse, dessen Fenster eine freie plastische Bekrönung von Windspielen und Löwen haben und das von einem Fries guirlandentragender Genien und einem Konsolengesims abgeschlossen wird. Dazu kommen noch Platten verschiedenfarbigen Marmors über den statuenbesetzten Nischen. Noch reicher ist das oberste attikaartige Halbgeschoss mit den kleinen Fenstern geschmückt. An die Stelle der Halbsäulen treten hier feine Rahmenpilaster mit einem Gesimse ohne Konsolen. Fenster und Uhr sind von Trophäen und Emblemen eingefasst. In den Bogengiebeln schweben Viktorien auf breiten Guirlanden, während in den Seitenfeldern daselbst andere Relieffiguren Platz finden. Der Pavillon endlich erhält über der Attika durch Vermittlung einer Balustrade ein drittes Geschoss mit pilasterumrahmten Rundfenstern, das seinen stolzen Charakter durch mächtige, zu zweien angeordnete Karyatiden empfängt und in dreifacher Steigerung mit einem kleineren Mittelgiebel, einem bogenförmigen und einem die beiden anderen umfassenden grossen Giebel abschliesst. Dann folgt die vier-eckige Kuppel mit dem als Träger der Krone dienenden Aufsätze. Auch die Schornsteine sind in den Kreis der künstlerischen Dekoration hineingezogen.

Der ganze Reichtum der Frührenaissance entfaltet sich hier; aber diese üppige Dekoration ist mit feinem künstlerischen Gefühle verteilt und in wohlberechneter Steigerung angewendet, so dass der klare Zug der Hauptlinien und die vornehmen Verhältnisse immer als das Beherrschende hervortreten und die Massen des Baues sich dem Beschauer wie von frischem Leben durchströmt darstellen. Der plastische Schmuck stammt von Jean Goujon, dem bedeutendsten französischen Bildhauer des Jahrhunderts, der in der Bartholomäusnacht ermordet wurde, und seinen Schülern.

No. 74. Der Kaiserpalast in Strassburg.

Im Gegensatz zu den früheren Zeiten entbehrt die Architektur des 19. Jahrh. eines einheitlichen Charakters und giebt damit Zeugnis von der Kluft, die bei den modernen Nationen zwischen Leben und Kunst besteht. Es giebt ganze Epochen, vor allen die Antike und die Gotik, wo die Gedankenwelt der Kunst und die bevorzugten Arten ihrer Behandlung so einfach in der nationalen Weltansicht wurzelten und sich in vielgeübter Ueberlieferung befestigten, dass alle Künstler zu übereinstimmender Behandlung der künstlerischen Stilformen gelangten. Dagegen leidet die heutige Kunst unter der Zwiespältigkeit der Lebensinteressen und der Gedankenkreise der modernen Gesellschaft; sie findet, namentlich in den Zeiten der Ruhe, kein für das Volk feststehendes Ideal der Sitte und des Lebens, aus dem sie Form und Inhalt ihres Spieles schöpfen könnte, und durchdringt die Geselligkeit nicht so, dass sie zum eigenen Rhythmus derselben würde. Dazu fehlt der modernen Kunst die Unbefangenheit und Naivetät des Schaffens. Der kritisch prüfende und zerlegende Geist der modernen Welt hat nun einmal alle Gebiete des Lebens auf rationale Grundlagen zurückzuführen begonnen, und die Architektur, die von vornherein den Zug zur Monumentalität besitzt und zum Ausdruck der grossen, das ganze Volk bewegenden Ideen zu dienen geeignet ist, hat am meisten unter der vorherrschend wissenschaftlichen Betrachtungsweise, die unserem Jahrhundert eignet, gelitten. Einen eigenen Stil hat unsere Zeit nicht hervorgebracht. Wissenschaftlich litterarische Strömungen haben der Baukunst des 19. Jahrh. den Weg gezeigt. Johann Winckelmann (1717—1768) wurde durch seine Geschichte der Kunst des Altertums der Vater der Kunstgeschichte, und Friedrich Schinkel (1781—1841) in Berlin liess eine klassische Architektur in den reinen griechischen Formen wieder auferstehen. Aber dabei ist es nicht geblieben. Unterstützt durch die reichen Forschungen der Kunstgeschichte haben sich unsere Architekten die Vorbilder für ihre Bauten aus den Stilen aller Zeiten und Völker geholt. Dass die Kunst diesen schier erdrückenden Reichtum von Mustern oftmals mit dem schweren Opfer des Verlustes der Selbständigkeit bezahlt hat, ist nicht wunderbar. In manchen unserer grossen Kunststädte ist die Verwirrung und Ratlosigkeit nur zu deutlich ausgeprägt. Erst Gottfried Semper (1803—1879) in Dresden brachte die römische Renaissance für längere Zeit zu allgemeinerer Herrschaft; aber auch Gotik und deutsche, sowie französische Renaissance gediehen daneben. Heute belehrt uns ein Blick auf die in unseren Städten emporwachsenden Monumentalbauten und Wohnhäuser, dass wir auf der krankhaften Suche nach einem neuen, den Ideen der Zeit entsprechenden Stile wieder da angelangt sind, wo das 18. Jahrh. stehen geblieben ist, beim Barock und Rokoko. Dass trotz der Stillosigkeit und Stilmischung in unserer Architektur die Künstler vielfach zu Schöpfungen von hoher Vollendung gelangt sind, ist selbstverständlich. Möchten unsere Baumeister nur immer den Blick nach den goldenen Jahrhunderten der italienischen Kunst richten und sich belehren lassen, dass selbst in Zeiten einer abgeleiteten Kunst unsterbliche Werke entstehen, solange nur die Ideen, durch die erst die Formen zu dem Organismus eines Kunstwerkes verknüpft werden, aus dem eigenen Innern fliessen, solange nur die Schönheit das erste Gesetz der Raumkunst bleibt. Wie wahr spricht Platen:

„Alles verleiht beinahe dem Maler die schöne Natur schon,
Baukunst aber erheischt feineren geistigen Sinn.
Pomp, Zieraten und dorische Säulen und gotische Schnörkel
Spielzeug sind sie, wofern fehlt der geheime Begriff.
Aber ein wirkliches Bauwerk ist ein versteinertes Rhythmus,
Deshalb selten, wie auch selten ein gutes Gedicht.“

Dem Entschlusse zur Errichtung grosser Bauwerke folgt regelmässig und harmlos die Debatte über den frei zu wählenden Stil. Mit der Erwähnung dieser Thatsache sei nur die Frage gestreift, ob nicht die von Rückert 1817 in der „Strassburger Tanne“ prophezeite Kaiserpfalz in derjenigen Stadt, die das Volkslied doch gewiss in dem Gedanken an ihr herrliches Münster die wunderschöne nennt, besser in gotischen oder romanischen Formen errichtet wäre. Erbaut ist der Palast von 1883 bis 1889 nach Plänen und unter der Leitung des Landesbauinspektors Hermann Eggert (geb. 1849), eines Zöglings der Berliner Schule. Das Ganze hat eine Länge von 73 m bei 56 m Tiefe und schliesst zwei Höfe in sich. Die beherrschende Kuppel über der mittleren Säulenhalle, die etwas vorspringenden Flügel und die das erste und zweite Geschoss scharf voneinander scheidende Linie des durchgehenden Balkons in Verbindung mit dem derben Kranzgesimse geben die Hauptelemente der einfach klaren Gliederung des Baues. Was die Formen betrifft, so verleiht die schwere Rustika, die sich auch in dem viereckigen Unterbau der Kuppel zeigt, dem Ganzen das Gepräge der florentinisch-römischen Renaissance, zu der auch die Etagenattika, d. h. der obere Halbstock mit den niedrigen Fenstern, passt. Der durchlaufende Balkon erinnert an die gleiche Einrichtung venetianischer Paläste. Dagegen weist der reiche, derb behandelte plastische Schmuck, der über den rundbogigen Fenstern der ersten Etage, dann in den Wappen deutscher Städte zwischen den Fenstern der Attika, besonders aber an der Vorhalle in den Figuren des Giebels, an den skulptierten Säulen und Pfeilern und an der Kuppel sich häuft, auf barocke Muster. Die quadratische Kuppel erinnert in ihrer Gestaltung an die der Pavillons des Louvre in Paris, hat aber hier in den grossen Rundbogen eine originelle Lichtdurchbrechung erhalten. Sie erhebt sich über dem Audienzsaale zu 35 m Höhe und trägt auf einem schöngegliederten Aufsätze zwei Herolde, die die Flaggenstange halten. Die Bedachung ist nach olympischen Mustern in Ziegeln ausgeführt.

No. 75. Grabstele der Ameinokleia.

„Die Rechte des Toten zu wahren, ihm die letzte Ehre zu bezeigen, damit nicht der Schatten des Verstorbenen an den Gestaden der Gewässer der Unterwelt ruhelos umherirre, ohne Einlass in die Gefilde des Elysiums finden zu können, war ein tief empfundener und wohlthuender Zug im griechischen Volksleben, den religiöse Vorstellungen und Sitte zum Gesetz erhoben hatten. Daher der fromme Brauch, den Toten zum letzten Gange zu schmücken, seinen irdischen Ueberresten ein ehrenvolles Begräbnis zu teil werden zu lassen, die Grabstätte als heilig zu achten und gegen jede Unbill zu schützen.“*)

Demgemäss wurde auch das Grab, die Totenstätte, mochte nun dasselbe die Urne mit der Asche des Verstorbenen enthalten oder den unverbrannten Leichnam, welche Art der Bestattung auf Attikas unbewaldetem Felsboden wohl die bei weitem häufigere gewesen ist, mit einem entsprechenden Denkzeichen geschmückt. Die über ganz Griechenland bis nach Asien hinein am meisten verbreitete Gattung derselben sind die Stelen (Säulen), die besonders in Attika so zahlreich erhalten sind. Es sind schmale, schlanke, nach oben sich sanft verjüngende Steinplatten, die in aufrechter Stellung entweder im Boden oder auf einem Bema (Sockel) befestigt wurden und den Namen des Verstorbenen angeben. Für reichere und Vornehere verwandelt sich dieses einfache Denkzeichen in die Form eines kleinen kapellenartigen Gebäudes, zwischen dessen Säuleneinfassung die Gestalt des Dahingeschiedenen in Relief abgebildet ist.

Eine solche reicher ausgeführte Grabstele ist die der Ameinokleia, die 1836 im Piräus gefunden wurde und jetzt ihren Platz im Nationalmuseum zu Athen hat. Aus pentelischem Marmor gearbeitet, 1,35 m hoch, unten 0,70 m breit, wird sie von einem Giebel mit Akroterien gekrönt, der ohne Epistyl über den Reliefgrund des Schaftes und über die Kapitäle der Seitenpfeiler weit vorkragt. Auf der unteren Randleiste des Giebels steht die verstümmelte Inschrift „Ameinokleia, des Andromenes Tochter“, wozu auf dem abgebrochenen Ende wahrscheinlich der Name des Gatten zu ergänzen ist. Unten ist ein rauher Fussstreifen gelassen. Das Hochrelief, das besonders an den Köpfen stärkere Unterarbeitung zeigt, stellt eine Gruppe von drei Personen dar. Rechts steht, an den Pfeiler gelehnt, die Hauptfigur, Ameinokleia. Sie ist mit einem langen Chiton und einem Mantel bekleidet, der um den linken Arm geschlagen und auch über den Hinterkopf gezogen ist. In beiden Ohrläppchen sind Löcher für metallenen Schmuck. Eine junge Dienerin in der für eine solche üblichen Kleidung, einer Haube und einem Chiton mit Aermeln, ist damit beschäftigt, ihr die Sandale zu ordnen, während die Herrin sich mit den Fingern der Rechten auf ihren Kopf stützt. Hinter der Knieenden steht eine erwachsene Begleiterin, nach der Kleidung zu urteilen eine Freundin oder Verwandte, an den Pfeiler gelehnt und blickt, während sie ein Schmuckkästchen vor der Brust hält, mit sanft geneigtem Kopfe auf die Ameinokleia. Ist auch die Ausführung dieses Reliefs, wie gewöhnlich, nicht sehr fein, so fesselt doch das Ganze durch die Anmut der Stellungen und durch einen echt griechischen Zug edel vornehmer Ruhe. Nach der ziemlich übereinstimmenden Ansicht der Gelehrten gehört die Stele dem Ende des 5. Jahrh. v. Chr. an.

*) Guhl und Koner, Das Leben der Griechen und Römer.

Was nun die dargestellte Scene zu bedeuten habe, wird je nach der allgemeinen Ansicht über attische Grabreliefs verschieden beantwortet. Bezeichnend für die schöne Menschlichkeit der Griechen erscheint es zunächst, dass auch nicht der leiseste Zug des Todesgrauens, der Furcht vor dem traurigen Reiche der Schatten vorhanden ist. Die Handlung ist ganz im Irdischen beschlossen. In treuem Abbilde, so wie sie unter den Lebenden weilte, in dem bezeichnenden Gebaren, das die Hinterbliebenen an ihr kannten, so steht die Verstorbene vor ihnen. Ist es eine blosser Toilettenscene, wie manche wollen, eine Scene also aus dem ruhigen Stilleben im Schosse der Familie, die dem Gatten die Erinnerung an die Schönheit der jungen Frau wach erhält und als ein Zeugnis der zärtlichsten Bande des Lebens die Bitterkeit der Todesgedanken sanft zu lösen vermag? Oder müssen wir an einen feierlichen Abschied, an eine Reise denken, zu der die schöne Ameinokleia sich rüstet? Mit dieser Auffassung kommen wir leicht auf den ernsteren Hintergrund des Vorganges, auf den Abschied vor der letzten Reise, von der niemand zurückkehrt. Wie kann man sich noch diesem tieferen Sinne der Scene, der so nahe liegt und so natürlich zum Ausdruck gebracht ist, verschliessen! Spricht diese ernste Feierlichkeit, die über dem Ganzen schwebt, nicht unmittelbar zum Herzen, nicht der schmerzlich zuckende Mund, das wehmütige Auge und der traurig gesenkte Kopf des jungen Mädchens, von dem die Freundin scheidet!

No. 76. Voltaire, von Houdon.

Nach dem Original im Théâtre Français zu Paris.

Die Porträtskulptur hat in Frankreich, wo die Kunst stets in einem engen Zusammenhange mit dem öffentlichen Leben der Nation gestanden hat, während der letzten Jahrhunderte eine viel grössere Aufgabe zu vollführen gehabt, als in den übrigen europäischen Ländern. Dieselbe brauchte sich hier nicht auf den karg zugemessenen Raum der zurückgezogenen Kreise des Privatlebens, die sich mit ihren künstlerischen Bedürfnissen naturgemäss immer in erster Linie an die Malerei wenden, zu beschränken. Sie stand vielmehr unmittelbar an den Stufen des Thrones, verewigte Staatsmänner und Feldherren und spiegelte mit ihren Statuen von Gelehrten und Dichtern die geistigen Interessen der gebildeten Gesellschaft ab, der die unmittelbare persönliche Anteilnahme an den litterarischen und künstlerischen Dingen des Tages, in Frankreich mehr als anderswo, zum Bildungsbedürfnisse geworden war. Aus dieser Stellung der Porträtbildnerei erklärt sich auch der ihr durch Jahrhunderte gemeinsame Charakter, nämlich der Naturalismus, das peinlich treue, aus dem naiven Gefühle des Nachahmungstriebes herausgeborene Streben, der Natur möglichst nahe zu kommen. Durch keine Stilwandlungen hat sich dasselbe zurückdrängen lassen, weder durch den steifen Pomp und den Heroenkultus des Barocken, noch durch die gezierte Grazie des Rokoko; es zieht sich, kaum berührt von der antikisierenden Richtung des Kaiserreiches, von dem 18. in das 19. Jahrh. hinüber.

Der Hauptträger dieser naturalistischen Strömung ist Jean Antoine Houdon, geb. 1740 zu Versailles, gest. 1828 in Paris. In der Schule Pigalles, des Schöpfers des Denkmals für den Marschall Moritz von Sachsen in Strassburg, gebildet, gewann er früh den grossen Preis für Skulptur, der ihn nach Italien führte, wo er jahrelang lernend und schaffend thätig war. Nach Frankreich zurückgekehrt, errang er die Aufnahme in die Akademie der Malerei und Skulptur und wurde seit der Mitte der 70er Jahre durch seine Porträtbüsten und Statuen weit über die Grenzen Frankreichs berühmt. Dahin gehören die Büsten von Molière, Rousseau, Mirabeau, Lafayette, Franklin, Gluck, Katharina II. von Russland, Prinz Heinrich von Preussen, die Statue Washingtons, die er auf Bestellung der Vereinigten Staaten in Philadelphia, wohin er sich mit Franklin begeben hatte, modellierte, und die Marmorstatue Voltaires im Foyer des Théâtre Français zu Paris. Mit bewunderungswürdiger Wahrheit hat hier der Künstler die Natur im glücklichsten Momente der Aehnlichkeit erfaßt und uns das Bild jenes widerspruchsvollen Geistes verewigt, dessen persönlichen Umgang genossen zu haben Friedrich der Grosse einst als das höchste Glück seines Lebens pries. Einer der ersten Bahnbrecher für das Princip der modernen Geistesfreiheit hat Voltaire mit heldenhafter Kühnheit, allen Verfolgungen zum Trotz, das Vorurteil, den Aberglauben, die Religionswut und die Intoleranz bekämpft, aber zugleich mit ebenso beissender Satire und zersetzendem Spott die Grundlagen des sittlichen Lebens, Glauben, Pietät, idealen Sinn erschüttert. Als Schriftsteller durch Klarheit und Natürlichkeit der Darstellung, durch Leichtigkeit und Anmut des Stiles ausgezeichnet, in der Unterhaltung hinreissend durch das Gefunkel seines Witzes und die Fülle überraschender Ideen, entschleierte er bei näherem Verkehr seine selbststüchtige und eitle Natur, sein von Neid und Bosheit erfülltes Herz, seine Streitlust und vor allem seine schmutzige Gewinnsucht. Der faltenschwere Mantel und das um die Haare geschlungene Band, im Altertum auch für die grossen Dichter das Symbol der

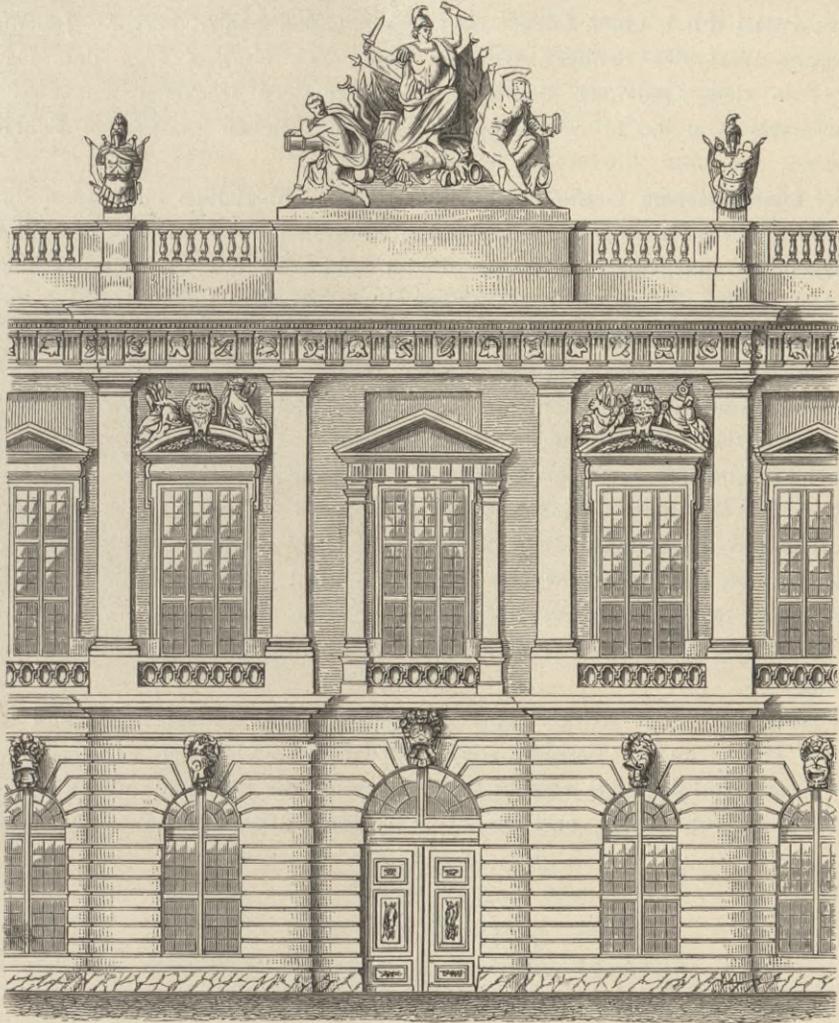
Vergötterung, sind die einzigen Zeichen des Tributs, den der Künstler dem der Antike huldigenden Zeitgeschmacke gezollt hat.

Die Zeit der Revolution brachte, wie allen Künstlern des Ancien régime, auch Houdon schwere Prüfungen. Die Akademie wurde 1793 aufgelöst und damit den zu ihr gehörigen sechzehn Bildhauern die Gelegenheit zum künstlerischen Schaffen und zum Erwerbe entzogen, wenn sie nicht, was nur wenige von ihnen thaten, die Feste der Revolution durch Denkmäler und allegorische Figuren verherrlichen wollten.

No. 77. Kriegermaske, von Andreas Schlüter.

Das Original befindet sich im Lichthofe des Zeughauses zu Berlin.

Neben der Reiterstatue des grossen Kurfürsten (No. 68 der Wandbilder) besitzt Berlin in dem plastischen Schmucke des Zeughauses das zweite herrliche Werk des Bildhauers Andreas Schlüter. Schon der grosse Begründer der politischen Macht Brandenburgs hatte,



Von der Fassade des Zeughauses zu Berlin.

um dem gehobenen Staatsgeföhle Ausdruck zu verleihen, eine Reihe künstlerischer Aufgaben ins Auge gefasst; aber grösser im Planen als im Schaffen, ging er in der Grundauffassung seiner Bauanlagen, mit prophetischem Geiste in die Zukunft schauend, weit über das gegenwärtige Bedürfnis hinaus und hinterliess die Ausführung derselben seinem Nachfolger als Vermächtnis. So ist auch das Berliner Zeughaus bereits unter dem grossen Kurfürsten, wenn auch nur dem ersten Plane nach, entstanden. Derselbe stammt von François Blondel, der mehrmals französischer Gesandter am brandenburgischen Hofe und zugleich einer der

gefeiertsten Architekten seiner Zeit war. Begonnen wurde der Bau erst kurz vor 1695 unter Kurfürst Friedrich III., und zwar von dem Holländer Arnold Nering, der mit Hilfe der aufbewahrten Entwürfe Blondels einen neuen Plan gemacht hatte. Als der letztere fünf Monate später starb, wurde die Bauleitung dem höchsten brandenburgischen Baubeamten, Martin Grüneberg, übertragen, Andreas Schlüter aber mit der Herstellung der sämtlichen Skulpturen beauftragt. Vielleicht ist Schlüter unter der nominellen Oberaufsicht Grünebergs von vornherein der maßgebende Architekt gewesen; 1698 übernahm er wirklich die Leitung, die er freilich schon im folgenden Jahre, da ihm der Umbau des Schlosses übertragen wurde, an Jan de Bodt abtreten musste. 1706 wurde das Zeughaus vollendet. Es zeigt die Formen der italienischen Renaissance, im Erdgeschoße Rustika, oben eine Pilasterarchitektur und hebt das Portal durch einen Giebel über freistehenden Säulen hervor. Jedenfalls liegt der künstlerische Wert des heutigen Werkes, wenn auch Nerings Plan dem Ganzen zu Grunde liegt, in dem Gedanken Schlüters, die eintönigen trockenen Fassaden des gewaltigen Quadrates von 90 m Seitenlänge mit einem reichen plastischen Schmucke zu beleben.

Mit tief künstlerischem Geiste hat Schlüter diese mannigfaltige Dekoration durch eine einheitliche Idee, die aus dem Zwecke des ganzen Bauwerkes fließt, zusammengehalten. Am Aeusseren sehen wir die glänzende Schauseite des Soldatenlebens, die Zierden und Ehren des Kriegers in reichen Trophäen und kostbaren Waffenstücken; im Innern aber des stillen Hofes zeigt sich die Kehrseite des glänzenden äusseren Bildes. Von den Schlusssteinen der Fenster des Erdgeschosses, entsprechend den Helmen an der Aussenseite, blicken die 22 Masken sterbender Krieger hernieder. Jünglinge, Männer und greise Kämpfer mit brechenden Augen sind im Augenblicke des Verscheidens mit teils rührender, teils ergreifender, ja manchmal grauenerregender Wahrheit des Ausdrucks wiedergegeben. Die schmerzlichen Furchen, mit denen er die männliche Schönheit des Antlitzes zerreisst, zeigen, welche Kraft der würgende Todesengel nötig hat, um das Leben dieses Helden im schlichten Soldatenrocke zu brechen. Wünscht man nicht manchmal, es möchte der fransenbesetzte Schleier, der, unter den Voluten hervorkommend, sich wie eine Binde um die schreckliche Wunde am Kopfe legt, ganz herunterfallen und uns den Anblick der nun eintretenden Todesstarre verhüllen?

Die Masken sterbender Krieger im Hofe, der seit 1881 überglast ist, und die ihnen entsprechenden Helme an der Fassade, sowie die Trophäen über den Fensterverdachungen des Obergeschosses sind Schlüters eigenes Werk, während die Rüstungen und Figurengruppen auf der Balustrade von einem nach Berlin berufenen Pariser Bildhauer, Namens Hulot, stammen.

No. 78. Der Segen Jakobs, von Rembrandt.

Nach dem Original in der Galerie zu Kassel.

Von Rembrandts umfassender Phantasie und seiner Kunst, zu komponieren, legen seine Bilder aus der biblischen Geschichte das beste Zeugnis ab. Neben den Portraits, in denen er den Gipfel seiner Kunst erklommen hat, machen die letzteren den Hauptbestandteil seines Lebenswerkes aus. In zahlreichen Gemälden und Radierungen behandelt er alt- und neutestamentliche Gegenstände, aber nicht in dem hergebrachten Stile, wie er von den italienischen Malern begründet und überliefert ist und wie er noch den grossen Flamländern Rubens und van Dyck eignet. Es handelt sich bei Rembrandt nicht um Andachtsbilder zum Schmucke der Kirche und zur Weihe des Gottesdienstes. Er steht zu den Geschichten und Gestalten der Bibel in einem persönlichen Verhältnisse. Die Passion ist für ihn, wie für die deutschen Künstler, ein Ereignis voll des herbsten Ernstes und voll tragischer Gewalt. Seine Bilder aus der Passionsgeschichte werden, ähnlich wie Dürers und Holbeins Passionsszenen, von demselben Geiste getragen, welcher Paul Gerhardt das Kirchenlied „O Haupt voll Blut und Wunden“ eingab. Daneben fesseln den grossen Holländer ganz im Sinne seines reformierten Volkes und der die Zeit beherrschenden puritanischen Richtung besonders die Parabeln des neuen Testaments und die Scenen, die in den mittleren und späteren historischen Büchern des alten Testaments geschildert werden. Mit Vorliebe verwendet er in diesen letzteren jüdische Charakterköpfe und orientalische Trachten, wie er sie im Judenquartiere und im Hafen von Amsterdam täglich zu studieren Gelegenheit hatte, er, der Freund des jüdischen Arztes Ephraim Bonus, in dessen Porträt er ein Meisterwerk seiner Kunst hinterlassen hat. In dieser Neigung für jüdisches Wesen und jüdische Geschichte ist er ein echter Sohn seines Volkes, und es gelten auch für ihn die Worte, die Gutzkow im Uriel Acosta den Silva sprechen lässt:

„. Weil ein Volk,
Das so wie hier zu Land die Bibel ehrt
Und aus dem Urquell seinen Glauben schöpft,
Auch uns, die wir in finstrer Heidenzeit
Die Offenbarung eines Einen Gottes
Wie eine ew'ge Lampe pflegten, ehrt,
In uns die Hüter der Verheissung ehrt,
Die Söhne Davids ehrt, aus dessen Stamm
Sein Heiland, der ein Jude war, entsprossen.“

Rembrandt kannte die Bibel wie wenige Künstler; er liebte und verkörperte ihre Geschichten in erster Linie um dieser persönlichen Neigung willen. Dabei führt er uns aber in keine ferne, fremde Welt, sondern in die unmittelbare Gegenwart seines Landes und Volkes, ohne Rücksicht auf irgendwelche ideale Typen und klassische Vorbilder.

So ist es auch in dem herrlichen Gemälde der Kasseler Galerie mit lebensgrossen Figuren. Es ist im Jahre 1656 entstanden, kurze Zeit nachdem er den Zusammenbruch seiner einst so günstigen Vermögensverhältnisse erfahren hatte. Aber wir merken nichts von einem Nachlassen seiner künstlerischen Kraft. Gerade in dieser Zeit gewinnt er eine Stufe, die ihn nach allen Richtungen hin völlig frei erscheinen lässt. Hatte er sich in früheren Jahren durch das

Streben nach heftiger Dramatik, durch seinen Hang zum Phantastischen bisweilen verführen lassen, den Wünschen des Publikums Genüge zu leisten, so verlieren seine Schöpfungen jetzt allen Schein der Willkür. Die biblische Erzählung im 48. Kapitel des ersten Buches Mosis, in der umständlich berichtet wird, wie der Hauptsegens des sterbenden Jakob nicht dem Manasse trotz seiner Erstgeburt, sondern dem Ephraim zu teil wurde, hat der Künstler in eine einfache, rührende Familienszene verwandelt und demgemäss auch die Gattin Josephs, Asnath, von der in der Bibelstelle nicht die Rede ist, in das Bild eingeführt. „Und Israel machte sich stark und setzte sich im Bette“, das sind fast die einzigen Worte, die in der Schilderung des Künstlers deutlich anklingen. Wer den Wortlaut des alten Testaments nicht kennt, sieht kaum in der stützenden Hand Josephs die Bemühung des besorgten Vaters, den Segen vom Haupte des blondlockigen Ephraim auf das des dunkelhaarigen Manasse hinüberzuleiten. Sonst ist alles im persönlich Seelischen beschlossen, und hier ist Rembrandt einer der grössten Meister. Welche Durchgeistigung der Gesichter, wie ergreifend der Ausdruck, welche Kraft und Reinheit des Empfindens! Es ist so still in dem Raume; man meint das Gelispel des Segens, das dem Erzvater auf der Lippe schwebt, zu vernehmen.

Auch Rembrandts künstlerisches Ausdrucksmittel erscheint hier in vollkommener Ausbildung, das Helldunkel. Ein hell einbrechender Strahl verbreitet nur teilweise und allmählich Licht, kämpft mit den Schatten, umspielt die Gegenstände in unendlich weichen Abstufungen und hebt sie plastisch heraus. Ist es Kerzen- oder Sonnenlicht? Keins von beiden. Es ist vielmehr das poetische Licht seiner Phantasie, eine künstlerische Abstraktion des Abendlichtes, dessen milder goldiger Schimmer selbst im tiefsten Dunkel seiner Bilder noch heimlich nachzittert.

No. 79. Vier Apostel, von Albrecht Dürer.

Die Originale befinden sich in der Königl. Pinakothek in München.

Im Jahre 1526, kurze Zeit vor seinem am 6. April 1528 erfolgenden Tode, übersandte Dürer dem Rate von Nürnberg die beiden Gemälde mit der Zuschrift: „Dieweil ich vorlängst geneigt gewesen wäre, Eure Weisheit mit einem kleinwürdigen Gemälde zu einem Gedächtnis zu verehren, habe ich doch solches aus Mangelhaftigkeit meiner geringschätzigen Werke unterlassen müssen. Nachdem ich aber diese vergangene Zeit eine Tafel gemalt und darauf mehr Fleiss denn auf andere Gemälde gelegt habe, achte ich niemand würdiger, dieses zu einem Gedächtnis zu behalten, als Eure Weisheit, deshalb ich auch dieselbe hiermit Eurer Weisheit verehere, unterthänigerweise bittend, dieselben wollen dieses kleine Geschenk gefällig und günstig annehmen und meine günstigen gnädigen Herrn, wie ich bisher allbei gefunden habe, sein und verbleiben.“ Der Rat antwortet Dürer in einem ebenfalls erhaltenen Schreiben vom 6. Oktober, dass er erbötig sei, die Tafel mit den vier Figuren zum Andenken zu behalten, ihm dafür aber bezahlen wolle, was er daran verdient habe; und da der Künstler einen Preis anzugeben ablehnte, erhielt er als Gegengeschenk 100 Gulden, dazu seine Frau 12 und sein Diener 2 Gulden Rheinisch.

Dieses letzte bedeutende Werk des Meisters, der seit längerer Zeit von mannigfachem Körperleiden heimgesucht war, kann füglich als sein Testament betrachtet werden, das er, gleichsam die Summe seines künstlerischen Könnens, als dankbarer Patriot in die Hände des ihm allzeit wohlgewogenen Magistrats seiner Vaterstadt legt. Zugleich erhebt er mit diesen Bildern einen Mahn- und Weckruf und klärt uns über diese tiefere geistige Bedeutung seiner Apostelfiguren in einer Unterschrift auf, die er in zierlicher gotischer Minuskel schwarz auf weiss unter die beiden Hälften setzt. Als Einleitung gilt folgender Mahnruf an die Staatsgewalt: „Alle weltlichen Regenten in diesen gefahrvollen Zeiten sollen billig achthaben, dass sie nicht für das göttliche Wort menschliche Verführung annehmen, denn Gott will nichts zu seinem Worte gethan, noch dannen genommen haben. Darum höret diese trefflichen vier Männer, Petrum, Johannem, Paulum und Marcum!“ Es folgt sodann unter der linken Tafel die Warnung aus der zweiten Epistel Petri (II, 2) vor den falschen Propheten und Lehrern, die verderbliche Sekten einführen und aus der ersten Epistel Johannis (II, 4) die Mahnung, nicht jeglichem Geiste zu glauben und die Geister zu prüfen, ob sie von Gott sind. Unter der rechten Tafel aber verkündet Paulus in der zweiten Epistel an Timotheus (III, 1—7) den Eintritt greulicher Zeiten, in denen Hoffärtige, Schänder, Verräter, Frevler auftreten und unter der Gebärde eines gottseligen Wandels der Wollust dienen werden; und Markus warnt im 12. Kapitel seines Evangeliums (Vers 38) vor den Schriftgelehrten, die gern obenan in den Schulen und über Tisch sitzen, aber der Witwen Häuser fressen.

Wir werden mit diesen Worten mitten in den gewaltigen Geisteskampf geführt, der damals eben in Deutschland entbrannt war. Dass Dürer die Bibelstellen nicht nach dem Texte der alten Koburger Bibel, sondern nach der Septembibibel Luthers citiert, zeigt uns; wenn wir es nicht sonst schon von ihm als dem Freunde Melanchthons wüssten, dass er ein eifriger Anhänger Luthers war. Mit seinen vier Aposteln, die er als die Grundpfeiler der ursprünglichen und reinen christlichen Lehre ansieht, giebt er sein in das Malerische übersetztes Glaubensbekenntnis, ja noch mehr, er wird mit denselben innerhalb seiner Vaterstadt zu einem geistigen Vorkämpfer für die Reinheit des neuen Lichtes; indem er vor den Gefahren warnt, die hier von den radikalen Neuerern, den Sektierern, vor Wiedertäufern und Deisten, dort von den Anhängern des Alten, den sittenlosen Priestern und meinungsstolzen Humanisten drohen. In der That tragen die vier Apostel die kühnste That des

deutschen Volkes, die Reformation, an der Stirn. Die beiden Hauptseiten der Reformationsbewegung in Deutschland sind hier charakterisiert, links die ernste Erforschung der Wahrheit aus den echten Quellen der Offenbarung, rechts der kühne Kampfesmut bei der Verteidigung derselben gegen Auswüchse im eigenen Lager und gegen äussere Feinde. Johannes und Paulus, die beide in ganzer Figur erscheinen, sind die Hauptgestalten. Petrus, erkennbar an dem Schlüssel, und Markus der Evangelist mit der Rolle in der Hand, beide nur mit der Büste sichtbar, schliessen sich in Haltung und Ausdruck jenen an. Johannes, eine ernste Denker- und Forschergestalt, blickt sinnend in das geöffnete Buch herab, das den Anfang seines Evangeliums in deutscher Uebersetzung zeigt, und lässt uns hinter der hochgewölbten Stirn die tiefe Gedankenarbeit erkennen. Von dieser Arbeit erschöpft, halb verdrossen, schaut Petrus, ein etwas müder Greis, neben ihm in das Buch. Gegenüber diesen beiden kontemplativen Naturen ist der gewaltige Paulus der Mann des Kampfes. Fest auf beiden Füßen stehend, das mächtige Schwert in der Faust, blickt er ruhig, mit gehaltenem Zorn von der Seite heraus; aber die emporgezogenen Brauen und die geschwellte Schläfenader verraten die jetzt noch gebändigte innere Erregung, die im nächsten Augenblicke mit Hieb und Wort hervorbrechen kann. Hinter ihm steht Markus, wie bebend vor der Leidenschaft des Kampfes, mit nervös zuckenden Lippen, die Augen in die Ferne gerichtet, als suchten sie mit Begier den Gegner.

Unverkennbar tragen die vier in den Gegensätzen so scharf herausgearbeiteten Charakterköpfe das Gepräge der Ideen des Meisters auch in Bezug auf die Art und Weise seines künstlerischen Schaffens. Sie weisen weder auf einen allgemeinen Typus, noch auf ein bestimmtes Naturmodell, sondern erscheinen, teils auf Anschauung, teils auf Spekulation begründet, als die Ideale der historischen Persönlichkeiten, als vollendete Charakterfiguren. So begreift man, dass die Apostelbilder schon frühzeitig als die Vertreter der vier Temperamente, als die Verkörperungen der Hauptrichtungen menschlicher Empfindungsweise und Willensäusserung betrachtet worden sind. Der Schreibmeister Johann Neudörffer, ein Zeitgenosse Dürers, der den Künstler noch persönlich gekannt hat, berichtet zuerst von dieser Bedeutung der vier Figuren; und da wir wissen, dass Dürer selbst die vier Temperamente oder Komplexionen in Kupferstichen u. a. zum Gegenstande seines eifrigsten Studiums gemacht hat, so wird man die Behauptung aufrecht erhalten können, dass er, wenn auch nicht namentlich, so doch der Idee nach die vorliegenden Köpfe zugleich als die Repräsentanten der gedachten Kategorien vorgestellt hat, und zwar die eine Hälfte als die mehr passiven, die andere als die aktiven Naturen, Johannes als den Melancholiker, Petrus den Phlegmatiker, Paulus den Choliker und Markus als den Sanguiniker.

Auch die malerische Durchführung, die den Meister auf der höchsten Stufe seines technischen Könnens zeigt, ist auf die Wirkung der Kontraste berechnet, zumal in der Gewandung mit ihrem einfach grossen Wurf. Der rote, gelbgefütterte Mantel, den Johannes über einem grünen Unterkleide trägt, fällt in weichen Falten herab. Dagegen bricht sich der weisse Mantel des Paulus, der nur an der rechten Handwurzel und am Fusse etwas von dem blutroten Untergewande sehen lässt, in steiferen Knicken, noch von Thorwaldsen als ein Wunderwerk plastischer Malerei angestaunt.

Ein Jahrhundert lang zierten die Tafeln die Losungsstube des Nürnberger Rathauses, bis man sie im Jahre 1627 dem kunstliebenden Kurfürsten Maximilian von Bayern auf sein eifriges Drängen überliess. Vergebens hatte man im Hinblick auf die Jesuiten in München gehofft, er werde sich mit Kopien begnügen, da „den Tafeln Sprüche vom Widerchrist, von Menschensatzungen und Hoffart beigegeben“ seien. Der Kurfürst liess die Inschriften ablesen und nach Nürnberg zurückschicken, wo sie, an der Gärtnerschen Kopie der Tafeln befestigt, zu sehen sind.

No. 80. Die heilige Justina, von Moretto.

Nach dem Original im K. K. Hofmuseum zu Wien.

Das Hinterland von Venedig hatte schon im 15. Jahrh. eine Reihe hervorragender Kräfte, wie Cima und Catena, zu der Künstlerschaft der Lagunenstadt gestellt. Durch ihre zeitweise Thätigkeit in der Heimat legten diese Künstler den Grund zu den tüchtigen lokalen Schulen im Friaul, in Vicenza, Brescia, Bergamo u. s. w., die stets in enger Verbindung mit der Mutterstadt Venedig blieben. Im 16. Jahrh. verdankt die venetianische Malerei der sogenannten terra ferma sogar alle ihre ersten Meister, Giorgione von Castelfranco, Palma vecchio von Bergamo, Tizian von Cadore an der Piave, Paolo von Verona. Keiner ihrer Zeitgenossen hat sich dem überwältigenden Einflusse dieser grossen Künstler, vornehmlich Tizians, zu entziehen vermocht. Weil aber ihre Kunst immer wieder auf die Natur als ihre wahre Quelle zurückwies, so blieben selbst Maler zweiten und dritten Ranges frisch und lebendig und hielten an der treuen Auffassung des Lebens und dem schönen warmen Kolorit als an der besten Mitgift der Schule fest. Wie die Maler aus Friaul, so besaßen auch jene aus Verona, aus Bergamo und Brescia in Venedig ihren Mittelpunkt, ohne jedoch ihre Selbständigkeit vollständig aufzugeben. Besonders eigenartig sind die Schöpfungen, die im zweiten Viertel des 16. Jahrh. die Schule von Brescia hervorbringt. An der Spitze derselben stehen drei fast gleichwertige Künstler, Savoldo, Romanino und Moretto, die nur hinter den grossen Meistern Venedigs, deren Nachfolger sie sind, zurückstehen müssen.

Alessandro Bonvicino, genannt Moretto von Brescia (um 1498—1555), geht von Romanino aus und schliesst sich dann an die eigentlichen Venetianer, namentlich an Tizian; doch geht die glühende venetianische Farbenpracht bei ihm in einen mildereren, duftigen Silberton über, der wie ein natürlicher Ausfluss seiner zarten Empfindung erscheint. Dabei hat Moretto mehr eigene Schönheit und Grösse, als die beiden anderen Brescianer; er hat einen eigenen Stil, der sich in der ruhigen, vornehmen Haltung, in der reifen, vollen Schönheit seiner Figuren, der ausdrucksvollen Empfindung der Köpfe und in einem auf Raffaelsche Muster hinweisenden Aufbau der Gruppen offenbart. In seinem vollen Glanze zeigt er sich in seiner Vaterstadt, deren Kirchen er mit Gemälden geschmückt hat. Sonst bieten das Städelsche Institut zu Frankfurt (Thronende Madonna) und das Hofmuseum in Wien zwei Perlen seiner Kunst.

Als Altarbild ist auch die Justina gemalt. Die Heilige, die Patronin von Padua und Venedig, unter Kaiser Maximianus als Märtyrerin enthauptet, eine hoheitvolle Gestalt von mächtigem Bau der Glieder, erscheint in offener Landschaft, deren steile Felsen an die Alpenheimat des Künstlers erinnern, dem knieenden Donator (d. i. dem Stifter des Bildes), Herzog Ercole II. von Ferrara († 1558). In der Rechten hält sie einen Palmzweig, das Zeichen des Märtyrertums, und ihr zu Füssen ruht, anmutig gelagert, das Einhorn, das fabelhafte Tier in Gestalt eines Pferdes mit gewundenem Horne auf der Stirn, das, aus der orientalischen Mythologie stammend, von den ersten Christen als Symbol der Keuschheit und Stärke gebraucht wurde, und von dem die Sage ging, dass es von keinem Jäger eingefangen werden könne, wenn es aber eine Jungfrau sehe, so lege es sich in deren Schoss und schlafe ein. Auch hier erscheint es als Symbol der Jungfräulichkeit und Keuschheit. Das Visionäre ist in diesem Bilde mit vollkommener Gegenständlichkeit, so in dem realistischen Kostüm, dem prächtigen Brokatmantel der Heiligen u. a., behandelt, und doch stört kein Zug die feierliche Stille des mystischen Vorganges. Merkwürdig kontrastiert mit der mächtigen Körperlichkeit, die beiden Figuren eignet, ein eigentümlicher Zug fast schwärmerischer Wehmut in den sich beegnenden Blicken der Heiligen und des anbetenden Herzogs.

No. 81. Die Engelsburg in Rom.

Mausoleum Hadriani.

Den Kern der heutigen Engelsburg bildet das gewaltige Grabmal des Kaisers Hadrian, moles Hadriani, das derselbe nach der Rückkehr von seiner Reise durch die Provinzen des ganzen Reiches auf dem rechten Tiberufer nach dem Vorbilde der Mausoleen des Augustus und der Caecilia Metella wahrscheinlich nach seinen eigenen Plänen errichten liess. Der Kaiser, der sich überall gern in Bauprojekten erging, wollte mit diesem riesenhaften Werke den Ruhm des Mausoleums in Halikarnass, eines der sieben Weltwunder, verdunkeln und bestimmte dasselbe als Grabstätte für sich und seine Nachkommen. Erst Antoninus Pius vollendete den Bau, und bis auf Septimius Severus († 211) wurden alle Kaiser mit den Ihrigen hier begraben. Als Unterbau diente ein massives Quadrat von ungefähr 100 m Seitenlänge und 31 m Höhe, innen aus Gusswerk, aussen aus Travertinquadern bestehend. Darüber erhob sich ein gewaltiger Rundbau von 73 m Durchmesser aus Travertin, der wieder in terrassenförmiger Abstufung einen kleineren trug, worauf ein kegelförmiges Dach das Ganze abschloss. Eine kostbare weisse Marmorbekleidung umhüllte das Aeussere; die beiden Rotunden waren von Säulenhallen umgeben, in denen zahlreiche Statuen standen, und das Dach bekrönte wahrscheinlich ein bronzener Pinienapfel, vielleicht derselbe, der noch heute im Giardino della Pigna im Vatikan zu sehen ist. Von dieser ursprünglichen Gestalt des Grabmals giebt der jetzige Bau kaum die leiseste Vorstellung. Der quadratische Unterbau steckt heute mehr als zur Hälfte verschüttet im Boden, und von dem Uebrigen ist nur der Mauerkerne der grossen unteren Rotunde erhalten, auf dem sich von dem vorspringenden mittelalterlichen Rundbogengesims an das Kastell San Angelo erhebt, während ausgedehnte Befestigungswerke das Ganze von unten einschliessen. Im Centrum dieses cylindrischen Mauerkerne, der bis auf die Luftschachte völlig massiv ist, sieht man noch heute die Grabkammer des kaiserlichen Hauses, zu der ein jetzt verschütteter, spiralförmig an das Aeussere sich anschliessender, langsam ansteigender Gang führte. Das Grabgewölbe, das 1822 wieder aufgefunden ist, ist 9 m lang, 8 m breit, 13 m hoch und zeigt vier Nischen zur Aufnahme der Aschenurnen. In der Mitte soll Hadrian selbst in einem Porphyrsarge beigesetzt worden sein, dessen Deckel heute in St. Peter als Taufbecken dient.

Seinen heutigen Charakter einer Festung, der Citadelle von Rom, hat das Gebäude schon im Altertume erhalten; denn es wurde, vielleicht schon unter Aurelian, bestimmt unter Honorius, als ein strategisch wichtiger Punkt, gleichsam als Brückenkopf in die Mauerbefestigung der Stadt einbezogen und diente im ganzen Mittelalter als der festeste Punkt Roms, „eine fertige Bastion von solidester Konstruktion“ zur Abwehr gegen äussere Feinde und zum Zufluchtsorte der Päpste in den Zeiten der Not. Die Geschichte dieses Mausoleums des Hadrian ist die Geschichte der Stadt Rom selbst, und was man von Rom gesagt hat, dass es eine monumentale Weltgeschichte in Stein und Erz vorstelle, das gilt hinwiederum von diesem Baue für die Geschichte der ewigen Stadt. Vergangenes und Gegenwärtiges reichen sich hier die Hand; die Jahrhunderte rücken eng zusammen. Hier scheint die Geschichte aus der Flucht der Zeiten herausgerissen; der Fluss des Geschehens ist nicht verwaschen, er ist erstarrt. Hier weht es wie ein Hauch der Ewigkeit, die nichts weniger ist, als eine unendlich lange Zeit, wie die volkstümliche Auffassung sich gern vorstellt, sondern der Gegensatz der Zeit, die Zeitlosigkeit.

Alarich zerstörte 410 bei der furchtbaren Plünderung Roms die Grabkammer. 537 verteidigten sich hier Belisars Truppen gegen die Goten unter Vitiges und stürzten die

Marmorstatuen von oben auf die Köpfe der Stürmenden herab. Damit begann die Zerstörung. Papst Gregor dem Grossen erschien, als er 590 während einer furchtbaren Pest eine Procession abhielt, über dem Mausoleum der Erzengel Michael, wie er zum Zeichen des Aufhörens der Seuche das Schwert in die Scheide steckte. Die Legende gab Bonifacius IV. (608—615) Veranlassung, oben eine Kapelle, S. Angelo inter nubes, zu erbauen, an deren Stelle später eine Marmorstatue des Engels von Montelupo und 1740 die gegenwärtige Bronzestatue, die Benedikt XIV. nach einem Modell des Niederländers Verschaffelt ausführen liess, trat. Im 10. Jahrh. diente der Bau tyrannischen Gewalthabern als Zwingburg, so dem Johannes Crescentius, der 998 von Otto III. nach der Einnahme der Festung auf der Höhe derselben mit zwölf seiner Genossen hingerichtet wurde. Papst Gregor VII. diente die Engelsburg als Zufluchtort vor der Rache Kaiser Heinrichs IV., Alexander VI. vor Friedrich Barbarossa. 1379 während des Schismas zerstörten die Römer, die im Bunde mit Urban VI. dessen Gegenpapst Clemens VI. zur Uebergabe zwangen, die Marmorbekleidung, und seit 1406 war der Bau als Citadelle dauernd im Besitze der Päpste. Alexander VI. liess um 1500 Engelsburg und Vatikan durch einen langen gedeckten Arkadengang miteinander verbinden, und Clemens VII. hielt in der Festung die schreckliche Belagerung von 1527 aus, in der Rom von den Soldaten Karls V., Deutschen und Spaniern, so grauenvoll verwüstet wurde. Der durch Goethes Bearbeitung seiner Selbstbiographie bekannte Goldschmied und Bildhauer Benvenuto Cellini erwies sich damals als ein trefflicher Artillerist, indem er als Führer von fünf Geschützen auf der höchsten Plattform des Kastells, „zunächst dem Engel“, wie er selbst sagt, grossen Schaden unter den Belagerern anrichtete. Unter Paul III. Farnese (1534—1550) erhielt der Oberbau, der ausser den militärischen Einrichtungen die ehemaligen Wohnungen der Päpste, die Wohnung des Festungskommandanten und zwei prächtig geschmückte Säle umfasst, seine jetzige Gestalt. Nachdem 1822 der Innenbau freigelegt und von Schutt gereinigt war, wurde das Fort von Pius IX. neu befestigt und gelangte 1870 bei der Besitzergreifung Roms durch die Truppen Viktor Emanuels in die Hände der italienischen Regierung.

Auch die Engelsbrücke, Ponte Sant'Angelo, stammt noch mit vier ihrer massiven Travertinbogen aus der Zeit Hadrians, der 136 n. Chr. zur Verbindung der Stadt mit seinem Grabmale den nach ihm benannten Pons Aelius (Aelius Hadrianus) über die Tiber führte. 1530 erhielt sie unter Clemens VII. am Aufgange die Statuen der Apostel Paulus und Petrus, von denen wir die letztere, von Raffaels Freund Lorenzetto, links im Vordergrunde vor uns sehen. Die zehn kolossalen Engel mit den Marterinstrumenten sind 1668 unter Clemens IX. nach den Entwürfen Berninis ausgeführt.

No. 82. Das Innere des Pantheons in Rom.

Gleichsam als ein Abbild des Firmamentes wölbt sich, wie schon Dio Cassius (um 200 n. Chr.) sagt, die Kuppel des Pantheons über der Rotunde. Kein Tempelinneres auf Erden kommt diesem Raume gleich in der befreienden, reinigenden, lösenden Wirkung, die er auf das Gemüt des in ihm Weilenden ausübt. Dieser wunderbare Eindruck beruht, wenn auch das, was das innerste Wesen eines Kunstwerkes ausmacht, nicht zu messen und zu berechnen ist, abgesehen von der Kühnheit und Gewalt der Konstruktion auf dem Princip der Einfachheit und Einheit. Ein geschlossener lebendiger Organismus, einheitlich im Raume, der nicht durch Stützenstellungen geteilt ist, einheitlich im Lichte, das ganz allein durch die grosse Oeffnung im Scheitel der Kuppel (8,34 m Durchmesser) hereinströmt und den gewaltigen Rundbau mit seinen Strahlen und Reflexen so wunderbar erfüllt, während oben im kreisrunden Ausschnitte der römische Himmel in satterer Bläue leuchtet, als man es irgend im Freien sehen kann. Dazu kommt die Einheit der Mafsverhältnisse, denen die einfachste mathematische Gleichung $1 : 1$ zu Grunde liegt. Die Höhe vom Fussboden bis zum Beginne der Wölbung ist gleich der Höhe der Kuppel, so dass, wenn man sich die Kuppel zur Kugel ergänzt dächte, diese gerade den Fussboden berühren würde, folglich auch der innere Durchmesser der Rotunde (43 m) gleich der ganzen Höhe des Inneren.

Dieser überwältigende Eindruck des Raumes ist unzerstörbar bis auf unsere Tage derselbe geblieben; dagegen ist die Prachtdekoration mit Marmor und vergoldetem Erze späteren Wiederherstellungen und absichtlichen Plünderungen zum Opfer gefallen. Die Gliederung der Wand durch abwechselnd halbrunde und viereckige Nischen ist fast das einzige, was von dem ursprünglichen Baue noch übrig ist. Diese Nischenarchitektur, die mit den beiden unteren Geschossen des Aeusseren im innigsten konstruktiven Zusammenhange steht (vergl. No. 39 der Wandbilder), diente bekanntlich dem Zwecke des ganzen Bauwerkes, der Verherrlichung des julischen Kaiserhauses, indem daselbst die Statue Cäsars und die der Götter aufgestellt waren. Mit Ausnahme des mit einer Tonne gedeckten Einganges sind es sieben Nischen, je 8 m breit und $4\frac{1}{2}$ m tief, von denen die drei in den Hauptachsen liegenden im Grundrisse kreissegmentförmig, die vier in den Nebenachsen liegenden aber viereckig gehalten sind. Unser Standpunkt im Bilde befindet sich in einer von jenen dreien, und zwar in der an der rechten Seite befindlichen. Von hier aus sehen wir links die Eingangstonne, rechts die Hauptnische (jetzt Hauptaltar), die noch allein den halbkuppelförmigen Abschluss sichtbar erscheinen lässt, während die Halbkuppel derjenigen Nische, in der wir stehen, und die der gegenüberliegenden, sowie die Tonnen der vier Nischen in den Nebenachsen durch die Mauer der Oberwand verdeckt sind. Nur zwei der vier letzteren sind, und diese durch die Säulen unserer Nische zu zwei Dritteln verdeckt, von unserem Standpunkte aus sichtbar. Jede der sechs seitlichen Nischen wird nämlich von zwei korinthischen Pilastern begrenzt, zwischen denen zwei prächtige Säulen gleicher Ordnung eingebaut stehen, um das rings herumlaufende Gebälk, das nur von dem Bogen der Eingangstonne und demjenigen der Halbkuppel über der Hauptnische unterbrochen wird, zu tragen. Demgemäss springen die Säulen bei der Hauptnische mit einem kurzen Stück Gebälk vor den Pilastern in den Raum hinaus, während sie unter der Eingangstonne ganz fehlen. Zwischen den Nischen treten acht rechteckige Aediculae (Kapellchen) zur Aufnahme von Standbildern vor, deren abwechselnd dreieckige und flachbogige Giebel von je zwei Säulen gestützt werden. Sie stammen vielleicht von der Restauration unter Septimius Severus. Den meisten Stoff zu gelehrten Kontroversen hat den Forschern das kurze Obergeschoss, die sogenannte Attika,

geliefert, die sich über dem Gebälke mit seinem schwarzen Porphyrfries und seinem Konsolengesims erhebt. Die jetzige Bekleidung der Wandfläche mit ihrer dürftigen Stuccatur stammt nachweislich aus dem vorigen Jahrhundert und trat an die Stelle der antiken Dekoration aus weissem Marmor, Porphyr und Serpentin, die der Architekt Paolo Posi 1747 im Auftrage des Papstes Benedikt XIV. entfernte. Auf älteren Abbildungen zeigt dieselbe eine Stellung von Pilastern zwischen den rechteckigen Nischen, die damals noch keine Giebel trugen. Aber auch diese antike Verkleidung der Attika war vielleicht nicht die ursprüngliche, sondern einem späteren römischen Umbaue entsprungen. Es liegt die Vermutung nahe, dass die jetzt verblendeten Rundbogen über den Nischen einst die Attika über dem Gesimse durchbrochen haben, um so eine lebendige organische Verbindung zwischen der Rotunde und der Kuppel herzustellen. Ob nun, wie Adler vermutet, je zwei Karyatiden, über den Säulen auf dem Gesimse stehend, diese Bogen gestützt haben, oder ob, wie Neuere wollen, die Oeffnungen der Bogen durch Gitter aus Stein oder Bronze geschlossen gewesen sind, darüber fehlt bis heute die sichere Entscheidung. Das Kuppelgewölbe ist mit fünf Reihen sich verjüngender, stufenweise vertiefter Felder, sogenannter Kassetten, geschmückt, die, ihrer Bronzerosetten beraubt, selbst in ihrer jetzigen Leere und Farblosigkeit grossartig wirken. Dass das eintönige Rund des letzten oberen Gewölbedrittels ebenfalls eine Dekoration besessen hat, ist wohl ebenso sicher, wie die nähere Bestimmung desselben zweifelhaft. Der neuerdings restaurierte Fussboden besteht aus abwechselnd runden und viereckigen Platten von Porphyr, Granit und Marmor.

Man nennt Rom die ewige Stadt, und das ist der wahrhafte Ausdruck für eine nach Jahrtausenden zählende Entwicklung mit mehreren grossen Epochen auf einunddemselben Boden. In Rom wird man, wie Goethe sagt, Mitgenosse der grossen Ratschlüsse des Schicksals, das diese Stadt zweimal zur Beherrscherin der Erde gemacht, das die hellsten Sterne der Kunst an ihren Himmel geheftet und das ihr, der Hauptstadt des geeinigten Italiens, in unseren Tagen eine neue aufwärtssteigende Bahn eröffnet. Das Pantheon aber ist für sich allein ein Denkmal der ewigen Grösse Roms. In diesen künstlichen Himmel, wo vor fast zweitausend Jahren die alten Götter und Cäsaren thronten, sind die Heiligen der mittelalterlichen Kirche eingezogen. Nicht Pantheon, S. Maria Rotonda nennt das Volk die jetzige christliche Kirche. Der eigentliche Name, S. Maria ad Martyres, erinnert an den Tag der Einweihung, den 13. Mai 609, wo Papst Bonifacius IV. mit Erlaubnis des oströmischen Tyrannen Phokas auf 28 Wagen Gebeine von Heiligen aus den Begräbnisplätzen unter die Konfession bringen liess. Das nachmals vom 13. Mai auf den 1. November verlegte Einweihungsfest veranlasste dann die Einführung des Allerheiligentestes. Aber das Licht dieser Heiligen ist längst erloschen vor den Strahlen der Schönheit und vor der Sonne der neuen Einheit und Freiheit des Vaterlandes. Unter demselben Himmel ruhen Raffael und Viktor Emanuel, beide gefeiert von der dankbaren Mitwelt mit gleich stolzen Inschriften. Raffaels Grabstätte, die er sich selbst erlesen, ist bei der dritten Kapelle linker Hand. Die Madonna über seinem Grabe, für die er vor seinem Tode († 1520) eine Summe hinterlegt hatte, hat sein Freund Lorenzetto gemacht, die Inschrift, die von ihm rühmt, dass, solange er lebte, die Natur besiegt zu werden, als er starb, sie selbst zu sterben fürchtete, der Kardinal Bembo. Rechts neben dem Hochaltar in einer Wandnische steht der schwarz-eiserne Sarkophag, in dem Viktor Emanuel († 9. Januar 1878) ruht, schmucklos bis auf die goldenen Lettern, die ihn „padre della patria“ nennen.

No. 83. Palazzo vecchio in Florenz.

Die Italiener haben ihr Firenze mit dem Beinamen „la bella“ geschmückt, und nicht nur in dem landläufigen Sinne, in dem sonst von schönen Städten die Rede ist, gebührt dieser Name der Arnostadt; nein, stellen wir die strengsten Forderungen, wie sie uns die Wissenschaft des Schönen, die Aesthetik, an die Hand giebt, so wird keine Stadt der Welt dieser einzigen ihren Namen streitig machen. Florenz ist nicht nur die Stadt der unvergleichlichsten Kunstwerke, Florenz ist selbst ein grosses Kunstwerk, in welchem Natur und Kultur sich die Hand zum schönsten Bunde reichen. Ein entzückendes Thal, umkränzt von Hügeln, „deren ein jeder von Oel und Wein trieft“, wie Platen singt, in der Ferne überragt von den Gipfeln der Apenninen; ein ansehnlicher Strom, vielfach überbrückt, zu beiden Seiten die Stadt, von mafsvoller Ausdehnung, nicht so klein, um nicht stolz als Grossstadt auftreten zu können, nicht so gross, dass wir uns in dem Gewirr von Strassen und Gassen zu verlieren fürchten müssten, vielmehr von einer geradezu wunderbaren Uebersichtlichkeit; denn durch die ganze Stadt in fast regelmässigen Abständen zerstreut liegen an offenen luftigen Plätzen, wie erhabene Marksteine für den fremden Wanderer, eine Reihe gewaltiger Kirchen und Paläste, die einen schlicht und anspruchslos, des gewöhnlichsten Schmuckes der Fassade entbehrend, die anderen im schönsten Prunkgewande, aber alle erfüllt von einem Reichtume plastischer und malerischer Werke, wie sie sich in der ganzen Welt auf so engem Raume nicht wieder vereinigt finden. Denn was diesem Reichtume von Kunstwerken erst seinen wahren Wert verleiht, was wir in mancher prunkvollen Sammlung unserer modernen Kunststädte vergeblich suchen, dessen Mangel nie ersetzt werden kann, die Natur in der Kunst, die Unabsichtlichkeit, mit der jedes auf seinem Platze als dem angeborenen steht, die knüpfen das geistige Band, das in Florenz alles, Gebäude, Bilder und Statuen, zu einem grossen Kunstwerke vereint. Auf diesem gesegneten Boden sind diese Wunderwerke entsprossen, nicht durch den Werderuf eines kunstbegeisterten Mäcens, „das Volk hat diese Stadt zur Stadt gemacht“, wie Goethe im Tasso sagt, nicht durch eine lange mühselige, Jahrhunderte dauernde Entwicklung; nein, ein grosser Frühling hat diese Blüten entfaltet, ein Frühling, in dem die Freiheit in Florenz siegend ihre Fahne schwang, ein Frühling des geistigen Lebens, dessen Hauch wie erquickender Waldesodem durch die Länder strömte und den Modergeruch des in Satzung und Irrwahn erstorbenen Mittelalters in alle Winde verwehte, so dass ein grosser Völkerfrühling in der europäischen Welt anbrach — Humanismus, Renaissance! Wessen Herz bleibt unbewegt bei diesen Namen! Und Florenz ist ihre Wiege. So steht es noch heute, das ein glückliches Geschick gerettet hat vor der Zerstörungs- und Veränderungswut der sausen Zeit, so dass wir noch heute, mag sich auch der Umfang der Stadt in der kurzen Spanne ihres hauptstädtischen Ruhmes nach fast allen Seiten erweitert haben, in dem alten Florenz wandeln.

Auf den ersten Anblick verrät unser Bild wenig von den Reizen des schönen Florenz. Es versetzt uns in den Anfang jener grossen Geschichte der Stadt, in das ausgehende 13. Jahrh., wo aus nie endenden Bürgerkriegen und Partekämpfen nach Beseitigung des alten Adels endlich die demokratische Verfassung siegreich hervordrang, indem die Priors der sieben oberen Zünfte an die Spitze der Stadt traten. Dieses aufstrebende freie und reiche Bürgertum, das von nun an auch die Pflege der Kunst zu einer gleichsam nationalen, öffentlichen Aufgabe machte, hat sich in dem Palazzo vecchio (d. i. der alte) ein Denkmal gesetzt. Er liegt im Mittelpunkte des städtischen Lebens, an der Piazza della Signoria, einst dem Forum der Republik, wo die innere Geschichte von Florenz in Volksversamm-

lungen und Volksaufläufen, in Festen und Kämpfen ihren grossen offenen Widerhall fand. 1298 durch Arnolfo del Cambio, den ersten Baumeister des Domes, als Palast der Signoria, der Regierung der Republik aufgeführt, wurde er später, durch Fioravanti, Michelozzo, Cronaca und Vasari mehrfach verändert, Sitz des Grossherzogs Cosimo I. und dient heute als Stadthaus. Aber bis auf den heutigen Tag hat er den Charakter gewaltigen Trotzes und düsteren Ernstes bewahrt. Wir staunen, wie geringe Anforderungen jene Zeit selbst bei den wichtigsten Bauwerken an die künstlerische Gliederung gestellt hat. Aus schweren unbehauenen Quadersteinen im sogenannten Rustikastile erbaut, zeigt er keinen anderen Schmuck als die nüchternen Stockwerkgesimse und an den sparsam angebrachten kleinen Fenstern die im Mittelalter beliebte Teilung durch Säulen und die Umrahmung durch Keilsteine. Vollends aber gewinnt der ganze Bau das Ansehen eines gewaltigen Festungsturmes durch das über die Wand mittelst rundbogiger Tonnen und schräge gestellter Streben vorspringende Zinnengeschoss mit seinen dunklen, lukenartigen Oeffnungen. Als läge aber in diesem trotzigen Geiste des festen Beharrens und der energischen Abwehr zugleich ein frei und frisch zum Lichten, zum Idealen vorstrebendes Element, steigt aus dem massigen Burgbau ein kühner Turm 94 m hoch in die Luft, in den Grundformen völlig jenem entsprechend, aber so in das Schlanke, Offene, Freie übergeführt, als spottete er mit seinem oberen ausladenden Teile der schmälern Unterstützung und triumphiere damit, über dem Zinnenkranze noch das Tempelchen mit den schweren Säulen zum Aufhängen der Glocken tragen zu können.

So scheint hier auf der Piazza della Signoria vor den realen Mächten des Lebens, mögen sie auch in dem Turmbaue einen phantastischen Ausdruck gewonnen haben, der eigentliche feine künstlerische Sinn, der dem florentinischen Volke eignet, zu schweigen. Selbst die Loggia dei Lanzi (seit 1376 gebaut), diese unvergleichliche Halle mit ihren weitgespannten Bogen und Gewölben (wir sehen auf unserem Bilde rechts am Rande den Eckpfeiler mit dem Ansätze des Bogens), bei deren Anblick sich das Kunstgefühl freudig regt, war einst für politische und militärische Zwecke bestimmt (dei lanzi = der Lanzenknechte). Und doch tritt der Platz der Signorie in Florenz mit einem Reize auf, der sich nirgend wiederholt. Eigenartiger, als es hier geschieht, kann der Charakter von Florenz als einer Kunststadt gar nicht zum Bewusstsein gebracht werden. Die trotzigen Gesellen, die einst diesen Platz und diese Halle belebten, haben den Gestalten einer anderen Welt Platz gemacht — einer Reihe von Marmor- und Erzstatuen. Wie sie so dastehen im freien Lichte der südlichen Sonne, teils vor der Front des Palazzo vecchio, teils unter den Bogen der Loggia, und von ihren Postamenten herabblicken auf fremde Wanderer, auf zerlumpte Bettler, die auf den Steinplatten der Halle ihren Mittagsschlaf halten, und auf alte Mütterchen, die ihre Siebensachen auf Tischen feilbieten, machen sie so sehr den Eindruck der Ursprünglichkeit, als könnten sie auf keinem anderen Flecke der Erde stehen, und wandeln die offene Strasse um zum Heiligtume der Kunst. In der Loggia steht u. a. der Menelaos mit der Leiche des Patroklos (No. 51 der Wandbilder), rechts vom Eingange des Palazzo vecchio Herkules und Cacus von Baccio Bandinelli, Michelangelos Nebenbuhler, der mit dieser Gruppe den weltberühmten David des Meisters zu überbieten gedachte. Der letztere stand von 1504 bis 1873 links vom Eingange, jetzt in der Akademie. Der grosse Brunnen links im Vordergrund, der den Neptun von Tritonen und Meergöttinnen umgeben zeigt, wurde 1564—1575 unter Cosimo I. von Ammanati errichtet. An dieser Stelle brannte am 23. Mai 1498 der Scheiterhaufen Savonarolas, des kühnen Reformators von Florenz.

No. 84. Venus von Milo.

Paris, Louvre.

Die Venus von Milo gehört zu den berühmtesten und meistbesprochenen Statuen des Altertums, ohne dass es bis jetzt den Forschern gelungen wäre, zu einer allgemeinen Uebereinstimmung über die Entstehungszeit und die mutmaßliche Ergänzung des nur verstümmelt auf uns gekommenen Werkes zu gelangen. Selbst die Fundgeschichte der Statue ist in manchen Punkten nicht frei von Dunkel und Unsicherheit. Am 8. April 1820 wurde sie auf der griechischen Insel Melos (heute Milo) von einem seinen Acker bestellenden Bauer in einer Grotte oder Nische, die wahrscheinlich zu einem Gymnasium gehörte, gefunden, und zwar zuerst der obere, kurz darauf der untere Teil, zusammen mit ihr das Bruchstück eines linken Armes und dasjenige einer einen Apfel haltenden linken Hand. Ob auch ein rechter Arm bei der Auffindung der Statue, entweder am Körper oder bereits von demselben abgebrochen, vorhanden gewesen ist, kann nicht mehr ermittelt werden. Die gleiche Frage schwebt hinsichtlich eines Plinthenstückes mit der lückenhaften Künstlerinschrift „. . . andros des Menides Sohn von Antiocheia am Maeander hat (dies Werk) gemacht“. Höchst wahrscheinlich wurde dieses Marmorstück, das seltsamerweise seit längerer Zeit spurlos verloren gegangen ist, mit der Statue zusammen gefunden und ist, wenn man mit dieser Annahme noch die Ueberzeugung verbindet, dass es mit dem Blocke, auf dem die Statue steht, verbunden war, imstande, über die ungefähre Entstehungszeit des Werkes aufzuklären. Nach dem übereinstimmenden Zeugnisse der ersten Inschriftenkenner nämlich reicht die Inschrift ihren Zügen nach bis in die Mitte, ja bis in die erste Hälfte des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts hinauf, und somit wäre des Menides von Antiocheia grosser Sohn Alexandros oder vielleicht Agesandros einer der grossen Künstler der späteren, der sogenannten hellenistischen Epoche, die wir erst durch die neueren Funde richtig würdigen gelernt haben. Im Jahre 1821 gelangte die Statue als ein Geschenk des damaligen französischen Gesandten in Konstantinopel, des Marquis de Rivière, an den König Ludwig XVIII. nach Paris, wo sie im Museum des Louvre aufgestellt wurde. Sie ist aus zwei Blöcken gearbeitet, die innerhalb des oberen Theiles der Gewandung zusammentreffen, und zwar so, dass zwei metallene Zapfen die beiden Teile im Inneren verbinden. Ebenso war der linke Arm aus einem besonderen Stücke Marmor hergestellt und mittelst eines Zapfens mit dem Körper vereinigt; der rechte Arm dagegen ist mit der Statue aus demselben Blocke gemeisselt. Restauriert sind, und zwar in Gips, der ganze linke Fuss, die grosse Zehe des rechten, die Spitze der Nase, die der linken Brust und die Ohrläppchen, die wahrscheinlich früher metallene Ohrringe getragen haben.

Von den vielen Ergänzungsvorschlägen sind vornehmlich drei anzuführen. Nach dem ersten derselben soll Aphrodite mit dem Kriegsgotte Ares, der ihr zur Linken stehend gedacht wird, zu einer Gruppe vereinigt gewesen sein. Für die, die an die Echtheit der Plinthe mit der Künstlerinschrift glauben, verbietet sich diese Restauration durch die Erwägung, dass auf der Plinthe, auf der allerdings, wie ein eingehauenes viereckiges Loch zu zeigen scheint, irgend etwas eingezapft gewesen ist, jedenfalls für eine männliche Figur kein genügender Raum gedacht werden kann. Der zweite Vorschlag, der sich die Göttin mit einem in der erhobenen Linken gehaltenen Apfel denkt, stützt sich in erster Linie auf die Ueberzeugung von der Echtheit der oben erwähnten, zusammen mit der Statue aufgefundenen Fragmente. Während nun in dieser Hinsicht gegen die Zugehörigkeit des linken Armes nichts eingewendet werden kann, erheben sich die schwersten Bedenken gegen die Hand

mit dem Apfel, die so vollkommen roh gearbeitet ist, dass man sie mit einem mit Sand gefüllten Handschuh oder einem durch die Krankheit der Rose geschwellenen Gliede vergleichen hat. Trotzdem bliebe die Möglichkeit der Ergänzung der linken Hand mit einem Apfel, der häufig genug als wohlverständliches Attribut der Göttin der Schönheit und Liebe nachgewiesen ist, bestehen, wenn auch nur unter der Voraussetzung, dass es sich hier um eine ganz bestimmte Scene handelt. Der Apfel als blosses Attribut erklärt nämlich in keiner Weise die halbe Entkleidung der Göttin. Man müsste an die Aphrodite denken, die soeben die göttliche Schönheit ihres Leibes dem Auge des Paris dargeboten hat. Mit der Rechten hält sie das Gewand, das bis auf die Hüfte niedergesunken ist, um es an dem völligen Herabgleiten zu hindern; mit der Linken hält sie den von dem schönsten der Sterblichen empfangenen Preis der Schönheit in ruhig freudigem Siegesbewusstsein empor. Auch diese Deutung hat ihre Gegner gefunden, die in dem Antlitze der Göttin den der geschilderten Scene entsprechenden Zug des Triumphes vermissen, vor allem aber mit derselben die durchaus charakteristische Körperhaltung nicht in Einklang zu bringen vermögen. Das ist unbestreitbar, die Stellung der Göttin hat etwas merkwürdig Gewundenes, Gedrehtes. Die scharfe Ausbiegung der rechten Hüfte, die auffallend ungleiche Höhe der Schultern, das nach innen gedrängte linke Knie erklären sich, und das ist der dritte Deutungsversuch, nur durch die Annahme, die Göttin habe sich mit der erhobenen Linken auf einen Gegenstand gestützt, und das sei ein Schild, und zwar der Schild des Ares, in dem sie wie in einem Spiegel den Anblick ihrer eigenen Schönheit genieße. Die Göttin hätte dann den Schild mit beiden Händen gehalten, mit der linken am oberen und mit der rechten am unteren Rande, und die letztere zugleich auf den Oberschenkel des linken Beines aufgestützt, das den Fuss zur besseren Unterstützung der schweren Last auf irgend eine Erhöhung gesetzt hätte. Diejenigen Erklärer, die an die Echtheit der Plinthe mit der Künstlerinschrift glauben, ändern diese Ansicht dahin ab, dass die Göttin den Schild, der auf einem kurzen, in das viereckige Loch jener Plinthe eingezapften Pfeiler ruhet, nur mit der Linken gehalten, mit der Rechten aber das Gewand über dem linken Oberschenkel gefasst habe, um es am Herabgleiten zu verhindern, welchem gleichen Zwecke auch der aufgesetzte Fuss und die Bewegung des linken Knies nach innen dienen.

Als unangefochten bleibt somit nur bestehen, dass wir in dieser Aphrodite, denn als eine solche muss sie im Hinblick auf die typischen Züge des kleinen Kopfes, besonders die schmal geöffneten Augen und die halbe Entblössung des Körpers, unzweifelhaft gelten, die herrlichste von allen auf uns gekommenen Darstellungen der Göttin der Schönheit besitzen, indem der Künstler es meisterhaft verstanden hat, in dem schönen Weibe die Göttin, die siegreiche Liebesgöttin zur Geltung zu bringen. Sie ist eine voll erschlossene Blume weiblicher Schönheit, aber so gross und erhaben in Formen, Haltung und Ausdruck, dass wir, auch was die Gewandung betrifft, an die glänzendsten Werke der griechischen Kunst, an Phidias und die Parthenonskulpturen erinnert werden. Bewundert wird von den Kennern besonders die von aller Glätte entfernte Weichheit der Marmoroberfläche, die von der lebendigen Wärme des göttlichen Leibes beseelt zu sein scheint, die Meisterlichkeit in der Darstellung der Haut, deren elastische Textur und samtene Milde man im Steine fühlen zu können glaubt, und deren Eindruck noch durch die schöne warme Farbe des leise gelbten Marmors erhöht wird.

No. 85. Diana von Versailles.

Paris, Louvre.

Als würdiges Seitenstück zu dem Apollo vom Belvedere (No. 23 der Wandbilder), gleichsam als rechte Schwester dieses Bruders gilt seit lange ziemlich allgemein die Artemis von Versailles, die auch in der That in den Mäßen, in den schlanken Verhältnissen, in der Modellierung der Beine, in der Marmortechnik bis hinab zu der zierlichen Fussbekleidung die nahe Verwandtschaft mit der berühmten Statue im Vatikan nicht verleugnet. Wie bei dieser die Ruhe in der Bewegung, so ist hier die lebendige Bewegung selbst in dem zum Laufschrift gehobenen rechten Fusse, in der kniehoch geschürzten Gewandung, deren fliegende Falten im Winde rauschen, ja selbst in den scharf horizontal gerichteten Wellen des Haares, endlich in der zur Seite der Göttin springenden Hirschkuh klar zum Ausdrucke gebracht. Es ist die pfeilfrohe Artemis, an deren ursprüngliche Naturbeziehung als Mondgöttin noch der Halbmond über dem Scheitel erinnert, die Jägerin, die mit klingendem Köcher und dem Bogen in der erhobenen linken Hand*) durch Gebirge und Wälder streift.

„Sowie Artemis herrlich einhergeht, froh des Geschosses,
Ueber Taygetos' Höhn und das Waldgebirg Erymanthos
Und sich ergötzt, Waldeber und flüchtige Hirsche zu jagen.“

(Hom. Od. 6, 102.)

So erscheint sie als die Verkörperung der Jagdlust schlechthin, mit ihren überschulanken, an Magerkeit anstreichenden Formen, an denen alles elastische Sehne und springender Muskel ist, mit den lichtvollen, weitgeöffneten Augen und der stolzen Ruhe ihrer Züge als ein hehres Abbild herber, unerschlossener Weiblichkeit und damit als das höchste Ideal der spartanischen Jungfrau, wie die sinnende, klug waltende Athene dasjenige der attischen genannt werden kann. Ueber die Zusammenstellung des Hirsches mit der Göttin sind die widersprechendsten Ansichten vorgebracht. Die einen wollen denselben nur als das attributive Tier der Jagdgöttin gelten lassen. Andere suchen die Diana nicht als blosse Jägerin, sondern als Hegerin und Schützerin des Wildes zu fassen, die hier ihr Lieblingstier gegen den Angriff einer reissenden Bestie oder eines Menschen mit ihren Pfeilen zu verteidigen sich anschicke. Es wäre hiermit zwar ihr fast zürnendes Umblicken und ihr Greifen in den Köcher erklärt, zugleich aber eine neue Schwierigkeit der Deutung geschaffen; denn wie wollte man damit ihr rasches Davoneilen, das ja einer Flucht ähnlich sehen würde, vereinigen? Noch andere gehen so weit, dass sie den Hirsch das Ziel ihrer Pfeile sein lassen, indem der Künstler in dem zur Seite der Göttin aufspringenden Tiere mit echt antiker Naivetät den Gegenstand habe ausdrücken wollen, den ihr Blick soeben erschauet und der ihre Hand zum Köcher führe, gleichsam als gehöre das, was ihr Auge erreiche, ihrem sicheren Geschosse bereits als gewisse Beute. Abgesehen von dem Gezwungenen, das dieser Ansicht anhaftet, wäre damit auch keineswegs das doppelte Bewegungsmotiv der Versailler Statue, das energische, wenigstens unmutig erregte Umblicken nach rechts verbunden mit dem raschen Dahinschreiten nach der anderen Seite, erklärt. Dieses letztere erscheint nur möglich, wenn man sich die Göttin aus grösserer oder geringerer Entfernung herbeieilend denkt, um sich zwischen einen Angreifer und den Gegenstand seines Angriffes, der aber nicht der Hirsch neben der Göttin, sondern etwas auf einem erst zu erreichenden Punkte sein muss, zu stellen. Auf diese Ueberlegung hat einer der neueren Erklärer (Overbeck) eine Ansicht begründet, die zugleich den alten Gedanken der Verwandtschaft der Versailler

*) Die linke Hand ist unrichtig ergänzt.

Artemis mit dem belvederischen Apollo seiner Allgemeinheit entkleidet und zu dem der unmittelbarsten Zusammengehörigkeit der beiden Statuen verengert. Als Grundlage für diesen Deutungsversuch gilt die bekannte neuere Anschauung über die Bedeutung des Apollo Nr. 23 der Wandbilder), dass er nämlich als ein Weihgeschenk zum Andenken an den Sieg über die Kelten gearbeitet sei, die im Jahre 279 v. Chr. in Delphi erschienen und der Sage nach durch die himmlische Erscheinung des Gottes selbst von seinem Tempel zurückgeschreckt seien. Diese Sage, die jedenfalls ihr älteres Vorbild in der von Herodot (VIII, 35—37) erzählten wunderbaren Vertreibung der tempelräuberischen Perser aus Delphi hat, weicht insofern von der älteren Fassung ab, als es sich in dieser nur um den Apollo allein als Verteidiger seines Tempels handelt. Bei dem Angriffe der Gallier dagegen habe der Gott den voll Angst bei ihm Rat suchenden Delphern geantwortet: „Ich selbst werde hierfür Sorge tragen und die weissen Jungfrauen.“ Als aber der Kampf am heftigsten tobte, wollte man den Gott selbst gesehen haben, wie er in überirdischer Jünglingsschöne durch die Dachöffnung seines Tempels herabkam, während aus den benachbarten Tempeln Athene und Artemis zur Hilfe herbeieilten. Es handelt sich nun darum, für diese als Weihgeschenk gedachte Gruppe, die nun freilich zum vollen künstlerischen Ausdruck der Sage erforderlich an die Stelle der Einzelstatue des Apollo treten muss, die beiden anderen entsprechenden Statuen zu finden. Es sind die Diana von Versailles und eine Athene im kapitolinischen Museum in Rom, die allerdings, wenn man sich den Apollo in der Mitte stehend denkt, das vollkommene Gegenbild und Gegenüber der Artemis abgeben würde. Wir dächten uns demnach unsere Artemis in dem Moment, wo sie, voll Kampfesfeier und Entrüstung zu dem pythischen Tempel an des Bruders Seite eilend, den Blick seitwärts auf die Angreifer richtet, aber zugleich den Bogen in der Linken erhebt und mit der Rechten nach dem Pfeile greift, um ihn, sobald sie ihren Standpunkt erreicht hat, gegen den Feind zu gebrauchen. Der Hirsch wäre dann einfach das der Göttin zukommende Attribut, das sich hier aus einem künstlerischen Grunde rechtfertigen müsste. Er würde, indem er die Lücke zwischen den Beinen der kurzgewandeten Göttin ausfüllen hilft, dem langen, reichfaltigen Gewande der Athene gegenüber das Gleichgewicht halten.

No. 86. Hebe, von Thorwaldsen.

Einen nachgeborenen Griechen, der den Alten nahe oder gleich gekommen sei, hat man seiner Zeit Thorwaldsen genannt, und wirklich hat sich dieser grosse Bildhauer in der Formen- und Gedankenwelt der Antike so leicht bewegt, als ob er ein alter griechischer Künstler gewesen wäre. So steht auch seine Hebe wie eine Erscheinung aus den lichten Höhen des Olympos, wie eine jener Göttergestalten, die uns in den Sälen des vatikanischen Statuenmuseums entzücken, vor uns, die Göttin der ewigen Jugend, die den Himmlischen die Schale mit Nektar kredenzt. Wenn, wie Winckelmann sich ausdrückt, das Wesen der griechischen Plastik in einer stillen Grösse und ruhigen Einfalt besteht, so weht hier ein Hauch des antiken Lebens. In ihren wahrhaft edlen Zügen, die nichtsdestoweniger wie die reine Natur erscheinen, in dem vollendeten Ebenmafs der Glieder, in der schlichten Gewandung mit ihren fast symmetrischen Falten, vor allem aber in dem wunderbaren Gleichgewichte der Bewegung verkörpert sie, jedes lockenden sinnlichen Reizes entbehrend, das Unnahbare und Reine echter Frauenschönheit. Von einer Nachahmung der Antike, ganz abgesehen davon, dass es bei dem Mangel von Statuen der Hebe aus dem Altertume für den Künstler kein unmittelbares Vorbild gab, ist keine Spur; volle Natürlichkeit und Unabsichtlichkeit der Darstellung, dieses Zeichen der grössten Kunstwerke, die uns den Meister und seine Arbeit vor dem Werke vergessen lässt. Gerade diese Naivetät des Empfindens und Schaffens, eine der herrlichsten Gottesgaben für einen Künstler, ist es, was Thorwaldsen den grossen Meistern aus der Blütezeit der hellenischen Bildkunst ebenbürtig macht. Seine Werke sind ganz und gar der Ausdruck seines Lebens und Denkens.

Bertel Thorwaldsen wurde am 19. November 1770 in Kopenhagen als der Sohn eines Bildschnitzers, der mit dem Anfertigen von sogenannten Gallionsbildern für das Vorderteil grösserer Schiffe ein kärgliches Brot verdiente, geboren. Seiner glänzenden Gaben wegen schon mit elf Jahren in der Freischule der Kunstakademie konnte er seinem Vater bald in jener untergeordneten künstlerischen Technik zur Seite stehen und absolvierte dann die verschiedenen Klassen der Akademie mit solchem Erfolge, dass er kurz nacheinander die ersten Preise errang, endlich 1793 die grosse goldene Medaille, mit der ihm ein mehrjähriges Stipendium für einen Aufenthalt in Rom zu teil wurde. Erst 1796 trat er die Reise auf einer dänischen Kriegsfregatte an und langte über Malta, Palermo und Neapel am 8. März 1797 in Rom an. Er hat diesen Tag seinen zweiten Geburtstag genannt. In Rom stieg vor seinen staunenden Augen die Herrlichkeit der antiken Kunstwelt auf. Dazu fand er in einem Landsmanne, dem Archäologen Zoëga, der übrigens über die fast völlige Unwissenheit seines Schülers in geschichtlichen und mythologischen Dingen, über seine Unkenntnis des Italienischen und Französischen in gerechte Verwunderung geriet, einen guten Berater und in dem genialen schleswigschen Maler Asmus Carstens den rechten Leiter. Zwar konnte er den Umgang dieses einzigen Mannes, der durch seine ernsten klassischen Zeichnungen die Götter und Helden der homerischen Welt wieder lebendig gemacht hatte und dadurch der Reformator der neuen deutschen Kunst geworden war, nicht lange geniessen, denn Carstens starb schon 1798; aber die Wurzeln seiner Kunst, an denen er sein ganzes Leben unerschütterlich festgehalten hat, waren gelegt. Gelehrten Studien, auch der Erlernung fremder Sprachen blieb er für immer abgeneigt, wohl zum Glücke für sich und die Welt. So bewahrte er sich die köstliche Naivetät des Empfindens, den kindlichen Sinn, die Freude an einem behaglichen, stillvergnügten Dasein. Die Anschauung der Antike und die unmittelbare Umgebung blieb die Mutter seiner Kunst, das unermüdliche Schaffen und Arbeiten die Würze und die Erquickung seines Lebens, so dass er mit Recht sagen konnte, der Modellierkittel sei ihm das liebste Kleid. Vor jähem Schicksalswechsel blieb er immer verschont. Er war ein Liebling der Götter, die ihm die herrlichsten Gaben in die Wiege

gelegt hatten; und Hebe hat ihm den Trank der ewigen Jugend gereicht. So ist er der grosse Führer der klassischen Richtung der modernen Kunst geworden, die im Geiste Winckelmanns die Plastik von dem hohlen Schwulst und der Unnatur des Barocks sowie der koketten Grazie des Rokokos, von der sich sein grosser Zeitgenosse, der Italiener Canova (1757—1822) nur selten losmachen konnte, befreit und das griechische Ideal wieder in seine ewigen Rechte eingesetzt hat.

Thorwaldsens erstes berühmtes Werk war der Iason, für den er im Jahre 1803, als er eben, nach Ablauf seines Stipendiums der nötigen Existenzmittel beraubt, in die Heimat zurückreisen wollte, in einem englischen Kunstfreunde einen Besteller fand. Von nun an blieb er sechzehn Jahre in Rom und erwuchs hier zu einem Künstler von europäischer Berühmtheit. Als er 1819 in seine Vaterstadt zurückkehrte, wurde er mit wahrhaft fürstlichen Ehren empfangen und mehr, als dem bescheidenen Manne lieb war, gefeiert. Dass an die Stelle der damals schier überschwenglichen Bewunderung heute eine kühlere Betrachtung getreten ist, hat seinen natürlichen Grund in der Allgewalt des Gegenwärtigen. Wenn aber deutsche Kritiker von heute mit hämischen Seitenblicken auf den gerechten Stolz seiner dänischen Landsleute den Genius Thorwaldsens jedes tieferen geistigen Gehaltes entkleiden möchten und ihn einen meistens unselbständigen, nur im Formalen ausgezeichneten Künstler nennen, so ist dem entgegenzuhalten, dass die schönsten seiner Idealstatuen, wenn er sie auch mit griechischen Namen benennt, den glücklichsten Momenten eigener Anschauung und Inspiration entsprungen sind, so der Hirtenknabe, Merkur der Argustöter, vor allen aber seine Reliefs. Dass er das Relief von den malerischen Elementen befreit und wieder zu der strengen, einfachen Schönheit phidiassischer Kunst zurückgeführt hat, fällt als sein Verdienst nur gering in die Wagschale, denn auch der malerische Reliefstil hat seine Reize und damit seine Berechtigung (No. 53 der Wandbilder); und in diesem Sinne dürfte Thorwaldsens vielgefeierter Alexanderzug, den er 1812 als Schmuck eines Saales im quirinalischen Palaste in Rom entworfen und als Huldigung für den Kaiser Napoleon gedacht hat (in Marmor ausgeführt in der Villa Carlotta am Comer See und noch einmal im Schlosse Christiansborg in Kopenhagen, aus dem Brande von 1884 glücklich gerettet), dem Lose alles Zeitlichen, der Vergessenheit, weil ohne eigenen tieferen Gehalt, am ehesten verfallen, aber Reliefs wie die Jahreszeiten, Tag und Nacht, die Alter der Liebe, Wein- und Obstlese und viele andere mehr werden den schwankenden Moden einer dünnkelhaften Kunstschriftstellerei, die sich unter der Maske der Wissenschaftlichkeit bläht, zum Trotz immer von neuem die Welt durch die tiefe Sinnigkeit und Schönheit der Idee und die wunderbare Frische und Naivetät des Ausdrucks entzücken.

In Kopenhagen wurde Thorwaldsen mit der plastischen Ausschmückung der nach dem englischen Bombardement von 1807 neuerbauten Frauenkirche beauftragt und kehrte zur Fertigstellung der Entwürfe für diesen Plan bald nach Rom zurück, wo dieselben von seinen Schülern ausgeführt wurden, während die grossartige, edle Gestalt des segnenden Christus sein eigenhändiges Werk ist. Im Jahre 1838 siedelte er mit dem Entschlusse, den Rest seines Lebens in der Heimat zu verbringen, in seine Vaterstadt über, der er seine Werke und Kunstsammlungen unter der Bedingung, sie in einem besonderen Museum zu vereinigen, testamentarisch vermacht hatte. Hier beschloss sich 1844 sein Leben mit einem Tode, der ihm im Sinne jenes solonischen Wortes, dass kein Mensch vor seinem Ende glücklich zu preisen sei, den Ruhm sichert, einer der glücklichsten Menschen gewesen zu sein. Er starb am 24. März im Theater neben seinem Freunde, dem Dichter Oehlenschläger, sitzend, unter den Klängen der Ouverture vom Herzschnlage getroffen. Er ruht im Hofe des Museums seiner Werke, das seine sämtlichen Schöpfungen, teils in Originalen, teils in Abgüssen, enthält.

No. 87. St. Blasiusaltar in Kaufbeuren.

Wenn die spätgotischen Kirchen Deutschlands aus dem 15. Jahrh. mit ihren nüchternen, vorwiegend auf das Notwendige und Einfache sich beschränkenden Formen, mit ihren hellen geräumigen Hallen vielfach des poetischen Reizes, des geheimnisvollen Zaubers der älteren Dome entbehren, so halten dafür meist überreich geschmückte Einzelheiten, Portale und Kanzeln, Sakramenthäuschen und Lettner (Leseplatte an Stelle der früheren Chorschranken) sowie zahlreiche plastische Denkmäler schadlos. Zu solchen Schaustücken gehören auch die seit dem 14. Jahrh. aufkommenden Altarschreine oder Flügelaltäre, in denen die Zierlust und Kunstfreudigkeit sowie die fromme Phantastik des späteren Mittelalters schön zum Ausdruck kommt. Wahre Prachtwerke dieser Gattung wurden im 15. Jahrh. geschaffen, wenn auch in einzelnen Fällen durch die Mitwirkung bedeutenderer Meister über das künstlerische Durchschnittsmaß hinausgehend, so doch im allgemeinen Schöpfungen des Kunsthandwerkes, in erster Linie der Holzschnitzerei, mit der sich die Malerei verbindet.

Ein solches glänzendes Erzeugnis deutsch-gotischen Kunstschaffens bietet der Hochaltar der St. Blasiuskapelle in der alten schwäbischen Reichsstadt Kaufbeuren, eines romantisch auf mauerbewehrter Höhe über der Stadt gelegenen Hallenbaues aus dem Ende der Regierung Kaiser Sigismunds (1435/1436). Architektur, Bilder und Figuren tragen den einheitlichen Charakter der spätgotischen Kunstweise. Man denke sich unseren Altarschrein als Aufsatz über dem eigentlichen Altar. Er besteht aus drei Teilen, einem niedrigen Sockel mit drei Bildern, den sogenannten Predellen, dem eigentlichen Schreine und einer architektonischen Bekrönung. Der Schrein, der, augenblicklich geöffnet, das Mittelbild mit seinen holzgeschnitzten farbigen Figuren sehen lässt, kann durch die beiden Flügel mittels Scharniere geschlossen werden. Diese Scharniere, die hier anstatt einfacher Angeln angebracht sind, bewegen sich zwischen langen, im Dreieck gestalteten Eisenschenkeln und gewähren, wenn der Schrein geöffnet ist, noch so viel Raum zwischen Mittelbild und Flügeln, dass daselbst je eine geschnitzte Figur Platz findet. Wird der Schrein geschlossen, so decken die beiden gleich einer Thür zusammenschlagenden Flügel das Mittelbild, mit dem zusammen sie ein sogenanntes Triptychon ausmachen, und schliessen vermöge ihrer viertelkreisförmigen Ausschnitte an den äusseren Ecken die mittlere Predelle im Halbrund ab. Die beiden geschnitzten Figuren stehen dann frei zu Seiten des geschlossenen Schreines unter ihren Baldachinen mit den schwebenden Engeln. Es dürfte wenig mittelalterliche Altäre geben, die einen solchen Formenreichtum mit so viel Eleganz, so viel Geschmack und so glücklichen Verhältnissen vereinen. Das architektonische Gehäuse bildet mit dem plastischen Beiwerk, den Figuren und den Bildern ein harmonisches Ganze von prächtiger Wirkung. Es prangt im reichsten Maßwerkschmuck, der sich besonders an den bekrönenden Bogen des Mittelbildes entfaltet. An den Postamenten, auf denen die Figuren stehen, an den sich über ihnen wölbenden Baldachinen kommen überall die schlanken, hochstrebenden Formen der Gotik mit einer Ueberfülle von Fialen, Krabben und Kreuzblumen, die in ihrer buntkrausen Gestaltung die Spätzeit des Stiles verraten, zur Geltung. Hoch oben steht in einer Strahlenglorie die Himmelskönigin, links von ihr der heilige Sebastian, von Pfeilen durchschossen, rechts der heilige Christophorus mit dem Christkinde auf dem Rücken. Im Schreine des Altars steht in der Mitte St. Blasius, der Schutzpatron der Kapelle, neben ihm St. Udalricus mit dem Fische und St. Erasmus mit Pfiemen unter den Nägeln, die auf sein Martyrium hindeuten, alle drei durch Krummstab und Mütze als Bischöfe charakterisiert.

Zwischen dem Schreine und den Flügeln ist links die heilige Anna, die Mutter der Jungfrau, selbdritt, d. h. mit der kleinen Maria und dem Jesuskinde, zu sehen, rechts der Täufer im härenen Gewande, an dem noch der Kopf und die Füße des Tieres hängen. Auf den Flügeln sind vier wichtige Szenen des Marienlebens gemalt, die Geburt Christi, die Anbetung der Könige, die Flucht nach Aegypten und der Kindermord in Bethlehem. Schliesst man die Flügel, so sieht man acht ernste Heiligengestalten. Auf der Predella (dem Sockelbilde) erscheint in der Mitte die Ausgiessung des heiligen Geistes, zu beiden Seiten heilige Jungfrauen, links S. Katharina mit Schwert und messerbesetztem Rade und S. Magdalena mit der Salbenbüchse, rechts S. Margaretha mit dem Kreuze, zu ihren Füßen der Drache, und S. Dorothea mit einem Korbe voll Rosen. Auf der Rückwand des Altarschreins ist die Kreuzigung gemalt und darunter auf der Rückseite der Predella die Kreuztragung.

Eine Inschrift auf der Rückseite giebt an, dass „die taffel“ im Jahre 1518 gesetzt worden sei; dieselbe Jahreszahl wiederholt sich noch einmal vorn an dem Blattwerke unterhalb der Figuren der Heiligen Udalrich (15) und Erasmus (18), und man nimmt daher wohl mit Recht an, dass der ganze Altar aus dieser Zeit stamme. Da nun ein Kaufbeurer Bildhauer Jörg Lederer im Jahre 1515, nach anderer Angabe 1519, einen Altar in die Kirche zu Hindelang (im Landgerichte Sonthofen) lieferte und da kaum anzunehmen ist, dass es damals in der kleinen Stadt Kaufbeuren zwei bedeutende Bildhauer gegeben hat, so ist es höchst wahrscheinlich, dass dieser Lederer auch den St. Blasiusaltar gearbeitet hat, sowohl den architektonisch-dekorativen Teil als auch die einzelnen Figuren, die ein erstaunliches Formenverständnis offenbaren. Der Sebastian ist eine schön bewegte Jünglingsgestalt, und Christophorus, wie er mit staunend geöffnetem Munde zu der immer mehr wachsenden Last auf seinen Schultern emporschaut, besitzt sogar einen Anflug von Humor. Nur die drei Figuren im Mittelschreine sind dieses Lobes nicht würdig. Sie weisen mit ihren maskenartigen Gesichtern, ihrer gedrechselten Haltung und der hundertfach gebrochenen und gefalteten Gewandung in die erste Hälfte des 15. Jahrh. und sind wahrscheinlich zur Zeit des Baues der Kapelle, auf deren Altar sie bei der Einweihung geprangt haben, gearbeitet. Ein gleicher Gegensatz stellt sich in dem malerischen Bilderschmuck vor Augen. Die Predellenbilder mit ihren Puppengestalten und den Grimassen der Apostelköpfe im mittleren Bilde rühren ohne Zweifel von einem braven Handwerksmeister her, während die Flügelbilder als eines Künstlers nicht unwürdig erscheinen. Sie sind kunstgeschichtlich sehr schwer zu bestimmen, weil sie zur Hälfte von der Hand eines Restaurators stammen. Manche Eigentümlichkeiten, wie das „nordische“ Haus in dem Kindermorde weisen auf niederländische Abkunft. Ob sie, wie manche annehmen, von dem Altholländer Jan van Scorel, der nachweislich in Oberdeutschland gearbeitet hat, herrühren, muss bis jetzt als zweifelhaft betrachtet werden.

No. 88. Der heilige Georg, von Donatello.

Die Kirche Or San Michele in Florenz bietet in ihrem äusseren plastischen Schmucke ein kleines Museum der toskanischen Skulptur im 15. Jahrhundert. Ihren merkwürdigen Namen führt sie von dem ursprünglichen Bau, einer offenen Halle, die auf einem 1284 gepflasterten Wiesenplane erbaut und davon S. Michele in Orto (Garten) genannt wurde. Den Platz zierten Bilder der Madonna und des heiligen Michael. An Stelle dieses alten Hallenbaues begann man 1336 oder 1337 einen städtischen Kornspeicher aufzuführen, den man aber kurze Zeit darauf zum Andenken an ein grosses politisches Ereignis in eine Kirche umzuwandeln beschloss. Im Jahre 1343 wurde nämlich Gautier von Brienne, Herzog von Athen, der letzte der fremden Prinzen, die man zur Zeit der schweren Parteikämpfe zur Herstellung des Friedens und der Ordnung als Signore eingesetzt hatte, der indes die Verfassung gewaltsam beseitigte, vertrieben. 1355 übertrug man die Leitung des Baues dem Andrea dell'Orcagna, welcher die bis dahin offene untere Halle zur Kirche umschuf. Für die äussere Ausschmückung durch Statuen verpflichteten sich die zwölf Zünfte, deren Prioren an der Regierung der Stadt beteiligt waren, Sorge zu tragen, und so entstand vom Jahre 1414 bis in das 16. Jahrh. hinein jene stattliche Reihe von Heiligengestalten, die in reichverzierten Tabernakeln (Nischen) an den äusseren Pfeilern aufgestellt wurden. Zunächst waren es drei Künstler, die zu dieser grossen monumentalen Aufgabe herangezogen wurden, Ghiberti, Nanni di Banco und Donatello. Der letztere lieferte drei Statuen, St. Petrus für die Zunft der Schlachter, St. Marcus (1411—1413) für die Tischler und St. Georg (1416) für die Panzerschmiede, alle drei, wie überhaupt sämtliche Jugendwerke des Meisters, aus Marmor.

Der heilige Georg, einer der vierzehn Nothelfer, lebte unter Diokletian und ist, wie der Erzengel Michael, Sinnbild des siegreichen Kampfes gegen das Heidentum. Von der Kunst seit alters mit besonderer Vorliebe gebildet, wird er immer jugendlich, in voller Rüstung dargestellt, seit dem 14. Jahrh. als Schutzpatron der Ritter zu Fuss oder auf weissem Rosse, oft als Töter des Drachen oder Lindwurms, des Sinnbildes des Teufels. Donatello hat in seiner Statue das vollkommene Ideal eines ritterlichen Jünglings geschaffen. Wie er dasteht, breitspurig aufgestemmt, mit vorgestelltem Schilde, in einfacher, enganliegender Rüstung, die die Körperformen durchscheinen lässt, den Mantel nachlässig lose um die Schultern geknotet, das jugendfrische Gesicht mit dem Ausdrücke kecken, aber nicht herausfordernden Trotzes gegen den Feind gerichtet, nach dem er unter der gerunzelten Stirn ausspäht, als wollte er sagen „Wag es nur, mit mir anzubinden!“ giebt er das lebendige Bild eines tapferen, furchtlosen Kriegers, der unerschütterlich auf die eigene Kraft und sein gutes Glück vertraut.

Mit dieser Statue, die alle übrigen für Or San Michele gemeisselten Werke überragt, hat der Künstler das erste glänzende Muster seiner eigentümlichen künstlerischen Richtung geboten. In Donatello, eigentlich Donato di Niccolò di Betto Bardi (1386—1466) ist der Renaissance der Künstler erstanden, der die allgemeine konventionelle Formgebung des 14. Jahrh. überwindend den unmittelbaren Weg zur Natur wiedergefunden, der mit offenen Augen und scharfem Blicke das Charakteristische am Menschen in den Körperformen und im geistigen Ausdrücke erfasst hat, unbekümmert um die Anforderungen einer höheren oder zarten Schönheit. Sein Einfluss ist so gross gewesen wie der keines Bildhauers vor ihm. Er hat ohne persönliche Ansprüche an äusseren Lebensgenuss nur für seine Kunst gelebt. Cosimo Medici, der von den Florentinern *pater patriae* genannte, war sein Freund und

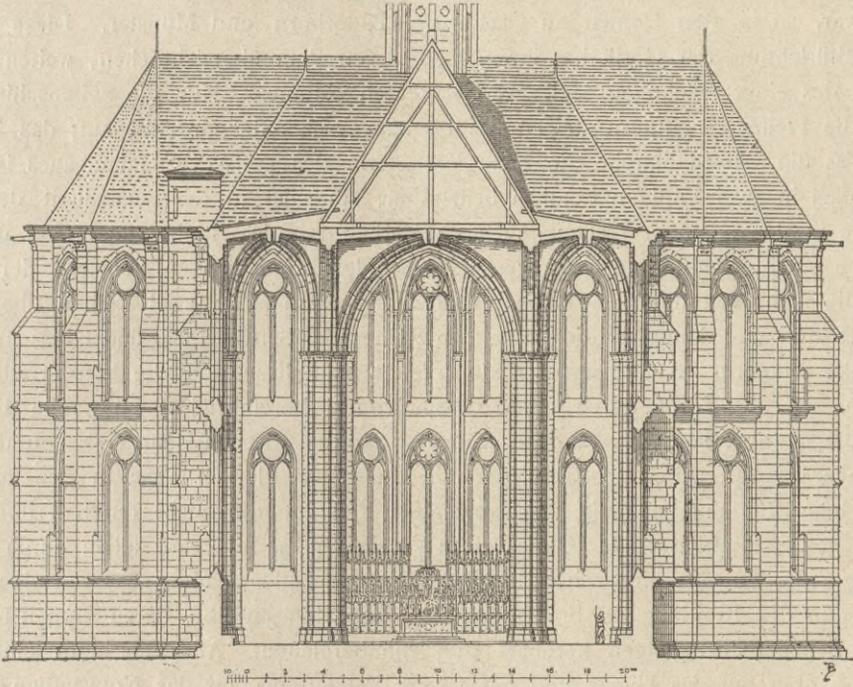
Gönner. Das Wesentliche seiner Richtung lag in seiner eigenen Natur, in seinem festen und tiefen Charakter. In seiner Jugend wanderte er mit Brunellesco zusammen nach Rom, um dort im antiken Schutte zu graben und zu studieren. Mehr als einer der Bildhauer des 15. Jahrh. hat er sich mit der antiken Kunst vertraut gemacht; aber dieselbe war ihm nur der äussere Weg, der ihn zur eigenen Beobachtung, zur tieferen Erkenntnis des Wesens seiner Gegenstände geführt hat. Er ist für sein Jahrhundert das, was Michelangelo für das folgende ist. „Beide holen aus den Tiefen des animalischen Lebens das innere Feuer, die seelische oder geistige Erregung hervor, die die von ihnen geschaffenen Körper durchzuckt. Michelangelo hat diese Körper seciert, Donatello hat sie nur beobachtet.“*)

Die bedeutendsten seiner zahlreichen Werke sind ausser den für Or San Michele gearbeiteten die Reliefs der Orgelbrüstung des Domes in Florenz, drei Marmorstatuen an der Fassade des Glockenturmes daselbst, der bronzene David im Museo Nazionale, das eiserne Reiterstandbild des Gattamelata in Padua u. s. w. Das Original des heiligen Georg befindet sich jetzt nicht mehr an Or San Michele, sondern im Museo Nazionale in Florenz.

*) Philippi, Die Kunst der Renaissance in Italien II. S. 148.

No. 89. Inneres der Elisabethkirche in Marburg.

Die Elisabethkirche, die Perle der alten Universität im schönen Hessenlande, bewahrt das Andenken an eine der edelsten Frauen des deutschen Mittelalters, die sagenberühmte heilige Elisabeth. Sie war die Tochter des Königs Andreas II. von Ungarn und die Gemahlin des Landgrafen Ludwigs IV. von Thüringen, des Sohnes von Hermann, der seinen Hof zu Eisenach und auf der Wartburg zu einem der glänzendsten Mittelpunkte der ritterlichen Dichtung gemacht hatte. Beide, Elisabeth wie Ludwig, zeichneten sich durch Thaten christlicher Frömmigkeit aus. Als dann der Landgraf als Begleiter des Kaisers Friedrich II.



Querschnitt der Elisabethkirche.

auf dessen unglücklichem Kreuzzuge (dem fünften) im fernen Apulien sein junges Leben durch die Pest verlor, entsagte Elisabeth allen Freuden der Welt, selbst dem Umgange mit ihren Kindern und widmete, von ihren Feinden von der Wartburg vertrieben, ihr ganzes Leben in Marburg der Armenpflege und den strengsten Bussübungen, die der harte und rauhe Konrad von Marburg, der berühmte Inquisitionsrichter, als ihr Gewissensrat ihr auferlegte. Als sie 1231 in ihrem vierundzwanzigsten Jahre starb, erhob sich über ihrem Grabe ein Lied von Stein, die Kirche, in der schlichten Schöne ihres himmelanstrebenden Raumes ein Symbol der in weiblicher Jugendschönheit verkörperten christlichen Liebe, aber in der Strenge und Herbheit ihrer Formen zugleich ein Denkmal jener widerspruchsvollen Zeit der blutigen Religionsverfolgung, wo nur die Tugend Geltung fand, die im Gewande der Busse und der Selbsterniedrigung auftrat.

Die Elisabethkirche, bald nach dem Tode der Heiligen 1235 begonnen, 1283 vollendet, ist eine der frühesten Erscheinungen der Gotik auf deutschem Boden und hat vor vielen Bauten des Mittelalters den Vorzug, aus einem Gusse geschaffen zu sein. Dabei zeigt sie sowohl im Grundriss wie im Aufbau eine Ursprünglichkeit der Anlage, die sie von allen gleichzeitigen Kirchen unterscheidet. Sie bildet im Grundriss ein lateinisches Kreuz mit

dreischiffigem Langhaus und einschiffigem Querhaus. Der Chor, ohne Umgang und Kapellenkranz, schliesst in fünfseitiger Rundung, ebenso die beiden Arme des Querhauses, eine Erscheinung, die an rheinische Uebergangsbauten, wie S. Maria auf dem Kapitol in Köln, erinnert. Eine ähnliche Anlehnung an den romanischen Stil erkennt man im Aufriss in der Hallenform. Alle drei Schiffe sind im Gegensatz zu der Form einer Basilika mit überhöhtem Mittelschiff gleich hoch. Diese Anlage der Hallenkirche darf als echt deutsche Bauform der französischen Gotik gegenübergestellt werden und findet in den späteren Epochen des Stiles im 14. und 15. Jahrh. immer zahlreichere Vertreter. In dieser Frühzeit tritt sie selten auf, vorwiegend in Hessen und Westfalen, und das erklärt sich daraus, dass in diesen Ländern schon in der romanischen Architektur die Hallenform ausgebildet war, so in den Domen zu Osnabrück, Paderborn und Münster. Diese specifisch deutsche Stilrichtung der Gotik hat ihren Namen von dem übersichtlichen, weiten, luftigen Charakter des einer mächtigen Halle vergleichbaren Raumes. Nur die Seitenschiffe haben Fenster, die Pfeiler im Innern steigen frei bis zum Ansatz der Gewölbe auf; das Triforium fehlt. Dass die Elisabethkirche die erste Vertreterin des gotischen Hallenbaues ist, macht sich übrigens in zwei Punkten deutlich bemerkbar, zunächst in der Schmalheit der Seitenschiffe, die in den späteren Hallenkirchen im Verhältnis zum Mittelschiffe breiter und damit ihrer Höhe entsprechender angelegt werden, besonders aber in den Fenstern der Aussenmauern, die nicht von unten bis oben hinaufreichen, sondern in zwei Reihen übereinander angeordnet sind und damit an die getrennten Reihen der Seitenschiffs- und Obermauerfenster der Basilika erinnern. Auf unserem Bilde erkennt man diese doppelte Fensterreihe hinten im Chore, wo das Licht durch bunte Glasmalereien hereinbricht. Die volle Höhe der Seitenschiffe gewahrt man nur in dem schmalen Spalte zwischen dem ersten und zweiten Pfeiler linker Hand. Aber der Charakter der Halle liegt klar zu Tage in den nach ihrer ganzen Länge frei und mächtig aufschliessenden Pfeilern, die nicht durch Triforium und Arkadenbogen verbunden sind. Ohne reiche Verzierung ist hier ganz allein durch die edlen Verhältnisse der Formen eine schöne Raumwirkung geschaffen. Man sehe nur den wunderbaren Zug in der Rundung der Spitzbogen der Mittelschiffsgewölbe, deren Rippen und Gurte in rhythmischen Schwingungen herüber- und hinübergleiten. Alles erscheint einfach und schmucklos, aber auf das klarste und mit vollem Verständnis für das Notwendige geordnet. Die Spitzbogen der Fenster entbehren meistens des bunten Mafswerkes, das die Gotik sonst so verschwenderisch über alle Oeffnungen im Baue ausgiesst; hier erscheint nur ein einfaches Kreisrund. Die Pfeiler sind noch weit entfernt von der Vielgliedrigkeit des gotischen Bündelpfeilers; es sind einfache runde Stützen mit vier sogenannten Diensten, aus denen über den Kapitälern die stärker profilierten Gewölbegurte herausschiessen, während die Gewölberippen ganz ohne Zusammenhang mit der Form des Pfeilers ansetzen. Nur die vier Pfeiler unter der Vierung sind reicher gestaltet.

Auch das Aeussere der Kirche mit zwei kräftigen, in derb massenhafter Behandlung gehaltenen Westtürmen macht denselben Eindruck einer spröden und doch edlen Einfachheit. Die Gebeine der Heiligen wurden in einem vergoldeten Sarge von Kupfer beigesetzt. Kaiser Friedrich II., der 1236 selbst in Marburg anwesend war, widmete ihrem Haupte eine goldene Krone. Aus ganz Europa strömten fromme Pilgerscharen zu ihrem Grabe, bis Landgraf Philipp der Grossmütige, der Anhänger Luthers, um den Wallfahrten ein Ziel zu setzen, die Gebeine herausnehmen und an einem anderen, unbekanntem Ort in der Kirche begraben liess, wo man sie 1854 wieder aufgefunden hat. Der Sarg wird noch in der Kirche bewahrt, freilich von den Franzosen, die ihn 1810 nach Kassel gebracht hatten, seiner grossen kostbaren Edelsteine beraubt.

No. 90. Der Wasserfall von Jakob van Ruisdael.

Das Original befindet sich in der Galerie zu Kassel.

„Es giebt Augenblicke in unserem Leben, wo wir der Natur in Pflanzen, Mineralien, Tieren, Landschaften, sowie der menschlichen Natur in Kindern, in den Sitten des Landvolkes und der Urwelt, nicht weil sie unseren Sinnen wohlthut, auch nicht, weil sie unseren Verstand oder Geschmack befriedigt, sondern bloss, weil sie Natur ist, eine Art von Liebe und von rührender Achtung widmen! Jeder feinere Mensch, dem es nicht ganz und gar an Empfindung fehlt, erfährt dieses, wenn er im Freien wandelt, wenn er auf dem Lande lebt u. s. w., kurz wenn er in künstlichen Verhältnissen und Situationen mit dem Anblick der einfältigen Natur überrascht wird. Dieses nicht selten zum Bedürfnis erhöhte Interesse ist es, was vielen unserer Liebhabereien für Blumen und Tiere, für einfache Gärten, für Spaziergänge, für das Land und seine Bewohner u. s. w. zum Grunde liegt; vorausgesetzt, dass weder Affektation noch sonst ein zufälliges Interesse dabei im Spiele ist. Daraus erhellt, dass diese Art des Wohlgefallens an der Natur kein ästhetisches, sondern ein moralisches ist; denn es wird durch eine Idee vermittelt, nicht unmittelbar durch Betrachtung erzeugt; auch richtet es sich ganz und gar nicht nach der Schönheit der Formen. Was hätte auch eine unscheinbare Blume, eine Quelle, ein bemooster Stein, das Gezwitzcher der Vögel, das Summen der Bienen u. s. w. für sich selbst so Gefälliges für uns? Was könnte ihm gar einen Anspruch auf unsere Liebe geben? Es sind nicht diese Gegenstände, es ist eine durch sie dargestellte Idee, was wir in ihnen lieben. Wir lieben in ihnen das stille schaffende Leben, das ruhige Wirken aus sich selbst, das Dasein nach eigenen Gesetzen, die innere Notwendigkeit, die ewige Einheit mit sich selbst.“ Mit diesen Worten zergliedert Schiller in seinem Aufsätze „Ueber naive und sentimentalische Dichtung“ das moderne Naturgefühl, das uns die Natur in ihrer grossen Ruhe, in ihrer naiven Schönheit, in ihrer kindlichen Unschuld und Einfalt als ein Paradies erscheinen lässt, in das wir uns aus unseren künstlichen Kreisen so gern hinaussehen und flüchten. Dieses Naturgefühl künstlerisch verwertet und zum Ausdruck gebracht zu haben, ist das Verdienst der holländischen Malerei des 17. Jahrh.

Die Holländer haben die Landschaft, die bis dahin als Hintergrund zu den Figurenbildern nur eine untergeordnete Rolle gespielt hatte, um ihrer selbst willen dargestellt; sie haben die Landschaft der Kunst gewonnen. Einer ihrer Grössten ist Jakob van Ruisdael. Seine Bilder machen stets den Eindruck unmittelbarer Naturstudien; sie danken ihre Entwürfe nicht der Phantasie, sondern nur der Natur selbst, der er die heimlichsten Träume abgelauscht hat. Was seinen Bildern ihre Schönheit, ihren ewigen Reiz verleiht, ist, abgesehen von seinem hohen malerischen Können, die Ursprünglichkeit, die Naivetät in der Naturanschauung. Wie mit Kindesaugen schaut er sie an und steht dabei doch auf den höchsten Stufen der Kunst. Unmittelbar versetzt er uns in die Landschaft, mag er nun die einfache Scenerie seiner engeren Heimat, des holländischen Flachlandes, schildern oder uns wie auf unserem Bilde in die Felsengründe des Ardenner Waldes führen. Wir hören das Gebrause der mächtig herabstürzenden, dann in Strudel, Gischt und leichte Schaumflocken zerstiebenden Wasser; wir schauen durch die regenschwangere Luft über die duftumspielten Tannen hinweg zu den im grauen Nebel verschwimmenden Bergkuppen; wir atmen den vom Balsam der Wälder durchwürzten feuchten Hauch des Windes; wir beneiden die Menschen um ihre kleine Hütte am Waldesrande ebenso sehr wie die Bewohner des Schlosses auf dem hochragenden Felsen. Und diese Ursprünglichkeit der Naturbeobachtung

verbindet sich bei Ruisdael mit der höchsten malerischen Kunst. Er malt die einzelnen Gegenstände seiner Bilder, Licht, Luft und Wasser nicht mehr blau und grün u. s. w., er taucht die Elemente der Landschaft gleichsam in die Atmosphäre, so dass ein Gesamtton, vielfach ein tiefes gesättigtes Grün oder ein klares kühles Grau alles umzieht und alles miteinander verbindet. Dabei geht er liebevoll in das kleinste Detail ein; jedes Blatt, jedes Stäubchen Wassers, jede Biegung in der Modellierung des Gesteins oder des Bodens spielt bei ihm eine Rolle. Aber noch mehr! Er eröffnet uns in seinen Landschaften seine Seele, er macht die Natur zum Spiegel seiner Stimmungen; das Wirkliche gilt ihm nur als ein Abbild seiner dichtenden Phantasie, die dem Geiste eines Lenau verwandt ist. Keine heiteren, freundlichen Augen blicken uns aus seinen Landschaften an, vielmehr die Melancholie träumerischen Weltvergessens, schmerzenvoller Weltentsagung, die Wehmut tiefen Seelenleidens oder die leidenschaftliche Erregung eines nach dem Glücke schreienden, eines um das Glück betrogenen Herzens. Welche inneren Kämpfe mögen den Künstler in diese Felsenwildnis geführt haben, dass die Stimmen der Brust vor den tobenden Wassern schweigen und sich Trost in das kranke Herz giessen möchte.

Das Glück ist im Leben nie seine Freundin gewesen. Um 1628 als Sohn des Rahmen- und Bilderhändlers Isaak Ruisdael aus dessen erster Ehe in Haarlem geboren, wurde er von seinem Vater für den ärztlichen Beruf bestimmt. 1648 trat er, nachdem er wahrscheinlich bei seinem Oheim, dem ebenfalls berühmten Salomon Ruisdael, seine Lehre beendet hatte, in die Haarlemer Malergilde ein. Später ging er nach Amsterdam, von wo er 1668 seinen verarmten Vater durch Uebernahme all seiner Schulden vor dem gänzlichen Ruin rettete. Aber 1681 kehrte er selbst verlassen und verarmt in die Heimat zurück, wo die Vorsteher der Mennoniten-Gemeinde, der er angehörte, einen Platz im Hospital für ihn kauften. Wenige Monate nachher starb er am 14. März 1682.

„Armer Ruisdael! Der nach zwei Jahrhunderten für ein einziges seiner vielen Bilder bezahlte Preis von 30—50000 Frs. würde hingereicht haben, ihm ein sorgenloses Alter zu sichern. Aber seine Mitbürger haben ihn ebenso wenig verstanden wie seinen Kunstgenossen Rembrandt, der Hab und Gut seinen Gläubigern überlassen musste. Der Genius, welcher sein Lebenlang dem Rauschen der Wipfel, dem Rieseln der Wasser gelauscht, der den Hauch der Luft, den Duft des Waldes auf die Leinwand gezaubert, musste seine letzten Tage im Hospital zu Haarlem vertrauern.“*)

*) Jakob Ruisdael von Alfred von Wurzbach in Dohme, Kunst u. Künstler II. 1.

No. 91. Die Kathedrale von Rheims.

Verfolgen wir die Entwicklung der Gotik bis zu den ersten grossartigen Monumenten, ja bis zu den ersten Spuren, so werden wir nach Nordfrankreich in die unmittelbare Umgebung von Paris geführt. Gewöhnlich wird die uralte Grabkirche der französischen Könige zu St. Denis in ihrer bald nach 1130 erfolgten Erneuerung an die Spitze der gotischen Bauten Frankreichs gestellt. 1163 wird der Grundstein zu Notre Dame, der Kathedrale von Paris, gelegt. Notre Dame mit ihren hochstrebenden ersten Pfeilermassen giebt uns noch heute Kunde von der Sinnesrichtung, durch die das mittelalterliche Frankreich, insbesondere Paris, vor sieben Jahrhunderten schon einmal die Führerschaft der gebildeten Welt, vielleicht mit grösserem Rechte als in der neuen Geschichte, errungen hatte. In Frankreich waren die Ideen der Reformation Gregors VII., eines Zöglings des Klosters Cluny, entsprungen. Von hier gingen die Kreuzzüge aus, diese gewaltige ideale Bewegung des Mittelalters mit ihrer tiefinnerlichen religiösen Begeisterung, die uns zeigen, wie das Christentum, das der Volksmasse im Norden zunächst als äusserliche Formel aufgeprägt gewesen, zur Herzenssache geworden war. Hier scharte sich um den Thron der Herzöge von Francien ein höfisches Rittertum, das normannische Heldenart mit burgundischer Lebenskunst zu verbinden wusste und zartem Frauendienst wie kühner Unternehmungslust gleich zugethan war. Hier erblühte zuerst in Europa, befruchtet durch die Berührung mit dem wunderreichen Orient, eine nationale, die ritterliche Poesie, und ein freies Bürgertum, zu Reichtum und Macht gelangt, wetteiferte mit dem Adel in der Pflege der Künste. In der Universität von Paris, der Sorbonne, erblickten damals alle Nationen den mächtigsten Hort geistiger Bildung. Französische Sprache und französische Moden gingen von Paris im Mittelalter so gut wie zu unserer Zeit siegreich durch die ganze Welt.

In den Kathedralen von Rheims und Amiens, die ungefähr der gleichen Zeit angehören, feiern die Franzosen den vollendeten Stil ihrer Gotik. Das althehrwürdige Rheims, wo der Bischof Remigius den Frankenkönig Chlodwig taufte, wurde bekanntlich seit diesem Akte die Krönungsstadt der französischen Könige bis auf den letzten Bourbonen herab, die alle als Nachfolger jenes ersten den Titel des „Très-Chrétien“ führten und aus dem Oelfläschchen (la sainte ampoule), das der Sage nach eine Taube zu Chlodwigs Taufe vom Himmel gebracht haben sollte, gesalbt wurden. Die alte Kirche Chlodwigs war schon im Anfange des 9. Jahrh. durch eine neue ersetzt. Als diese letztere im Jahre 1211 mit einem Teile der Stadt abbrannte, begann Alberich von Humbert, der damalige Erzbischof von Rheims, sofort den Wiederaufbau, wozu er selbst und das Domkapitel grosse Geldsummen beisteuerte, in riesenhaften Dimensionen. Als Baumeister gilt vielen Robert von Coucy, der aber nach anderen erst im Jahre 1311 gestorben ist und somit nicht als Urheber des Planes, sondern nur als einer der späteren Architekten gelten kann. Schon im Jahre 1212 wurde der Grundstein gelegt, und 1241 war der Chor mit dem Querbau vollendet. Dann scheinen die Mittel für eine ebenso schleunige Fertigstellung des Ganzen gefehlt zu haben. Die Arbeit an den Türmen und die plastische Dekoration dauerten bis weit in das 15. Jahrh. hinein. Nachdem 1481 wieder ein furchtbarer Brand den Bau betroffen hatte, wurden zur Zeit Franz' I. die Querschiffarme ausgebaut und den Haupttürmen statt der ursprünglich gedachten Helme die jetzigen stumpfen Dächer aufgesetzt. Dies letztere Schicksal teilt ja die Kathedrale mit vielen gotischen Kirchen, die der Stolz des Bürgertums in so überwältigenden Verhältnissen plante, dass eher die Macht und der Reichtum der Städte dahinschwand, als sie ihre Vollendung erlebten. Die Kirche bildet im Grundriss ein lateinisches Kreuz; doch hat das Querhaus bei bedeutender Tiefe nur geringe seitliche Ausladung und verschmilzt mit dem Chore, der ausser dem Umgang einen Kranz von fünf tiefen Kapellen

besitzt, zu einem Raume. Dagegen nimmt das dreischiffige Langhaus die halbe Länge des Ganzen ein. Der Bau ist 138 m lang und im Querschiff 50 m breit. Die Scheitelhöhe der Gewölbe im Mittelschiff steigt bis zu dem vorher nie erreichten Masse von 38 m empor. Die unverhältnismässige Dicke der unteren Umfassungsmauern des Doms erklärt sich daraus, dass man es ursprünglich auf ein noch kolossaleres Gebäude abgesehen hatte, die Mittel aber nachher sich als unzureichend erwiesen. Indessen befolgte man den ersten Plan soviel als möglich, indem man die Stützen nach oben schwächer werden liess. Dies Missverhältnis zwischen den unteren massigen Teilen und den oberen leichteren hat man auf unserem Bilde deutlich in den Strebepfeilern der linken Seite des Langhauses vor Augen, die sich in der Scheitelhöhe der Seitenschiffsgewölbe mit einem plötzlichen Ruck verdünnen, ebenfalls an den gewaltigen Pfeilern des nördlichen Querhauses. Die Folge dieser Disharmonie macht sich auch in der Wirkung des Innenraumes bemerkbar. Im Gegensatz zu der Kathedrale von Amiens, wo der Widerstreit zwischen Kraft und Last vor dem Ausdruck des mühelosen Emporstrebens verschwindet, wo alles in Luft und Licht aufgelöst scheint, kämpft der Architekt in Rheims immer noch mit etwas übertrieben starken Massen gegen die Schwierigkeiten der Konstruktion.

Dagegen ist der Fassadenbau der Kathedrale von Rheims in Bezug auf die grossartigen Verhältnisse und die schöne Abstufung der Hauptgeschosse sowie die Fülle des Skulpturenschmucks ein wahres Prachtstück, in der verschwenderischen Dekoration vielleicht das Schönste, was das Mittelalter hervorgebracht. Unten öffnen sich drei mächtige Portale, dann folgt das Mittelgeschoss mit dem grossen Rundfenster, endlich, unten durch eine Galerie von Tabernakeln verbunden, die beiden Türme, zwischen denen das Giebeldach des Mittelschiffes emporragt. Ebenso klar wie diese Dreiteilung durch die scharfen Horizontallinien ausgeprägt ist, tritt eine andere Dreiteilung nach der Vertikale hervor, die die Fassade in einen Mittelbau und zwei seitliche, als die Fundamente der Türme erscheinende Partien gliedert. Der straffe Baukörper hat sich in einen beweglichen Organismus verwandelt, in welchem überall ein kräftig aufstrebendes Leben pulsiert. Die Portale, die bei Notre Dame in Paris noch in der Mauerfläche liegen, sind hier zu selbständigen, stark vorspringenden Hallen geworden und lassen ihre zweischenkigen Giebel, die sogen. Wimperge, luftig emporsteigen. Sie treten mit den vorderen Kanten so nahe aneinander, dass die Strebepfeiler dadurch unten völlig verdeckt werden. An ihren schräg gestellten Laibungen, Archivolten und Giebeln breitet sich eine Ueberfülle plastischen Schmuckes aus, über zweihundert Statuen, Statuetten und Reliefs in jedem Portale, die den ganzen Inhalt der christlichen Glaubenslehre veranschaulichen. Französische Gelehrte haben deshalb die Kathedrale von Rheims mit dem Parthenon verglichen, der ja auch die Hauptpunkte der attischen Religion in seinen Giebeln und seinem sonstigen Skulpturenschmucke dargestellt zeigt. Besonders reich ist im zweiten Geschoss das grosse Radfenster, die Rose, mit dem zierlichsten gotischen Mafswerk ausgestattet; sie wird von einem Spitzbogen überragt, der mit seiner reichprofilirten Einrahmung die Formen des Hauptportals wiederholt. Den Schluss der Skulpturen bildet die breite Königsgalerie, die die Statuen der Könige enthält, die in der Kathedrale gekrönt sind, unter ihnen auch die Karls VII., an den der Deutsche vor einem Bilde aus Rheims sich in dem Gedanken an Schillers Jungfrau besonders gern erinnern lässt. Darüber steigen die Türme, von gewaltigen Fenstern durchbrochen, an den vier Ecken in erkerartigen Ausbauten vorspringend, empor. Das Ganze macht einen so reichen und harmonischen Eindruck, dass man hier die spitzen Dachriesen kaum vermisst, mit welchen die Türme nach dem ursprünglichen Plane bekrönt werden sollten.

No. 92. Das Rathaus zu Bremen.

Es ist eine bekannte und leicht erklärbare Thatsache, dass die künstlerische Entwicklung in einem Gemeinwesen mit der politischen fast nie in gleichem Schritt sich befindet. Erst wenn die Epoche der schweren Kämpfe und der mühevollen Arbeit vorüber, wenn Ruhe in die Geister eingekehrt ist, wenn behaglicher Wohlstand und die Freude an dem Erworbenen zum fröhlichen Lebensgenusse einladen, treibt die monumentale Kunst zum Ausdruck des stolzen Selbstgefühls und zum Schmuck eines friedlichen Daseins ihre glänzendsten Blüten. Die deutschen Hansestädte hatten ihre politische Machtstellung im Norden Europas fast gänzlich eingebüsst und auch bereits ihre führende Rolle im Welthandel an die südlichen Nationen abgeben müssen, als sie sich mit voller Kraft in die Kunstströmung warfen, die im 16. Jahrh. von Italien hereinflutend endlich auch Deutschland, das am längsten an der Gotik festgehalten hatte, ergriff und hier den Stil der deutschen Renaissance schuf. Ganz besonders spät entfaltet sich die Renaissance in Bremen, das frühzeitig (1522) der lutherischen Lehre zugewendet im schmalkaldischen Kriege durch die tapfere Verteidigung gegen ein kaiserliches Belagerungsheer zu einem Horte des Protestantismus geworden war, überrascht uns aber hier in der Fassade des Rathauses mit einem der prächtigsten Vertreter des ganzen Stiles.

Das Bremer Rathaus ist ein seinem Kerne nach aus dem Mittelalter stammender Backsteinbau, 1405—1410 in gotischen Formen errichtet, wie man an dem Portale und den drei oberen Fenstern der uns zugekehrten westlichen Schmalseite, die noch den Spitzbogen zeigen, erkennen kann. An diesen Backsteinkern fügte im Jahre 1612 Lüder von Bentheim, ein sonst unbekannter Architekt, aber jedenfalls einer der hervorragendsten Meister der deutschen Spätrenaissance, die prachtvolle Südfassade. Schon in der Komposition erhebt sich dieselbe über alles, was der Stil, der sich in Deutschland unbekümmert um die eigentlich architektonischen Aufgaben meist mit einer zwanglosen ornamentalen Auszier einzelner Partien des Hauses, der Portale, Erker, Giebel u. s. w. begnügt, in unseren Städten hervorgebracht hat. Hier ist trotz der sichtlichen Vorliebe für den ins kleinste Detail fein ausgearbeiteten Schmuck eine bedeutende Gesamtform, ein Sinn für grosse Wirkungen, für Monumentalität. Zwölf römisch-dorische Säulen tragen die stattliche Rundbogenhalle, deren gotische Rippengewölbe sich an der Hinterwand auf kräftige Konsolen stützen. Ueber dieser Säulenhalle ruht ein Altan, von einer reichverzierten Balustrade begrenzt, in der Mitte des Baues aber von dem mächtigen zweigeschossigen Erker durchbrochen. Die langgestreckten viereckigen Fenster der Hinterwand zeigten ursprünglich gewiss, wie diejenigen der westlichen Schmalseite, den gotischen Spitzbogen, sind aber dem Stile gemäss abwechselnd mit Giebeln und Flachbogen bekrönt. Abgeschlossen wird das Ganze durch ein kräftiges Konsolengesims mit einer Balustrade von gedrehten Säulen, die, sowie auch das phantastisch üppige Geländer des Altans, bereits die Barockzeit ankündigen. Darüber erhebt sich der hohe Giebel des Erkers, der nebst den beiden kleineren, ihn links und rechts begleitenden Giebeln der schrägen Fläche des spitzen, an den Schmalseiten abgewalmten Daches vorgesetzt ist. Gerade diese Giebel sind neben den Erkern, die ja dem Innenraume einen Zug deutsch gemütlichen Wesens verleihen, so recht charakteristisch für den Stil der deutschen Renaissance. In ihrer Grundform aus dem gotischen Stufengiebel hervorgegangen, zeigen sie statt der geraden Linie des äusseren Umrisses allerlei bunt gedrehte Voluten und Schnörkel, sind mit Statuen und Obelisken besetzt und mit einer Statue über einem muschelartigen Aufsätze bekrönt. Hier sind sie — man sehe die doppeltgestellten Säulen ver-

schiedener Ordnung, die Hermen, d. s. die oben in menschlichen Gestalten endigenden Pfeiler, den Schmuck der Frieze — als wahre Prunkstücke behandelt. Auch die anderen Flächen des Baues erfreuen das Auge durch eine Fülle fein gearbeiteter Ornamente und Figuren, wie die Zwickel der Arkaden, besonders aber der über den Rundbogen hinlaufende Fries, aus dem uns die Romantik des Seefahrers in seltsam gestalteten, kühn bewegten Fischgeschöpfen, Seepferden, muschelblasenden Tritonen und anderen Wundern des Meeres, dem diese Stadt ja ihre Grösse verdankt, anblickt. Die acht Statuen an der Wand zwischen den hohen Fenstern, die den Kaiser und die sieben Kurfürsten darstellen, stammen aus dem Mittelalter. Das Innere des Rathauses enthält im Erdgeschoss eine Halle mit einfachen Holzpfeilern, von der man auf einer wegen ihrer reichen Holzschnitzerei berühmten Wendeltreppe in den grossen Saal gelangt, der die ganze Ausdehnung des Gebäudes (45 m lang, 14 m breit) umfasst. Die geöffnete Doppelthür zur Rechten des Portals an der westlichen Schmalseite führt in den durch Hauffs Phantasien unsterblich gewordenen Ratskeller. Auf dem Platze steht, ebenso berühmt durch Rückerts Gedicht, Roland, der Ries' am Rathaus zu Bremen, 1412 an der Stelle eines hölzernen von Stein aufgerichtet, ein in den niedersächsischen Gegenden häufiges Sinnbild der städtischen Vorrechte, wie der Marktfreiheit und des Rechts der peinlichen Gerichtsbarkeit.

No. 93. Hoffassade des Berliner Schlosses, von Schlüter.

Bereits unter der Regierung des grossen Kurfürsten scheinen Pläne für den Umbau des alten, von Joachim II. um 1540 aufgeführten kurfürstlichen Schlosses entstanden zu sein, die vielleicht auf zwei römische Meister, Giovanni Maria Baratta († 1687 in Berlin) und Francesco Baratta († 1700 ebendasselbst) aus der Schule Borrominis (1599—1667), eines Hauptvertreters des italienischen Barockstils, zurückzuführen sind. Aber erst 1698 begann man mit der Ausführung, als es galt, für den Herrscher, Friedrich III., dessen Krönung in Königsberg nahe bevorstand, ein seiner neuen Würde entsprechendes Schloss mit ausgedehnten Festräumen in prächtigster Ornamentation zu errichten. 1699 bekam Andreas Schlüter (siehe No. 68 und 77 der Wandbilder) in Gemeinschaft mit dem Architekten Eosander unter Grünbergs Oberkontrolle die Leitung, womit ein entschiedener Wandel in der künstlerischen Stimmung, ein Zurückdrängen der italienischen Einflüsse sich geltend machte. Man begann mit der östlichen Hälfte des Schlosses, die sich um den zweiten Hof gruppiert, baute das grosse Portal gegen den Schlossplatz, das Portal gegen den Lustgarten und ging dann an den Umbau des zweiten Hofes selbst, für den Schlüter inzwischen auf Veranlassung des von dem Werke höchst befriedigten Königs einen zweiten, den Hof um das Doppelte vergrössernden Entwurf ausgearbeitet hatte. Leider wurde dieser Entwurf später nach Schlüters Entlassung, nicht zum Vorteil des Werkes, wieder abgeändert, und wo eine zweigeschossige offene Säulenhalle den Hof in zwei Teile teilen sollte, finden wir heute nur eine einfache Mauer oder eiserne Gitter. Trotzdem bleibt der Schlosshof das grossartigste und schönste Produkt der gesamten profanen Kunst der Barockzeit in Deutschland.

Während Schlüter die eintönigen Fensterreihen der Strassenfassaden, wie bei dem Zeughause, durch plastische Zuthaten belebte, wirkte er im Hofe mehr durch architektonische Mittel, durch geschickt verteilte Gegensätze und einen unvergleichlichen Rhythmus der Massengliederung. Die übermächtige Architektur der korinthischen Kolossalsäulen, die nach den älteren italienischen Plänen den ganzen Hof umgaben, erhielt er nur an den drei Treppenvorlagen (oder Portalbauten), von denen wir auf unserem Bilde eine vor uns haben, und ersetzte dieselbe an den Rücklagen durch zwei übereinander angelegte offene Arkaden oder Doppelloggien, wie besonders am rechten Rande des Bildes noch eben zu sehen ist. Das über den korinthischen Säulen sich vielfach verkröpfende Gesims liess er dann auch über den Arkaden fortlaufen und zerschnitt so die ganze viergeschossige Anlage des Hofes in zwei gleichwertige Teile, deren oberer mit dem kleinfenstrigen Halbstock abschliesst. An dem Portalbau, wie ihn unser Bild zeigt, offenbart der geniale Architekt seinen ins Grosse gehenden künstlerischen Willen und seine mächtig erregte Einbildungskraft. Alle Mittel, die ihm der Barockstil zur Verfügung stellt, benutzt er, um ein Gesamtbild von gewaltiger Wirkung, eine Wucht und Monumentalität herzustellen, wie sie kein zweiter deutscher Schlossbau aufzuweisen hat. Die riesenhaften, durch zwei Geschosse emporsteigenden Säulen des unteren Bauteils mit den sie an der Wand begleitenden korinthischen Pilastern tragen ein Gesims, das sich über den Kapitälern und den zugehörigen Gebälkstücken mächtig verkröpft (d. h. rechtwinklig aus- und einspringt) und lösen so die ebene Fläche der Wand in eine Anzahl vor- und zurückspringender Einzelglieder mit reichstem Schattenschlage auf. Innerhalb dieser Säulenarchitektur kleidet er das unterste Geschoss in die römisch-dorische Ordnung, giebt dem zweiten Stock ein System von Stützen freier Erfindung in Form langgestreckter Konsolen und lässt dann die ganze Gewalt dieser unteren Hälfte des Baues in den statuenbesetzten Postamenten über den Gebälkverkröpfungen ausklingen. So wird der Blick zur oberen Hälfte der Fassade hinübergeleitet, die auf die untere mit leichteren Formen und zierlicherer, freierer Ornamentik antwortet. Den korinthischen Säulen ent-

sprechen oben die durchgehenden Pilaster gleicher Ordnung, den kleinen dorischen Säulen im ersten die korinthischen Säulen im dritten Geschoss, die einfache Fensterumrahmung mit verkröpften Ecken im Halbstock den konsolenartigen Stützen im zweiten, während das mittlere Feld sich fast in seiner ganzen Länge in dem rundbogigen Balkonfenster öffnet und mit einem zierlichen Blumengehänge bekränzt wird. Zu diesem leichteren Charakter des Oberbaues passt auch das zarte Konsolengesims, das seine Funktion als abschliessendes Hauptgesims des Ganzen durchaus nicht erfüllen würde, wenn es nicht von der dem Barocken eigentümlichen schweren Balustrade bekrönt würde. So hat Schlüter, indem er die Unnatur und den Schwulst des zeitgenössischen Stils mit der Weisheit des Genius vermieden, innerhalb des vielgeschmähten Barocks ein Werk von klassisch zu nennender Schönheit geschaffen. Und dabei empfängt dieser Bau, der in den Grundzügen den strengen Ernst der italienischen Palazzo-Architektur zeigt, durch die Hineinmischung malerischer Motive ein freundliches Gesicht. Es ist ein preussisches Königsschloss, das durch die überall die Wand durchbrechenden Fenster den Charakter des Wohnlichen empfängt. Nicht das Princip der Abschliessung des Fürsten von dem Volke, sondern der Verbindung mit demselben hat hier einen bezeichnenden Ausdruck gewonnen.

Es ist ein tragisches Geschick, dass an dieses Meisterwerk der Niedergang sowohl im künstlerischen Schaffen wie im Leben des Architekten geknüpft erscheint. In den Jahren 1702—1704 ging Schlüter an den Umbau des auf der Nordwestecke des zweiten Entwurfes gelegenen, aus dem 16. Jahrh. stammenden sogen. Münzturmes, den er als Prunkstück des Ganzen verstärken und zu bedeutender Höhe emporführen wollte. Obgleich sich schon im Beginne drohende Risse im Mauerwerk zeigten, fuhr er mit der Arbeit fort und suchte sich durch vermehrte Ankereinziehungen und nachträgliche Fundamentierungen zu helfen; aber die letzteren erschütterten den schlammigen Boden so sehr, dass im Juni 1706 der Einsturz drohte und eine Kommission, in der es zwischen Schlüter einerseits, Eosander, Grünberg und Sturm andererseits zu heftigen Zerwürfnissen kam, den Abbruch des Turmes bis in seine Fundamente für notwendig erklärte. Die Vorwürfe, die seine Gegner damals gegen Schlüter gerichtet haben, sind nicht ohne Grund, denn seine Verschuldung auf technischem Gebiete ist unverkennbar; aber sie treffen eben nur den Praktiker, den ausführenden Baumeister, nicht den schöpferischen Künstler. Um so tragischer erscheint die Wirkung dieses Ereignisses auf das Gemüt Schlüters. Den Verlust der Gnade des Königs hätte er tragen können, denn einem Manne wie ihm stand die Welt offen; aber dass er sein künstlerisches Selbstgefühl einbüsste, dass hier eine Kraft gebrochen wurde, wie sie in Jahrhunderten nicht wiederkehrt, das erfüllt noch die Nachlebenden mit Mitleid und Jammer. Schlüter selbst begann die Arbeit des Abbruchs, bis er schon im Herbste des Jahres die Leitung des Schlossbaues an Eosander abgeben musste. Seitdem lebte er, wenn auch unter dem Titel eines Baudirektors und als Bildhauer im Schlosse beschäftigt, körperlich und geistig gebrochen in seinem Gartenhause vor dem Köpenicker Thore, bis im Jahre 1713 mit dem Thronwechsel auch die äussere Not an ihn herantrat. Sein Gehalt als Hofbildhauer wurde gestrichen und er damit ins Ausland gewiesen. Den Mann, den Preussens Fürst und Volk nicht zu schätzen wussten, nahm Peter der Grosse auf. 1713 siedelte er mit seinem Sohne nach Petersburg über, und schon schien ein neues glückliches Leben für ihn zu beginnen, als seine Frau, die einstweilen in Berlin geblieben war, 1714 die Nachricht von seinem plötzlichen Tode erhielt. Der Meister liess seine Witwe in traurigen Verhältnissen zurück. Vergebens wandte sich dieselbe bittend an Friedrich Wilhelm I., dann auch an den Zar und die Zarin, ob mit besserem Erfolge, wissen wir nicht. Ihr Sohn verblieb als Ingenieur in russischen Diensten und wurde später als solcher nach Sachsen berufen.

No. 94. Hekategruppe aus Pergamon.

Das Original befindet sich im Königl. Museum zu Berlin.

Das Ende der 70er Jahre des 19. Jahrh. hat zwei grossartige Unternehmungen auf dem Gebiete der Altertumskunde gezeitigt, die beide, gleichwohl voneinander unabhängig, von dem deutschen Reiche ins Werk gesetzt, ein ganz neues, fast ungeahntes Licht für unsere Kenntnis des Entwicklungsganges der griechischen Kunst erschlossen haben, die Ausgrabung des Festplatzes von Olympia und die Aufdeckung der Skulpturen von Pergamon, die eine glückliche Fügung den Weg in die seither an Originalen aus der Antike nicht eben reiche Hauptstadt des geeinigten Deutschlands hat finden lassen. Drei Stunden östlich von der äolischen Küste Kleinasiens gegenüber der Insel Mytilene liegt die luftige Burg von Pergamon, wo sich in der Diadochenzeit ein anfänglich kleineres Reich erhob und durch die Besonnenheit und Energie seiner Fürsten, die stets mit Rom in treuer Freundschaft standen, zu grösserer Ausdehnung und hoher innerer Blüte gelangte, bis sich 133 v. Chr. die Römer als Erben des letzten Königs in den Besitz des Landes setzten. Diese pergamenische Dynastie, unter deren Mitgliedern Attalos I. (241—197) und Eumenes II. (197—159 v. Chr.) die hervorragendsten sind, machte ihren Herrschersitz zu einer Zeit, wo im griechischen Mutterlande bereits der Verfall eingetreten war, zu einem Mittelpunkte der Wissenschaft und Kunst.

Das Verdienst, die ersten Spuren der pergamenischen Skulpturen entdeckt zu haben, gebührt dem Ingenieur Karl Humann, der seit 1871 mehrere Fragmente von Hochreliefs aus einer nicht antiken Mauer auf der Akropolis von Pergamon gelöst und ins Berliner Museum übergeführt hatte. Die Ueberzeugung von der Wichtigkeit dieser Funde, die auf bisher ganz unbekannte Schätze schliessen liessen, veranlasste die deutsche Regierung zu jahrelangen unablässigen Bemühungen, von der Türkei die Erlaubnis zur Ausbeutung der pergamenischen Burg zu erhalten, bis dies endlich im Jahre 1878 dem Professor Al. Conze gelang. Am 9. Sept. 1878 begann die Arbeit, und etwas über ein Jahr später waren mehrere grosse Räume des Berliner Museums mit einer fast unübersehbaren Reihe von Reliefs und Fragmenten angefüllt, die die staunende Bewunderung aller Betrachter erregten. Inzwischen war auch eine sichere Beglaubigung dieser Werke als original griechischer Arbeiten in der alten Litteratur entdeckt, und zwar im liber memorialis des L. Ampelius, eines unbedeutenden Schriftstellers des 2. christl. Jahrh., der unter den Wunderwerken der Welt einen grossen Altar aus Marmor zu Pergamon, 40 Fuss hoch, mit sehr grossen Figuren, die den Gigantenkampf darstellen, anführt. Aus dem wiederaufgefundenen Fundamente des Altars in Verbindung mit verschiedenen erhaltenen Baugliedern und aus der Beschaffenheit der Reliefs lässt sich eine Rekonstruktion des ganzen Monumentes herstellen. Etwas nördlich von dem höchsten Gipfel der Akropolis von Pergamon auf einer 250 m über dem Meer erhabenen Fläche trug ein viereckiges, im Kern erhaltenes Fundament von 34,60 zu 37,70 m Ausdehnung über vier ringsumlaufenden Stufen und über einem kräftigen Sockel den eigentlichen Unterbau, der mit einem 2,30 m hohen Reliefbande mit der Gigantomachie geschmückt und oben mit einem kräftig ausladenden Gesims bekrönt war, in dessen Hohlkehle über den Köpfen der kämpfenden Gottheiten deren Namen eingehauen waren, wie unterhalb des Reliefs auf einem Anlaufe des Sockels die Namen der Giganten. Eine in den Unterbau eingeschnittene Treppe, in deren Wangen das Reliefband, den Stufen sich anschliessend und immer kleiner werdend, endigt, führte nach oben auf die Plattform, wo sich unter freiem Himmel der eigentliche Altar, dem Zeus und der Athena geweiht, befand.

Die Errichtung dieses grossartigen Denkmals setzten die Forscher übereinstimmend in

die jüngere Epoche der pergamenischen Kunst, in die Regierungszeit Königs Eumenes II. (197—159 v. Chr.), der vornehmlich nach den Berichten der Alten seine Hauptstadt mit Prachtanlagen geschmückt hat. Der grosse Altar sollte ein Gesamtdenkmal seiner Siege über die benachbarten Fürsten Nabis, Antiochos, Prusias, besonders aber über die Galater sein, die seit etwa 250 v. Chr. als gallische Wanderscharen Kleinasien überflutet hatten und nach ihrer Besiegung durch Attalos I. im Innern Kleinasien (Galatien) angesiedelt in fast dauernden Kämpfen mit den Pergamenern rangen, bis Eumenes II. sie entscheidend niederwarf. Ganz im Sinne der alten hellenischen Kunst liessen nun die pergamenischen Könige ihre eigenen Thaten im Spiegel des Mythos und der Vorgeschichte in idealer Weise zur Darstellung bringen, indem sie den Kampf der Götter wider die Giganten, dessen Sinn die Niederwerfung wilder Naturgewalten durch die von den olympischen Göttern vertretene sittliche Weltordnung ist, als Vorbild des Sieges hellenischer Civilisation über die Barbaren betrachteten, wie es schon Phidias in den Metopen an der Ostfront des Parthenon und andere Künstler an anderen Tempeln gethan. In seiner gewaltigen Länge von 130 m ist dieser Fries eine der ausgedehntesten und grossartigsten Kompositionen, die je gemacht worden sind. Nur 60 laufende Meter sind auf uns gekommen und geben uns trotz der vielfachen Lücken und Zertrümmerungen einen Begriff von der machtvollen Bewegung, von dem leidenschaftlichen Pathos, das in dieser gigantischen Dekoration zum Ausdruck kommt. Es sind nicht nur Schilderungen voll wuchtiger Kraft und packender Naturwahrheit; hinreissend ist vor allem die überströmende Lebensfülle, die wie ein ungeheurer Accord durch diese Schöpfung rauscht, bewundernswert die erfinderische Phantasie, die einen bisher unerhörten Kreis göttlicher Wesen nicht bloss aus dem Olymp, sondern auch aus dem Kreise der Gestirne, aus dem Dunkel der Unterwelt, aus den Tiefen des Meeres aufbietet und ebenso aus den bald rein menschlichen, bald schlangenfüssigen, bald geflügelten, bald löwenköpfigen Gigantenfiguren spricht. Zu den am besten erhaltenen Gruppen gehört neben der Athena- und der Zeusgruppe diejenige der Hekate, der gespenstischen Göttin der Nacht und des nächtlichen Zaubers. Der Künstler hat sich hier die eigentlich undankbare Aufgabe gestellt, die Göttin in ihrer Dreigestaltigkeit mit drei Köpfen und sechs Armen plastisch zu verkörpern. Nur die malerische Form des Reliefs gewährte ihm die Mittel, das Unnatürliche in der Zusammenfügung dieser gehäuften Gliedmassen zu einem Körper zu verdecken, was bei einer vollrunden freistehenden Gruppe unmöglich gewesen wäre. Von dem mittleren Kopf sehen wir nur das Haar des Hinterhauptes. Die drei rechten Arme zücken drei Waffen gegen den Angreifer, die nächtliche Fackel als eigenstes Attribut der Göttin, die Lanze und das Schwert, während zwei linke Arme Schild und Schwertscheide zur Abwehr entgegenhalten. Mit schneller Bewegung nach links, so dass man ihre Gestalt mit den rauschenden Falten des Gewandes von der Hinterseite sieht, biegt die Göttin dem Wurfe des prachtvoll gebildeten Giganten aus, der mit umflortem Auge, als ahne er den Untergang seines Geschlechts, einen Steinblock mit beiden Armen wider die Gegnerin schwingt. Auch die Tiere nehmen an dem Kampfe teil. Während der Hund der Göttin dem Giganten den Schenkel zerfleischt, beisst die eine der Schlangen, in die die Füsse des Riesen endigen, voll Wut in den Schild der Hekate, die andere öffnet zischend den Rachen. Auf der rechten Seite schreitet ein jugendlich schöner, rein menschlich gestalteter Gigant mit Schild und gezücktem Schwert gegen die Artemis heran, die auf unserem Bilde nicht mehr sichtbar ist. Einer seiner Genossen ist neben ihm, von einem Pfeile der Göttin getroffen, zu Boden gestürzt und wehrt sich mit mattem Griff gegen den Biss des Hundes, während die noch lebende Schlange seines einen Beines sich rückwärts ringelnd nach dem Gewand der Hekate fasst.

No. 95. Luise und Friederike von Mecklenburg. Von G. Schadow.

Während Thorwaldsen sein ganzes Leben lang an seinem durch die Muster des klassischen Altertums geläuterten idealen Kunststil festhielt, sehen wir in Schadow einen Mann des Uebergangs, in dessen Thätigkeit sich die miteinander ringenden Strömungen einer werdenden Epoche vielfach kreuzen. Johann Gottfried Schadow, geb. 20. Mai 1764 zu Berlin, war der Sohn eines unvermögenden Schneidermeisters und rang sich, gestützt auf sein früh hervortretendes ungewöhnliches Talent, auf manchmal recht abenteuerlichen Jugendpfaden zu den Höhen der Kunst empor. Sein erster Lehrer in Berlin war der aus den Niederlanden stammende Bildhauer Tassaert, in dessen Werkstatt der junge Schadow wohl nie über die Mittelmässigkeit hinausgekommen wäre. Da gab ihm die Heirat mit einer jungen vermögenden Dame, mit der er aus der Heimat fliehend sich in Oesterreich trauen liess, nachdem der Schwiegervater ihm grossmütig verziehen hatte, die Mittel zu einem mehrjährigen Aufenthalt in Rom in die Hand, wo er eigentlich ohne Lehrmeister sich durch unermüdliches Zeichnen in den Museen des Vatikans und Kapitols weiterbildete. Was er hier zu einer Zeit, wo noch weder Carstens noch Thorwaldsen die Pfade zu einem geläuterten Studium der Antike geebnet hatten, durch eigene Kraft errungen, zeigte er, nachdem er 1788 die durch den Tod Tassaerts erledigte Stelle eines Hofbildhauers in Berlin erlangt hatte, in seinem ersten berühmten Werke, dem Grabmal des Grafen von der Mark, einem mit neun Jahren verstorbenen Sohne des Königs Friedrich Wilhelm II. und der Gräfin Lichtenau, in der Dorotheenstädtischen Kirche in Berlin. In der Einkleidung des Gedankens steht hier Schadow noch vollkommen in der Barockkunst. Die Gestalt des auf dem Sarkophage schlummernden Knaben ist mit der Ausrüstung eines römischen Kriegers bekleidet, und in dem oberen Bogenfelde verrichten die drei heidnischen Spinnerinnen ihr trauriges Geschäft; aber durch diese fremde Hülle schimmert ein lebendiges Naturgefühl und lässt die schöne poetische Idee rührend zum Ausdrucke kommen. Der gleichen Stilrichtung gehört unsere 1795 vollendete Gruppe an, die die damalige Kronprinzessin, spätere Königin Luise, mit ihrer Schwester Friederike, die den Prinzen Ludwig, den Bruder des Kronprinzen, geheiratet hatte, darstellt. Sie befindet sich im königlichen Schlosse in Berlin und ist ein unvergleichliches Bild des bezaubernden Schmelzes weiblicher Jugendblüte und zugleich der innigsten Schwesternliebe, wie man sich denn erzählte, dass die beiden Prinzessinnen einander mit ähnlich rührender Liebe zugethan seien wie die Prinzen, ihre Gatten. In der lebendigen Wahrheit der anmutvollen Erscheinung liegt auch hier der Wert des Kunstwerkes. Die Tracht ist ganz frei phantastisch, halb antik, wie in den Sandalen und dem losen Gefälte der Gewänder, halb an das Zeitkostüm erinnernd in der hochgegürteten Taille und den kurzen Aermeln des Oberkleides, und dazu noch ein ganz individueller Zug, das um den Hals der Kronprinzessin geschlungene Tuch. Bekanntlich trug die spätere Königin, um ihren zu starken Hals zu verdecken, stets ein leichtes Tuch, ob von vornherein aus eigenem Antriebe oder erst infolge der ihr von dem Künstler bei Gelegenheit der Ausführung unserer Gruppe gegebenen Anregung? Das ursprüngliche Modell der Gruppe war für eine Statuette in Biskuit gedacht, wurde aber später mit einigen Aenderungen in Lebensgrösse umgesetzt und in Marmor ausgeführt. Schadow stand überhaupt in enger Verbindung mit der königlichen Porzellanmanufaktur, für welche er oft Modelle zu liefern hatte, und so blieb er, wenn der Ausdruck erlaubt ist, immer mit einem Fuss im Stile des Rokoko, der bekanntlich bis auf unsere Zeit den künstlerischen Ausdruck in jenem Materiale beherrscht. So trägt denn auch unsere Gruppe in einigen leichten Zügen das Gesicht jener

Zeit, die bei all ihrem Streben nach Natur und Freiheit doch die gefällige Zierlichkeit als ihr Höchstes kannte und erreichte. Denkt man nicht an den Tanzschritt des Menuetts, wenn man die Verschlingung der Arme, die rechte das Kleid erhebende Hand Luisens, die linke Friederikens und das linke seitwärts vorgesetzte Bein der ersteren betrachtet?

Inzwischen hatte der Künstler bereits in dem Marmorstandbilde des Generals von Zieten auf dem Wilhelmsplatze in Berlin (1794) den Weg zum völligen Realismus in der Wiedergabe geschichtlicher Persönlichkeiten gefunden. Er hat hier, gewiss unterstützt durch das kronprinzliche Paar, das nachweislich den gleichen Kunstanschauungen huldigte, den alten Husaren in der Tracht seiner Zeit dargestellt. Noch mehr leibt und lebt seine zweite bewunderte Schöpfung, der alte Dessauer vom Jahre 1800. Beide Statuen sind heute von ihrem ursprünglichen Standorte, dem Wilhelmsplatz, nach der Hauptkadettenanstalt in Lichterfelde überführt und dort durch Bronzekopien von Kiss ersetzt. Dennoch war Schadow nicht imstande, an der einmal als richtig erkannten Ueberzeugung festzuhalten. Er war eben der Mann des Uebergangs, der sich von Strömungen hierhin und dorthin treiben liess, der gern den Wünschen von oben sein Ohr neigte und nicht vom Autoritätsglauben lassen konnte. Wie er in der Quadriga, dem Viergespanne der Viktoria auf dem Brandenburger Thore, die durch ihre Verbindung mit der späteren Zeitgeschichte so berühmt geworden ist, schon früh (1789—1794 nach seinem Modell in Kupfer getrieben) ein Werk in römischem Geiste ersonnen, so kleidete er 1819 weniger geschmackvoll seinen Blücher für Rostock, durch die Ueberredung Goethes verführt, in das Gewand des Herkules mit Löwenhaut und Keule als des Ueberwinders der Ungeheuer in der alten Mythe. 1821 vollendete er sein Lutherdenkmal für Wittenberg und lebte von da an bis zu seinem erst 1850 erfolgenden Tode mit strengem Pflichteifer seinem Amte als Direktor der Berliner Akademie und seinen kunstwissenschaftlichen Arbeiten.

Wie die Entwicklung der deutschen Plastik von Schadow unmittelbar zu Rauch führt, der die bei jenem noch widerstrebenden Elemente, die Forderung des Persönlich-Individuellen und die klassische Idealität zu vereinen wusste, so wenden wir gern den Blick von unserem Bilde der jugendschönen Prinzessin hinüber zu der schlummernden Königsrose, wie sie Rauch im Mausoleum in Charlottenburg verewigt hat.

No. 96. Die Kreuzabnahme. Von Rubens.

Die Kreuzabnahme, das weltbekannte Meisterwerk des grossen Brabanter Malers (No. 33 der Wandbilder) ist das Mittelbild eines Altarwerkes, das Rubens 1612 im Auftrage der Antwerpener Schützengilde vollendete. Nach den uns erhaltenen Rechnungen beliefen sich die Kosten des Werkes auf 400 Pfund Groschen (2400 Gulden), wozu noch 9 Gulden 10 Stüber für den Ehrenwein, der bei Gelegenheit dreier Besichtigungen des Bildes während der Arbeit den Schülern des Meisters gespendet wurde, und 8 Gulden 10 Stüber für ein Paar Handschuhe kamen, die seine Gattin — ein naiver, liebenswürdiger Zug in der Sitte jener Zeit — nach der Vollendung als Geschenk empfing. Auf den Flügeln des Altarwerkes sind die Heimsuchung Mariä und die Darstellung im Tempel geschildert, auf der Aussen- seite der heilige Christophorus. Die Künstlerlegende weiss zu erzählen, die Schützengilde habe von vornherein nur einen Christophorus bestellt, Rubens aber habe das in dieser Darstellung liegende Motiv zu einem Bilderkreise von vier Stücken erweitert, indem er viermal Christus als den Getragenen geschildert habe, als Menschgewordenen bei der Heimsuchung, als Geborenen bei der Darstellung, als Gestorbenen bei der Kreuzabnahme und als Herrn der Welt auf den Schultern des Christophorus. Unser Bild befindet sich als Gegenstück zu der zwei Jahre früher vollendeten Kreuzerhöhung im Querschiffe der Kathedrale von Antwerpen, wo die beiden Werke im Jahre 1816, nachdem sie 1794 nach Paris entführt worden waren, aufgestellt sind.

Die neun Personen des Bildes sind zu einer wundervollen Gruppe zusammengeschlossen, und doch liegt in der Komposition, in der sich Rubens als den Schüler der grossen Italiener ausweist, nicht die höchste Schönheit dieses Werkes. Wir haben es hier nicht bloss mit kunstvoll gestellten schönen Figuren und mit dem Ausdrucke der Empfindung, worauf sich die älteren Darsteller dieser oftmals gemalten Scene meistens beschränken, zu thun, sondern der Vorgang ist hier in seiner thatsächlichen, gleichsam fühlbar irdischen Erscheinung ergreifend geschildert. Es waltet hier ganz und gar das irdische Gesetz der Schwere. Man sieht den fünf Männern die Kraftanstrengung an, die sie aufbieten müssen, um den Leichnam Christi, den sie mit liebevoller Sorgfalt vor jedem Auf- und Anstossen, vor jeder unsanften Berührung bewahren möchten, mittels des Leintuches zur Erde herabgleiten zu lassen. Auf vier Leitern sind sie hinangestiegen. Die beiden oben auf den Kreuzarmen, rechts Petrus und links Jakobus, haben eben ihre Hauptaufgabe, das Abnehmen der Leiche, verrichtet. Man sehe, wie Jakobus sich über den Balken vorbeugt und dabei, um sich im Gleichgewichte zu halten, das rechte Bein weit nach hinten streckt, wie Petrus das Tuch mit den Zähnen packt, um die beiden Hände zur Stütze und zur Arbeit frei zu haben. So etwas gewaltsam Wirkliches hätten die Italiener nie gemalt. Der links auf der Leiter befindliche Nikodemus hat den Körper von Jakobus empfangen, aber der unten stehende Johannes hat in diesem Augenblicke fast allein die herabgleitende Leiche zu tragen und stemmt sich mit seiner ganzen Kraft der Last entgegen, während Joseph von Arimathia auf der rechten Leiter scharf nach oben blickt, um im richtigen Momente Petrus abzulösen. Alle Gestalten, Männer wie Frauen, erinnern in ihrer mehr oder weniger wuchtigen Körperlichkeit an des Meisters Modelle aus seiner vlämischen Heimat. Und nun die Leiche selbst. Zwar ist der Körper in schöner, kraftvoller Bildung gehalten, aber dennoch eine Leiche, deren Antlitz mit den gebrochenen Augen und dem geöffneten Munde den martervollen Tod verrät. Nichts erspart uns in dieser Hinsicht die Phantasie des Künstlers, die sich nicht nur an der Freude und Lust des wirklichen Daseins, sondern auch an ihrem

herben Leid und ihrem Weh genährt hat, während die Italiener mit ihrem Sinne für das Gedankenhaft-Ideale auch den toten Christus, gleichsam vom Tode unüberwunden, in voller menschlicher Schöne darzustellen lieben. Und doch ist auch hier trotz der unerbittlichen Wirklichkeit das seelische Bedürfnis der Klage zu seinem Rechte gekommen in der rührenden Gruppe der drei Frauen, wie die schmerzenreiche Mutter die Arme ausstreckt nach dem teuren Haupte des Kindes und die beiden Marien, rechts Maria Magdalena, links Maria Joses, voll gehaltener Trauer die Füße des Herrn wie liebkosend berühren. Der Mittelpunkt der Handlung aber, auf den alle Blicke, alle Gebärden gerichtet sind, bleibt die Gestalt Christi auf dem weissen Leintuche, hell bestrahlt von einem vorn aus den Wolken herabfallenden Lichte.

No. 97. Die apokalyptischen Reiter. Von Cornelius.

Eine ganze Periode der deutschen Kunst unseres Jahrhunderts, die sogen. neudeutsche Richtung, die man als eine klassisch-poetische bezeichnen kann, knüpft sich an den Namen des Cornelius. Eine grossartige Künstlernatur voll hoher Begeisterung für die Aufgaben der Malerei, durch männlichen Ernst und Energie des Charakters ausgezeichnet, mit einer schöpferischen, leidenschaftlich gestaltenden Phantasie begabt, offenbart er das dichterische Element der ganzen Richtung am reichsten und gewaltigsten.

Peter Cornelius wurde am 23. September 1783 zu Düsseldorf als der Sohn des dortigen Galerie-Inspektors und Malers Cornelius geboren. Ohne eine regelrechte akademische Schulung aufgewachsen und nach dem Tode seines Vaters früh auf die eigene Kraft angewiesen, nährte er seine Phantasie an den Werken unserer klassischen Dichter und eignete sich durch das Studium Dürerscher Kupferstiche und Holzschnitte die strenge, herbe Formensprache der altdeutschen Meister an. Für diese romantisch-nationale Richtung sind seine zwölf Zeichnungen zu Goethes Faust, die er dem Dichter nach Weimar übersandte und die ihm das warme Lob desselben eintrugen, ein schönes Zeugnis. In Rom, wohin er 1811 gegangen war, schloss er sich eng an die sogen. Klosterbrüder von San Isidoro, eine auch unter dem Namen der Nazarener bekannte kleine Künstlergemeinde; aber auch in diesen Kreis einer dem gegenwärtigen Leben abgewandten Kunst brachte Cornelius die jugendlich strebende Begeisterung eines von den Siegen der Freiheitskriege tief ergriffenen Geistes, der die Kunst an der Auferstehung des Vaterlandes teilnehmen lassen und ihr ein nationales Fundament verschaffen wollte. Dieses letztere sah er in einer Wiedereinführung der monumentalen Malerei, der Wandmalerei in Fresko (mit Wasserfarben auf den frischen Kalkbewurf), wie sie in der Blütezeit der italienischen Malerei bis auf Raffael und Michelangelo bestanden hatte, um in Verbindung mit der Architektur unmittelbar auf die Anschauung und Bildung des Volkes zu wirken. Im Jahre 1816 vollzog sich dann in Rom die Geburt der neudeutschen Kunst. Cornelius, Overbeck, Veit und Schadow, der Sohn des berühmten Bildhauers, malten in der Villa Bartholdy, der Wohnung des preussischen Konsuls in Rom, die Geschichte Josephs in einer Technik, die sie erst ratend und probierend erlernen mussten. Damit war die Wiederbelebung der Freskomalerei und der Illustration gesichert. 1819 ging Cornelius, von dem späteren König Ludwig I., der eine nationale Kunst auf Grundlage der Monumentalmalerei schaffen wollte, gerufen, nach München und malte dort mit Hilfe seiner Schüler als das Hauptwerk seiner zweiten, der römischen Epoche, deren Wurzeln in Italien liegen, in zwei Sälen der Glyptothek (des Statuenmuseums) Szenen aus der griechischen Götterwelt und aus dem trojanischen Kriege. Von 1836 an folgten als Denkmal seiner christlich-katholischen Richtung die Fresken der Ludwigskirche in München.

Im Jahre 1841 siedelte Cornelius auf den Ruf Friedrich Wilhelms IV., der sich freute, zu dem Doppelgestirn Schinkel und Rauch nun auch den grössten deutschen Maler in seiner Hauptstadt zu wissen, nach Berlin über. Hier begann er 1843 das grösste und erhabenste Werk seines Lebens, die Entwürfe zu den sogen. Camposantobildern. Der König beabsichtigte, in Verbindung mit dem Neubaue des Doms einen Friedhof für die königliche Familie in Form eines vierseitigen Kreuzganges ausführen zu lassen, dessen Wände mit Fresken bedeckt werden sollten. Cornelius schuf hier ein christliches Epos, eine Divina Commedia in Bildern. Aus dem einfachen Bibelspruch vom Tode als dem Sold der Sünde und vom ewigen Leben in Christo (Römer 6, 23) entwickelt er mit philosophischem Geiste ein für das allgemeine Verständnis schwer zugängliches System von Gedanken und Bildern, in denen er die Kardinalpunkte der christlichen Religion von der Geburt Christi an bis zum Ende des irdischen und dem Anfange des ewigen Lebens in

kunstvollster cyklischer Gliederung vor Augen führt. Die unbedingten Verehrer des Meisters sehen in diesen Kompositionen seine vierte Epoche, die der klassischen Vollendung, und sie haben recht, insofern seine ihm eigene grossartige und herbe Formensprache sich hier in absolut entsprechender Weise als der Ausdruck seiner Ideen und seiner Stimmung darstellt; aber er hatte sich inzwischen mit seiner strengen Kunstanschauung und seinem nur auf das Monumentale, Erhabene und Grosse gerichteten Stil völlig dem herrschenden Zuge der Zeit und den Bedürfnissen des Lebens entfremdet, zumal für Berlin, wo in den vierziger Jahren die Herrschaft des koloristischen Princips in der Malerei begann. So sind auch die Entwürfe zu den Camposantobildern, wie der ganze Plan des Königs für den Neubau des Doms und die Friedhofshalle, unausgeführt geblieben, wenn auch zunächst infolge der finanziellen Sorgen, die den König seit der Revolution von 1848 bedrängten. An der Herstellung der in voller Grösse gehaltenen Kartons nach den kleinen, nur in Umrisslinien gezeichneten Entwürfen arbeitete der Meister rüstig weiter, bis ihn 1867 noch vor Vollendung derselben der Tod abrief. Die fertigen Kartons hängen heute in der Nationalgalerie in Berlin. Als der grossartigste derselben, als die gewaltigste monumentale Komposition des Jahrhunderts werden mit Recht die apokalyptischen Reiter gepriesen.

In der Einkleidung des Gedankens folgt Cornelius dem bekannten Holzschnitte Dürers in seinen Bildern zur Apokalypse. Als eines der Zeichen, die der Wiederkunft Christi und dem Weltuntergange vorangehen werden, schildert die Offenbarung St. Johannis (Kap. 6) das Erscheinen von vier Reitern, denen die Macht gegeben ist, den vierten Teil auf der Erde zu töten. „Cornelius fasste dieselben gleich Dürer in einer von der biblischen Bedeutung nach alter Tradition abweichenden Weise auf, so dass an Stelle des Siegers die Pest tritt. In der Mitte der ganzen Komposition sprengt auf edlem Rosse, durch Helm und Schwert kenntlich, der Krieg einher als die Hauptgestalt des Bildes; ihm folgt nach hinten der Hunger“, der das kleinste Maß des täglichen Brotes gegen hohen Preis mit der Wage zuteilt, „und diesem die Pest, aber ganz vorn braust einher der Tod, den das Leichentuch furchtbar wild umflattert. Wer aber möchte die Gruppen der Unglücklichen beschreiben, über die der furchtbare Zug dahinrast? Es ist das Elend der Menschen in den höchsten Graden der Verzweiflung. Wohl kann kaum eine gewaltigere Leidenschaft, eine furchtbarere Bewegung gedacht werden, als wie wir sie hier sehen, und dennoch ist das Maß der Schönheit nicht überschritten, das Grausenhafte und Entsetzliche ist durch die Kunst zum Tragischen gebändigt, und alles erscheint in edelster Form. — Dabei ist die strengste Durchführung bis ins kleinste zu erkennen, es zeigen sich nach und nach künstlerische Absichten, welche die grösste Weisheit verraten. Wem möchte so wohl die Beziehung der Pferde in Haltung und Gebärde zu ihren Reitern entgehen! Beim Kriege sprengt das Ross kühn und edel vor, beim Hunger bäumt es sich scheu empor, bei der Pest will es mit ausgerecktem Kopfe dem jähen Laufe noch voraus und beim Tode stürmt es wild, den Kopf blindlings zwischen die Beine gesteckt, fort. So brausen die Dämonen des Unglücks unaufhaltsam über die Erde dahin. Wer sie als Sendboten der ersten vier Siegel des geheimnisvollen Buches der Offenbarung, also als Anfang der letzten Dinge auffassen will, thut recht, aber auch der ist im Rechte, der sie nicht erst am Ende der Dinge erwartet, sondern der ihr Walten jeden Tag wahrnimmt. Denn das Unglück und Elend, die Not und das Leiden sind immer da, sie dürfen nicht erst erwartet werden, und jene Reiter reiten jahraus, jahrein, vom Aufgang bis zum Niedergang über die Länder hinweg. Wie viele ihr Zug zermalmt? Wer mag sie zählen!“*)

*) Herman Riegel, Cornelius, der Meister der deutschen Malerei. Zweite Ausgabe. S. 204 ff.

No. 98. Karl I. von England. Von A. v. Dyck.

Unter Rubens' zahlreichen Schülern hat nur einer den Ruhm erlangt, mit dem Meister als Ebenbürtiger, wenn auch nur auf dem beschränkten Gebiete der Portraitmalerei, wetteifern zu können, Anton van Dyck. Geboren 1599 als der Sohn eines reichen Kaufmanns in Antwerpen, widmete er sich frühe, der eingeborenen Neigung folgend, der Malerei. Bereits 1609 finden wir ihn urkundlich als Schüler des Hendrik van Balen und später in der Werkstätte seines grossen Landsmannes Rubens, in der er auch, nachdem er schon 1618 als Freimeister in die St. Lukasgilde aufgenommen war, noch zwei Jahre verblieb und in hervorragender Weise mit der Ausführung der Entwürfe des Lehrers betraut wurde. Diese so früh erreichte Meisterschaft trug ihm bald die Bewunderung seiner Zeitgenossen, die einen zweiten Rubens in ihm heranwachsen zu sehen meinten, ein. Was er an Portraits malte, fiel dabei wenig ins Gewicht; erst viel später sollte er in diesem Fache seinen unsterblichen Ruhm erlangen. Es waren vielmehr grosse Figurenbilder religiösen und mythologischen Inhalts, in denen er mehr als Nachahmer des Meisters glänzte denn als selbständiger Künstler. Ihm fehlt das universale Genie des Rubens, die mächtig arbeitende männliche Phantasie; dagegen eignet ihm ein zarteres weibliches, fast weiches Empfinden, wie er denn auch später in seinen Andachtsbildern vor allem elegische Stimmungen, so in der Beweinung Christi, zu verkörpern verstand. Bezeichnend für seine frühzeitige Berühmtheit ist es, dass er 1620 als Hofmaler Jakobs I. nach England ging, doch nur vorübergehend, um 1621 oder 1622 seine grosse italienische Studienreise anzutreten, die ihn nach Genua, Venedig, Rom, ja bis nach Palermo führte. In Rom hielt er sich von dem vielfach rohen und wüsten Treiben seiner vlämischen Landsleute, die sich zu einer Malergesellschaft, der sogen. Schilderbent, vereinigt hatten, fern und zog sich dadurch wie durch seine feinen Sitten und seine Vorliebe für gewählte und reiche Kleidung den Spottnamen des „pittore cavalieresco“ (des Malerkavaliers) zu. Van Dyck war eben von Haus aus eine feine, zartfühlende und vornehme Natur und gewann, gleich ausgezeichnet durch Schönheit der äusseren Erscheinung wie durch Liebenswürdigkeit des Auftretens die Herzen aller derer, die zunächst als Besteller von Bildern in nur geschäftlichen Verkehr mit ihm traten. Aus dieser seiner Natur erklärt sich auch sein grossartiger Erfolg als Portraitmaler der höchsten Gesellschaftskreise. Keiner hat es wie er verstanden, sowohl die wirkliche innere Vornehmheit der Gesinnung und das aristokratische Selbstbewusstsein, als auch den bestrickenden Reiz zierlich eleganter Lebensformen, wie sie jenen Kreisen eigen sind, zum lebendigen Ausdruck zu bringen. Besonders Genua, wohin er sich von Palermo aus begab, um daselbst in den vornehmsten Familien reichliche Beschäftigung zu finden, bewahrt in seinen stolzen Marmorpalästen noch heute eine ganze Reihe der herrlichsten Portraits von seiner Hand. Was uns diese van Dyckschen Köpfe und Gestalten, mögen auch ihre einstigen Urbilder für uns völlig Unbekannte sein, bis auf den heutigen Tag so anziehend erscheinen lässt, das ist die Ahnung von einem höheren geistigen Dasein, von dem Glücke einer harmonisch gestimmten, grossen Lebensauffassung, das hinter dem schönen Schein der äusseren Formen lebt.

Nachdem der Künstler 1625 oder 1626 aus Italien in die Heimat zurückgekehrt war, wurde er nach mehreren Reisen in Antwerpen ansässig, bis ihn 1632 die ehrenvolle Berufung durch Karl I. nach London führte, wo er sich bald der höchsten persönlichen Gunst des Königs erfreute. Dieser nahm ihn in seine Dienste, gewährte ihm die Mittel zu einer glänzenden Lebensweise, schlug ihn zum Ritter und machte ihn so zum Genossen der am

Hofe verkehrenden Grossen des Reiches und zum verwöhnten Lieblinge der ganzen Londoner Aristokratie. Mit Aufträgen für Portraits wurde er förmlich überschüttet und nur durch eine bis zur Routine ausgebildete Schnellmalerei und die Heranziehung bewährter Hilfskräfte konnte er die Besteller befriedigen. Es lässt sich nicht leugnen, dass sich die Spuren dieser rein geschäftsmässigen Thätigkeit, die ihm trotz seines grossen Aufwandes ein ansehnliches Vermögen einbrachte, bei vielen seiner englischen Portraits in den manierirten Stellungen, in den nach der Schablone gemalten schönen Händen, in dem Mangel des individuellen Ausdrucks offenbaren. Wahrhaft bewundernswert aber bleiben vor allen seine Darstellungen des Königs, der Königin Henriette Marie und der königlichen Kinder. Diese Bilder zählen nach Dutzenden. Das berühmteste unter den Bildnissen Karls I. ist dasjenige im Louvre, das vielfach als „Aufbruch zur Jagd“ bezeichnet wird. Es stellt den König in offener Landschaft am Rande eines Waldes dar, von wo wir einen weiten Blick auf die Küste und auf einen hohen weisswolkigen Sommerhimmel geniessen. Der König, in zierlichem Reitanzuge, mit weisser Atlasjacke, roten Beinkleidern, hellgelben Lederstiefeln, den schwarzen breitkrepigen Hut auf den langen braunen Locken, ist wahrscheinlich soeben vom Pferde gestiegen und zeigt vorwärts schreitend das Profil seines Körpers, während er das stolze Antlitz mit plötzlicher Wendung des Kopfes zu dem Beschauer wendet. Neben ihm hält der Stallmeister das ungeduldig scharrende Leibross, einen dunklen Schimmel, der sich wirkungsvoll von dem Braungrün des Waldes und dem stumpfen Rot der Kleidung des Dieners abhebt, so dass wir in diesem Bilde auch ein Musterstück der prächtigsten Farbenharmonie geniessen. Hinten trägt ein Page den hellseidenen Mantel des Königs.

Im Jahre 1639 heiratete der Künstler eine Hofdame der Königin, die schöne Mary Ruthven, eine junge Dame aus altadeligem, aber verarmtem Geschlechte; ob aus inperer Neigung oder durch die Vermittlung des Königs, der seinen Liebling auf diesem Wege seiner verschwenderischen Leichtlebigkeit zu entreissen hoffte, muss dahingestellt bleiben. Das Glück dieser Ehe hat van Dyck nicht lange genossen. Früh wie seine künstlerische Meisterschaft und sein Ruhm kam auch sein Tod. 1640 begab er sich mit seiner Frau, da der König bei seiner immer wachsenden finanziellen Not für die grossen monumentalen Pläne des Malers kein Gehör mehr hatte, nach Antwerpen und Paris. Hier erkrankte er in bedenklicher Weise, kehrte voll düsterer Ahnungen in sein Heim nach London zurück und starb daselbst, nachdem ihm seine Gattin am 1. Dezember eine Tochter geboren, am 9. desselben Monats, kurze Zeit vor dem Ausbruche der Revolution, die den König nach sieben Jahren auf das Blutgerüst führen sollte.

No. 99. Napoleon I. 1814 in Fontainebleau. Von Delaroche.

Das Original befindet sich im städtischen Museum zu Leipzig.

Auch in Frankreich beginnt die moderne Malerei mit einer Renaissance im Sinne der römischen Antike, die den stammesverwandten Romanen schon in Hinsicht der politischen Ideale näher lag als das Griechentum, und Jacques Louis David, der während der Revolutionszeit und der Herrschaft Napoleons unbestritten die Diktatur im Künstlerreiche führte, genießt den Ruhm, durch seine strenge Schulmethode für die zeichnerische Ausbildung für mehrere Menschenalter den Vorrang der französischen Kunst nach der technischen Seite begründet zu haben. Dieser klassisch-akademischen Richtung Davids, die in der Figurenmalerei mit der Plastik wetteiferte, stellten sich, gerade wie in der Litteratur, nach dem Sturze des ersten Kaiserreichs die Romantiker entgegen, die sich nicht nur, unzufrieden mit den herrschenden politischen Zuständen, in das Mittelalter flüchteten, sondern auch bald die ganze nationale Geschichte, ja das ganze moderne Leben in den Kreis ihrer Darstellungen zogen und in der lebendigen packenden Wahrheit und ungeschminkten Natürlichkeit die Hauptaufgabe der Malerei erblickten. Damit war der rein malerischen Wirkung, der Farbe gegenüber dem plastischen Effekte der Sieg zuerkannt. Als der erste trat Théodore Géricault im Jahre 1819 mit seinem „Notfloss der Fregatte Medusa“, einem aus der unmittelbaren Gegenwart gegriffenen Ereignis, in die Schranken. Eugène Delacroix, ein genialer Farbkünstler, folgte mit „Dante und Virgil in der Hölle“, dem „Blutbad auf Chios“ u. a. Delaroche wurde der glänzendste Vertreter der Geschichtsmalerei in Europa.

Paul (eigentlich Hippolyte) Delaroche wurde 1797 als der Sohn eines Kunstmaklers in Paris geboren und war langjähriger Schüler des Schlachtenmalers Gros. Schon früh schlug er die historisch-dramatische Richtung ein und hat sich selbst mit grosser Klarheit über seine Ziele ausgesprochen: „Warum soll es dem Maler verwehrt sein, mit dem Geschichtsschreiber zu wetteifern? Warum soll nicht auch der Maler mit seinen Mitteln die Wahrheit der Geschichte in ihrer ganzen Würde und Poesie lehren können? Ein Bild sagt oft mehr als zehn Bände, und ich bin fest überzeugt, dass die Malerei ebensogut wie die Litteratur berufen ist, auf die öffentliche Meinung zu wirken.“ Mit Vorliebe hebt er in den Ereignissen die menschliche Seite hervor, schildert sie vom dramatischen Standpunkte und nicht, wie sie am grossartigsten, sondern wie sie am wahrscheinlichsten der Phantasie sich darstellen. Seine Stoffe holt er namentlich aus den gewaltsamen Katastrophen der Geschichte Englands und Frankreichs; mit fast krankhafter Sucht schildert er das schreckliche Geschick königlicher Häupter und das Ende historischer Märtyrer. So malt er den Tod der Königin Elisabeth, Cromwell am Sarge Karls I., die Söhne Eduards vor ihrer Ermordung im Tower, die Hinrichtung der Jane Gray, sein damals viel bewundertes Meisterwerk u. s. w. In allen diesen Bildern stellt er nicht den tragischen Moment selber dar, sondern mit echt dramatischem Geiste erfasst er einen Augenblick vor oder nach der Katastrophe, der zu ergreifenden Nachempfindungen reizt oder in dem Beschauer ein drückendes Gefühl der Angst und Spannung erzeugt. Delaroche errang einen grossartigen Erfolg. Mit Ehren und Titeln beladen und zum Professor an der Ecole des Beaux-Arts ernannt, wendete er sich auch der monumentalen Malerei zu und machte zu diesem Zweck 1834 eine Studienreise nach Rom, wo er sich mit der Tochter des berühmten Schlachtenmalers Horace Vernet vermählte. Von 1837 an malte er das gefeierte Wandbild des sogenannten Hémicycle im Prüfungsaal der Ecole des Beaux-Arts, das in 76 Figuren eine Versammlung aller grossen Künstler vom Altertum bis auf die Zeit Ludwigs XIV., die gleichsam als Vorbilder dem feierlichen Akte der Preisverteilung beiwohnen, darstellt. Seit 1845, wo er nach zehnjähriger glücklicher Ehe seine schöne inniggeliebte Gattin verlor, suchte der ohnehin melancholische Künstler in religiösen Darstellungen den Schmerz des eigenen Herzens zu lösen.

Es sind ergreifende lyrische Stimmungsbilder, so vor allen „die junge Märtyrerin“, die nichts mehr von der dramatischen Gewalt seiner früheren Werke verraten. Auch in der Schilderung historischer Szenen bevorzugt er nun die passiven Empfindungen, die Resignation, das Dulden und Tragen des herben Schicksals. Auch die Stoffwelt ändert er in feinsinniger Anlehnung an die veränderten Strömungen des Zeitgeistes. Er greift in die Geschichte der Revolution und befreundet sich mit der Napoleonslegende. Dreimal hat er den grossen Kriegshelden dargestellt und dabei seinen eigenen Kopf, der mit dem Napoleons eine überraschende Aehnlichkeit hatte, als Modell benutzt.

Offenbar ist die historische Malerei in der Wertschätzung des gebildeten Publikums ganz bedeutend gesunken, gerade wie es der historischen Poesie, dem historischen Roman ergangen ist, und so hat auch der einst unbestritten gefeierte Delaroche die wetterwendische Launenhaftigkeit der ästhetischen Mode erfahren und muss heute manche herbe, vielfach ungerechte Kritik über sich ergehen lassen. Gewisse Persönlichkeiten und Ereignisse indessen werden, ganz abgesehen von dem eigentlich wissenschaftlichen Interesse an der Geschichte, nach wie vor die Neugierde und die Phantasie der Masse wie der Gebildeten reizen. In Deutschland ist es z. B. Friedrich der Grosse, der in diesem Sinne noch immer populär ist, in Frankreich Napoleon I. Es liegt in dem, was wir Napoleonslegende nennen, in diesem Nimbus, der von einigen Dichtern, Geschichtsschreibern und Malern um die Person und die Thaten des grossen Imperators gewoben ist und der einen strahlenden Widerschein in der Volksphantasie gefunden hat, doch etwas wie eine Ahnung von der dämonischen Gewalt, mit der der Lebende alle, die in seine Nähe traten, bezwungen und beherrscht hat. Hier haben wir einen Moment aus dem traurigen Abschluss seiner Heldenlaufbahn vor Augen. Napoleon hatte nach der Schlacht bei Arcis sur Aube am 20. März 1814, um die Verbündeten von ihrem Marsche gegen Paris abzulenken, einen neuen Kriegsplan ausgedacht, zwischen den Feinden durchbrechend sich nach Lothringen zu werfen und den Krieg dadurch in die östlichen Provinzen des Landes zu ziehen. Allein dieser Plan beschleunigte seinen Sturz. Die Verbündeten überlisteten ihn, und während er in dem Wahne stand, dass das gesamte Heer der Feinde ihm auf dem Fusse folge, zogen sie auf die Hauptstadt los und erzwangen in der Nacht zum 31. März die Unterzeichnung der Kapitulation. In derselben Nacht langte Napoleon, dem inzwischen die Schuppen von den Augen gefallen waren, nach unerhörten Gewaltmärschen, seinem Heere mit geringer Begleitung vorausjagend, über Fontainebleau in der Nähe von Paris an und erfuhr hier die Lage der Dinge. An der Möglichkeit, Paris noch zu retten, verzweifelnd, fährt er nach Fontainebleau zurück, wo sich sein ermüdetes Heer um ihn sammelt, und verbringt hier die qualvollsten Stunden. Körperlich abgehetzt von den Strapazen der letzten Tage, dem eiligen Ritt, der sich in den kotbespritzten Stiefeln spiegelt, hat er sich auf einen Stuhl geworfen, jede Muskel schlaff und abgespannt. Aber auch die Kraft seines Geistes scheint gebrochen. In verzweiflungsvollem, dumpfem Hinbrüten starrt er aus dem fahlen Angesicht ins Leere; er sieht das Werk seines Lebens zertrümmert. Bis in die Einzelheiten der Uniform und der Ausstattung des Zimmers hat hier der Maler die Wirklichkeit von neuem geschaffen. Das Bild stammt aus dem Jahre 1845 und ist, im Besitze des Museums zu Leipzig, in Deutschland besonders bekannt und beliebt. Wie die meisten Werke des Meisters hat es auch durch mehrere vortreffliche Kupferstiche, von François und von Monceau, weitere Verbreitung gefunden.

Im Jahre 1856 starb Delaroche, der stets im Leben wie in der Kunst eine edle, ernst gediegene Persönlichkeit, eine feine, fast weiblich empfindende, vornehm denkende Natur offenbarte, wenn ihm auch die energische Männlichkeit abging, die nötig gewesen wäre, ihm eine dauernde Autorität unter seinen Schülern zu verschaffen.

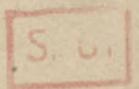
No. 100. Der Falkensteiner Ritt, von M. von Schwind.

Das Original befindet sich im städtischen Museum zu Leipzig.

Die romantische Richtung der neuklassischen Malerei in Deutschland, die zuerst Cornelius mit seinen Zeichnungen zu Goethes Faust und zu den Nibelungen eröffnet hatte, findet in Schwind ihren letzten und grössten Vertreter. Um diese Strömung, die immer mehr auf die Wiederbelebung eines missverstandenen, sentimental aufgefassten Mittelalters ausging, von der schwächlichen Empfindungslosigkeit und nebelhaften Verschwommenheit zu befreien, bedurfte es eines Künstlers, der die Naivetät der Phantasie mit einem offenen Blick für die Reize des gewöhnlichen Daseins verband. Zu diesen Gaben gesellte sich in Moritz von Schwind, der 1804 in Wien geboren wurde, ein unverwüsthcher Humor, der dann und wann bei persönlichen Anlässen in scharfen Sarkasmen ausbrach, und die frische Beweglichkeit des Geistes, die das Erbeil des Volksstammes am schönen Donaustrome sind. Wie sehr die Umgebung seiner Jugendtage mit Romantik gesättigt war, zeigen die Namen von Dichtern und Komponisten, die damals als Jünglinge im Hause seiner Mutter verkehrten, Anastasius Grün, Lenau, Schubert. Schwind selbst war ein tüchtiger Geiger, und die Vorliebe für die Musik, die ihm sein Leben lang das tägliche Brot des Geistes blieb, spiegelt sich in seinen Werken in dem Schwunge der Komposition und dem rhythmischen Wohlklang der Linien. Mit achtzehn Jahren widmete er, der eigentlich für die Beamtenlaufbahn bestimmt war, sich der Kunst, musste aber bei seiner Mittellosigkeit ohne regelmässigen akademischen Unterricht sein Brot durch allerhand Zeichnungen und Illustrationen zu Büchern erwerben. 1828 siedelte er nach München über und fand dort in Cornelius, dem „göttlichen Meister“, als dessen dankbaren Schüler er sich stets bekannte, einen wohlwollenden Beschützer. So bekam er den Auftrag, das Tieckzimmer im Königsbau der Residenz mit Bildern aus dem Phantasia zu schmücken, und betrat hiermit zum ersten Male das Gebiet der mittelalterlichen Romantik, auf dem er zum Lieblinge der Nation heranwachsen sollte. Das 1834 vollendete Werk brachte ihm reichen Beifall und eine ganze Reihe anderer monumentaler und illustrativer Arbeiten ein, die von seiner unaufhörlich quellenden Phantasie und seinem erstaunlichen Schaffensfleiss zeugen. Es kann dabei nicht wunder nehmen, dass der ohne eigentliche akademische Schulung herangewachsene Künstler zu keiner völligen Beherrschung des Technischen in der Farbe gelangte. Feder- und Bleistiftzeichnung, Radierung und Aquarell blieben seine beliebtesten Ausdrucksmittel, demgemäss die rhythmisch bewegte Umrisslinie und die harmonisch gegliederte Komposition das Hauptelement seiner Bilder, und so übertrug er auch das koloristische Princip des damaligen Aquarells und Freskos, das im Ausfüllen der Umrisse mit leichten Lokaltönen bestand, auf die Oelmalerei, die er freilich, wie er selbst eingestanden, sein ganzes Leben nur widerwillig ausgeübt hat. 1839 siedelte Schwind nach Karlsruhe über und begründete hier, der einst nur der „arme Maler“ gewesen war, seinen künstlerischen Ruf und seine sichere bürgerliche Existenz, die es ihm möglich machte, sich im Jahre 1842 mit Luise Sachs, der Tochter eines badischen Majors, zu verheiraten. Auf seiner Hochzeitsreise kam der Künstler nach Hallstadt, wo sein jüngerer Bruder im Bergbau beschäftigt war, und liess sich hier von der geheimnisreichen Poesie der unterirdischen Welt, des Reiches der Gnomen und Zwerge, bezaubern. Seine so erregte Phantasie schuf dann aus der alten Volkssage vom Ritter Kuno von Falkenstein, der die Bedingung, an die die Hand der schönen Grafentochter gebunden war, glücklich löste, indem er ihre Burg statt auf dem gebahnten Pfade über den steilen Abhang zu Pferde erklimm, das romantische Bild vom Falkensteiner Ritt, das uns das zauberhafte Gelingen des tollkühnen Wagnisses, wenn auch wieder durch einen Zauber, so doch durch einen in die liebenswürdigste Wirklichkeit gekleideten erklärt.

Die kleinen Männlein mit den gewaltigen Muskelbündeln haben dem Ritter an der schroffen Felsenwand entlang mit Hacke und Spaten eine ganz bequeme Strasse gebahnt, auf der er eben die letzte gefährliche Ecke, da wo wir hinter den bebushenden Klippen angesichts der hohen Wolkenstreifen den schwindelnden Abgrund ahnen, umritten hat. Nun reicht er im Anblick der ersehnten Braut dem Gnomenkönig dankend die Rechte, während noch zwei der Zwerge unter den Hufen des mächtigen Streitrosses die letzten Hindernisse aus dem Wege räumen. Die andern aber purzeln und klettern, sich des gelungenen Werkes freuend, in possierlicher Eile herab, um in ihren Erdlöchern, aus denen hier und da die Grubenlichter hervorschimmern, zu verschwinden. Wie ist der Ausgang dieses spannenden Dramas? Welches ist das Schicksal der Grafentochter, die voll Schrecken über die kaum überstandene Gefahr nach der Hand ihres Begleiters fasst? Ist es das der schönen Kunigunde in Körners Ballade „Kynast“, die eine vielfach abweichende und mehr ausgeschmückte Fassung der Volkssage behandelt? Wohl schaut der Ritter mit fast vorwurfsvollem Ernst auf die Jungfrau; aber wer auch in den Werken des Malers wie in einem Spiegel die Seelenstimmung ihres Schöpfers zu erkennen strebt, liest vielleicht aus dem Falkensteiner Ritt die Freude, den Triumph über sein kurz vorher errungenes eheliches Glück und glaubt damit an ein gutes Ende dieser romantischen Geschichte. 1844 stellte Schwind sein Oelbild im Kunstverein zu München aus. Im Jahre vorher hatte er an Genelli geschrieben: „Mein jetziges Bild, obwohl der Gegenstand höchst verrückt ist, macht mir die grösste Freude. Ich mache gerne Bäume und Felsen und alte Mauern — und dergleichen habe ich genug darauf, auch einen ganz gerüsteten Kerl zu Pferd — was thut's? Man muss machen, wie einem der Schnabel gewachsen ist.“ Man erkennt in diesen Worten seine derb ironische Art, zugleich aber den Kern seiner künstlerischen Natur, seine Freude am Landschaftlichen. Ist doch unsere ganze deutsche Romantik eine wald- und berggeborene Poesie. Das Rauschen der Winde um die ragenden Höhen, das bunte Blühen auf sonnenbeglänzter Halde, das schaffende Leben und Weben in dunkler Waldeinsamkeit hat die schlummernde Musik der Volksseele erweckt und tönt in Märchen und Sagen in frohen und traurigen Klängen. In greifbarer plastischer Abstufung bauen sich auf unserem Bilde die Gründe übereinander auf. Wie schön ist der Gegensatz zwischen der in Dunkel gehüllten Felspartie, dem Reiche der Unterirdischen, und der lichten Höhe, den duftumwobenen Mauern und Türmen! mit welcher Liebe ist das Blattwerk des Vordergrundes, die Blumen und Gräser, das „knorrige Gesicht der Stämme und Wurzeln“ behandelt!

Durch seinen „Sängerkrieg auf der Wartburg“, den er in Frankfurt a. M. ausführte, gelangte Schwind in Verbindung mit dem hochherzigen Beschützer so mancher deutschen Künstler des 19. Jahrh., dem Grafen Schack, der von der Mitte der 50er Jahre bis zum Tode des Meisters allmählich über 30 Werke desselben in seine Galerie brachte. Seit 1847 war er Professor an der Akademie in München, wurde aber hier, da er die Gunst des Königs Ludwigs I. durch seinen oft beissenden Spott verscherzte, mit grösseren Arbeiten nicht beschäftigt. Dafür erhielt er aus der Ferne eine Reihe monumentaler Aufträge. 1854 begann er, drei Räume der restaurierten Wartburg mit Fresken aus der Thüringer Sage und Geschichte, u. a. dem Sängerkrieg und dem Leben der heiligen Elisabeth, zu schmücken, und 1864—1867 malte er in der offenen Loggia und dem Foyer des Wiener Opernhauses eine Reihe von Szenen aus deutschen Opern. Dazwischen kehrte er immer wieder und mit grösserem Glück und Erfolg auf sein eigenstes Gebiet, in die deutsche Märchenwelt, zurück, veröffentlichte 1855 sein Aschenbrödel, entzückte 1858 das kunstsinnige Publikum Deutschlands durch seinen Aquarellyklus von den sieben Raben (im Museum in Weimar) und krönte 1870 sein Lebenswerk mit der schönen Melusine (11 Aquarelle im Belvedere zu Wien). 1871 starb der Meister in München.



40.00

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



III-306492

WYDZIAŁY POLITECHNICZNE KRAKÓW

BIBLIOTEKA GŁÓWNA



L. inw. 16881

Druk. U. J. Zam. 356. 10.000.

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000310960

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000300379