

The image shows the front cover of a book. The cover is decorated with a traditional marbled paper pattern, featuring a complex, organic design of swirling, cell-like shapes in shades of brown, tan, and dark blue. In the center of the cover, there is a solid black oval. Inside this oval, the text "KOENIGLICHE TECHNISCHE BAU-DEPUTATION." is printed in a gold-colored, serif, all-caps font, arranged in three lines.

KOENIGLICHE
TECHNISCHE
BAU-DEPUTATION.

2.a.

4048 174

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



10000301003



Grundriss III B

DES VIERTEN ABSCHNITTES

DENKMÄLER DER KUNST.

III.

1	11-13 (101-103) Neues/Mälerei	103
2	Neues/Bildung	102
3	Neues/Architektur	101
4	Die/Gotik/Mälerei	100
5	Donaus/Mälerei	99
6	Spanische und englische/Mälerei	98
7	Spanische/Mälerei	97
8	Mälerei des 17ten Jahrhunderts und seiner Schüler	96
9	Mälerei des 18ten Jahrhunderts und van Dyck	95
10	Italienische Mälerei	94
11	Italienische und deutsche/Architektur	93
12	Italienische, deutsche und französische/Bildung	92
13	Italienische Mälerei	91
14	Italienische, deutsche und französische/Bildung	90
15	Italienische, deutsche und französische/Architektur	89
16	Italienische, deutsche und französische/Bildung	88
17	Italienische, deutsche und französische/Architektur	87
18	Italienische, deutsche und französische/Bildung	86
19	Italienische, deutsche und französische/Architektur	85
20	Italienische, deutsche und französische/Bildung	84
21	Italienische, deutsche und französische/Architektur	83
22	Italienische, deutsche und französische/Bildung	82
23	Italienische, deutsche und französische/Architektur	81
24	Italienische, deutsche und französische/Bildung	80
25	Italienische, deutsche und französische/Architektur	79
26	Italienische, deutsche und französische/Bildung	78
27	Italienische, deutsche und französische/Architektur	77
28	Italienische, deutsche und französische/Bildung	76
29	Italienische, deutsche und französische/Architektur	75
30	Italienische, deutsche und französische/Bildung	74
31	Italienische, deutsche und französische/Architektur	73
32	Italienische, deutsche und französische/Bildung	72
33	Italienische, deutsche und französische/Architektur	71
34	Italienische, deutsche und französische/Bildung	70
35	Italienische, deutsche und französische/Architektur	69
36	Italienische, deutsche und französische/Bildung	68
37	Italienische, deutsche und französische/Architektur	67
38	Italienische, deutsche und französische/Bildung	66
39	Italienische, deutsche und französische/Architektur	65
40	Italienische, deutsche und französische/Bildung	64
41	Italienische, deutsche und französische/Architektur	63
42	Italienische, deutsche und französische/Bildung	62
43	Italienische, deutsche und französische/Architektur	61
44	Italienische, deutsche und französische/Bildung	60
45	Italienische, deutsche und französische/Architektur	59
46	Italienische, deutsche und französische/Bildung	58
47	Italienische, deutsche und französische/Architektur	57
48	Italienische, deutsche und französische/Bildung	56
49	Italienische, deutsche und französische/Architektur	55
50	Italienische, deutsche und französische/Bildung	54
51	Italienische, deutsche und französische/Architektur	53
52	Italienische, deutsche und französische/Bildung	52
53	Italienische, deutsche und französische/Architektur	51
54	Italienische, deutsche und französische/Bildung	50
55	Italienische, deutsche und französische/Architektur	49
56	Italienische, deutsche und französische/Bildung	48
57	Italienische, deutsche und französische/Architektur	47
58	Italienische, deutsche und französische/Bildung	46
59	Italienische, deutsche und französische/Architektur	45
60	Italienische, deutsche und französische/Bildung	44
61	Italienische, deutsche und französische/Architektur	43
62	Italienische, deutsche und französische/Bildung	42
63	Italienische, deutsche und französische/Architektur	41
64	Italienische, deutsche und französische/Bildung	40
65	Italienische, deutsche und französische/Architektur	39
66	Italienische, deutsche und französische/Bildung	38
67	Italienische, deutsche und französische/Architektur	37
68	Italienische, deutsche und französische/Bildung	36
69	Italienische, deutsche und französische/Architektur	35
70	Italienische, deutsche und französische/Bildung	34
71	Italienische, deutsche und französische/Architektur	33
72	Italienische, deutsche und französische/Bildung	32
73	Italienische, deutsche und französische/Architektur	31
74	Italienische, deutsche und französische/Bildung	30
75	Italienische, deutsche und französische/Architektur	29
76	Italienische, deutsche und französische/Bildung	28
77	Italienische, deutsche und französische/Architektur	27
78	Italienische, deutsche und französische/Bildung	26
79	Italienische, deutsche und französische/Architektur	25
80	Italienische, deutsche und französische/Bildung	24
81	Italienische, deutsche und französische/Architektur	23
82	Italienische, deutsche und französische/Bildung	22
83	Italienische, deutsche und französische/Architektur	21
84	Italienische, deutsche und französische/Bildung	20
85	Italienische, deutsche und französische/Architektur	19
86	Italienische, deutsche und französische/Bildung	18
87	Italienische, deutsche und französische/Architektur	17
88	Italienische, deutsche und französische/Bildung	16
89	Italienische, deutsche und französische/Architektur	15
90	Italienische, deutsche und französische/Bildung	14
91	Italienische, deutsche und französische/Architektur	13
92	Italienische, deutsche und französische/Bildung	12
93	Italienische, deutsche und französische/Architektur	11
94	Italienische, deutsche und französische/Bildung	10
95	Italienische, deutsche und französische/Architektur	9
96	Italienische, deutsche und französische/Bildung	8
97	Italienische, deutsche und französische/Architektur	7
98	Italienische, deutsche und französische/Bildung	6
99	Italienische, deutsche und französische/Architektur	5
100	Italienische, deutsche und französische/Bildung	4
101	Italienische, deutsche und französische/Architektur	3
102	Italienische, deutsche und französische/Bildung	2
103	Italienische, deutsche und französische/Architektur	1

I N H A L T

D E S V I E R T E N A B S C H N I T T E S .

TAF. 1.	(64.)	Italienische Architektur.		TAF. 23.	(86.)	Deutsche, englische, spanische und französ. Skulptur.
„ 2—3.	(65—66.)	Italienische Skulptur.		„ 24.	(87.)	Italienische Architektur.
„ 4—5.	(67—68.)	Toskanische Malerei.		„ 24.	(87.) A.	Ausseritalienische Architektur.
„ 6.	(69.)	Oberitalienische Malerei.		„ 25.	(88.)	Italienische Malerei.
„ 7.	(70.)	Umbrische Malerei.		„ 26.	(89.)	Ausseritalienische Malerei.
„ 8.	(71.)	Italienische Architektur.		„ 27.	(90.)	Italienische, deutsche und französische Skulptur.
„ 9—10.	(72—73.)	Italienische Skulptur.		„ 28.	(91.)	Italienische und deutsche Architektur.
„ 11.	(74.)	Malerei des Leonardo da Vinci und seiner Schule.		„ 28.	(91.) A.	Französ., engl., niederländ. und deutsche Architektur.
„ 12.	(75.)	Malerei des Correggio.		„ 29.	(92.)	Italienische, niederländische und französische Skulptur.
„ 13.	(76.)	Malerei von Fra Bartolomeo und Andrea del Sarto.		„ 30.	(93.)	Niederländische, deutsche und französische Skulptur.
„ 14.	(77.)	Malerei des Michel Angelo.		„ 31.	(94.)	Italienische Malerei.
„ 15—16.	(78—79.)	Malerei des Rafael.		„ 32.	(95.)	Malerei des Rubens und van Dyk.
„ 16.	(79.) A.	Malerei der Schüler und Nachfolger Rafaels.		„ 33.	(96.)	Malerei des Paul Rembrandt und seiner Schüler.
„ 17.	(80.)	Malerei der Venetianer.		„ 34.	(97.)	Spanische Malerei.
„ 18.	(81.)	Niederländische Malerei.		„ 35.	(98.)	Französische und englische Malerei.
„ 19.	(82.)	Deutsche Malerei.		„ 36.	(99.)	Deutsche Malerei.
„ 20.	(83.)	Malerei des Albrecht Dürer.		„ 37.	(100.)	Die Genre-Malerei.
„ 20.	(83.) A.	Malerei des Albrecht Dürer und seiner Schüler.		„ 38.	(101.)	Thier- und Landschaftsmalerei.
„ 21.	(84.)	Malerei des Lucas Cranach und des Hans Holbein.		„ 39.	(102.)	Neuere Architektur.
„ 21.	(84.) A.	Niederländische, französische und spanische Malerei.		„ 40.	(103.)	Neuere Skulptur.
„ 22.	(85.)	Deutsche Skulptur.		„ 41—43.	(104—106.)	Neuere Malerei.

Die in Parenthesen gestellten Ziffern bezeichnen die durch das ganze Werk laufenden Nummern des Textes.

DENKMÄLER DER KUNST

ZUR

ÜBERSICHT IHRES ENTWICKELUNGS-GANGES

VON DEN ERSTEN KÜNSTLERISCHEN VERSUCHEN BIS ZU DEN STANDPUNKTEN DER GEGENWART.

HERAUSGEGEBEN

VON

ERNST GUHL,

DR. DER PHIL. UND PRIVATDOCENT AN DER KÖNIGL. FRIEDRICH-WILHELMS-UNIVERSITÄT ZU BERLIN,

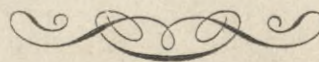
UND

JOSEPH CASPAR,

MITGLIED DER KÖNIGL. AKADEMIE DER KÜNSTE ZU BERLIN.

DRITTER BAND.

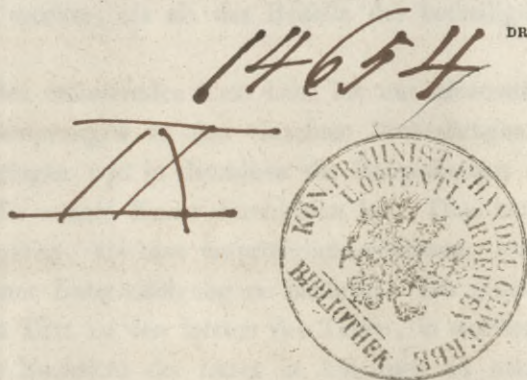
DENKMÄLER DER MODERNEN KUNST.



STUTT GART.

VERLAG VON EBNER & SEUBERT.

1853.



II 449

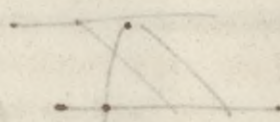
cy. G. 1. a
G. 11. 3



III-306388

~~III 18481~~

W. H. H.



W. H. H.

Gedruckt bei K. Fr. Hering & Comp.

Akc. Nr. 1498/52
BPK-B-300/2017

V O R W O R T .

Indem ich mit dem dritten Bande der „Denkmäler“ dem wohlwollenden Publikum den Schluss eines Werkes übergebe, welchem ich sieben Jahre unausgesetzter Thätigkeit gewidmet habe, habe ich demselben hier nur wenige Worte voranzuschicken. Diese betreffen zunächst die durch Hinzufügung einiger Ergänzungstafeln verursachte Erweiterung des ursprünglichen Planes, eine Erweiterung, zu der ich mich nur ungern entschlossen habe, die aber, sollte der dem Werke vorgezeichnete Zweck wirklich erreicht werden, nothwendig geboten war und der ich mich um so weniger entziehen mochte, als sie des Beifalls des betheiligten Publikums im Voraus gewiss sein durfte.

In Bezug auf den erläuternden Text habe ich nur hinzuzufügen, dass mein Bestreben stets dahin ging, die Erläuterungen zu den einzelnen Darstellungen in einen inneren, historischen Zusammenhang zu bringen und in denselben die Entwicklung der Hauptrichtungen anschaulich zu machen, welche die neuere Kunst durchlaufen hat. Dies hat dem Texte vielleicht eine grössere Ausdehnung gegeben, als man ursprünglich erwartete, indess glaube ich für diese Erweiterung wohl kaum einer Entschuldigung zu bedürfen. Ich erwähne derselben hier vielmehr nur deshalb, um für den Text zu den letzten vier Tafeln, in welchen eine so ausführliche Behandlung nicht stattfindet, die Nachsicht der Leser in Anspruch zu nehmen. Für diese Tafeln nämlich wäre, da nur die ersten Regungen der modernen Kunst bis zu den Malereien in der Villa Massimi in Rom darauf berücksichtigt werden durften, eine um so ausführlichere Behandlung des Textes nöthig gewesen, um die Fäden nachzuweisen, welche jene Kunstwerke mit denen der unmittelbaren Gegenwart verbinden. Eine solche Bearbeitung war nun zwar von mir sorgsam vorbereitet, konnte jedoch nicht zur völligen Ausführung gebracht werden, weil der allgemeine dringende Wunsch, das ganze Werk noch in diesem Jahre zu Ende gebracht zu sehen, die

Herausgabe der letzten Lieferung so beschleunigte, dass umfassendere Erläuterungen, als in dem gegenwärtigen Text enthalten sind, unmöglich gemacht wurden.

In dem dreifachen Inhaltsverzeichnisse wird dem Publikum eine gewiss sehr erwünschte und die Brauchbarkeit des Werkes ungemein erhöhende Zugabe geboten. Die Ausarbeitung desselben, der ich mich nicht selbst unterziehen konnte, hat Herr Friedrich Müller, Docent der Kunstgeschichte am Museum der bildenden Künste in Stuttgart, zu übernehmen die Güte gehabt.

Was nun schliesslich die Thätigkeit der übrigen an der Herstellung des Werkes betheiligten Personen betrifft, so glaube ich — einige wenige Ungleichheiten abgerechnet, die bei einem so ausgedehnten Unternehmen nie ganz zu vermeiden sind, und welche, wie etwaige von mir selbst verschuldete Irrthümer, gewiss die wohlwollende Entschuldigung der Leser finden werden — die denselben in dem Vorwort zum zweiten Bande gezollte Anerkennung nunmehr unter Beistimmung des Publikums in noch erhöhtem Maasse wiederholen zu dürfen. Nur in Bezug auf meinen treuen Mitarbeiter, Herrn Caspar möge mir hier noch die Bemerkung gestattet sein, dass mich derselbe nicht blos durch die sorgfältige Leitung der künstlerischen Ausführung, sondern auch, und zwar namentlich für den die neuere Kunst betreffenden Theil des Werkes, durch seine ausgedehnte Kenntniss der Kupferstichkunde in meiner schwierigen und mühsamen Arbeit unterstützt und oft sehr wesentlich gefördert hat, wofür ich mich freue, ihm hiemit öffentlich meinen besten Dank aussprechen zu können.

Berlin, im November 1853.

ERNST GUHL.

INHALTS-ÜBERSICHT DES DRITTEN BANDES.

VIERTER ABSCHNITT.

Die Denkmäler der modernen Kunst.

TAF. 64. Italienische Architektur. (D. I.)

- Fig. 1. Die Façade von S. Francesco zu Rimini.
 „ 2 u. 3. Grundriss der Kirche S. Spirito zu Florenz.
 „ 4. Façade des Palastes Strozzi.
 „ 5. Die Façade der Certosa bei Pavia.
 „ 6 u. 7. Façade und Grundriss der Kirche S. Zaccaria zu Venedig.
 „ 8. Oberes Stockwerk d. Triumphbogens Alphons I. zu Neapel.
 „ 9. Palast der Herzoge del Infantado zu Guadalajara.

TAF. 65. Italienische Skulptur. (D. II.)

- Fig. 1. Die Erschaffung der ersten Menschen und die Vertreibung aus dem Paradiese.
 „ 2. Der Zug der Israeliten unter Josua gegen Jericho.
 „ 3—5. Details der zweiten Thüre des Lorenzo Ghiberti.
 „ 6—8. Die Anbetung der heil. drei Könige, die Verkündigung und der Einzug Christi in Jerusalem.
 „ 9 u. 10. Singende Engel.

TAF. 66. Italienische Skulptur. (D. III.)

- Fig. 1. Die Auferstehung Christi.
 „ 2. Die Reiterstatue des Bartholomeo Colleoni.
 „ 3. Reiterstatue Cosmus' I.
 „ 4. Gruppe der h. Jungfrau mit dem Christuskinde.
 „ 5. Statue vom Grabmal des Königs Ladislaus in Neapel.
 „ 6. Die Kreuzabnahme, Basrelief.
 „ 7. Crucifix.
 „ 8. Die Verkündigung.
 „ 9. Basrelief von der Certosa di Pavia.
 „ 10. Relief vom Triumphbogen Alphons I. zu Neapel.
 „ 11. Adam und Eva, Relief.

TAF. 67. Toskanische Malerei. (D. IV.)

- Fig. 1. Die Krönung der Jungfrau Maria.
 „ 2 u. 3. Zwei musicirende Engel aus der Krönung Mariä.
 „ 4. Petrus u. Paulus vor d. Proconsul u. des ersteren Märtyrium.
 „ 5. Die Geburt der h. Jungfrau.
 „ 6. Die Begegnung der h. Jungfrau und der h. Elisabeth.

TAF. 67. A. Toskanische Malerei. (D. IV.)

- Fig. 1. Auferweckung des Königssohnes durch Petrus und Paulus.
 „ 2 u. 3. Gruppen aus dem Triumphzuge des Julius Cäsar.
 „ 4. Herkules und Antäus, nach Andrea Mantegna.
 „ 5. Die Geburt der Venus.

TAF. 68. Toskanische Malerei. (D. V.)

Die Auferweckung von den Todten.

TAF. 69. Oberitalienische Malerei. (D. VI.)

- Fig. 1. Die Krönung der Jungfrau Maria.
 „ 2. Die Kreuzigung Christi.
 „ 3, 4, 6, 7. Maria mit dem Kinde.
 „ 5. Die Darbringung Christi im Tempel.

TAF. 70. Umbrische Malerei. (D. VII.)

- Fig. 1, 2 u. 6. Maria mit dem Kinde.
 „ 3. Die Grablegung Christi.
 „ 4. Die Krönung der Jungfrau Maria.
 „ 5. Das Bildniß Rafaels im Alter von 9 Jahren.
 „ 7. Die Anbetung der h. drei Könige.

TAF. 71. Italienische Architektur. (D. VIII.)

- Fig. 1. Façade des Palastes Giraud in Rom.
 „ 2. Innere Ansicht der Loggia der Farnesina.
 „ 3. Hof des Palastes der Cancellaria.
 „ 4 u. 5. Aufriss u. Grundriss d. Kirche del Redentore zu Venedig.
 „ 6. Die Façade der Kirche S. Giorgio de' Greci.
 „ 7. Façade eines Palastes zu Rom.
 „ 8. Façade des Palastes Pandolfini zu Florenz.
 „ 9. Hof des Palastes Sauli zu Genua.
 „ 10. Seitenfaçade der Bibliothek des h. Markus zu Venedig.
 „ 11. Ansicht der Villa Medici in Rom.

TAF. 72. Italienische Skulptur. (D. IX.)

- Fig. 1 u. 2. Männliche und weibliche Herme.
 „ 3. Der h. Johannes Evang.

- Fig. 4. Relieffigur.
 „ 5. Herkules und Kakus.
 „ 6. David.
 „ 7. Maria mit dem Kinde.
 „ 8. Maria mit dem Leichnam Christi.
 „ 9. Moses.
 „ 10. Das Denkmal des Lorenzo de' Medici.
 „ 11 u. 12. Medaillen.

TAF. 73. Italienische Skulptur. (D. X.)

- Fig. 1. Grabmal des Dogen Andrea Vendramin.
 „ 2. Basrelief vom Grabmal der Torriani.
 „ 3. Phrixos und Helle, Basrelief.
 „ 4. Der Tod der Jungfrau Maria, Gruppe in runden Figuren.
 „ 5. Skulpturen der Certosa di Pavia.
 „ 6. Perseus und die Medusa.
 „ 7. Figur vom Piedestal der Perseusgruppe.
 „ 8. Die Nymphe von Fontainebleau, Basrelief.
 „ 9. Meer und Erde.

TAF. 74. Malerei des Leonardo da Vinci. (D. XI.)

- Fig. 1. Das Portrait des Leonardo da Vinci von ihm selbst gemalt.
 „ 2. Das Abendmahl.
 „ 3. Reitergruppe.
 „ 4. Das Portrait der Mona Lisa.
 „ 5. Christus mit den Schriftgelehrten.
 „ 6. Die heilige Familie.
 „ 7. Maria mit dem Kinde.
 „ 8. Die h. Barbara.
 „ 9. Die h. Lucia.

TAF. 75. Malerei des Correggio. (D. XII.)

- Fig. 1. Portrait des Antonio Allegrie.
 „ 2. Die heil. Familie mit dem h. Hieronymus.
 „ 3. Maria mit dem Kinde, gen. la Zingarella.
 „ 4. Johannes, der Evangelist.
 „ 5. Der heil. Hilarius von Engeln getragen.
 „ 6. Das Bad der Leda.
 „ 7. Die Erziehung des Amor.
 „ 8—10. Diana und Genien.
 „ 11. Maria mit dem Kinde.

TAF. 76. Malerei von Fra Bartolomeo und Andrea del Sarto. (D. XIII.)

- Fig. 1. Portrait des Fra Bartolomeo.
 „ 2. Christus und die vier Apostel.
 „ 3. Der heil. Markus.
 „ 4 u. 6. Maria mit dem Kinde.
 „ 5. Portrait des Andrea del Sarto.
 „ 7. Die Himmelfahrt der heiligen Jungfrau.
 „ 8. La Carità.
 „ 9. Die heilige Agnes.

TAF. 77. Malerei des Michel Angelo. (D. XIV.)

- Fig. 1. Portrait des Michel Angelo Buonarroti.
 „ 2—7. Aus den Deckengemälden der Sixtinischen Kapelle. Der Prophet Jeremias. — Die erythräische Sybille. — Die Erschaffung Adams. — Figuren aus den Lunetten. — Figuren aus den Stiechkappen. —
 „ 8—10. Aus dem jüngsten Gericht.
 „ 11 u. 12. Figuren aus dem Florentiner Karton.

TAF. 78. Malerei des Rafael. (D. XV.)

- Fig. 1. Das Portrait Rafaels.
 „ 2. Maria mit dem Kinde, der h. Franciskus u. der h. Hieronymus.
 „ 3 u. 4. Maria mit dem Kinde.
 „ 5. Maria mit dem Kinde und dem kleinen Johannes.
 „ 6. Maria mit dem Kinde, die h. Elisabeth mit dem kleinen Johannes und der h. Joseph.
 „ 7. Maria mit dem Kinde und der h. Sixtus.
 „ 8. Der Triumph der Galathea.

TAF. 79. Malerei des Rafael. (D. XVI.)

- Fig. 1. Die Schule von Athen.
 „ 2. Der Kindermord.
 „ 3. Der Tod des Ananias.

TAF. 79. A. Malerei der Schüler Rafaels. (D. XVI.)

- Fig. 1. Madonna del Sacco.
 „ 2. Portrait des Giulio Pipi.

- Fig. 3. Diana mit Nymphen.
 „ 4. Die Anbetung des Kindes.
 „ 5. Neptun.
 „ 6. Orion und Diana.
 „ 7. Drei Musen.
 „ 8. Herkules und der Centaur Nessus.
 „ 9. Der Parnass.
 „ 10 u. 11. Nereiden aus den vatikanischen Loggien des Rafaels.
 „ 12—15. Arabesken aus den vatikanischen Loggien.
 „ 16. Die Anbetung des Kindes.

TAF. 80. Malerei der Venetianer. (XVII.)

- Fig. 1. Portrait Tizians.
 „ 2. Christus mit dem Zinsgroschen.
 „ 3. Diana und Kalisto.
 „ 4. Die Grablegung.
 „ 5. Die Himmelfahrt Mariä.
 „ 6. Maria mit dem Kinde.
 „ 7. Portrait der Palma vecchio.
 „ 8. Der h. Petrus von andern Heiligen umgeben.
 „ 9. Maria mit dem Kinde, Johannes d. Täufer u. die h. Catharina.
 „ 10. Die Ehebrecherin vor Christus.

TAF. 81. Niederländische Malerei. (D. XVIII.)

- Fig. 1. Die Anbetung des Lammes.
 „ 2. Die Darbringung Christi im Tempel.
 „ 3. Die Verkündigung.
 „ 4. Die Feier des Passafestes.
 „ 5. Die Ankunft der h. Ursula in Rom.
 „ 6. Der Erzengel Michael aus dem jüngsten Gericht.

TAF. 82. Deutsche Malerei. (D. XIX.)

- Fig. 1. Christus am Kreuz.
 „ 2. Die Anbetung der h. drei Könige.
 „ 3. Die h. Katharina.
 „ 4. Christus am Kreuz.
 „ 5. Maria mit dem Kinde.
 „ 6 u. 7. Die Verkündigung Mariä.
 „ 8. Die h. Barbara.

TAF. 83. Malerei des Albrecht Dürer. (D. XX.)

- Fig. 1. Adam und Eva.
 „ 2. Maria mit dem Kinde.
 „ 3. Die Grablegung Christi.
 „ 4. Der Abschied Christi von seiner Mutter.
 „ 5. Die vier Reiter der Apokalypse.
 „ 6. Die Apostel Marcus und Paulus.
 „ 7. Die Melancholie.
 „ 8. Ritter, Tod und Teufel.

TAF. 83. A. Malerei des Albrecht Dürer und seiner Schüler. (D. XX.)

- Fig. 1. Portrait Dürers.
 „ 2. Das Portrait des Wilibald Pirckheimer.
 „ 3. Die Anbetung der heil. Dreifaltigkeit.
 „ 4. Maria mit dem Kinde.
 „ 5. Adam und Eva.
 „ 6. Hochzeitstänzer.
 „ 7. Allegorische Darstellung des Geizes.

TAF. 84. Malerei des L. Cranach und H. Holbein. (D. XXI.)

- Fig. 1. Portrait von Hans Holbein.
 „ 2. Maria mit dem Kinde.
 „ 3 u. 4. Christi Verspottung und Grablegung.
 „ 5 u. 6. Der Tod mit dem Kinde und dem Greise.
 „ 7. Portrait Lucas Cranach's des Aelteren.
 „ 8. Christus am Kreuz, Altarbild in Weimar.
 „ 9. Gruppe aus dem Altarbilde d. Stadtkirche zu Wittenberg.
 „ 10. Christus als Kind.
 „ 11. Venus und Amor.

TAF. 84. A. Niederländische, französische und spanische Malerei. (D. XXI.)

- Fig. 1 u. 2. Die Erschaffung der Eva und Salomons Götzendienst.
 „ 3. Der Tod der Maria.
 „ 4. Heinrich II., König von Frankreich.
 „ 5. Anna von Bretagne.
 „ 6. Der heil. Stephanus vor den Schriftgelehrten.
 „ 7. Maria mit dem Kinde.

TAF. 85. Deutsche Skulptur. (D. XXII.)

- Fig. 1 u. 2. Marienbilder.
 " 3. Maria mit dem Leichnam Christi.
 " 4. Porträt u. knieende Figur v. Sakramenthäuschen d. A. Kraft.
 " 5. Die Kreuztragung Christi.
 " 6. Maria mit dem Kinde.
 " 7. Das Grab des h. Sebaldus.
 " 8. Der Apostel Paulus.
 " 9. Peter Vischer.
 " 10. Wunder des h. Sebaldus.
 " 11. Christus mit den Schwestern des Lazarus.

TAF. 86. Deutsche, engl., span. u. franz. Skulptur. (D. XXIII.)

- Fig. 1. Die Anbetung der heiligen drei Könige.
 " 2 u. 3. Theodorich, König der Gothen, und Margaretha, Tochter des Kaisers Maximilian I.
 " 4. Englische Glasmalerei.
 " 5. Basrelief vom Grabe Heinrichs VII.
 " 6. Figur eines Bischofs, in Holz geschnitzt.
 " 7. Der Infant Don Alonso.
 " 8 u. 9. Die Taufe Christi u. die Enthauptung Johannes d. Täufers.
 " 10. Grabmal des Cardinals Cisneros.
 " 11. Ruhe nach einem Bachanal, Marmorrelief.
 " 12. Diana v. Poitiers, als Ariadne.
 " 13. Karyatide.
 " 14. Diana von Poitiers.

TAF. 87. Italienische Architektur. (D. XXIV.)

- Fig. 1—4. Aufriss, Durchschnitt, innere Ansicht und Grundriss der Peterskirche in Rom.
 " 5. Façade der Kirche del Gesù.
 " 6. Der Saal d. grossen Rathes im palazzo vecchio zu Florenz.

TAF. 87. A. Ausseritalienische Architekturen. (D. XXIV.)

- Fig. 1. Das Schloss Chambord.
 " 2. Der Palast des Louvre zu Paris.
 " 3. Gallerie König Franz I. zu Fontainebleau.
 " 4. Eingang zu der Kapelle der neuen Könige in der Kathedrale von Toledo.
 " 5. Die Haupttreppe im Hospital zum heil. Kreuz zu Toledo.
 " 6. Das Rathhaus von Köln.
 " 7. Der Otto-Heinrichsbau im Schlosse zu Heidelberg.
 " 8. Der Friedrichsbau im Schlosse zu Heidelberg.
 " 9. Theil des Schlosses Wollaton Hall in England.

TAF. 88. Italienische Malerei. (D. XXV.)

- Fig. 1. Vulcan, Venus und Amor.
 " 2. Adam und Eva.
 " 3. Das Gastmahl des Simon.
 " 4. Maria mit dem Kinde.
 " 5. Judith mit dem Haupte des Holophernes.
 " 6. Die Versuchung des h. Hieronymus.
 " 7. Die Flucht des Aeneas.
 " 8. Die Schöpfung der Eva.
 " 9. Der Sturz des Ikarus.

TAF. 89. Ausseritalienische Malerei. (D. XXVI.)

- Fig. 1. Allegorie.
 " 2. Die Geisselung Christi.
 " 3 u. 8. Allegorien.
 " 4 u. 5. Die Sackpfeifer und die betrunkenen Weiber.
 " 6. Maria mit dem Kinde.
 " 9. Venus, Amor und Merkur.
 " 10. Die Musik, die Dichtkunst, die Malerei und die Baukunst.

TAF. 90. Italien., deutsche und franz. Skulptur. (D. XXVII.)

- Fig. 1. Die Skulptur vom Grabmal des Michel Angelo.
 " 2. Der Raub einer Sabinerin.
 " 3. Merkur.
 " 4. Grabmal des Papstes Paul III.
 " 5—7. Neptun und Meerestgottheiten.
 " 8. Statue Albrechts V. von Bayern zu München.
 " 9. Der Raub einer Sabinerin.
 " 10. Bronzerelief.
 " 11. Die Erde.
 " 12 u. 13. Die Brustbilder des Markgrafen Johann Georg von Brandenburg und seiner Gemahlin Elisabeth.
 " 14—16. Basreliefs.
 " 17. Die Grazien.

TAF. 91. Italienische und deutsche Architektur. (D. XXVIII.)

- Fig. 1. Aufriss der Kirche S. Agnese zu Rom.
 " 2. Durchschnitt d. Kirche S. Andrea auf dem Quirinal zu Rom.
 " 3. Aufriss der Kirche S. Luca e Martina zu Rom.

- Fig. 4. Aufriss der Kirche della Superga bei Turin.
 " 5. Ansicht der Kirche des heil. Carl Borromäus zu Wien.
 " 6. Aufriss der „neuen“ Kirche zu Berlin.

TAF. 91. A. Französische, englische, niederländische und deutsche Architektur. (D. XXVIII.)

- Fig. 1. Haupttheil der Façade des Palastes von Versailles.
 " 2 u. 3. Grundriss der Kuppel der Invalidenkirche zu Paris.
 " 4. Längendurchschnitt der S. Paulskirche zu London.
 " 5. Aufriss der Hauptfaçade des Rathhauses zu Amsterdam.
 " 6. Die Façade des Rathhauses von Nürnberg.
 " 7. Portal im innern Hofe des Schlosses zu Berlin.
 " 8. Aufriss des Zeughauses zu Berlin.

TAF. 92. Italienische, niederländische und französische Skulptur. (D. XXIX.)

- Fig. 1. Apollo und Daphne.
 " 2. Der Raub der Proserpina.
 " 3. Die Verückung der heil. Theresa.
 " 4. Die heil. Cäcilie.
 " 5. Papst Leo und Attila.
 " 6. Die heilige Susanna.
 " 7. Der Glaube die Ketzerei niederschmetternd.
 " 8. Der heilige Bruno.

TAF. 93. Niederländ., deutsche u. franz. Skulptur. (D. XXX.)

- Fig. 1. Das Giebelfeld des Rathhauses zu Amsterdam.
 " 2 u. 3. Basrelief und Karyatide.
 " 4. Reiterstatue des Churfürsten Friedrich Wilhelm d. Grossen.
 " 5 u. 6. Basreliefs am königl. Schloss zu Berlin.
 " 7 u. 8. Masken sterbender Krieger im Zeughause zu Berlin.
 " 9. Der Raub der Proserpina.
 " 10. Der Raub der Orithyia.
 " 11. Basrelief.

TAF. 94. Italienische Malerei. (D. XXXI.)

- Fig. 1. Der Triumph der Galathea.
 " 2. Die Communion des heil. Hieronymus.
 " 3. Aurora.
 " 4. Das Urtheil des Paris.
 " 5. Christus von Engeln betrauert.
 " 6. Weibliches Brustbild.
 " 7. Das Martyrium des heil. Bartholomäus.
 " 8. Die Verschwörung des Catilina.

TAF. 95. Malerei des Rubens und van Dyk. (D. XXXII.)

- Fig. 1. Porträt des Rubens, nach van Dyk.
 " 2. Heilige Familie.
 " 3. Die Abnahme Christi vom Kreuze.
 " 4. Die Königin Maria von Medicis, zum Kriege ausziehend.
 " 5. Die Schrecken des Kriegs, eine Allegorie.
 " 6. Porträt des Anton van Dyk.
 " 7. Der Leichnam Christi, von den Seinigen betrauert.
 " 8. Die Kinder König Karl's I. von England.

TAF. 96. Malerei des Paul Rembrandt. (D. XXXIII.)

- Fig. 1. Rembrandt und seine Frau.
 " 2. Die Nachtwache.
 " 3. Nikolaus Tulp und seine Zuhörer.
 " 4. Der Herzog Adolph von Geldern.
 " 5. Die Rückkehr des verlorenen Sohnes.
 " 6. Christus bei den Schülern zu Emmaus.
 " 7. Dr. Faustus.
 " 8. Der blinde Drehorgelspieler.
 " 9. Christus erweckt des Jairi Töchterlein vom Tode.
 " 10. Die Verstossung der Hagar.
 " 11. Der Eremit.
 " 12. Ein Bettler.

TAF. 97. Spanische Malerei. (D. XXXIV.)

- Fig. 1. Ecce homo.
 " 2. Der heilige Petrus von Alcantara.
 " 3. König Philipp IV. von Spanien.
 " 4. Porträt des Prinzen D. Baltasar Carlos.
 " 5. Porträt des Bartolome Esteban Murillo.
 " 6. Spanisches Mädchen.
 " 7. Die heilige Jungfrau.
 " 8. Der heilige Antonius und das Christkind.
 " 9 u. 10. Maria mit dem Kinde.
 " 11. Die Evangelisten Matthäus und Johannes.

TAF. 98. Französische und englische Malerei. (D. XXXV.)

- Fig. 1. Maria mit dem Kinde.
 " 2. Die Auffindung Mosis.
 " 3. Mater dolorosa.

- Fig. 4. Die Jungfrau Maria erscheint dem heiligen Martin.
 " 5. Ludwigs XIV. Krieg gegen Spanien.
 " 6. Kindergruppe.
 " 7. Heilige Familie.
 " 8. Der Zeitgott, ein Gemälde anrauchend. Allegorie.
 " 9. Der Tod des Generals Wolff.

TAF. 99. Deutsche Malerei. (D. XXXVI.)

- Fig. 1. Der Monat Oktober. Allegorie.
 " 2. Der Evangelist Matthäus mit dem Engel.
 " 3. Maria, das Christkind und der heil. Joseph.
 " 4. Der heil. Joseph mit dem Christkinde.
 " 5. Die Auferstehung Christi.
 " 6. Die heil. Familie auf der Flucht.
 " 7. Christi Abnahme vom Kreuze.
 " 8. Porträt des Bildhauers Grinlin Gibsons.
 " 9. Bildniss eines Philosophen.
 " 10. Weibliches Brustbild.

TAF. 100. Die Genremalerei. (D. XXXVII.)

- Fig. 1. Ein Zahnbrecher.
 " 2. Eine lustige Gesellschaft.
 " 3. David Teniers mit seiner Familie.
 " 4. Eine Lautenspielerin.
 " 5. Die väterliche Ermahnung.
 " 6. Gerhard Dow in seinem Arbeitszimmer.
 " 7. Eine Spitzenklöpplerin.
 " 8. Die Seidenhändlerin.
 " 9. Porträt des Caspar Netscher.
 " 10. Eine junge Nähterin.
 " 11. Eine Rechtsverhandlung.

TAF. 101. Die Landschafts- und Thiermalerei. (D. XXXVIII.)

- Fig. 1. Kampf zwischen Hunden und Bären.
 " 2. Der Heuwagen.
 " 3—5. Landschaften.
 " 6. Waldlandschaft.
 " 7. Die kleine Brücke.
 " 8. Das Wirthshaus im Walde.
 " 9. Thierstück.
 " 10. Widder und Schafe am Fusse einer Säule.

TAF. 102. Neuere Architektur. (D. XXXIX.)

- Fig. 1. Façade des Covent-Garden-Theaters zu London.
 " 2. Die Kirche Ste. Madeleine zu Paris.
 " 3. Ansicht des Arc de l'Etoile zu Paris.
 " 4. Das königliche Schauspielhaus zu Berlin.
 " 5. Innere Ansicht der Rotunde im königl. Museum zu Berlin.
 " 6. Aeussere Ansicht der Aukirche in München.
 " 7. Ansicht der Britannia-Röhrenbrücke.
 " 8. Die Ueberbrückung des Elsterthales.

TAF. 103. Neuere Skulptur. (D. XL.)

- Fig. 1. Statue Papst Clemens XIV.
 " 2. Figur vom Grabmal Alfieri's.
 " 3. Venus und Adonis.
 " 4. Statue Washington's.
 " 5. Statue des Cincinnatus.
 " 6. „Dein Reich komme!“
 " 7. Ariadne.
 " 8 u. b. Denkmal des Grafen von der Mark.
 " 9. Statue Friedrichs des Grossen.
 " 10. Christus.
 " 11. Fragment des Alexanderzuges.

TAF. 104. Neuere Malerei. (D. XLI.)

- Fig. 1. Der Schwur der Horatier.
 " 2. Napoleon beim Uebergang über den St. Bernhard.
 " 3. Belisar.
 " 4. Die Rückkehr der Nausikaa.
 " 5. Dante zum Quell Eunoë geführt.
 " 6—8. Die Anbetung der heil. drei Könige, der Traum Josephs und Christus vor Pilatus.

TAF. 105. Neuere Malerei. (D. XLII.)

- Fig. 1. Der Parnass.
 " 2. Die Führer des griechischen Heeres im Zelte des Achilles.
 " 3. Hiob von seinen Freunden betrauert.
 " 4. Apollo unter den Hirten.

TAF. 106. Neuere Malerei. (D. XLIII.)

- Fig. 1. Die Wiedererkennung Josephs.
 " 2. Dante und Virgil in der Hölle.
 " 3. Sofronia und Olindo auf dem Scheiterhaufen.
 " 4. Abraham erblickt das gelobte Land.

V I E R T E R A B S C H N I T T .

T A F E L I . (64.)

I T A L I E N I S C H E A R C H I T E K T U R .

FIG. 1. Die Façade von S. Francesco zu Rimini, von Leo Baptista Alberti. — Die im XV. Jahrhundert vorgehende Umwandlung der Baukunst war bedingt durch die Aufnahme der Formen der antiken Architektur, die, wie wir an den Bauten des Mittelalters gesehen haben, in diesen entweder gar nicht mehr, oder doch nur in den leisesten Nachklängen zu erkennen waren. Wir beginnen desshalb die Uebersicht der Monumente der modernen Architektur mit einem solchen, an dem die Elemente antiker Baukunst am entschiedensten und reinsten hervortreten. Es ist dies die Kirche S. Francesco zu Rimini, deren Façade Fig. 1 darstellt. Ihr Erbauer ist Leo Baptista Alberti, der neben Brunelleschi, dessen jüngerer Zeitgenosse er war, als Gründer der modernen Baukunst betrachtet werden kann und der uns aus allen Nachrichten über sein Leben als einer der begabtesten und vielseitigsten Menschen der Geschichte entgegentritt, wie denn überhaupt das XV. und XVI. Jahrhundert an solchen eminenten, über das Maass gewöhnlicher Befähigung weit hinausgehenden Individualitäten sehr reich ist. — Die Kirche S. Francesco ist ursprünglich in dem Styl italienischer Gothik errichtet; im Jahre 1447 wurde der Ausbau derselben von Sigismund Malatesta, Herrn von Rimini, an Alberti übertragen; von ihm sind die Façade und die äusseren Langseiten. Erstere ist zwar unvollendet geblieben, sie zeigt indess deutlich die Intention des Künstlers. Zwischen vier korinthischen Halbsäulen sind drei einfache Arkaden angeordnet, in deren mittlerer sich die Eingangsthüre befindet und deren übrige durch eine einfache Mauer ausgefüllt sind. Ueber dem Gebälk, das über den vier Säulen hinläuft, sollte sich ein zweites Stockwerk erheben, von dem zwei Säulen mit der dazwischen beabsichtigten Arkade zu erkennen sind. Aehnliche Arkaden, die indess eine wirkliche Halle bilden und unter denen Denkmäler berühmter Männer, die an Malatesta's Hof gelebt, angebracht sind, befinden sich an den Langseiten der Kirche.

Von den exklusiven Verehrern der Antike und ihrer Anwendung auf die moderne Baukunst mit möglichst geringer Modifikation, wird dies Gebäude als das vollendetste Alberti's gepriesen; die Gegner dieser Ansicht sehen darin den Anfang der modernen Scheinarchitektur, indem Säule und Gebälk hier alle eigenthümliche Bedeutung, die sie einst in der antiken Baukunst besaßen, verloren hätten und lediglich als ein nur auf den Schein berechnetes Ornament dienen. — Quatremère de Quincy, *Histoire de la vie et des oeuvres des plus célèbres architectes*. Tom I. Paris 1830. Zu S. 79.

FIG. 2 und 3. Längendurchschnitt und Grundriss der Kirche S. Spirito zu Florenz, von Filippo Brunelleschi. — Nicht minder mit Talenten begabt und mit allen Schätzen des damaligen Wissens geziert war Filippo Brunelleschi, der in einer alten und angesehenen Familie von Florenz dort im Jahre 1375 geboren wurde. Erst zu einem andern Stande bestimmt, wurde er durch unwiderstehliche Neigung zur Kunst geführt und so that er sich zunächst in der Bildhauerei in einem Maasse hervor (vgl. Tafel 66, Fig. 7), dass er als würdiger Genosse und Nebenbuhler der bedeutendsten Bildhauer jenes Jahrhunderts betrachtet werden kann. In Rom, wohin er mit seinem Freunde Donatello (vgl. Taf. 65, Fig. 9 und 10. Taf. 66, Fig. 6 und 8) gegangen, nahm sein Geist die Richtung auf die Baukunst und bald wurde ihm die Gelegenheit geboten, die dort erworbenen Kenntnisse an einem Werke zu bekunden, wie es in damaliger Zeit als einzig und unerreichbar dasteht. Es war dies die Ueberwölbung des achteckigen Chorraumes der Kirche S. Maria del fiore zu Florenz; er bewerkstelligte dieselbe durch eine doppelte achtseitige Kuppel, von der wir den Durchschnitt schon früher (Taf. 57, Fig. 2) gegeben haben und die für alle Zeiten als eines der grossartigsten und kühnsten Werke der Baukunst in Ansehen bleiben wird. Wir können hier nicht auf die künstliche und ungemein schwierige Konstruktion dieses gewaltigen Werkes eingehen. Es genüge zu sagen, dass der Durchmesser des zu überspannenden Raumes 130' im Lichten betrug, dass die Ueberwölbung durch zwei über einander ausgeführte Kuppeln erreicht wurde, deren innere von dem Karnies des Tambours bis zur Oeffnung der Laterne eine Höhe von 125 Fuss erreicht (vom Boden der Kirche bis zum Kreuze beträgt die Höhe 330 Fuss) und dass die Wölbung derselben ohne Anwendung einer festen Unterlage oder sog. Lehrgerüste geschah. Der Anfang zu diesem grossartigen Bau war 1407 gemacht worden durch die von Brunelleschi angethene Erhöhung der acht Seiten des Oktogons (vgl. Taf. 57, Fig. 3); erst im Jahre 1420 wurde der Bau der eigentlichen Kuppel nach stattgehabter Berathung der nach Florenz zusammen berufenen berühmtesten Baumeister der damaligen Zeit an Brunelleschi übertragen. Im Jahre 1436 konnte man schon über die Errichtung der Laterne (vgl. Taf. 57, Fig. 4) berathen und auch bei diesem Bau wurde das Modell Brunelleschi's angenommen und danach im Jahr 1437 der Bau begonnen. — So sehr nun aber der Bau der Kuppel von S. Maria del fiore den Künstler — namentlich wegen der ungemein grossen Sorgfalt, die er auf Ueberwachung der techni-

schen Ausführung verwendete — in Anspruch nehmen musste, so hat derselbe doch noch mancherlei anderweitige Werke in der Zwischenzeit übernommen und ausgeführt. — So den ihm im Jahr 1435 übertragenen Bau der Kirche S. Spirito zu Florenz, einer der regelmässigsten und konsequentesten Kirchenbauten, die vielleicht jemals ausgeführt worden sind, der indess erst im Jahre 1481, 37 Jahre nach Brunelleschi's Tode vollendet wurde. Den Grundriss bildet ein lateinisches Kreuz, dessen vier Arme, Langhaus, Querschiff und die den Chor bildende Verlängerung des Langhauses über das Querschiff hinaus, aus einem Haupt- und zwei Nebenschiffen bestehen. Diese sind durch einfache korinthische Säulen von einander getrennt, über welche sich, mit Zwischenlegung eines Stück Architravs Rundbogenarkaden wölben. An die Seitenschiffe schliessen sich ringsum Kapellen in Nischenform an. Ueber der Kreuzung des Mittel- und Querschiffs befindet sich die Kuppel, die, einfach und sphärisch gewölbt, von 16 kreisrunden Fenstern durchbrochen und von einer ebenfalls sphärisch eingewölbten Laterne gekrönt ist. Von den Schiffen sind nur die Seitenschiffe überwölbt, das Mittelschiff hat eine horizontale Holzdecke. — Seroux d'Agincourt, *histoire de l'art par les monumens. Architecture* pl. XLIX, Fig. 1 und 2.

FIG. 4. Façade des Palasts Strozzi, von Benedetto da Majano. — Als eines der schönsten Beispiele florentinischer Palastarchitektur, zu welcher Brunelleschi durch den Palast Medici, jetzt Pitti, das Vorbild gegeben hatte, kann der Palast betrachtet werden, welchen sich die Florentiner Familie der Strozzi durch den Architekten Benedetto da Majano errichten liess. Es behielt dieser Architekt den ernsten strengen und grossartigen Charakter bei, den Brunelleschi und nach ihm sein Schüler Michelozzo Michelozzi — dieser namentlich im Palast Riccardi — Gebäuden dieser Art gegeben hatten, nur dass er ihn durch eine etwas höhere Eleganz und schlankere Verhältnisse milderte. Der Palast Strozzi erhebt sich in drei Stockwerken über einander, deren unteres durch kleine, viereckige Fenster eingenommen wird, während in den beiden oberen Rundbogen Fenster angeordnet sind, in deren Wölbung zwei kleinere, auf einer schlanken und zierlichen Säule ruhende Bögen eingelegt sind; leichte Gesimse trennen die Stockwerke von einander, deren oberes durch ein reiches und imponirendes Hauptgesims gekrönt wird. Dieses indess wurde erst später, im Jahre 1533, von Simon Cronaca hinzugefügt, der auch den inneren Ausbau des Palastes zu vollenden hatte. — *Quatre-mère de Quincy, Histoire de la vie et des oeuvres des plus célèbres architectes. Vol. I, p. 97.*

FIG. 5. Die Façade der Certosa bei Pavia, von Ambrogio Fossano. — Im Jahre 1396 gründete Gian Galeazzo, Graf von Vertus — derselbe, der 10 Jahre zuvor den Mailänder Dom begonnen (vgl. Taf. 57, Fig. 7—10), die Kirche und das Kloster der Karthäusermönche bei Pavia. Der Bau wurde auch nach seinem Tode (1402) von den von ihm reich dotirten Mönchen mit grossem Eifer und grosser Ausdauer fortgesetzt, so dass derselbe 1522 von Gucciardini mit zu den schönsten Klostergebäuden Italiens gerechnet werden konnte und 1542 in seinen wesentlichen Theilen vollendet war. Seinem Haupttheile nach in den Motiven der frühen italienischen Bauweise des Mittelalters errichtet, gibt dies Gebäude in den allmählig hinzugefügten Theilen Zeugnis von dem ganzen Entwicklungsgange der italienischen Baukunst während des XV. und XVI. Jahrhunderts. So kann namentlich die Façade als

das brillianteste und reichste Muster der im XV. Jahrhundert gebräuchlichen Bauweise betrachtet werden, einer Bauweise, die bei aller Anwendung einzelner antiker Bauformen und Bauglieder dennoch durch die eigenthümliche Verbindung derselben nach den aus dem Mittelalter überkommenen Principien einen durchaus originalen Charakter bewahrt hat. Diese durch ungemein reichen plastischen Schmuck gezierte Façade (vgl. Taf. 66, Fig. 9 und Taf. 73, Fig. 5) ist im Jahre 1472 von dem Architekten Ambrogio Fossano, der, wie dies in jener Zeit häufig gefunden wird, auch in den bildenden Künsten thätig war, errichtet; von den einzelnen Skulpturwerken, Reliefs sowohl, als freien Statuen, sind die Verfertiger nicht anzugeben, obschon in den Bauarchiven eine grosse Anzahl von Namen bildender Künstler überliefert sind. — *La Certosa di Pavia descritta ed illustrata con tavole incise dai fratelli Gaetano e Francesco Durelli. Milano 1823. Tav. A.*

FIG. 6 und 7. Façade und Grundriss der Kirche S. Zaccaria zu Venedig. — Die Anordnung der Kirche ist von grosser Einfachheit und gewinnt ein besonderes Interesse durch die eigenthümliche Verbindung antiker Bautheile mit den im Mittelalter festgestellten Principien der Raumvertheilung, wie sich dies namentlich in der leicht und malerisch geordneten Chorparthie deutlich bekundet. Die Façade, nach demselben System als die der Certosa entworfen, kann wie jene als ein schönes und bezeichnendes Beispiel jener mehrfach besprochenen graziösen und gefälligen Bauweise des XV. Jahrhunderts betrachtet werden. Ueber den Erbauer der Kirche herrscht eine vollständige Ungewissheit. Temanza stellt nach einer gewissen Analogie, die zwischen S. Zaccaria und der Scuola di S. Marco obwaltet, die Vermuthung auf, dass Martino Lombardo der Erbauer sein könne. — *Le Fabbriche più cospicue di Venezia. Ven. 1810. Vol. II.*

FIG. 8. Oberes Stockwerk des Triumphbogens Alfons I. zu Neapel. — In Neapel ist ein schönes Monument des XV. Jahrhunderts in dem Triumphbogen erhalten, den die Stadt im Jahre 1445 zu dem festlichen Einzug König Alfons I. von Arragonien von dem Mailänder Architekten Pietro di Martino im Castel nuovo errichten liess. Das Ganze erhebt sich in 4 Stockwerken über einander, deren unterstes durch eine grosse Rundbogenarkade zwischen zwei Paaren gekuppelter korinthischer Säulen gebildet wird. Dieser Bogen bildet den Eingang in einen der inneren Höfe des Castells. In der darauf folgenden zweiten Abtheilung befindet sich ein Relief, den Triumphzug des Königs darstellend (vgl. Taf. 66, Fig. 10). Darauf folgt eine Nische in Form einer Arkade zwischen zwei Säulenpaaren, endlich das unter Fig. 8 mitgetheilte Stockwerk, aus vier Nischen zwischen Pilastern bestehend, über welches sich dann noch ein im Kreissegment abgeschlossener Giebel mit Statuen erhebt. — *D'Agincourt, histoire de l'art par les monumens. Archit. pl. LIII.*

FIG. 9. Palast der Herzoge del Infantado zu Guadalajara. — Wir führen diesen Bau hier auf als eines der frühesten Beispiele der Aufnahme antiker Motive in die spanische Architektur. Die Façade bekommt einen eigenthümlichen Charakter durch die Verbindung einzelner Formen der Antike mit denen der spanischen, gothischen und maurischen Architektur, wie diese namentlich an dem Portal und der das Ganze krönenden Gallerie hervortreten. — *Villa Amil, España artistica y monumental. Tom II, pl. 34.*

TAFEL II. (65.)

ITALIENISCHE SKULPTUR.

FIG. 1. Die Erschaffung der ersten Menschen und die Vertreibung aus dem Paradiese von Lorenzo Ghiberti. — Wenn man unter dem Ausdruck „Renaissance“ die Wiedergeburt der antiken Kunst versteht, so mögen sich die Eigenthümlichkeiten einer solchen Wiedergeburt kaum irgendwo in so vollständiger Weise erkennen lassen, als in den Werken Lorenzo Ghiberti's. Sie zeigen uns in der That ein Wiederaufleben antiker Kunst in ihrer ganzen idealen Formenschönheit, diese aber nicht ohne weiteres etwa durch Nachahmung reproducirt, sondern durchweht und umgestaltet durch den Geist der romantischen Kunst, zu einem wirklichen neuen Leben geführt durch die Resultate, zu denen wir die mittelalterliche Kunstübung durch eine mehr als tausendjährige Entwicklung gelangen sahen. Die unter Fig. 1 dargestellte Bildtafel mag davon Zeugnis ablegen. Wir sehen hier gleichzeitig — wie dies noch als eine Ueberlieferung älterer Zeit und Kunstübung anzusehen ist — die Schöpfung Adams, die Schöpfung Evas, den Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradiese dargestellt. Die Eva, die den Mittelpunkt des Bildes einnimmt, ist eine Figur reinster antiker Schönheit, aber zugleich von einer so sinnigen, zarten und ich möchte sagen, duftigen Geistigkeit, wie sie die Kunst eben nur durch Aneignung aller Resultate mittelalterlicher Kunstentwicklung zu erreichen vermöchte. Mit der vollendeten Formenschönheit — und dies gilt auch von den übrigen Figuren — geht der vollkommen deutliche Ausdruck der Situation und Handlung Hand in Hand. Kaum einer von Ghiberti's grossen Zeitgenossen hat diese schwierige Vereinigung auf eine so harmonische Art zu erreichen gewusst. Die Tafel, von der wir sprechen, bildet einen Theil jenes grossen Werkes, zu dem alle übrigen Arbeiten Ghiberti's gleichsam nur die Vorstufen ausmachen und das für alle Zeiten als eines der grössten Wunderwerke moderner Plastik dastehen wird. Es ist dies die Hauptthüre des Baptisterium S. Giovanni zu Florenz. — Die Arbeit wurde ihm übertragen im Jahre 1424, nachdem er eine andere Thüre desselben Gebäudes (vgl. Fig. 6—8) zur Bewunderung der Florentiner vollendet hatte (die dritte und älteste rührt von dem berühmten Andrea Pisano her. Vgl. Taf. 61, Fig. 10 und 11); die Vollendung der zehn Relieftafeln (auf jedem Flügel fünf), die den Hauptschmuck der ganz in Bronceguss ausgeführten Thüre ausmachten, fällt in das Jahr 1447, während der letzte Abschluss der Arbeit erst 1456, ein Jahr nach dem Tode Ghiberti's stattfand. Jene zehn Tafeln, deren jede $1\frac{1}{3}$ Ellen im Quadrat messen, stellen Geschichten des alten Testaments dar, deren Auswahl von Leonardo Bruni von Arezzo, dem berühmten Kanzler der florentinischen Republik getroffen worden sein soll. Eingefasst und mit einander in Verbindung gesetzt sind dieselben durch Streifen reichen und mannigfaltigen Schmuckwerks; die einzelnen Tafeln durch schmalere Streifen mit Nischen, in denen sich frei gearbeitete, jedesmal einem der Felder entsprechende Figuren befinden (wir geben unter Fig. 5 die drei untersten Figurenpaare beim Zusammenschluss der Thürflügel); das Ganze durch eine Art Fries, der mit Blumen und Fruchtgewinden von äusserster Gefälligkeit und Naturwahrheit geziert ist und von dem wir unter Fig. 3 und 4 die beiden unteren Ansätze zu beiden Seiten der Thüre geben. — Lasinio, le tre porte del batisterio S. Giovanni a Firenze, Tav. I.

FIG. 2. Der Zug der Israeliten unter Josua gegen Jericho von Lorenzo Ghiberti. — Während uns in der vorher betrachteten Tafel der vollendete Schönheitssinn, sowie die sprechende und charakteristische Darstellung einfacher Situation und Handlungen entgegentrat, so dient die unter Fig. 2 dargestellte, derselben Thüre entlehnte Tafel dazu, den Meister in einem seiner wesentlichsten Vorzüge, der gerundeten Gruppierung und der malerischen Anordnung grösserer Figurenmassen erkennen zu lassen. Letztere Vorzüge finden sich kaum bei irgend einem Meister seiner, noch aller folgenden Zeiten in so hohem Maasse und so hoher Vollendung vor. Ghiberti kann als Gründer der malerischen Richtung der modernen Plastik betrachtet werden, wodurch sich diese so wesentlich von der antiken Skulptur unterscheidet. Der Gegenstand unserer Tafel stellt die Israeliten in dem Momente dar, in welchem die von den Leviten getragene Bundeslade im Jordan angehalten wird, während Josua hindurchschreitet und den Zug gegen Jericho führt, dessen Mauern und Thürme wir im Hintergrunde vor dem Klange der Posaunen wanken und einstürzen sehen. Die Gruppen des Vordergrundes werden durch die im Jordan anhaltenden Israeliten gebildet, unter denen sich sowohl die ruhig zuschauenden Figuren (namentlich die Weiber von grosser Schönheit) als auch die in bewegten Motiven dargestellten Männer auszeichnen, die zum Erinnerungsmal des Vorganges dienen sollende grosse Steine aus dem Bette des Flusses aufheben. — Es ist interessant, den Meister über sein Werk selbst sprechen zu hören. „Es wurde mir,“ sagt er, in der von ihm hinterlassenen handschriftlichen Chronik, „die andre Thüre, d. h. die dritte von S. Giovanni in Auftrag gegeben. Bei ihr wurde mir volle Freiheit gelassen, sie in der Art und Weise zu machen, wie es mir am besten erschiene, dass sie am vollkommensten und schönsten und reichsten würde. Ich habe diese Arbeit mit den viereckigen Feldern begonnen, $1\frac{1}{3}$ Elle gross. Die Historien darauf waren sehr reich an Figuren und es waren Geschichten aus dem alten Testament. In ihnen habe ich mich mit Beobachtung aller Maassverhältnisse angestrengt, die Natur nachzuahmen, so viel es mir möglich war und mit allen Lineamenten, die ich darin hervorzubringen vermochte und mit trefflichen und reichen Kompositionen von ungemein vielen Figuren. In einer Geschichte habe ich ungefähr hundert Figuren angebracht, in einigen weniger und in andern mehr. Ich habe dieses Werk mit dem grössten Fleisse und mit der grössten Liebe ausgeführt Es ist das merkwürdigste (singolare) Werk, das ich hervorgebracht habe und es ist vollendet mit aller Kunst, mit allem Maass und Verständniss (ingegno).“ Und was so der Meister in schlichten Worten von seinem Werke selbst aussagte, das konnte nach Verlauf einer mehr als hundertjährigen Entwicklung, der reichsten, welche die Geschichte der Kunst je gesehen, der Heros der Kunst des XVI. Jahrhunderts, Michel Angelo, der überhaupt die grossen Meister des XV. Jahrhunderts vor allen zu schätzen wusste, in dem berühmten Ausspruch über jene Thüren zusammenfassen: „sie seien werth die Pforten des Paradieses zu sein!“ — Lasinio a. a. O. Tav. VIII.

FIG. 3—5. Details der zweiten Thüre des Lorenzo Ghiberti. — Vgl. oben Fig. 1.

FIG. 6, 7 und 8. Die Anbetung der h. drei Könige, die Verkündigung und der Einzug Christi in Jerusalem von der ersten Thüre des Ghiberti am Baptisterium von Florenz. — Das erste Werk, das den Ruhm Ghiberti's begründete, war ebenfalls eine Thüre an dem Baptisterium S. Giovanni zu Florenz, eine Arbeit, die ihm in Folge siegreich bestandener Konkurrenz mit fünf der grössten Meister seiner Zeit (unter diesen auch Brunelleschi) zuertheilt worden war. Diese Thüre, ebenfalls im Bronceguss ausgeführt, enthält achtundzwanzig quadrate Felder, in denen ausser den Evangelisten und den vier Kirchenlehrern zwanzig Geschichten des neuen Testaments dargestellt sind und ist während der Jahre 1402—1424 ausgeführt worden. Die Darstellungen, die noch mehr an den Styl des Andrea Pisano, der, wie schon bemerkt, die erste Thüre dieses Tempels gefertigt hatte, erinnert, sind durchweg weniger reich an Figuren, einfacher und strenger in der Komposition ohne das freie malerische Princip, das wir in der zweiten Thüre walten sahen; aber in dieser einfacheren, den strengeren Anforderungen der Plastik vielleicht mehr entsprechenden Weise, mit der grössten

Vollendung und Harmonie durchgeführt. Die drei von uns ausgewählten Tafeln stellen die Anbetung der h. drei Könige dar, die Verkündigung und den Einzug Christi in Jerusalem. — Lasinio a. a. O. Tav. V, III und XIII.

FIG. 9 und 10. Singende Engel, von Donatello. — Donatello, den grossen Zeitgenossen und Nebenbuhler Ghiberti's werden wir auf der folgenden Tafel als Meister in der Darstellung gewaltiger Leidenschaft kennen lernen. Die unter Fig. 9 und 10 gegebenen Darstellungen, Broncetafeln, die zum Schmuck eines Altars in S. Antonio zu Padua gehören, zeigen uns in den singenden Engeln die ganze anmuthige und naive Naturwahrheit, durch die sich der Meister auszeichnete und durch die feine und graziöse Lieblichkeit, die ihm namentlich in Kinderfiguren eigen ist. (Vgl. Taf. 66, Fig. 6 und 8.) — Cicognara, storia della scultura del suo risorgimento in Italia sino al secolo XIX. Ven. 1816. Vol. II. Tav. IX.

TAFEL III. (66.)

ITALIENISCHE SKULPTUR.

FIG. 1. Die Auferstehung Christi von Luca della Robbia. — Luca della Robbia gehört derselben idealen Richtung an, als Ghiberti. Wenn er diesem auch nicht in Grossartigkeit der Konzeption, Reichhaltigkeit der Darstellung und malerischer Anordnung und Gruppierung gleich kommt, so verdient er ihm doch in Betreff der Reinheit und Lieblichkeit der Formen und der feinen Grazie und Naturwahrheit des Ausdrucks wohl an die Seite gestellt zu werden. Alle diese Vorzüge bekundet ein Relief, das sich jetzt in der Akademie von Florenz befindet und das in einfachen Figuren und einfacher Gruppierung die Auferstehung Christi darstellt. Die schwebenden Engelfiguren sind von ungemein grosser Schönheit in Haltung und Geberde und von grosser Zartheit in dem frommen und demüthigen Ausdruck der Köpfe. Christus selbst wetteifert in dem Adel der Züge und in der Auswahl der Formen und Gewandung mit den besten Werken Ghiberti's. Von grosser Wahrheit sind die zum Theil in sehr schwierigen Stellungen dargestellten Figuren der Wächter. Das Relief ist aus gebrannter Erde und mit einer weissen, theilweis schwach gefärbten Glasirung überzogen; eine Art der Herstellung, die Luca della Robbia erfunden und die sich längere Zeit in seiner Familie erhalten hat. — Cicognara, storia della scultura Vol. V. Tav. XXII.

FIG. 2. Die Reiterstatue des Bartolomeo Colleoni, von Andrea del Verocchio. — Auf dem Platze vor der Kirche S. Giovanni e Paolo zu Venedig befindet sich auf hohem und geschmackvollem Piedestal die Reiterstatue, welche die Republik von Venedig zu Ehren ihres Feldherrn Bartolomeo Colleoni errichten liess. Die Statue, deren Modell von Andrea Verocchio, einem Florentiner Bildhauer und Maler — als solcher war er Lehrer P. Peruginos und des Lionardo da Vinci — gemacht worden ist, kann als eines der vollendetsten Reiterbilder der neueren Zeit betrachtet werden. Sie zeigt uns den ganzen derben und kräftigen Naturalismus der Kunst des XV. Jahr-

hunderts. Die Bewegung des Rosses wie des Reiters ist mit voller Energie ausgedrückt, ohne irgendwie übertrieben zu sein. Das Pferd scheint vom Piedestal herabschreiten zu wollen. Nie ist, wie der Graf Cicognara bemerkt, diejenige Bewegung des Pferdes, in der es drei Füsse auf der Erde ruhen lässt, so schön und wahr ausgedrückt, als hier. Die Verhältnisse sind gross, ohne allzu schwer zu sein; die Anatomie gut; der Ritter ernst und fest, die Härte, die sich allerdings in der Haltung desselben nicht verkennen lässt, ist durch das dem Sinne der damaligen Kunst entsprechend naturgetreu dargestellte Zeitkostüm bedingt. Die Statue ist von Alessandro Leopardi, von dem auch die Erfindung des Piedestals herrührt, in Bronze gegossen. — Cicognara, storia della scultura. Vol. III. Tav. XXI, Fig. 2. Vgl. Le fabbriche più cospicue di Venezia. I.

FIG. 3. Reiterstatue Cosmus' I., von Giovanni da Bologna. — Wir stellen der Statue des Verocchio ein Werk gegenüber, das um mehr als ein Jahrhundert nach dem Tode jenes Meisters errichtet, zu einem höchst interessanten Vergleichspunkte zwischen der Kunst des XV. und der des XVI. Jahrhunderts dienen kann. Es ist dies das Reiterbild, welches zu Ehren Cosmus I. im Jahre 1594 auf der Piazza del Granduca in Florenz errichtet worden ist und von dem berühmten Bildhauer Giovanni da Bologna herrührt (vgl. Tafel 90). Auch dies ist ein äusserst vollendetes Werk. Das Pferd ist, nach Cicognara's Bemerkung, im Anfang des Trabes dargestellt und wird augenscheinlich vom Reiter etwas zurückgehalten, es ist von ebenso kräftiger als edler Bildung; der Hals etwas dick, der Kopf klein, die Ohren etwas vornüber geneigt, um die lebhafte Bewegung und Spannung des Pferdes anzudeuten. Die Mähne, die bei dem Pferde des Colleoni ganz schlicht gebildet war, ist hier etwas zu fliessend und wellenförmig und gränzt an Manierlichkeit. Die besondere Schönheit des Pferdes liegt in dessen stolzer und muthiger Bewegung, wonach es wie ein edler und mitempfindender

Genosse des Menschen erscheint, wogegen bei dem Pferde des Andrea Verocchio die einfache Naturwahrheit der ungemein kraftvollen und markigen Bewegung mehr hervortritt. — Die Haltung und Geberde des Reiters sind voll Adel und Grazie; der gleichsam als Andeutung des bürgerlichen Elementes über die Rüstung geworfene antike Mantel — Colleoni ist in der einfachen Tracht seiner Zeit dargestellt — fällt in leicht verständlichen und schön gedachten Falten über die beiden Schultern des Reiters; der Ausdruck des Kopfes würdig und mild. — Cicognara, storia della scultura. Vol. III. Tav. XXIII, Fig. 2. Vgl. La Piazza del Granduca. Tav. XII.

FIG. 4. Gruppe der h. Jungfrau mit dem Christuskinde, von Benedetto da Majano. — Von Benedetto da Majano, den wir schon als Architekten des Palastes Strozzi zu Florenz kennen gelernt haben (vgl. Taf. 64, Fig. 4), führen wir hier eine Marmorgruppe auf, Maria mit dem Kinde darstellend. Der Meister war nebst seinem Bruder Giuliano in verschiedenen Kunstzweigen thätig und hat die florentinische Kunstweise durch mannigfaltige Werke in dem übrigen Italien verbreitet. Das hier dargestellte Werk ist, obschon etwas kalt und trocken in dem Gewand und gerade nicht schön in der Haltung des Kindes, doch im Uebrigen edel und gewählt und soll sich namentlich durch eine sehr treffliche Behandlung des Marmors auszeichnen. — Cicognara a. a. O. Vol. II. Tav. XV.

FIG. 5. Statue vom Grabmal des Königs Ladislaus in Neapel von Ciccione. — Einem der frühesten Werke des XV. Jahrhunderts in Neapel gehört die unter Fig. 5 dargestellte Figur in halb kolossaler Grösse an. Sie bildet einen der vier Träger des Grabmals, welches dem 1414 gestorbenen König Ladislaus von Neapel bald nach seinem Tode in der Kirche S. Giovanni a Carbonara zu Neapel errichtet wurde. Das Ganze bildet einen 55 Palm hohen Bau, der auf den Statuen von vier Tugenden ruht, die sitzenden Statuen Ladislaus und seiner Schwester Johanna zeigt und mit einer Pyramide abschliesst, auf deren Spitze die Reiterstatue des Königs sich befindet. Dasselbe macht, seinem architektonischen Theile nach, zumal da auch die Details den gothischen Styl zeigen, eher den Eindruck einer früheren Kunststufe, wogegen die Statuen und so namentlich die der Träger sich doch dem Styl des XV. Jahrhunderts mehr annähern. Der Bau und die Ausführung des Denkmals rühren von dem neapolitanischen Künstler Ciccione her. — Cicognara a. a. O. Vol. II. Tav. LIII.

FIG. 6. Die Kreuzabnahme. Basrelief von Donatello. — Donatello, eigentlich Donato di Betto Bardi, von Florenz war einer der vielseitigsten und bedeutendsten Meister seiner Zeit. Er kann als der hauptsächlichste Vertreter des Naturalismus betrachtet werden, wie er der Kunst des XV. Jahrhunderts einen ganz veränderten Charakter gegeben hat. Der Naturalismus des Donatello tritt viel einfacher und strenger auf als beim Ghiberti. Wenn dieser mit der Wahrheit und Richtigkeit der Formen das Streben nach idealer Schönheit vereinigte, so lag jenem das letztere viel ferner und sein Streben war vielmehr auf die vollständigste und ergreifendste Darstellung der Leidenschaft gerichtet. Dies tritt deutlich in einem seiner bedeutendsten Werke hervor, einem Bronzerelief, das er für die Kanzel von S. Lorenzo zu Florenz gearbeitet hat und welches die Abnahme Christi vom Kreuz darstellt. Christi Leichnam, von den Frauen und Jüngern am Fusse des Kreuzes in Empfang genommen, bildet den Mittelpunkt der figurenreichen Darstellung. Um diesen gruppieren sich Figuren der Jünger und Weiber, von denen namentlich die letzteren in den erregtesten Geberden ihren maasslosen Schmerz bekunden. Es ist hierin bis an die äusserste Grenze gegangen, die in dieser Beziehung der Plastik zu erreichen vergönnt ist, in einigen Einzelheiten, wie z. B. in dem Haaraus-

raufen der beiden Weiber rechts und links, vielleicht schon über dieselbe hinaus. Die Wahrheit, die ergreifende Kraft und Gewaltigkeit der dargestellten Empfindungen lassen aber einen etwa darauf sich richtenden Tadel verstummen und machen das Werk zu einem der bedeutendsten und für den Charakter dieser Kunststufe ungemein bezeichnenden. — Cicognara a. a. O. Vol. II. Tav. VII.

FIG. 7. Crucifix von Brunelleschi. — Dies Werk des grossen Brunelleschi, dessen Thätigkeit in den verschiedenen Kunstzweigen wir schon öfter erwähnt haben, ist von diesem in einer Art Wettkampf mit seinem Freunde Donatello gemacht worden. Donatello hatte in seiner derben naturalistischen Weise ein Crucifix gearbeitet und erwartete von Brunelleschi grosses Lob. Ueber der Wahrheit der Formen aber, die in einseitigem Naturalismus gearbeitet waren, war ihm der Adel des Ausdrucks verloren gegangen. Brunelleschi tadelte ihn und meinte, er hätte keinen Christus, sondern einen Bauer gemacht. Darauf arbeitete Brunelleschi das obige Werk in Holz, er gab dem Körper Christi bei aller Naturwahrheit reinere und schönere Formen und den Ausdruck einer edlen sanften Hingebung. Als das Werk vollendet war und Donatello es erblickte, rief er aus: „Dir ist es vergönnt Christus, mir nur Bauern zu bilden.“ — Das Crucifix befindet sich in der Kirche S. Maria Novella zu Florenz. — Cicognara a. a. O. Vol. II. Tav. V.

FIG. 8. Die Verkündigung, von Donatello. — Dies Werk, ein Marmorrelief in der Kirche S. Croce zu Florenz, wird als eine der frühesten Arbeiten des Donatello betrachtet. Es ist mit grosser Liebe ausgeführt und verbindet Lieblichkeit mit Grösse und Adel der Formen. Die scheue und demüthige Bestürzung der Jungfrau ist trefflich und schön ausgedrückt, der Faltenwurf rein und fliessend und doch voll Mannigfaltigkeit. — Cicognara a. a. O. Vol. V. Tav. V.

FIG. 9. Basrelief von der Certosa di Pavia. — Wir haben schon früher von dem Reichthum von Skulpturen gesprochen, der die Façade der Karthäuserkirche bei Pavia ziert (Taf. 64, Fig. 5). Wir geben unter Fig. 9 den unteren Theil eines Basreliefs, das sich an dem rechten Seitengewände der Eingangsthüre befindet und in verschiedenen, perspektivisch über einander geordneten Plänen einen Leichenzug vorstellt. Die Spitze desselben befindet sich ähnlich wie bei dem Zug der Israeliten an der Thüre des Ghiberti (Taf. 65, Fig. 2) auf dem letzten entferntesten Plane; sie wird durch Mönche mit Fahnen gebildet, die dem Sarge vorausziehen. Diesen folgen dann in langer Reihe die Leidtragenden, Gruppen von zuschauenden Weibern und endlich auf dem untersten und vordersten Plane die lebensvollen und mit anmuthiger Naivetät gebildeten Gruppen älterer und jüngerer Leute, die unter Fig. 9 dargestellt sind und deren Charakter und Darstellungsweise von Cicognara mit dem Style des Mantegna und Perugino (Taf. 67, A, 69 und 70) verglichen werden. — Cicognara a. a. O. XLVII, und Durelli, La Certosa di Pavia. Tav. XIV.

FIG. 10. Relief vom Triumphbogen Alfons I. zu Neapel. — Ebenfalls zu einem Gebäude gehörig, das wir schon früher (Taf. 64, Fig. 10) besprochen haben, ist das Relief, welches sich über dem Triumphbogen des Königs Alfons I. zu Neapel befindet und dessen zweites Stockwerk bildet. Wir sehen den König auf einem von einem Viergespann gezogenen Triumphwagen unter einem von 6 Jünglingen getragenen Thronhimmel einherziehen, in der Linken den Reichsapfel; eine grosse Anzahl von Jünglingen und Männern in einfacher und natürlicher Haltung ziehen dem Wagen voran, andre mit Laubzweigen in der Hand folgen demselben. Ob die Skulpturen von dem schon früher als dem Erbauer des Monumentes angegebenen Pietro di Martino herrühren oder von

einem andern Meister der damaligen Zeit, lässt sich nicht mit Gewissheit behaupten. — Cicognara a. a. O. Vol. II. Tav. XXV.

FIG. 11. Adam und Eva, Relief von Jacopo della Quercia. — Zum Schluss dieser Uebersicht führen wir noch das Werk eines der ältesten Meister dieser Periode an, den man gewissermaassen als den Vorläufer aller der grossen Meister, deren bedeutendste Werke wir kennen gelernt haben, betrachten kann. Dieser Meister ist Jacopo della Quercia, von einem seiner Kunstwerke,

dem öffentlichen Brunnen in Siena, gewöhnlich Jacopo della Fonte genannt. Das Relief, das einen Theil der von Jacopo gefertigten Verzierungen des Eingangsportals der Kirche S. Petronio zu Bologna ausmacht, stellt Adam und Eva nach dem Sündenfalle und nach der Vertreibung aus dem Paradiese dar. Adam gräbt und Eva spinnt. Einfache Komposition, Wahrheit des Ausdruckes und eine breite und kräftige Behandlung sind die Vorzüge dieses und anderer seiner Werke. Ungemein lieblich ist die Gruppe der Kinder, die den Fuss der Mutter umklammern. — Cicognara a. a. O. Taf. I.

TAFEL IV. (67.)

TOSKANISCHE MALEREI.

Was auf dem Gebiete der Plastik durch die grossen Meister, deren Werke wir betrachtet haben, unternommen war, das wurde auf dem Gebiete der Malerei, zunächst in der florentinischen Schule, durch Masaccio verwirklicht. Er ist einer der wenigen Meister, die einen entscheidenden Umschwung in der Malerei hervorgerufen haben, wie früher Giotto, später Raphael und dessen grosse Zeitgenossen. Dieser Umschwung geschah hier wie in der Plastik durch ein strenges Studium der Natur, durch die Darstellung der plastischen Form, sowohl was das Nackte, als was die Gewandung betrifft, durch die dem Leben und der Wirklichkeit selbst entnommene Charakteristik. Für Masaccio ist sogleich das auf der Supplementtafel 67, A befindliche Bild, Fig. 1, zu betrachten. — Den Gegensatz zu dem kräftigen und derben Naturalismus des Masaccio bildet die zartere und ideale, aber doch mit feiner Beobachtung der Natur und des Lebens verbundenen Kunstweise des Fra Angelico da Fiesole (Taf. 67, Fig. 1—3). Von dem bedeutendsten Nachfolger Masaccios, Domenico Ghirlandajo, geben Fig. 5 und 6; von einem späteren, Filippino Lippi, Fig. 4, Zeugnis. Den Gegenständen des klassischen Alterthums sind Fig. 2—5 der Supplementtafel 67, A gewidmet, Tafel 68 dem grossen Luca Signorelli.

FIG. 1. Die Krönung der Jungfrau Maria, von Fra Giovanni Angelico da Fiesole. — Während Masaccio die Kunst auf die charakteristische Darstellung der Natur und Wirklichkeit hinführte, übte ein Zeitgenosse desselben, der ihn indess um mehr als ein Jahrzehend überlebte, die Kunst, ohne die Beobachtung von Natur und Leben ganz zu vernachlässigen, doch in einer entschieden vorwiegenden idealistischen Weise. Es war dies Fra Giovanni da Fiesole, der aus wahrer Frömmigkeit in das Dominikanerkloster S. Marco zu Florenz gegangen war und dort seine Kunst zum Ruhm und zur Verberrlichung Gottes übte — er soll sich stets durch Gebet zu seinen Werken vorbereitet, auch für dieselben niemals Bezahlung genommen haben! Seine Frömmigkeit, Milde und Demuth erwarben ihm den Beinamen des Engelgleichen und die Seligsprechung, wesshalb er denn auch als Fra Beato Angelico bezeichnet wird. Alle seine Werke sind Ausdruck eines reinen, in seligem Frieden lebenden Gemüthes. Himmlische Ruhe und unnennbarer Liebreiz ist über allen seinen Figuren, die einer andern als der irdischen Welt anzugehören scheinen, ausgebreitet. In diesem Sinne ist auch das Bild der Krönung Mariä gemalt. Es ist etwas nach dem Jahre 1418

vollendet und befand sich ursprünglich in der Kirche S. Domenico zu Fiesole, der Heimath des Malers. Wir erblicken auf einem erhöhten Throne Christus als bärtigen Mann, das Haupt mit einer Krone bedeckt; er setzt der Jungfrau Maria, welche, die Hände demüthig über die Brust gefaltet, vor ihm kniet, eine Krone auf das geneigte Haupt. Vor den Stufen des Thrones und zu den Seiten desselben befindet sich eine grosse Menge von Heiligen und singenden und musicirenden Engeln. Unter den Heiligen erkennt man Moses und David, Petrus und Paulus, Johannes den Täufer und Johannes den Evangelisten; die h. Magdalena, die h. Katharina, die h. Agnes u. s. f. Von den neueren Kirchenheiligen sollen der h. Antonius von Padua, der h. Franciskus von Assisi und der h. Thomas von Aquino nach überlieferten Bildnissen gemalt sein. Das Bild, welches $6\frac{1}{3}$ par. Fuss Höhe und gleiche Breite hat, befindet sich gegenwärtig in der Gallerie des Louvre zu Paris, es ist in Temperafarben auf Goldgrund gemalt. An dem unteren Theile des Rahmens befinden sich Geschichten des h. Dominikus, diese aber nicht auf Goldgrund. — Mariä Krönung und die Wunder des h. Dominicus nach Johann von Fiesole, gezeichnet von Wilhelm Ternite. Text von A. W. von Schlegel. Paris 1817. Taf. I.

FIG. 2 und 3. Zwei musicirende Engel aus der Krönung Mariä, von Fra Angelico da Fiesole. — Ternite a. a. O. Taf. 6 und 7.

FIG. 4. Der h. Petrus und Paulus vor dem Proconsul und des ersteren Märtyrium, von Filippino Lippi. — Einer der trefflichsten unter den Nachfolgern der von Masaccio eingeschlagenen Richtung ist Filippino Lippi, dessen Werke in der Kapelle Brancacci in der Kirche del Carmine zu Florenz mit den Malereien Masaccios, neben denen sie sich befinden (vgl. Taf. 67 A, Fig. 1), in scharfer Charakteristik und trefflicher Anordnung der Gruppen wohl einen Vergleich aushalten können. Auf dem Fig. 4 dargestellten Bilde, einem Wandgemälde jener Kapelle, sehen wir in einem Doppelvorgang zunächst die Verurtheilung der Apostel Petrus und Paulus vor dem Proconsul, sodann das Märtyrium des h. Petrus dargestellt. Auf der rechten Seite des Bildes sitzt der Proconsul auf erhöhtem Throne in lebendiger, aber doch würdig gehaltener Bewegung, die Rechte ausstreckend, ihm zu den Seiten etwas niedriger zwei Beisitzer. Dem Proconsul gegenüber die beiden Apostel, die mit dem Ankläger in lebhaftem Wortwechsel begriffen sind. Andre Personen schliessen das Ganze zu einer gerundeten Gruppe zusammen. Anschaulichkeit und Lebendigkeit, dabei Würde und gediegener Ernst, wie sie damals das florentinische Leben überhaupt durchzogen, geben dem Kunstwerk

einen besonderen Reiz und sichern ihm seine unmittelbare Wirkung. Das Märtyrium des h. Petrus, dessen nackter Körper so eben an das Kreuz geheftet worden, zeichnet sich vor ähnlichen späteren Darstellungen durch eine edle Mässigung aus, indem der Künstler, weit entfernt, den Henkersknechten und Zuschauern eine brutale Leidenschaftlichkeit zu geben, vielmehr allen an der Handlung beteiligten Personen den Ausdruck eines stillen und schmerzlichen Mitleidens verliehen hat. — Lasinio, Pitture antiche. Tav. II.

FIG. 6. Die Geburt der h. Jungfrau, von Domenico Ghirlandajo. — Zu den hervorragendsten Meistern der florentinischen Schule des XV. Jahrhunderts und zu den bedeutendsten und grössten aller Zeiten gehört Domenico Ghirlandajo. Er hat die jener Schule eigenthümliche Richtung auf die Wirklichkeit des umgebenden Lebens, wie sie schon durch Masaccio angebahnt war, zur höchsten Entfaltung gebracht; er wusste die Elemente der Schönheit, die in so reichem Maasse das Leben der florentinischen Republik durchzogen, in die Kunst zu übertragen und, indem er dieser dadurch eine so grosse Wirksamkeit und ein so allgemeines Verständniss gab, wie vor und nach jener Zeit nur äusserst selten stattgefunden, adelte er andererseits das Leben und die Wirklichkeit selbst, indem er sie in eine künstliche Verklärung erhob. Am schönsten zeigt sich diese wohlthuende und befriedigende Bedeutung seiner Kunst in den Wandmalereien, die er im Chor der Kirche S. Maria novella zu Florenz ausführte. Obschon er nämlich hier Gegenstände der heiligen Geschichte wählte und auf der einen Seite die Geschichte Johannes des Täufers, auf der andern die der Jungfrau Maria darstellte, so bildet den Haupt- und Grundgedanken aller dieser Bilder doch eben nur jene Verherrlichung des florentinischen Lebens, das uns aus allen Einzelheiten derselben, aus den würdevollen Gestalten der Männer, aus den Gruppen schöner und gesitteter Weiber, aus der ganzen Umgebung in Baulichkeiten und Landschaft entgegentritt. Der heilige Vorgang bietet nur die äussere Veranlassung dar. Was kann es anmuthigeres geben, als der Blick in das florentinische Haus und Familienleben, der uns auf unserer Tafel eröffnet wird. In einem in Styl der damaligen Zeit reich decorirten Gemach liegt auf erhöhtem Bette, halb erhoben, leicht und graziös auf den Arm gestützt, die Mutter.

Sie sieht den Dienerinnen oder Freundinnen zu, die das neugeborne Kind zu baden sich anschicken. Zwei derselben sitzen auf den Stufen des Bettes, die eine das Kind sorgsam im Arm haltend, die andre es unterstützend. Eine dritte giesst in geschäftiger Eile und graziöser Bewegung das laue Wasser in das Badebecken. In diesem Augenblick naht eine Gesellschaft edler und schöner Frauen, sich nach dem Befinden der Wöchnerin zu erkundigen. Sie kommen theilnehmend, aber mit all der Würde und dem feinen Anstande, die ihnen zukömmt als den Töchtern und Weibern der ersten Bürger jener Republik, die sich rühmen konnte, in Bezug auf Kunst und Wissenschaft und staatliches Leben der erste unter allen damaligen Staaten zu sein. In solchem Sinne ist nun dies wie alle übrigen Werke des Meisters bis in alle Einzelheiten durchgeführt. Die Charakteristik ist eine wunderbar sprechende, jede einzelne Figur scheint den ganzen Inbegriff ihrer Zeit darzustellen. Haltung und Geberde sind ebenso durch Grazie und Anmuth, als durch wohlthuende Ruhe und Gemessenheit bestimmt. Die Motive sind bestimmt, scharf und leicht anschaulich. Der Faltenwurf der jedesmaligen Haltung des Körpers vollkommen entsprechend, wohl berechnet und geordnet, ohne der einfachen Natürlichkeit Abbruch zu thun. Die Tracht der dargestellten Personen, sowie die gesammte Umgebung dem wirklichen Leben entnommen. — Wenn Michel Angelo die Kirche S. Maria Novella, die, wie bemerkt, diese ganze Kunstweise in ihrem vollendetsten Erzeugnisse darbietet, seine Braut nannte, so geschah dies gewiss mit besonderem Hinblick auf jene Malereien Ghirlandajos, in welchem er überdies seinen Meister und Lehrer verehrte. — Lasinio a. a. O. Tav. XX.

FIG. 6. Die Begegnung der heiligen Jungfrau und der h. Elisabeth, von Dom. Ghirlandajo. — Wir entlehnen diese herrliche Gruppe einem Bilde, das die Visitation der h. Elisabeth darstellend, ebenfalls zu der Bilderreihe S. Maria Novella gehört. Im Mittelpunkt desselben begegnen und begrüßen sich die beiden Heiligen, deren Gefolge aus Jungfrauen oder Frauen im Kostüm der Zeit besteht. Den Hintergrund bildet eine durch eine Mauer in der Mitte getheilte Landschaft mit Baulichkeiten, unter denen man den Thurm des Palazzo vecchio zu Florenz zu erkennen glaubt. — Lasinio a. a. O. Tav. XIX.

E R G Ä N Z U N G S T A F E L I V. (67.) A.

T O S K A N I S C H E M A L E R E I.

FIG. 1. Die Auferweckung des Königssohnes durch die Apostel Petrus und Paulus, von Masaccio. — Dies Bild, eines der späteren und vollendeteren des Masaccio, in der Kapelle Brancacci in S. Maria del Carmine zu Florenz, zeigt uns schon alle die Elemente, die wir in den Werken seiner Nachfolger zur feinsten und vollständigsten Entwicklung gelangen sahen (vgl. Taf. 67). Der Gegenstand bildet die wunderbare Erweckung des Königssohnes durch die Apostel Petrus und Paulus. Die Handlung ist eine getheilte; rechts erblickt man den h. Petrus auf erhöhtem Sessel, die Hände zum Gebet gefaltet, das Auge gläubig gen Himmel gerichtet. Theil an seinem Gebete nimmt ein Kreis meist älterer Männer, die, wie die Figuren im Vordergrunde, entweder auf der Erde knien, oder um den Heiligen geschaart ernst und theilnehmend auf ihn hinblicken. In

der zweiten, mit der ersten indess zusammenhängenden Abtheilung des Bildes sehen wir den Knaben (dieser, sowie die zunächst stehenden Figuren sollen von Filippino Lippi [vgl. Taf. 67, Fig. 4] gemalt sein), vor ihm der h. Paulus, der ihm die Hand wie segnend und begrüßend entgegenstreckt. Denn der Knabe ist so eben zum Leben erwacht, er kniet völlig nackt auf dem Leichentuche, auf welchem man noch Knochen und Totenköpfe erblickt. Dieser Vorgang nun ist mitten in eine Versammlung ernster und ungemein charakteristisch durchgeführter Männer versetzt, die in ziemlich gemässigter Weise ihre Bethheiligung an dem Wunder, sei es durch Dank, Staunen oder stille Betrachtung kund geben. Den Hintergrund bilden Baulichkeiten und eine Mauer mit Blumenvasen, über welche Bäume emporragen. — Lasinio, Pitture antiche. Tav. I.

FIG. 2. Gruppen aus dem Triumphzuge des Julius Cäsar, von Andrea Mantegna. — Der Rest dieser Tafel ist einigen Darstellungen gewidmet, die uns die Richtung der Kunst auf Gegenstände des klassischen Alterthums zu veranschaulichen bestimmt sind, eine Richtung, die neben dem tief naturalistischen Studium eine der wesentlichsten Eigenthümlichkeiten der Kunst des XV. Jahrhunderts ausmacht. Wir haben zu diesem Zwecke zunächst ein Werk des paduanischen Meisters Andrea Mantegna ausgewählt, dem wir noch in der Folge unter den oberitalienischen Meistern begegnen werden (vgl. Taf. 69, Fig. 2). Zu den berühmtesten und namentlich in der oben angedeuteten Beziehung wichtigsten Werken des Mantegna gehört eine Reihe von Wandgemälden, die er für den Herzog Gonzaga von Mantua in dessen Palast bei S. Sebastiano in Mantua ausführte. Die Malereien haben leider sehr gelitten, jedoch sind sie uns genauer, als durch die Reste selbst, durch die vor der Ausführung von Mantegna angefertigten Kartons bekannt, die gegenwärtig im Schloss Hampton-court in England aufbewahrt werden. Es sind neun Tafeln mit Leimfarben auf Leinwand gemalt, 9' im Quadrat gross, auf denen in zusammenhängenden, durch zierliche Pilaster leicht getrennten Gruppen der Triumphzug des Julius Cäsar dargestellt ist. Diese nun bilden ein grossartiges Ganze, aus dem uns ebensowohl ein tiefes Eindringen in den Geist des Alterthums, als auch eine durchaus selbständige und originale Kunstweise entgegentritt. Obschon nur ein einfacher Zug dargestellt ist, ist die Komposition doch von unendlicher Mannigfaltigkeit, die Gruppierung durchdacht und gerundet, die Motive der Stellungen und Haltung der verschiedenen Figuren von reicher Erfindung und überraschender Wahrheit. Wir geben hier unter Fig. 2 eine Gruppe von Kriegern, die Trophäen tragen, wahre Musterstücke schwieriger, nur aus dem tiefsten Verständniss des menschlichen Körpers hervorgegangener und dennoch freier und schöner Stellungen, und unter Fig. 3 Jul. Cäsar selbst von einer Victoria bekränzt auf dem Triumphwagen einherziehend, den Schlusspunkt der ganzen Bilderreihe, die neben den grossräumigen Malereien Dom. Ghirlandajos (Taf. 67, Fig. 5 und 6) und Luca Signorelli's (Taf. 68) mit zu den bedeutendsten Schöpfungen jenes an grossen Kunstwerken so reichen Zeitraumes gerechnet werden muss. Einige der Gruppen und Abtheilungen sind von Mantegna, der ein ungemein vielseitiger Künstler war, selbst in Kupfer gestochen und nach einem solchen auf der Königl. Akademie der Künste zu Berlin befindlichen, sehr schönen Originalstich ist unsere Abbildung Fig. 2 gezeichnet (bei Bartsch, Peintre graveur Vol. XIII, p. 236, Nr. 14). Fig. 3 nach dem Stiche von Huyberts in der grossen Ausgabe der Werke des Julius Cäsar von S. Clarke. London 1712. Vol. II. Tav. 9.

FIG. 4. Herkules und Antäus, nach Andrea Mantegna. — Als ein Beispiel der Behandlung mythologischer Gegenstände führen wir den Kampf des Herkules mit dem Antäus, der auf einem von Giovanni Antonio da Brescia wahrscheinlich nach einer Zeichnung Andrea Mantegna's gestochenen Blatte dargestellt ist. Herkules nackt, nur leicht von der Löwenhaut umhüllt, hat den Antäus so eben vom Boden, aus dem derselbe stets neue Kraft zog, erhoben und presst ihm mit gewaltigem Arm den Leib zusammen. — Das Ganze ist ein sehr bezeichnendes Muster tief eindringenden Studiums des menschlichen Körpers und der richtigen Darstellung desselben in den kühnsten und schwierigsten Stellungen, wie sie unter den bedeutenden Meistern der Zeit, namentlich auch den Andrea Mantegna ausgezeichneten. Nach dem auf der Akademie der Künste befindlichen Stich des Gio. Antonio da Brescia, dessen Monogramm IO. AN. BX. sich auf einem auf dem Stich angebrachten Schrifttäfelchen befindet. — Bei Bartsch, P. gr. Vol. XIII. p. 325. Nr. 13.

FIG. 5. Die Geburt der Venus, von Sandro Botticelli. — In den Werken des Botticelli (sein eigentlicher Name ist Alessandro Filipepi, er nahm statt dessen den Namen seines ersten Lehrers, eines Goldschmiedes Botticelli, an), von dem wir schon einen trefflichen Schüler in Filippino Lippi kennen gelernt haben (vgl. Taf. 67, Fig. 4), tritt neben den bisher schon öfter hervorgehobenen Elementen der toskanischen Kunstweise des XV. Jahrhunderts noch ein anderes, das einer höchst eigenthümlichen phantastischen Auffassung hinzu. Namentlich bekundet sich dieselbe bei einigen allegorischen und mythologischen Darstellungen, aus denen wir das höchst interessante Bild der Geburt der Venus in den Uffizien zu Florenz ausgewählt haben. Venus, eine nackte schöne Gestalt, steht auf einer im Meere schwimmenden Muschel und treibt dem Ufer zu. Zwei nackte Figuren, Winde vorstellend, scheinen, während sie Blumen ausstreuen, mit ihrem Hauch der Muschel und der Venus, deren schönes langes Haar füglich als Segel gelten kann, ihre Richtung anzuweisen. Am Ufer harret eine reich bekleidete weibliche Figur, bereit die Göttin in einen Purpurmantel zu hüllen. Es liegt trotz einem etwas kühlen Kolorit ein eigenthümlicher, phantastischer, märchenhafter Reiz in dem Bilde. Die Zeichnung der Venus ist vollendet schön, weich und zart, die Modellirung ungemein fein mit leichten, sehr schön angebrachten Lichtreflexen. — Zeichnung nach dem Stich von G. Rossi in Gio. Rosini, Storia della pittura Italiana esposta coi monumenti. Pisa 1839. Tav. IV, Fig. 2.

TAFEL V. (68.)

TOSKANISCHE MALEREI.

Die Auferweckung von den Todten, von Luca Signorelli. — Wir beschliessen die Reihe toskanischer Künstler des XV. Jahrhunderts mit einem der gewaltigsten Meister dieser und aller folgenden Epochen der Kunstgeschichte. Es ist dies Luca Signorelli von Cortona, in dem sich alle die bisher betrachteten Richtungen und Elemente jener Kunstweise zu einer seltenen Grossartigkeit vollenden. Durch alle seine Werke geht der Hauch eines ernsten und gewaltigen Geistes, der ihm

eine grosse Aehnlichkeit mit Michel Angelo verleiht, als dessen nächsten Vorläufer wir ihn auch betrachten dürfen. Zu seinen schönsten Werken gehören die grossräumigen Wandmalereien, die er seit dem Jahre 1499 in der Capelle della Madonna des Domes von Orvieto ausgeführt hat. Dort waren die Decke und die Hinterwand schon von Fiesole und Benozzo Gozzoli ausgemalt. Luca Signorelli zierte die Seitenwände mit vier grossen Darstellungen, die auf die letzten Dinge Bezug haben.

Es sind die Geschichte des Antichrists, die Auferweckung von den Todten, die Hölle und das Paradies; alles grossartige und ergreifende Kompositionen; die Figuren, die meist nackt sind, von eben so grosser Schönheit als Bedeutsamkeit; die Zeichnung und Modellirung zeugen von dem tiefsten Studium des menschlichen Körpers; die Motive sind von einer bisher unerhörten Mannigfaltigkeit und zum Theil von so berechneter Schwierigkeit, dass man glaubt, der Maler habe sie eben erfunden, um die ganze Macht seines Wissens und Könnens zu offenbaren. Eine Erscheinung, die uns später noch bei Michel Angelo begegnen wird und die hier in den meisten Fällen wenigstens weit entfernt ist, dem Dargestellten den Schein der Absichtlichkeit zu geben. Die Auffassung der Gegenstände ist durch ihre eigenthümliche Natur und Bedeutung bedingt; theils athmen dieselben eine gewaltige und erschütternde Phantasie und fast leidenschaftliche Aufregung, wie der Antichrist und die Hölle; theils offenbart sich in ihnen Seligkeit und heitere Ruhe, wie in dem Paradiese und der von uns ausgewählten Darstellung der Auferstehung. Das Bild zerfällt in zwei Hälften; in der oberen erblicken wir zwei Engel, grosse, fast nackte, würdige Figuren. Sie lassen die Posaunen des Gerichts ertönen. Rings um sie her ist der Raum von geflügelten Engelknaben und Engelköpfchen erfüllt, die durch Blick und Geberde ihre Theilnahme an dem auf der unteren Hälfte Vorgehenden kundgeben und so gewissermassen die Vermittelung mit derselben herstellen. Hier aber sieht man nun, wie auf den Schall der Posaunen die Menschen auferstehen. Der nächste Vordergrund ist mit wenigen Ausnahmen von solchen eingenommen, die im Begriff sind, sich der Erde zu entringen und in den mannigfachsten Stellungen aus ihr hervorsteigen. Ein Motiv, das in den zahlreichsten und stets abweichenden Modifikationen durchgeführt ist. Auf allen diesen Figuren ruht noch die Mattigkeit des Todesschlafes, die in jedem Antlitz und in jeder Geberde mit ungemein grosser Wahrheit dargestellt ist. Dagegen erblicken wir dann auf dem nächstfolgenden Plan die Auferstandenen — alles nackte

Figuren, in denen sich die reinste Schönheit mit der vollendeten Kenntniss des menschlichen Körpers paart — zu vollem Leben und Bewusstsein erwacht, das sich theils in der Freude über das Geschenk eines neuen Daseins, theils in dem Wiedererkennen derjenigen bekundet, die einander im Leben verbunden waren. Dies letztere hat den Grund zu den mannigfaltigen Gruppen gegeben, in welche die grosse Anzahl von Figuren zerfällt. — Die untere Hälfte zählt an 36 Figuren, mit Ausschluss derer, die als Gerippe auferstehen. Diese Gruppen sind von der äussersten Anmuth und Lieblichkeit. Der Gedanke des Wiedersehens nach dem Tode ist mit dem ganzen poetischen Reiz ausgestattet, den die bildende Kunst ihm zu verleihen vermag. Die Sicherheit, jede Stellung des menschlichen Körpers mit Bestimmtheit und Anschaulichkeit zu entwerfen, leuchtet aus allen Figuren hervor. Die Lust daran und die Freude, sie zeigen zu können, scheint den Künstler in einigen Fällen gerade solche Stellungen haben aufsuchen lassen, an denen ein besonderes Studium, z. B. auch der Verkürzungen, zu entwickeln war. In nicht immer ganz schöner Weise tritt dies an mehreren Figuren hervor, die den Kopf nach hinten überneigen, um zu dem Himmel emporzublicken. Wenn nun diese Figuren, wie es mehrere Mal der Fall ist, dem Beschauer zugewendet sind, so entsteht eine sehr starke Verkürzung des Gesichtes, in der sich insbesondere die Nase mit ihrer Unteransicht auf eine etwas starke Weise präsentirt. — Das Ganze ist ein Werk, in welchem die volle Herrschaft über die menschliche Form so deutlich und entschieden zu Tage tritt, wie kaum in irgend einem andern Werke der Zeit, ein Werk, in der diese Form zu einer solchen Grossartigkeit gesteigert ist, wie wir derselben erst später bei dem grössten Meister dieser Richtung, bei Michel Angelo, wieder begegnen werden. — Nach einem der zu der Storia del Duomo di Orvieto gehörenden Kupferstiche von G. B. Leonetti.

TAFEL VI. (69.)

OBERITALIENISCHE MALEREI.

FIG. 1. Die Krönung der Jungfrau Maria, von Giovanni und Antonio Vivarini. Unter den oberitalienischen Meistern aus der Zeit des Aufschwungs der modernen Kunst im XV. Jahrhundert sind als Gründer der venetianischen Schule die Gebrüder Vivarini von der Insel Murano zu nennen. Wir führen als Beispiel ihrer Kunstweise, die, obschon mit sehr wesentlichen Unterschieden, denselben derben und ausdrucksvollen Naturalismus erkennen lässt, die wir schon als den Grundzug der toskanischen Kunst dieses Zeitraumes kennen gelernt haben, ein Werk an, das sich in der Gallerie der Akademie von Venedig befindet. Es stellt in einer grossen Anzahl von Figuren die Krönung der Jungfrau Maria durch Christus dar. Auf einem grossen, auf Säulen ruhenden Thronbau sieht man Gott Vater, links von ihm Christus, rechts Maria, zwischen ihnen die Taube als Symbol des heiligen Geistes. Maria hat das Haupt, auf welches Christus so eben die Krone gesetzt, demüthig geneigt und die Hände gefaltet erhoben.

Unter dem Throne zwischen den Säulen nackte Engel mit den Marterwerkzeugen. Der Thron

III.

ist von einer grossen Versammlung männlicher und weiblicher Heiligen umgeben, unter denen man in der Mitte die vier Evangelisten mit ihren Symbolen und die vier Kirchenlehrer, Hieronymus, Gregorius, Ambrosius und Augustinus erkennt. Auf dem folgenden Grunde rechts die heiligen Jungfrauen Catharina mit dem Rade, Maria Magdalena mit dem Nardenbüchlein, Barbara mit dem Thurm, Agatha, die die ihr im Martyrium abgeschnittenen Brüste vor sich trägt, Ursula, an dem Fähnlein kenntlich; diesen gegenüber die heiligen Weiber, unter denen die Helena, Scholastica, Monica, Brigitte, Theresia an den Attributen des Kreuzes, der heiligen Bücher, eines Todtenkopfes kenntlich sind. Darüber dann auf der einen Seite die heiligen Bischöfe und Märtyrer, auf der andern die heiligen Mönche und Prediger. Endlich über allen die Apostel ausser den unten schon dargestellten Evangelisten. Der obere Theil des Bildes ist durch einfache Lichtfarbe eingenommen, indessen hat das Bild in jenem Theile durch einen Brand gelitten, von dem man noch die Spuren wahrnimmt. Das Bild stammt, wie die Inschrift: Joanes et Antonius de Murano f. MCCCCXXX besagt, aus dem Jahre 1440 und

zeichnet sich durch sprechende Charakteristik der Köpfe, richtige Zeichnung und den ungemein grossen Fleiss der Ausführung aus. Es ist auf Holz gemalt und 0,80 Meter breit, 0,90 hoch. — Pinacoteca della Imp. Reg. Academia Veneta delle belle arti ill. da Francesco Zanotto. Ven. 1834. Tom. II.

FIG. 2. Die Kreuzigung Christi, von Andrea Mantegna. — Von Mantegna, dem Haupt der paduanischen Schule, den wir schon oben (Taf. 67, A, Fig. 2—4) in einigen Werken profanen Inhalts kennen gelernt haben, führen wir hier ein Werk an, das einen heiligen Gegenstand behandelt und das den Künstler auf einer früheren Stufe seiner Entwicklung als jene früher mitgetheilten erkennen lässt. Es ist dies ein im Louvre befindliches Gemälde, welches die Kreuzigung Christi in herkömmlicher, etwas streng symmetrischer Weise darstellt. Das Kreuz Christi nimmt den mittleren Raum des Bildes ein, zu den beiden Seiten die Schächer. Die Landschaft ist ungemein reich belebt und mit Sorgfalt ausgeführt. Auf der einen Seite des Kreuzes sieht man eine Gruppe der Kriegsknechte, die um den Mantel Christi wüfeln, zum Theil in schwierigen, gut durchdachten Stellungen; ganz rechts im Vordergrund ein Reiter, der zu Christus emporblickt. Diesem entspricht auf der entgegengesetzten Seite Johannes, der schmerzbewegt und händeringend ebenfalls zum Kreuze emporblickt. Der Kriegergruppe entsprechen die Weiber, die, in einfacher Weise gruppirt, beschäftigt sind, der ohnmächtigen hinsinkenden Maria Hülfe zu leisten. Trotz dieser etwas zu regelrechten Anordnung und einer gewissen Trockenheit der Ausführung zeichnet sich das Bild durch einfache und reine Darstellung der Massen, durch Naivetät des Ausdrucks und durch schöne Behandlung sowohl des Nackten als des Faltenwurfs aus, wozu noch die grosse Sorgfalt gerechnet werden muss, mit der das Ganze beendigt ist. Auf Holz, 2' 1" 10''' hoch, 2' 3" 9''' breit. — London, Annales du Musée. Vol. V, pl. 19.

FIG. 3. Maria mit dem Kinde, von Gio. Bellini. — Von Gio. Bellini, dem Lehrer und Vorläufer der grossen venetianischen Meister der Blüthezeit des XVI. Jahrhunderts, sind es namentlich die Darstellungen der h. Familie, in denen sich der eigenthümliche Genius des Meisters am freiesten zu bekunden vermochte. So zeigt uns das unter Fig. 3 angeführte Bild, das sich in der Gallerie der Brera zu Mailand befindet, die einfache natürliche Auffassung des Meisters, die, obschon auf die naturalistische Bestimmtheit in Formen und Charakteren ausgehend, doch mit dem Hauche einer ansprechenden und wohlthätigen Gemüthlichkeit durchweht ist. Maria sitzt in einer einfachen Zimmerarchitektur, durch die man in eine Landschaft hinausblickt auf einer Brüstung, das nackte Kind auf dem Schooss. Dieses wendet sich seitwärts, um eine von den Blumen, die aus nebenstehender Vase emporspriessen, zu pflücken. Maria blickt still und wie wehmüthig vor sich hin, der Ausdruck des Kopfes ist, ohne dass die Formen an sich sehr schön oder irgendwie idealisirt sind, von schönem und ergreifendem Ausdruck. Was die Ausführung betrifft, so ist namentlich das Fleisch mit Weichheit und Wärme behandelt, ein Vorzug, durch den sich die Nachfolger Bellini's in so hoher Weise auszeichneten. Hoch Met. 0,75, breit 0,65. — Pinacoteca del Palazzo real, delle scienze e belle arti di Milano pubblicata da M. Bisi, col testo di Robustiano Gironi. Vol. I, Tav. LIII. gest. Caporali. *)

FIG. 4. Maria mit dem Kinde, von Giovanni Bellini. — Dies Bild, ebenfalls in der Brera zu Mailand befindlich, stammt aus der späteren Zeit des grossen Meisters (1510), wo derselbe

*) Wir werden das Werk später unter dem Namen der „Gallerie der Brera“ anführen.

seine erste, der ganzen Zeit damals gemeinsame, mehr strenge und trockene Manier schon verlassen hatte und, wie es scheint, von der Weise seines eigenen Schülers Giorgone manche Eigenthümlichkeit angenommen haben mochte. In einer reizenden Landschaft, die ebenso schön erfunden als sorgsam und fein ausgeführt ist, sitzt vor einem Teppich Maria, die ohne besonderen Schwung und Ausdruck derb naturalistisch aufgefasst ist. Das nackte Kind steht aufrecht, indem es die Hand zum Segnen erhebt. Jener gesammten naturalistischen Auffassung entsprechend ist die Modellirung der nackten Theile vortrefflich, die Färbung, namentlich in den etwas röthlich gehaltenen Extremitäten, voll des wärmsten Lebens. In der Landschaft befindet sich ein kleiner Altar, auf dem ein Hund sitzt und der die Inschrift trägt: Joannes Bellinus MDX. Hoch Met. 0,86, breit Met. 1,20. — Stich von Caporali in Bisi und Gironi, Gall. der Brera. Sc. Veneta. Vol. I, Nr. LI.

FIG. 5. Die Darbringung Christi im Tempel, von Bramantino. — Bramantino ist einer derjenigen Meister, welche die Mailänder Schule des XV. Jahrhunderts begründeten. Das unter Fig. 5 mitgetheilte Werk lässt sowohl die Schönheit als die Mängel derselben erkennen. Letztere bestehen namentlich in der symmetrischen Anordnung und in einer gewissen Befangenheit, die sich in Haltung und Geberde der dargestellten Personen erkennen lässt; diese in dem zarten und lebenswürdigen Ausdruck, der aus den Köpfen spricht. Maria, welcher Joseph mit einem Körbchen, worin zwei Tauben, folgt, überreicht dem hohen Priester das Kind, dessen Gefolge, aus zwei Personen bestehend, der Gruppe des Josephs und des Mädchens auf der entgegengesetzten Seite entspricht. Maria ist die gelungenste Figur des Bildes, die Bewegung zart empfunden, die Gewandung freier und natürlicher, als bei den übrigen. Dies Gemälde, dessen Höhe 0,66, die Breite 0,45 Meter beträgt, befindet sich ebenfalls in der Gallerie der Brera zu Mailand. — Bisi und Gironi III, Tav. LXXII.

FIG. 6. Maria mit dem Kinde, von Filippo Mazzuola. — Sehr bezeichnend für die Anfänge der Schule von Parma ist ein Bild des Fil. Mazzuola auf der Gallerie des Berliner Museums, dem wir die Gruppe der Madonna mit dem Christkinde entlehnt haben. Es stellt die heilige Jungfrau mit dem Kinde unter einem Baldachin thronend dar, rechts kniet die h. Catharine, links die h. Clara, zwei Engel halten den Vorhang des Baldachins zurück. Auf den Stufen des Thrones erblickt man einen Stieglitz und drei Kirschen. Das Bild ist nach der Inschrift: „Philippus Mazola Parmensis D. M. DCCCZ“, im Jahr 1502 gemalt auf Holz, 7' 9" hoch, 3' 9" breit. — Nach dem Original gezeichnet von A. Becker.

FIG. 7. Maria mit dem Kinde, von Francesco Moroni. — Dies in der Gallerie der Brera befindliche und für frühere Entwicklung der venetianischen Schule sehr bezeichnendes Bild stellt die heilige Jungfrau dar, thronend vor einem aufgespannten Teppich und umgeben mit reichen Blumengehängen. Maria ist von ernstem wehmüthigem Ausdruck; den Blick niederwärts gerichtet, drückt sie das auf ihren Armen liegende Kind, auf dessen Hand ein Vögelchen sitzt, an ihre Brust. Zwei heilige Bischöfe stehen zu Seiten des Thrones; beide in ansprechendem Gegensatz des hohen und geringeren Alters, einfach gehaltene Figuren, wie das ganze Bild von mildem und wohlthuedem Ausdruck. Das Bild ist 1,70 Met. hoch, 1,22 breit. — Gallerie der Brera von Bisi und Gironi. Tom. III. Scuola Veneziana Append. Nr. 1.

T A F E L VII. (70.)

U M B R I S C H E M A L E R E I.

FIG. 1. Maria mit dem Kinde, von Francesco Francia. — Von den mit den Umbriern am meisten Verwandtschaft zeigenden mittelitalienischen Meistern des XV. Jahrhunderts erwähnen wir des milden Francesco Francia, der als der Gründer der bolognesischen Schule zu betrachten ist. Das hier dargestellte, in der Gallerie der Brera zu Mailand befindliche Bild zeigt uns die heilige Jungfrau mit dem Kinde auf hohem Throne sitzend. Sie schaut mit gesenktem Haupte sinnend vor sich hin. Das unbekleidete Kind sitzt ihr im Schoosse und hält einen Vogel in der Hand. Auf den Stufen des Thrones erblickt man gewandete Engel betend, mit Lilien in den Händen; zu den Seiten desselben stehen Johannes der Täufer, der h. Stephanus, der h. Georg mit dem erlegten Drachen zu Füssen und der h. Augustin; sämtliche Figuren von edlem, mildem und zartem Ausdruck; die Gewandung ernst und mit einer gewissen Grösse behandelt. Die Tafel, die sich früher in der Kirche della Misericordia, ausserhalb Bolognas befand, hat eine Höhe von 2 Met. 3,4 Palm, eine Breite von 1 Met. 7,4 Palm. — Bisi und Gironi, Gall. der Brera. Vol. II, Tav. V.

FIG. 2. Maria mit dem Kinde, von Niccolò Alunno. — Einer der älteren und bedeutenderen Meistern der umbrischen Schule ist Niccolò Alunno aus Foligno, einem kleinen Städtchen Umbriens. Auf dem hier aufgenommenen Bilde sehen wir Maria sitzend auf einem Throne, dessen hohe Lehne nischenartig gebildet ist. Das Kind steht nackt auf ihrem Schooss und umfasst liebkosend ihren Hals. An beiden Seiten des Thrones Engel, die, in alterthümlicher Weise unverhältnissmässig klein gebildet, theils anbeten, theils musiciren und singen. Auf der einen Stufe des Thrones befindet sich die Inschrift NICOLAUS FULGINAS PINXIT MCCCCLX. Das Bild, das sich in der Gall. der Brera zu Mailand befindet, ist auf Goldgrund gemalt und hat eine Höhe von 1,75, eine Breite von 0,89 Met. — Stich von Clerici in Bisi und Gironi, Gall. der Brera. Vol. II, Tav. VIII.

FIG. 3. Die Grablegung Christi, von Pietro Perugino. — Pietro Vanucci, nach seiner Vaterstadt Perugia, Perugino genannt, kann als der erste und bedeutendste Vertreter der umbrischen Schule betrachtet werden. Das von uns aufgeführte Bild gehört mit zu den vollendetsten seiner Werke und kann somit zugleich als das vollendetste Werk dieser Richtung und Schule überhaupt betrachtet werden, deren Vorzüge dasselbe in grösster Vollständigkeit zeigt und deren Mängel es am wenigsten hervortreten lässt. Der Leichnam Christi bildet den Mittelpunkt des Bildes; der edle Körper ist nackt auf ein Leichentuch hingestreckt, die Jünger und Anhänger sind im Begriff ihn zu erheben, um ihn ins Grab zu legen. Dies gibt die Motive für die beiden Männer im Vordergrund ab, deren einer, wohl Joseph von Arimathia, den Oberleib umfasst, während der andere das Leichentuch zu Füssen Christi, um es zu erheben, zusammenfasst. Maria kniet vor dem Sohne, um ihm weinend zum letzten Male in das edle Antlitz zu schauen. Eine Jungfrau ihr zur Seite hält in zarter Geberde den Kopf des Erlösers aufrecht. Eine zweite kniet, die Hände faltend, zur Seite Marias. Hinter dieser steht eine weibliche Figur in lebhafter, aber durch den eigenthümlichen Styl jener Meister gemilderter Bewegung. Zu beiden Seiten der Mittelgruppe andre Figuren in mannigfachen Stellungen, unter denen links Johannes, die Hände gefaltet, das Bild einer frommen Ergebung und in still in sich versunkenen

Schmerzes. Den Hintergrund bildet eine reichbelebte Landschaft. Pietro Perugino hatte dieses Bild für die Nonnen von S. Chiara gemalt; diesen wurde ausser einer vom Meister selbst herzustellenden Kopie des Bildes drei Mal mehr dafür geboten, als sie selbst gegeben hatten; sie schlugen indess das Anerbieten aus, indem Pietro Perugino selbst erklärte, er glaube nicht, dass er das Original je noch einmal wieder erreichen könne. Auf dem Felsstücke, auf dem Christi Leichnam ruht, befindet sich die Inschrift: Petrus Perusinus pinxit A. D. MCCCCLXXXV. Es ist auf Holz gemalt, 6' 9" hoch, 6' breit und befindet sich jetzt in der Gallerie Pitti zu Florenz. — Stich von Guadagnini in l'Imperiale e reale Galleria Pitti illustrata per cura di Luigi Bardi. Vol. I.

FIG. 4. Die Krönung der Jungfrau Maria, von Gentile da Fabriano. — Als Beispiel der älteren umbrischen, noch an frühere Vorbilder erinnernden Kunst kann eine in der Gall. der Brera befindliche Krönung Maria von Gentile da Fabriano betrachtet werden. Man erblickt Christus und die h. Jungfrau in einem Nimbus, der rings von geflügelten Engelköpfen umgeben ist. Ueber beiden Gott Vater, reich gewandet und mit grosser Krone auf dem Haupt. Unten in sehr kleinem Maassstabe musicirende Engel. Das Bild ist nach älterem byzantinischem Vorbilde auf Goldgrund gemalt. Auf Holz; 1,57 Met. hoch, 0,80 breit. — Stich von Bridi in Bisi und Gironi, Gall. der Brera Vol. II, Tav. VII.

FIG. 5. Das Bildniss Raphaels im Alter von 9 Jahren, von Giovanni Santi. — Wie wir oben den Lehrer Raphaels in Meister Pietro Perugino kennen gelernt haben, so entlehnen wir hier aus einem grösseren Bilde, von dessen Vater, Giovanni Santi von Urbino, die Figur, welche den kleinen Raphael im Alter von 9 Jahren darstellt. — Passavant, Raphael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi. Leipzig 1839. Atlas Taf. III.

FIG. 6. Maria mit dem Kinde aus umbrischer Schule, vielleicht von Andrea di Luigi gen. l'Ingegno. — Ein liebliches und für die umbrische Schule recht bezeichnendes Werk ist das auf der Gallerie zu Berlin befindliche Rundbild, welches auf einem tiefen Hintergrunde die Madonna darstellt, die das Kind auf dem Schoosse hält. Am Rande rings umher sieben Cherubim. Es wird von Waagen mit Wahrscheinlichkeit dem Schüler Perugino's Andrea di Luigi zugeschrieben, dem man seiner besonderen Begabung wegen den Beinamen l'Ingegno gegeben hat. — Auf Holz; 2' 2 $\frac{3}{4}$ " im Durchmesser. — Nach dem Original auf der Berliner Gallerie (Nr. 148), gezeichnet von A. Becker.

FIG. 7. Die Anbetung der h. drei Könige, von Pinturicchio. — Man sieht in reicher und mit grosser Feinheit ausgeführter Landschaft den Zug der Könige nahen, welche selbst schon vor der Maria mit dem Christkinde angelangt sind. Diese sitzt vor einer leicht gezimmerten Hütte, das Kind steht aufrecht auf ihrem Schoosse, die Hand hoch zum Segen erhoben. Hinter ihnen Joseph in etwas unsicherer Haltung. Der älteste von den drei Königen kniet vor der Maria, Hut und Schmuckgefäss hat er vor sich niedergelegt. Die beiden jüngeren stehen hinter ihm, der auf der linken Seite ganz in der gewohnten, zierlichen und überfeinen Haltung der umbrischen Schule;

an sie schliesst sich dann das zahlreiche und durch eine grosse Mannigfaltigkeit reichen Schmuckes und zierlicher Gewandung ausgezeichnete Gefolge. Im Hintergrund der Landschaft rechts sieht man in kleinen Figuren die Flucht nach Aegypten dargestellt, Maria mit dem Kinde im Arm auf dem Maulthier, Joseph zu Fuss hinterher, vor ihnen der Engel, der ihnen den Weg zeigt. — Pinturicchio, älterer Schulgenosse und Freund Raphaels, hat dieses Bild möglicher Weise in Florenz im Auftrage eines Gliedes der Familie Vitelli gemalt, deren Wappen man darauf erblickt. Darauf scheint auch

die Giraffe in dem Zuge der Könige hinzudeuten, indem eine solche im Jahre 1488 an den Mediceer Lorenzo, den Prächtigen, geschenkt worden war und dieselbe auch in den Werken anderer gleichzeitiger Maler mitunter vorkommt. — Das Bild, welches sich in der Gallerie Pitti zu Florenz befindet, ist mit ungemein grosser Sorgfalt ausgeführt, doch, vielleicht durch Nachdunkelung, im Kolorit sehr dunkel. — Auf Holz; 1' 8" 11''' hoch, 1' 5" 4''' breit. — Stich von G. P. Lasinio in Luigi Bardi Galleria Pitti (vgl. oben). Vol. III.

TAFEL VIII. (71.)

ITALIENISCHE ARCHITEKTUR.

FIG. 1. Façade des Palastes Giraud in Rom, von Bramante. — In der Baukunst des XVI. Jahrhunderts treten die Bestandtheile der antiken Architektur viel reiner und unveränderter hervor, als dies in den Monumenten des XV. Jahrhunderts (vgl. Taf. 64) geschehen war. Während man damals allerdings einzelne Bautheile der klassischen Architektur entlehnte, dieselben aber meist zu neuen und der Antike selbst fremden Formen und Gruppierungen verwendete, wird jetzt die antike Baukunst in mehr strenger Weise zum Muster genommen. Dadurch geht, obschon schöne und kühne Bauten in dieser Zeit geschaffen worden, doch mehr oder weniger der Hauch jener Originalität verloren, der die Gebäude des XV. Jahrhunderts so ungemein anziehend machte. Am wenigsten tritt diese strenge Nachbildung der Antike bei Bramante hervor, der nach seiner Kunstweise, wie nach seiner Lebenszeit (1444—1514) gleichsam auf dem Wendepunkt der beiden Zeitalter und ihrer Richtungen steht. Bramante — nach seinem eigentlichen Namen Donato Lazzari — hat insbesondere für die Privatarchitektur einen neuen Weg eingeschlagen, den man späterhin leider wieder verlassen hat. Seine Werke dieser Gattung zeichnen sich durch ein wohlthuendes Ebenmaass, gefällige Verhältnisse, eine zierliche und heitere Grazie aus. Sie finden sich ausser in Mailand, wo er sich noch in einer, dem Styl des XV. Jahrhunderts verwandten Weise bewegte, in grosser Zahl in Rom, wo ihm nach sehr gelungener Ausführung des ihm von Cardinal Caraffa übertragenen Neubaus von S. Maria della Pace (schöner Kreuzgang) von den Päpsten und Andern viele Bauten übertragen wurden; so die grossen Veränderungen am vaticanischen Palast, der Bau der Peterskirche (vgl. unten Taf. 87), der Palast der Cancelleria (vgl. Fig. 3) u. s. w. Wir geben hier die Façade des in der Via di Borgo nuovo in Trastevere (dem jenseits der Tiber liegenden Stadttheile) belegenen Palastes Giraud, der das Beispiel einer einfachen und gefälligen Pilasterarchitektur, von feinen Verhältnissen und zierlicher Detailgliederung darbietet. Vom Zeichner als Aufriss behandelt. — J. E. Ruhl, Denkmäler der Baukunst in Italien. Taf. XII.

FIG. 2. Innere Ansicht der Loggia der Farnesina, von Baldassare Peruzzi. — In Trastevere, nicht weit vom Ufer der Tiber, ist der reizende, unter dem Namen der Farnesina — der Familie Farnese gehörig — bekannte Palast belegen, der durch Rafaels Deckengemälde einen so grossen Ruhm erlangt hat. Das Gebäude bildet ein einfaches Oblongum mit zwei, nur um ein Geringes vorspringenden Flügeln. Zwischen diesen befindet sich die offene Halle oder Loggia, deren

Decke von Rafael ausgemalt ist und deren innere Ansicht unsere Abbildung darstellt. Sie öffnet sich in fünf Arkaden nach aussen, die Decke ist durch ein Spiegelgewölbe mit Stichkappen an den Seiten gebildet; die Spiegelfläche ist durch die beiden grossen Gemälde Rafael's, das Gericht der Götter über die Aufnahme der Psyche in den Olymp und die Vermählung derselben mit Amor in der grossen Götterversammlung eingenommen; in den Stichkappen Amoretten, in den Pendentifs Göttergruppen. — P. Letarouilly, *Édifices de Rome moderne ou recueil des palais, maisons, églises, couvents etc. de la ville de Rome*. Paris 1840. Vol. I, pl. 102.

FIG. 3. Hof des Palastes der Cancelleria, von Bramante. — Zu den ausgedehnteren Palästen des Bramante gehört das grosse mit der Kirche S. Lorenzo in Damaso zusammengebaute und eine Façade bildende Gebäude der Cancelleria, nach der Inschrift vom Jahre 1495. Diese 254 Fuss lange Façade ist wie der Palast Giraud mit gekuppelten Pilastern dekorirt; eine der vorzüglichsten Zierden des Gebäudes aber bildet der Hof, dessen vier Seiten durch eine doppelte Säulenstellung mit offenen Arkaden eingenommen werden, über deren letzteren dann die feste Mauer mit korinthischen Pilastern folgt, zwischen denen sich zwei Reihen Fenster über einander befinden. Die schmalere Seite des Hofes, die den Gegenstand unserer Abbildung ausmacht, besteht aus fünf, die breitere aus acht Arkaden. — P. Letarouilly, *Édifices de Rome*. Vol. I, pl. 85.

FIG. 4 und 5. Aufriss und Grundriss der Kirche del Redentore zu Venedig, von Palladio. — Unter den Bauwerken des Palladio, den wir als einen der bedeutendsten Meister der klassischen Richtung zu betrachten haben, ist insbesondere die Kirche del Redentore in Venedig als ein vortreffliches Muster dieses Styles zu rühmen. Sie wird durch ein einziges Schiff gebildet, an welches sich in Art zweier Seitenschiffe zwei Reihen von Kapellen anschliessen, die sich in jenes durch Rundbogenarkaden öffnen und unter einander durch kleine Thüren in Verbindung stehen. Zwischen jenen Arkaden befinden sich jedesmal zwei glatte korinthische Säulen, zwischen denen in zwei über einander befindlichen Nischen Statuen angebracht sind, und über die ein einfaches, ununterbrochenes Gebälk hinläuft. Auf dem Gebälk ruht ein einfaches Tonnengewölbe, in welches auf jeder Seite drei Rundbogenfenster einschneiden. An das Hauptschiff schliesst sich ein quadrater Raum an, über dem sich die Kuppel wölbt. Diese ruht auf einem Tambour mit Fenstern und schliesst oben mit einer Laterne ab. Von den vier Bögen, die die Kuppel tragen, öffnet sich der eine in

das schon erwähnte Schiff der Kirche, an die drei andern schliessen sich die Halbkuppeln an. Die beiden seitlichen von diesen ruhen auf halbkreisförmigen Mauern, die mit Pilastern verziert sind, und die, auch im Aeussern der Kirche hervortretend, gewissermaassen das Querschiff derselben bilden. Die dritte dieser Halbkuppeln indess, unter der sich der Altar befindet, ruht auf vier im Halbkreis angeordneten freistehenden Säulen, durch die hindurch man in den sehr einfach angelegten Chor gelangt. Die Façade zeigt zwei Hauptsäulen zwischen zwei Pilastern, kompositen Ordnung, darüber den schmucklosen Giebel. Zwischen den mittleren Halbsäulen befindet sich die in einem Halbkreis geschlossene Eingangsthüre, darüber ebenfalls ein kleiner Giebel. Das Material der Kirche ist mit Sorgfalt ausgewählt, die Konstruktion wird als ungemein tüchtig und solid gerühmt. — *Le fabbriche di Venezia. Vol. I, part. I.*

FIG. 6. Die Façade der Kirche S. Giorgio de' Greci, von Sansovino. — Ein nicht minder bedeutender und noch reicherer Façadenbau dieser modern antiken Bauweise gehört der Kirche S. Giorgio de' Greci, ebenfalls zu Venedig, an, das an Bauten dieser Zeit sehr reich ist. Der Bau wurde im Jahre 1532 dem berühmten Baumeister Sansovino übertragen, der bei der Anlage desselben auf den griechischen Kultus, für den die Kirche bestimmt war, Rücksicht zu nehmen hatte. Der Grundriss zeigt ein einfaches Oblongum, über dessen mittlerem quadratem Theil sich eine Kuppel erhebt. Die Façade zeigt drei Pilasterstellungen über einander. Das erste Stockwerk schliesst mit einem geraden Gebälk ab. In dessen mittlerer Abtheilung befindet sich zwischen zwei Halbsäulen die Thüre, in deren Lunette Christus mit der Schriftrolle in Relief. Ueber dem Gebälk des ersten Stockwerks folgt eine Art Stylobat mit drei Ronds, in denen sich die Brustbilder Christi, der Jungfrau Maria und Johannes des Evangelisten befinden; darauf dann wieder vier Pilaster, von denen je zwei und zwei einen Giebel tragen. In der Mitte befindet sich ein grosses Rundfenster, an den Seiten zwei Nischen. Das dritte Stockwerk zeigt zwei Pilaster, die einen Giebel tragen und zwischen denen sich drei zu einer Gruppe zusammengeschlossene Nischen befinden. Der ganze Bau ist — wie auch die Façade del Redentore — aus istrischem Stein errichtet und mit so ungemein grosser Sorgfalt durchgeführt, dass man trotz der nicht bedeutenden Dimensionen (ungefähr 11 Meter breit, 30 lang) dreissig Jahre darauf verwendet hat. Alle Details, die Kapitelle und Gesimsprofile sind von äusserster Zierlichkeit und Feinheit. — *Le fabbriche di Venezia. Vol. I, part. II.*

FIG. 7. Façade eines Palastes zu Rom, von Vignola. — Wir haben unter den vielen sehr umfassenden Bauten des Giacomo Barozzio da Vignola die Façade eines kleinen Palastes ausgewählt, der sich zu Rom in der Nähe der Piazza Navona befindet und an dem sich die reine und geschmackvolle Anwendung antiker Bauformen erkennen lässt, die den Grundzug von Vignola's praktischer und theoretischer Thätigkeit ausmacht. Die Façade enthält drei Stockwerke, dessen unteres durch dorische Halbsäulen gebildet ist, zwischen denen sich drei Eingänge befinden. Dasselbe ist mit Einschluss des in den Metopen reich verzierten Gebälkes 7,204 Meter hoch. Das zweite Stockwerk hat ionische Halbsäulen und zwischen diesen fast bis zum Abschluss des unteren Stockwerkes herabreichende, geschmackvolle Fenster. Die Höhe beträgt 5,780 M. Das oberste Stockwerk ist bei weitem niedriger (3,093 M. hoch) und enthält drei niedrige Fenster in der ganz schmucklos gelassenen Wandfläche. — *Letarouilly, Édifices de Rome. Vol. I, pl. 37, Fig. 2.*

FIG. 8. Façade des Palastes Pandolfini zu Florenz, von Rafael. — Wie es in dem reichbegabten Zeitalter des XVI. Jahrhunderts eine sehr häufig wiederkehrende Erscheinung ist,

dass gefeierte Künstler zugleich in den verschiedenen Künsten thätig waren, so verdient auch bei Rafael dessen bauliche Thätigkeit (vgl. auch Taf. 87) wohl der Erwähnung. Wir führen hier die Façade eines Palastes an, den Rafael für den mit ihm sehr befreundeten Bischof von Troja, Giannazzo Pandolfini zu Florenz bei Gelegenheit seiner dortigen Anwesenheit mit Papst Leo X. im Jahre 1515 entworfen hatte. Derselbe zeigt nur zwei Stockwerke ohne die jetzt üblich werdenden Pilaster oder Halbsäulen. Dagegen sind kleinere Säulchen mit abwechselnd runden und eckigen Giebeln darüber zur Einfassung der Fenster und Thüren verwendet. Das Ganze wird als ein Muster einfacher, klarer und geschmackvoller Anordnung gerühmt. — *Quatremère de Quincy. Vie et oeuvres des architectes. Vol. I. ad p. 141.*

FIG. 9. Hof des Palastes Sauli zu Genua, von Galeazzo Alessi. — Von Galeazzo Alessi, einem der berühmtesten Architekten des XVI. Jahrhunderts, dem Gründer des modernen Genua, jener Stadt der Paläste, führen wir hier nur einen von den vielen Palästen an, mit denen er das stolze Genua verherrlichte. Unter allen dort errichteten Gebäuden ist es namentlich der Palast Sauli, der sich durch Pracht der Anlage, Reichthum der Erfindung und Vortrefflichkeit des Materiales, sowie der Ausführung vor allen andern derartigen Bauten sowohl in Genua als auch dem gesammten übrigen Italien auszeichnet. Den schönsten Theil desselben bildet der von zwei Reihen von Arkaden umgebene Hof, deren Bögen auf monolithen Marmorsäulen ruhen und die in ihrer ganzen Anordnung als das vollendetste Muster jener in Italien so reich ausgebildeten Prachtarchitektur betrachtet werden können. — *Quatremère de Quincy a. a. O. Vol. I. ad p. 289.*

FIG. 10. Seitenfaçade der Bibliothek des h. Markus zu Venedig, von Sansovino. — Im Jahre 1536 wurde von dem Senat der Republik Venedig an Jacopo Sansovino der Auftrag ertheilt, für die Bibliotheken, die Francesco Petrarca und der Cardinal Bessarion dem Staate geschenkt hatten, ein der Bedeutung jener Sammlung und des venetianischen Staates selbst entsprechendes Gebäude zu errichten. Der von Sansovino entworfene Plan zeigt ein dem Dogenpalast gegenüber liegendes, langgestrecktes Gebäude, dessen Langseite die Piazzetta begränzt, dessen schmale Seite rechts nach dem Meere, links nach dem Campanile di S. Marco zugewendet sind. Das untere Stockwerk öffnet sich nach dem Platz in Arkaden, von denen sich auf der Langseite einundzwanzig, auf den Schmalseiten je drei befinden. Das ganze Gebäude, das eine Höhe von 52 ven. Fuss erreicht, zerfällt in zwei Stockwerke, deren erstes durch die schon erwähnte Arkadenreihe mit dorischen Halbsäulen gebildet ist. Das zweite Stockwerk zeigt die ionische Säulenordnung mit einem höchst eigenthümlichen Gebälk, in dessen sehr hohem Fries längliche Fenster angebracht sind. Das Ganze ist von vollendeter Harmonie und Schönheit, die durch die zahlreichen, von Sansovino's besten Schülern gearbeiteten Sculpturen noch einen neuen Reiz erhalten. — Der Bau wurde von der Seite des Campanile aus begonnen. Sansovino führte denselben bis zur siebenzehnten Arkade fort; zwölf Jahre nach seinem Tode baute Scamozzi die Bibliothek weiter und vollendete dieselbe ganz nach dem ursprünglichen Plane Sansovino's. — *Le fabbriche di Venezia. Vol. I, part. I.*

FIG. 11. Ansicht der Villa Medici in Rom, von Annibale Lippi. — Die schöne, auf dem Monte Pincio in Rom nicht weit von der Kirche S. Trinità del monte belegene Villa Medici wurde gegen die Mitte des XVIII. Jahrhunderts nach den Zeichnungen von Annibale Lippi von Gio. Ricci da Monte Pulciano erbaut, der 1551 von Papst Julius III. zum Cardinal ernannt

wurde. Durch die kunstliebenden Mediceer wurde die Villa der Sammelplatz der schönsten Ueberreste antiker Kunst, die zum Theil auch schon mit der ersten Anlage zur Zierde des Gebäudes verwendet wurden. Unsere Ansicht zeigt die nach dem Garten zu belegene Seite des Hauptgebäudes, dessen mittlerer Theil sich in eine von gekuppelten Säulen getragene Halle öffnet und dessen Ge-

sammtheit den Eindruck einer ungemein malerischen und doch von aller Willkühr entfernten Anordnung macht. Seit dem Jahre 1802 gehört die Villa Frankreich, dessen römische Akademie dort ihren Sitz hat. — Percier et Fontaine, *Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs*. Paris 1809. pl. X.

TAFEL IX. (72.)

ITALIENISCHE SKULPTUR.

FIG. 1 und 2. Männliche und weibliche Herme, von Baccio Bandinelli. — Als die Regierung der florentinischen Republik zwei Figuren in der Art der antiken Grenzgötter — Termini — vor dem Eingang zu ihrem Palast aufzustellen beschlossen hatte, übertrug sie diese Arbeit dem Bildhauer Baccio Bandinelli. Sowohl der Gedanke dieser Werke, als deren Ausführung zeigt, wie sehr Sinn, Verständniss und Neigung für antikes Leben und antike Kunst in jener Zeit verbreitet waren. Bandinelli löste die Aufgabe trotzdem in einer originalen Weise. Während im Alterthum jene Bilder als einfache Pfeiler mit aufgesetztem Kopf dargestellt wurden, bildete er ganze menschliche Figuren bis zu den Schenkeln, die dann in einen Baumstamm übergehen; die des Mannes in Eichen-, die des Weibes in einen Lorbeerstamm; vielleicht um in allegorischer Weise in jenem die Macht, in diesem der künstlerische Ruhm Toskanas anzudeuten. Die Behandlung des Marmors ist weich und schwellend, die Figuren schlank, graziös, edel. Nach der Ansicht des Abbate Follini ist nur die weibliche Figur von Bandinelli selbst in Marmor ausgeführt, die männliche — nicht minder vortrefflich — von Vincenzo dei Rossi. — *La piazza del Granduca di Firenze co' suoi monumenti disegnati da Fr. Pieraccia, incisi da G. P. Lasinio e dichiarati da Melchiorre Misserini*. Firenze 1830. Tav. IV.

FIG. 3. Der h. Johannes Evang., von Baccio da Montelupo. — Baccio da Montelupo ist einer der älteren Meister des XVI. Jahrhunderts; durch eine grosse Anzahl von Skulpturwerken bekannt, arbeitete er diese Statue von ernster Haltung, reicher und durchdachter Gewandung für eine jener Gewerbsgenossenschaften in Florenz, die ihren Kunstsinn und damit die weitverbreitete Bildung der damaligen Zeit in so vielen von ihnen bestellten Kunstwerken bekundet haben. Die Statue ist in Bronze gegossen und trägt die Inschrift *Scs. Joanes Apostolus et evan.* — *Cicognara, Storia della scultura II, Tav. LX.*

FIG. 4. Relieffigur von Baccio Bandinelli. — Eines der bedeutendsten Werke des Baccio Bandinelli bildet die Einfassung des Chores von S. Maria del Fiore zu Florenz. Hier nämlich befindet sich der Platz des Chores in dem grossen Oktogon unter der Kuppel (vgl. Taf. 57, Fig. 3) und ist durch eine ebenfalls achteckige Marmoralustrade eingefasst. Diese ist mit Figuren von Relief bedeckt, welche B. Bandinelli in Gemeinschaft von Schülern und Genossen arbeitete (einige sind ganz von Gio. Bandini gen. dall' Opera) und die, wie wenige andre Werke, ein Zeugnis, namentlich von seiner unerschöpflichen Gabe in Erfindung schöner Motive und von seiner Kunst diese durch Anordnung des Gewandes anschaulich zu machen, ablegen. Von seiner Art der Gewandung hat man mit Recht gesagt, sie sei keine Verhüllung, sie lasse vielmehr die Form des darunter befindlichen

Nackten deutlich erscheinen, wobei sie nichts desto weniger immer grosse und bestimmte Linien beschreibe. Als Beweis für diese Behauptung kann namentlich die von uns dargestellte Figur dienen, die, obschon völlig gewandt, dennoch das volle Motiv ihrer Stellung erkennen lässt. Die Zahl der Figuren an dieser Balustrade beläuft sich auf 72; man hat sich bisher vergeblich bemüht, die Bedeutung derselben zu entziffern. Ein nutzloses Bemühen; sie beruhen lediglich auf der augenblicklichen Eingebung und dem Belieben des Künstlers. Ihre Bedeutung liegt nur in der Form. Es war das Zeitalter, in dem die Form als solche zur Herrschaft gelangt war und die Vollendung derselben, namentlich in der Skulptur allein Befriedigung gewährte. — Molini, *la Metropolitana fiorentina illustrata*. Florenz 1820. Tav. XXII.

FIG. 5. Herkules und Kakus, von Baccio Bandinelli. — Von Bandinelli mit der bestimmten Absicht unternommen, Michel Angelo an Kraft und Grossartigkeit zu übertreffen, kann uns diese Gruppe als vollständiger Ausdruck dessen gelten, was der Meister auf diesem Gebiet vermochte. Es ist in der That viel Vortreffliches darin. Die Gruppe zeigt uns die beiden Theilnehmer des Kampfes, nachdem dieser schon entschieden ist. Kakus kniet etwas zusammengesunken am Boden, von der Hand des Herkules, die schwer auf seinem Haupte lastet, niedergedrückt. Dieser selbst steht aufrecht, ausruhend, doch noch immer in Spannung; der am Körper herabhängende rechte Arm hat die Keule noch nicht ganz sinken lassen. Der Zusammenschluss der knieenden und stehenden Figur ist gut berechnet, die Körper, vielleicht in einigen Punkten zu fleischig, doch mit vielem Verständniss in der angespannten Muskulatur gearbeitet. — *La Piazza del Granduca*. Tav. V.

FIG. 6. David, von Michel Angelo. — Die Kolossalstatue des David ist eine der früheren Bildhauerwerke Michel Angelo's. — Die Veranlassung dazu soll der Umstand gegeben haben, dass ein Bildhauer, Simon von Fiesole, einen Marmorblock, den ihm die florentinische Regierung zu einem zu fertigenden Kunstwerke gegeben, verdorben hatte. Der Block war lange nutzlos liegen geblieben und von Niemanden beachtet worden. Da erblickte ihn Michel Angelo. Er musste zugleich das Bild darin entdecken — wie denn M. Angelo sagte, die fertige Statue stecke im Stein, der Bildhauer habe nichts weiter zu thun, als sie zu befreien und herauszuarbeiten. Der Gonfaloniere der Republik, Soderini, gab ihm den Stein mit der Erlaubniss, ganz nach seinem Belieben daran zu arbeiten. Es ging daraus die herrliche Statue des David hervor, zu deren Vollendung 18 Monate hingereicht hatten und die im Jahr 1504 feierlich aufgestellt wurde. Es war dies — so weit war die Liebe für die Kunst und das Verständniss derselben Gemeingut Aller geworden — ein Fest für

die Stadt Florenz. Es war vor Allem die Kunst, die man im Kunstwerk bewunderte. An dem David ist besonders die Verbindung von Kraft und Schönheit anzuerkennen, während der gewaltige Geist des Meisters ihn sonst mehr zu dem Hervorheben der ersteren trieb; die Bildung des Körpers ist edel und von einer durchaus gemässigten und gemilderten Kraft. Man werfe nur einen Blick auf den Moses desselben Meisters (Fig. 9) und die Figuren vom Grabmal der Mediceer (Fig. 10). Die schöne und leichte Haltung aber wird um so mehr bewundert werden müssen, wenn man bedenkt, dass die Statue aus einem schon verdorbenen und aufgegebenen Block gearbeitet worden und somit ganz besondere Schwierigkeiten zu überwinden waren. Dass von diesen aber im Kunstwerk keine Spur noch Andeutung zu erblicken, enthält das grösste Lob desselben. — La Piazza del Granduca. Tav. V.

FIG. 7. Maria mit dem Kinde, von Michel Angelo. — Die Gruppe der Maria ist unvollendet geblieben. Sie befindet sich in der noch weiter unten zu erwähnenden Kapelle der Mediceer. Die dem Gegenstande inwohnende Weichheit und Anmuth konnte auf Michel Angelo's Auffassung keinen Einfluss haben. Er gab allen Gegenständen den Stempel seines Geistes. So ist denn auch unserer Gruppe mehr Kraft und Entschiedenheit als Anmuth und Lieblichkeit gegeben. Doch ist der Kopf der Madonna in seiner leichten Neigung von einem feinen Reiz, wie er eigentlich bei Michel Angelo nur sehr selten erscheint. Das Kind dagegen ist von einer so heftigen und kühnen Bewegung, von so bestimmten und derben Formen, dass es, wie man richtig bemerkt hat, ebenso füglich als junger Herkules gelten könnte. — Der Faltenwurf ist weder einfach noch fliegend; vielmehr stark gebrochen und etwas bauschig, schon etwas in der Weise, wie sie sich später durch den grossen Einfluss Michel Angelo's nur allzu lange in der Kunst erhalten hat. — Cicognara, Storia della scultura. Vol. II, Tav. LVI. d'Agincourt, hist. de l'art etc. Sculpture pl. XLVII, Fig. 5.

FIG. 8. Maria mit dem Leichnam Christi, von Michel Angelo. — Die in der Peterskirche zu Rom befindliche Mariagrube der Pietà hat für uns einen besonderen Reiz dadurch, dass sie uns, als der früheren Zeit des Meisters angehörig, noch die Spuren einer Weichheit und Milde zeigt, die M. Angelo immer mehr und mehr verliess, je mehr er seiner Meisterschaft sicher wurde und sich ohne Rückhalt den Eingebungen seines stolzen und kühnen Geistes hingab. Die Gruppe ist bei aller Einfachheit ergreifend, Christi Leichnam ist über den Schooss der Mutter gestreckt, die mit stiller und ruhiger Wehmuth das schöne Haupt zu ihm herabneigt. Man hat M. Angelo schon damals den Vorwurf gemacht, er habe die h. Jungfrau zu jung im Verhältniss zu dem bei weitem älter erscheinenden Sohne dargestellt. Michel Angelo, damals erst 25 Jahre alt, antwortete darauf zu Condivi: Weisst du nicht, dass die keuschen Weiber sich viel länger frisch und jung erhalten, als die es nicht sind? Um wie viel mehr nicht eine Jungfrau, die nie durch einen irdischen Wunsch berührt worden ist. So musste die Jungfrau in der Blüthe der Jugend, der Sohn aber, der ganz Mensch geworden, nach der menschlichen Erfahrung, also auch älter dargestellt werden. — d'Agincourt und Cicognara vgl. mit Erasmo Pistolessi: Il Vaticano descritto ed illustrato. Rom 1829. Vol. I, Tav. XIII.

FIG. 9. Moses, von Michel Angelo. — Papst Julius II. hatte schon bei seinen Lebzeiten Michel Angelo die Ausführung seines Grabmonumentes übertragen. Michel Angelo entwarf ein Denkmal, dessen Grossartigkeit sowohl dem Charakter des Papstes, als der Natur des Künstlers selbst entsprach. Es wurde ein grosser architektonisch gegliederter Aufbau beabsichtigt, der mit vielen Statuen geziert werden sollte. Viele dieser Statuen sind angefangen worden und sollen in Frank-

reich und Italien zerstreut vorkommen. Die eine vollendete und in der Kirche S. Pietro ad Vincula aufgestellte Figur, der sitzende Moses, zeigt uns nun Michel Angelo in der ganzen, oben öfters angedeuteten Eigenthümlichkeit seiner späteren und höchsten Entwicklungsstufe. Es gibt Viele, die diese Statue für das grösste Werk der modernen Skulptur halten. Der Graf Cicognara bemerkt darüber, Michel Angelo hätte das Kunstwerk ganz im Geiste desjenigen gearbeitet, für den es bestimmt war; jene mächtige Gestalt, in der der Heerführer und Gesetzgeber in der imponirendsten Weise sich zu vereinigen scheinen, sei ganz der gewaltigen Kühnheit des Papsts Julius entsprechend. Bei der überwältigenden Wirkung des Kunstwerkes müsse selbst der Wunsch nach einem reineren und korrekteren Ensemble schweigen. — Cicognara, Storia della scultura II, Tav. LVII (vgl. d'Agincourt a. a. O. Fig. 2).

FIG. 10. Das Denkmal des Lorenzo de' Medici, von M. Angelo. — In der Kapelle der Mediceer an der Kirche S. Lorenzo zu Florenz wurden dem Lorenzo und Giuliano de' Medici Denkmäler errichtet, deren jedes aus der sitzenden Statue des Gefeierten und zwei auf den beiden Seiten des darunter angebrachten Sarkophages ruhenden Figuren besteht. So einfach die Anlage dieser Monumente, so kann man doch sagen, dass in ihnen, und namentlich in den vier liegenden Figuren, der Gipfelpunkt dessen erreicht worden sei, zu dem die moderne Plastik in Betreff vollständiger Herrschaft über das Material und vollständiger Freiheit der Behandlung gelangen konnte. Man hat jenen Figuren in willkürlicher Weise die Bedeutung als der vier Tageszeiten beigelegt und dieselben als Aurora, den Tag, die Dämmerung (il crepuscolo und somit auch männlich dargestellt) und die Nacht erklärt. Bei der Nacht allein könnte eine solche Bezeichnung zutreffen, wie denn einmal ein Dichter von jener Figur sagt:

La notte, che tu vedi in si dolci atti
Dormir, fù da un Angelo scolpita etc.

Der Sache nach haben wir es hier eben mit nichts anderem, als mit vier nackten Figuren, zwei männlichen und zwei weiblichen zu thun; dafür sind es aber solche, die mit zu den wunderbarsten gehören, die jemals gebildet worden. In ihnen zeigt sich die Kunst, unabhängig von aller und jeder von aussen her gegebenen Bedeutung, die Kunst aber in einer solchen Vollendung, dass darin zugleich die Berechtigung jener Unabhängigkeit vollständig enthalten ist. Ohne weitläufig auf die Beschreibung der Stellung und Schönheiten jener Figuren einzugehen, wollen wir nur bemerken, dass die höchste Kenntniss der Anatomie, die vollständigste Wissenschaft von den Gesetzen des menschlichen Körpers in der Bewegung, der Sinn für die grossartigste Schönheit und das tiefste Studium der Antike — für die männlichen Figuren namentlich des Torso des Belvedere — vereinigt sind. — Das von uns aufgenommene Monument stellt den Lorenzo in sehr natürlicher sinnender Stellung dar, die Figuren des Sarkophages werden nach jener oben berührten Ansicht als Crepuscolo (Dämmerung) und Aurora bezeichnet. — Gezeichnet unter Vergleichung der Abbildungen bei Cicognara und d'Agincourt nach dem Kupferstich von Cornelius Cost, mit der Unterschrift „Deposito del Duca Lorenzo di Medici etc.“

FIG. 11. Medaille von Niccolo Cavallerino. — Um von der Stempelschneidekunst der damaligen Zeit und dem Einfluss, den auch auf diese die vollständige Kenntniss der Antike ausgeübt, Zeugnis zu geben, führen wir hier die Reversdarstellung zweier Medaillen des XVI. Jahrhunderts an.

Die erste derselben, auf Guido Rangoni geschlagen, zeigt auf der Vorderseite das Bildniss des Gefeierten mit der Inschrift: Guido Rangonius bello paceque insignis. Der hier dargestellte

Revers zeigt eine allegorische weibliche Figur mit Dreizack und Palmen in den Händen, auf einem Stiere reitend. Darüber eine Victoria mit einem Kranze. Umher die Inschrift: *Extensio alarum Dei*. Die Medaille ist geschnitten von Niccolo Cavallerino, Goldschmidt und Bildhauer in Modena, demselben, von dem auch eine von der Stadt Bologna zu Ehren Kaiser Karls V. geschlagene Medaille bekannt ist. — Bolzenthäl, *Skizzen zur Kunstgeschichte der modernen Medaillenarbeit von 1429—1840*. Berlin 1841. Taf. VII, S. 101.

TAFEL X. (73.)

ITALIENISCHE SKULPTUR.

FIG. 1. Grabmal des Dogen Andrea Vendramin. — Wir führen das Grabmal des Dogen Andrea Vendramin als ein Beispiel jener reichen und prachtvollen Monumente an, an denen Italien namentlich aus der Zeit des XVI. Jahrhunderts so reich ist. Es befand sich ursprünglich in der später unterdrückten Servitenkirche in Venedig und wurde von dort nach der Kirche S. Giovanni e Paolo übertragen. Das Ganze ist aus weissem Marmor aufgeführt; nur sehr sparsam sind einzelne Vergoldungen angebracht. Kein Theil des gefälligen Aufbaus ist ohne Schmuck geblieben und dieser, sowohl figürlich als rein ornamental, ist von einer solchen Feinheit und Sorgfalt der Ausführung, dass Cicognara die Arbeit des Monumentes mit der antiker Gemmen vergleicht. Das Relief in der Lunette des Bogens stellt die Anbetung des Kindes durch den Dogen Vendramin dar. Darunter der Sarkophag des Letzteren zwischen den beiden Mittelsäulen mit dessen liegender Figur, umgeben von weiblichen Figuren, die Fackeln tragen. In den Nischen auf beiden Seiten Adam und Eva in durchaus antiker Auffassung, so dass letztere in Haltung und Gebärde einer Venus ganz ähnlich sieht (vergl. Taf. 18 Fig. 7 und Taf. 19, Fig. 6.) Unter diesen befindet sich der Name eines bekannten Bildhauers des XVI. Jahrhunderts, Tullio Lombardo. Der Entwurf des Ganzen wird von Cicognara und Temanza dem Alessandro Leopardi zugeschrieben, der den in einer allerdings ähnlichen Weise ausgeführten Unterbau der Reiterstatue des Colleoni gearbeitet hat. — (Vgl. Taf. 66, Fig. 2.) *Le fabbriche di Venezia* Vol. I, part. II.

FIG. 2. Basrelief vom Grabmal der Torriani. — Giulio, Giambattista und Raimondo della Torre errichteten ihrem Bruder Marco Antonio ein grossartiges Mausoleum in der Kirche S. Fermo zu Verona, um darin seine Gebeine, mit denen des Vaters Girolamo, der zu Padua gestorben war, zu vereinigen. Beide gehören mit zu den berühmtesten Professoren der Medicin des XVI. Jahrhunderts; sie hatten diese Wissenschaft auf den Universitäten zu Padua und Ferrara gelehrt. — Das Jahr der Errichtung ihres Monuments ist nicht angegeben; man erkennt aber leicht die Blüthezeit der Kunst darin. Marcanton lebte noch 1510, der Urheber des Denkmals Andrea Riccio starb 1532, so dass sich etwa das 5. oder 6. Lustrum des XVI. Jahrhunderts als die Epoche der Errichtung annehmen lässt. An diesem Monument nun, dessen ungemein zierliche Verhältnisse gelobt werden, befanden sich 8 Bronzereliefs, die im Jahre 1796 von Verona entführt, sich jetzt im Saal der Flüsse im Louvre befinden.

FIG. 12. Medaille von Federigo Bonzagna. — Wir geben hier den Revers einer von dem Goldschmidt und Bildhauer Federigo Bonzagna von Parma zu Ehren Papst Pius IV. geschlagene Medaille. Derselbe zeigt eine von grosser Kenntniss der antiken Münzen zeugende sitzende Figur, die öffentliche Sicherheit darstellend, wie die Umschrift: „*Securitas populi romani*“ besagt. Der Avers hat das Brustbild des Papstes mit der Umschrift; *Pius III. Pont. Max. an. III.* — Bolzenthäl, *Skizzen zur Kunstgeschichte der modernen Medaillenarbeit von 1429—1840*. Berlin 1841. Taf. XV, S. 154.

Diese Reliefs, deren Gegenstände man früher fälschlich auf die Geschichte des Königs Mausolus von Karien bezogen hatte, enthalten eben so viel auf Krankheit und Tod des Menschen bezügliche Darstellungen, unter denen wir die der Krankheit ausgewählt haben, indem sie eine für diesen Zeitraum sehr bezeichnende Verbindung antiker und moderner Elemente zeigt, welche erstere namentlich in der Gewandung und der Haltung einzelner Figuren, letztere namentlich in der lebendigen Darstellung der Leidenschaft hervortreten, wie sie uns früher schon in den Werken Donatellos begegnet ist. — Clarac, *Musée de Sculpture antique et moderne*. Par. 1826. 27. Vol. I, pl. 47.

FIG. 3. Phrixos und Helle, Basrelief von Sansovino. — Das unter Fig. 3 dargestellte Relief befindet sich an der von Jacopo Sansovino (vgl. Taf. 71, Fig. 6 und 10) erbauten, und mit bildlichem Schmuck reich versehenen Loggia am Campanile di S. Marco zu Venedig. Unter den zahlreichen Werken Sansovinos zu Venedig zeichnet sich dies kleine Gebäude durch Feinheit und Eleganz, sowie durch schönen Bilderschmuck aus, dessen Gegenstände, wie das hier dargestellte Relief zeigt, der griechischen Mythologie entnommen sind, wie denn auch die Behandlung derselben der der Antike entspricht; die in das Meer, dem sie den Namen gab, hinabsinkende Helle, ist eine Figur von reiner Zeichnung und maassvoller Bewegung. — Cicognara, *storia della scultura* Vol. II, Tav. LXX.

FIG. 4. Der Tod der Jungfrau Maria, Gruppe in runden Figuren von Alfonso Lombardi. — Alfonso Lombardi, dessen eigentlicher Name Cittadella ist, gehört der Kunstschule der Lombardi an, von der wir schon ein Mitglied kennen gelernt haben (vgl. Fig. 1), und hat sich unter diesen eines besonderen Rufes erfreut, wie es denn schon als ein nicht unerhebliches Zeichen seiner Tüchtigkeit betrachtet werden kann, dass er mit Michel Angelo, der in diesem Punkt sehr bedenklich war, gemeinsam an der Kolossalstatue Papst Julius II. gearbeitet hat. Ein ausgezeichnetes Werk seiner Hand (vom Jahr 1519) ist eine Gruppe, welche aus zahlreichen runden Figuren in gebranntem Thon bestehend, den Tod der Jungfrau Maria darstellt. Es ist eine der ausdrucksvollsten und edelsten Komposition der vollendeten modernen Kunst. Maria liegt, eine reine und schöne Figur, auf dem Todtenbette; die Apostel umgeben sie in mannigfacher Stellung. Der Ausdruck derselben ist ungemein lebendig, und wenn auch vielleicht bei einigen etwas zu stark hervorgehoben, doch durchweg von grosser Wahrheit und Schönheit. In einigen Figuren scheint sich die Gewaltigkeit

des Michel Angelo mit dem Adel Rafaels zu vereinigen. Dies Werk befindet sich in dem Oratorium della Vita in Bologna. — Cicognara, storia della scultura. Vol. II, tav. LV.

FIG. 5. Skulpturen der Certosa di Pavia. — Von den Skulpturen, die in so reicher Fülle die Certosa bei Pavia zieren, haben wir schon früher eine Probe gegeben, die wir als dem XV. Jahrhundert angehörend betrachteten (vgl. Taf. 66, Fig. 9). Die hier dargestellten Skulpturen scheinen dem XVI. Jahrhundert anzugehören. Sie befinden sich auf der Seite des linken Eckpfeilers der Façade (vgl. Taf. 64, Fig. 5, wo sich trotz der geringen Dimension die Figur des h. Bartholomäus erkennen lässt; derselbe ist dort en face zu erblicken, während er auf unserer Abbildung Fig. 5, welche die Seitenansicht des Pfeilers gibt, en profil gezeichnet ist). Die Figuren stehen in Nischen auf reich verzierten Konsolen; von den Figuren der Vorderseite des Pfeilers erblickt man den h. Bartholomäus. — Durelli, la Certosa di Pavia, Tav. XL.

FIG. 6. Perseus und die Medusa, von Benvenuto Cellini. — Zu den besten Werken des Cellini, eines Künstlers, der sich von je eines bedeutenden Ruhmes erfreut hat, gehört die in der Loggia de' Lanzi aufgestellte in Erzguss ausgeführte Gruppe des Perseus. Sie zeichnet sich namentlich durch eine grosse Leichtigkeit der Haltung aus, die sich aus der durch Flügel an den Füßen und am Helme angedeuteten Gabe des Fliegens erklärt. Der Körper ist schön und fein gebildet, das Gesicht anmuthig. Perseus steht, das vom Rumpf getrennte Haupt der Medusa mit der Linken erhebend, auf dem etwas bunt und unverständlich zusammen geschlungenen Körper der Getödteten, deren Halse das Blut entströmt. — Die Basis ist ungemein zierlich reich gegliedert; an der Vorderseite ein Relief, rings um vier Nischen, mit reizenden Figuren, in kleinem Maassstab, aber ungemein fein gearbeitet. — Der Guss des Ganzen ist ausgezeichnet, wie denn Cellini in der Kunst des Giessens überhaupt sehr tüchtig war. — La piazza del Granduca, Tav. X.

FIG. 7. Figur vom Piedestal der Perseusgruppe, von Benvenuto Cellini s. Fig. 6.

FIG. 8. Die Nymphe von Fontainebleau, Basrelief von Benvenuto Cellini. — Ueber der Eingangsthüre des Schlosses zu Fontainebleau befand sich das unter Fig. 8 dargestellte Bronzerelief, das Benvenuto Cellini bei seiner Anwesenheit in Frankreich für Franz I. angefertigt hatte und dessen er in seiner Selbstbiographie besonderer Erwähnung thut. Wir sehen darauf die Nymphe von Fontainebleau, eine schöne liegende weibliche Gestalt, gestützt auf die übliche Wasserurne und umgeben von den Thieren des Waldes, deren einem, einem Hirsch, sie den rechten Arm um den Hals legt. Das Relief befindet sich jetzt im Louvre. — Clarac, Musée de sculpture antique et moderne. Vol. I, pl. 46. (Vgl. Cicognara II, Tav. LXVII.)

FIG. 9. Meer und Erde, von Benvenuto Cellini. — Wir geben unter Fig. 9 die Abbildung eines der schönsten jener getriebenen Werke, in denen Benvenuto Cellini eine besondere und unbestrittene Meisterschaft erreicht hat. Es ist dies ein Salzfass, verziert mit goldenen Figuren und anderem getriebenem Schmuckwerk, welches aus der Ambraser Kunstsammlung in die Gallerie des Belvedere zu Wien übergegangen ist, wo es sich noch jetzt befindet. Ganz aus Gold gearbeitet erblickt man die schönen nackten Figuren des Meeres und der Erde, jene auf Seethieren, diese auf einem Elephantenkopf ruhend, neben ihnen eine Barke, die dazu bestimmt war, das Salz aufzunehmen, wie ein Tempelchen ionischer Ordnung den Pfeffer. Der Untersatz ist von Ebenholz mit Relieffiguren ebenfalls in Gold verziert, deren einige an die Motive der Figuren Michel Angelo's in der Kapelle der Mediceer erinnern (vgl. Taf. 72, Fig. 10). Cellini erzählt, wie sehr sich König Franz I., für den er dasselbe im Jahre 1543 gearbeitet, darüber gefreut, wie er selbst aber das Salzfass wieder mit zu sich nach Hause genommen habe, um es beim heiteren Mahle mit seinen Freunden einzuweihen. — Vita di Benvenuto Cellini ed. Franc. Tassi. Firenze 1829. Vol. II, zu S. 256.

TAFEL XI. (74.)

MALEREI DES LEONARDO DA VINCI UND SEINER SCHULE.

FIG. 1. Das Portrait des Leonardo da Vinci, von ihm selbst gemalt. — Nach dem Stich von Rafael Morghen.

FIG. 2. Das Abendmahl. — Leonardo da Vinci kann als einer derjenigen Künstler betrachtet werden, die dazu berufen waren die Kunst aus einer Entwicklungsstufe in eine neue hinüberzuführen und die letztere durch umfassende Thätigkeit mit begründen zu helfen. Zeitgenosse von vielen der Künstlern die wir bei der Uebersicht der Kunstgeschichte des XV. Jahrhunderts kennen gelernt haben, hat er durch seine Werke die Kunst um ein bedeutendes weiter geführt. Leonardo ist einer der begabtesten vielseitigsten Menschen, von denen uns die Geschichte Kunde gegeben. Mit der Begabung, die ihm wie die Schönheit und Kraft des Körpers von der Natur geworden, verband er die reichste Ausbildung des Geistes und die mächtigste Energie des Willens. Kaum eine der Bildungssphären der damaligen Zeit — und jene Zeit war sehr reich an Bildung — war ihm verschlossen. Ausser der Uebung sämmtlicher Künste — er war Architekt, Bildhauer und Maler, Dichter

und Musiker — war er im Besitz aller Wissenschaften, die zur Förderung der Kunst dienen können; Anatomie, Mathematik, Perspektive, Mechanik, Physik — in allen hat er Bedeutendes geleistet. Wenn sich ein solcher Geist mit Vorliebe auf die Malerei warf, so konnte dies nur mit der ganzen Energie seines Willens und mit der ganzen Gründlichkeit seines Wissens geschehen. So ist seine Kunstweise eine durchaus ernste und gediegene. Doch da es uns hier nicht vergönnt ist, das Wesen und die Natur dieser seiner Kunstweise weiter auszuführen, so wenden wir uns sogleich zu demjenigen seiner Werke, in welchem dieselbe in ihrem ganzen Reichthum hervortritt. Es ist dies das Abendmahl, das ihm von Ludovico Sforza, Herzog von Mailand, wohin er 1480 im Alter von 30 Jahren berufen worden, aufgetragen war, und welches er im Refektorium des Klosters S. Maria delle Grazie auf einer 28' langen Wand ausführte. Wir unterlassen es, die traurigen Schicksale dieses Bildes, das eines der ersten Kunstwerke der Welt werden sollte, aufzuzählen, es genüge die Bemerkung, dass dasselbe jetzt fast ganz zerstört und der Nachwelt in seiner ursprünglichen Form nur durch

gleichzeitige Kopien, sowie durch die Originalentwürfe zu den einzelnen Figuren, die sich in verschiedenen Sammlungen befinden, erhalten worden ist. Unter jenen Kopien ist besonders die von Marco d'Oggione, einem Schüler Leonardo's zu nennen, die sich in London befindet, und nach welcher das berühmte Blatt von Rafael Morghen gestochen ist.

Leonardo hat den heiligen Vorgang als gemeinsames Mahl aufgefasst; die Jünger sitzen an der einen langen Tafel, dem Beschauer zugewendet. Den Mittelpunkt bildet Christus, auf jeder Seite bilden sich zwei grössere Gruppen. In diesen offenbart sich nun bei scheinbar gleichmässiger Anordnung die grösste Mannigfaltigkeit; eine Mannigfaltigkeit, wie sie nur aus dem Vollbesitz aller künstlerischen Darstellungsmittel und Anschauung hervorgehen konnte und die sich sowohl in der Haltung und den Geberden, als auch in den Altersstufen der dargestellten Personen und deren dadurch bedingten Charaktere kund gibt, endlich aber auf das überraschendste in dem Reichthum der Stimmungen, Gemüthsbewegungen und Affekte hervortritt, die das eben ausgesprochene Wort Christi: „es ist einer unter Euch, der mich verrathen wird“, unter den Jüngern hervorruft. Auf der linken Seite, von Christus aus gerechnet, offenbart sich Leidenschaft, heftige Erregung, Zorn, Entrüstung, Argwohn. Auf der andern Seite, auf der Johannes sitzt, und ihm zugewandt der Verräther, ist man stumm vor Trauer, sie scheinen leise mit einander zu flüstern, tief bekümmert einander zu fragen. Christus selbst zeigt zugleich mit dem Ausdruck stiller Betrübniß den höchsten Ernst mit inniger Milde gepaart. Neben ihm Johannes, der die Hände gefaltet und niedergeschlagenen Auges leise sein Haupt zu seinem zweiten Nachbar wendet, während der nächste, Judas Ischarioth über den Tisch gebeugt, und wie fragend, ob er es sei, das scharf gezeichnete Profil zu dem Meister erhebt; in der einen Hand hält er die Börse, während er die andere, nach den Worten der Schrift, der Schlüssel nähert, die zwischen ihm und Christus steht. — Nach dem Stich von Rafael Morghen.

FIG. 3. Reitergruppe. — Nachdem im Jahre 1499 die Stadt Mailand von den Franzosen erobert worden, ging Leonardo da Vinci auf einige Jahre nach Florenz zurück. Der Zeit dieses Aufenthaltes gehört eines seiner berühmtesten Werke an. Es hatte nämlich die florentinische Regierung eine Konkurrenzaufgabe für Bilder gestellt, mit denen der Sitz derselben, der Palazzo vecchio ausgeschmückt werden sollte. Wichtig für die Kunstgeschichte ist diese Konkurrenz dadurch geworden, dass zwei der grössten Künstler der Neuzeit sich daran betheiligte haben: Leonardo da Vinci und Michel Angelo. Beide fertigten in den Jahren 1503 und 1504 Kartons zu diesen Bildern an. Leonardo stellte den Sieg dar, den die Florentiner im Jahre 1440 über die Mailänder bei Anghiario erfochten; Michel Angelo eine Scene aus den Kriegen der Florentiner mit den Pisanern (vgl. unten Taf. 77, Fig. 11 und 12). Beide Kartons wurden ausgestellt und bei der überraschenden Vollendung dieser Werke, sowie bei dem Andrang der jüngeren Künstler, die von allen Seiten, um dieselben zu studiren, herbeiströmten, kann man wohl mit Recht annehmen, dass die Wirkung dieser beiden Werke, in denen sich zwei der grössten Meister aller Zeiten gegen einander versuchten, mit einem bedeutenden Antheil an dem Aufschwunge der Kunst im Anfang des XVI. Jahrhunderts gehabt habe. Beide Kartons sind verloren gegangen; Leonardo hatte schon die Ausführung begonnen, indess nur wenig vollendet. Das Wenige soll noch bis zum Jahr 1513 sichtbar gewesen sein. Dagegen hat sich der Karton Leonardo's noch länger erhalten, so dass Rubens bei seinem Aufenthalt in Florenz eine Gruppe von vier Reitern danach zeichnen konnte, die dann später von Edelink gestochen ist und die den Gegenstand unserer Abbildung ausmacht. Diese Gruppe, eine unschätzbare Probe des grossen Kartons

ist ein Werk, voll der kühnsten Kombinationen. Beim ersten Anblick vielleicht etwas wild und ungerregelt erscheinend, ist dieselbe aufs tiefste durchdacht, bei allem Anschein augenblicklicher Erfindung meisterhaft berechnet. Wir erblicken zwei feindliche Paare, die so zu sagen, übers Kreuz im Kampf begriffen sind. Die Wuth und Erbitterung der beiden Hauptkämpfer (der eine mit phantastisch verziertem Helm, an dem eine vollständige Gesichtsmaske das Visier zu bilden scheint, der andere mit loser turbanartiger Kopfbedeckung), scheint sich sogar den Pferden mitgetheilt zu haben. Diese sind in gewaltiger Kraftanstrengung gegen einander gebäumt und in einander verbissen. Der Kampf entbrennt so heftig um eine Fahne, mit der ein dritter Reiter, dessen Pferd sich bäumend wendet, davon zu sprengen sucht. Dieser letztere ist in einer der kühnsten und schwierigsten Stellungen gebildet, die zu ersinnen sind und mit einer Meisterschaft durchgeführt, die man vielleicht noch mehr bewundern würde, wenn die Tracht des Reiters etwas weniger bunt und phantastisch wäre. Bei dem heftigen Kampfe ist nun der Fahnenstock gebrochen und das obere Ende mit der Fahne selbst scheint dem behelmten Kämpfer und seinem Genossen zu verbleiben. Auf der Erde erblickt man drei Figuren, von denen zwei noch im Fallen den Kampf weiter fortsetzen, während dessen sie schutzlos den Hufen der Rosse ausgesetzt sind. Ein dritter rechts im Vordergrund sucht sich mit seinem Schilde vor dem zurück sprengenden Pferde zu decken. Zum besseren Verständniss des Ganzen ist zu bemerken, dass der Stich nach der Rubens'schen Kopie en contrepartie gefertigt ist, so dass die Kämpfer das Schwert mit der Linken, der liegende Krieger aber den Schild mit der Rechten hält. — Nach dem Stich von Edelink.

FIG. 4. Das Porträt der Mona Lisa. — Unter den Bildern, die Leonardo in Florenz malte, verdient insbesondere ein Porträt hervorgehoben zu werden, das mit zu den berühmtesten Werken dieser Gattung gerechnet werden kann. Es ist das Brustbild der Mona (Madonna) Lisa, Gattin des Giocondo, eines Freundes von Leonardo. Das Bild, das wir auf unserer Abbildung nicht vollständig geben konnten, ist von grossem Liebreize und kann als Probe der grossen Gewissenhaftigkeit gelten, mit der Leonardo malte. Er hat daran vier Jahre gearbeitet und erklärte es, als er es aus den Händen gab, dennoch für unfertig. Das Bild, von dem mehrfache Wiederholungen existiren, befindet sich im Louvre. — Nach dem Stich von F. A. Allais.

FIG. 5. Christus mit den Schriftgelehrten. — Eine einfache Komposition, Christus als Jüngling mit mildem, sinnendem Ausdruck steht zwischen vier Schriftgelehrten, mit denen er im Gespräch und Diskussion begriffen ist. Die ernsten, charakteristischen Köpfe derselben bilden einen schönen Gegensatz zu dem jugendlich weichen Christus. Von Einigen wird die Ausführung dieses Bildes, das sich in dem als Original angesehenen Exemplar in der Nationalgalerie zu London befindet, von Andern sowohl diese als auch die Erfindung einem Schüler Leonardo's, Bernardino Luini zugeschrieben; es mag dies sogleich als ein Beispiel jener eigenthümlichen Erscheinung hier angeführt werden, dass bei manchen Werken dieser Schule es kaum mit Sicherheit zu behaupten ist, ob sie vom Meister oder von den Schülern herrühren, welche letztere sich durchweg weniger als dies bei irgend einer andern Schule der Fall ist, von dem Geiste des Meisters entfernt haben. — Nach dem Stich von Bovi verglichen mit dem von G. B. Leonetti.

FIG. 6. Die heilige Familie. — Zu den schönsten Madonnenbildern Leonardo's wird das im Louvre befindliche und unter dem Namen der „Vierge aux rochers“ bekannte Bild gerechnet, obgleich dasselbe der Ausführung nach wohl kaum dem Meister selbst, sondern vielmehr einem seiner

Schüler zugeschrieben werden kann. Man blickt auf einen felsigen Hintergrund, in eine Art Grotte mit einem freien Durchblick auf ein Felsenthal, durch das sich ein Fluss hindurchschlängelt. Im Vordergrund, am Rande des Wassers, das von schönen Blumen umwachsen ist, befindet sich die heilige Gruppe, die aus Maria, dem Christkinde, dem kleinen Johannes und einem Engel besteht. Maria, dem Beschauer zugewendet, kniet auf dem Boden, das schöne Antlitz, das uns den Typus des leonardischen Ideals veranschaulichen kann, von leichten Locken umwallt. Vor ihr das Kind am Boden sitzend, und dem kleinen Johannes Segen spendend; dieser kniet zur Seite der Maria die ihn liebevoll umfasst, und ihn dem Christkinde nähern zu wollen scheint. Ein bekleideter und geflügelter Engel kniet an der Seite des Kindes, das er in seine besondere Obhut genommen zu haben scheint. — Nach dem Stich von Desnoyers.

FIG. 7. Maria mit dem Kinde, von Francesco Melzi. — Wir geben unter Fig. 7 das Fragment einer kolossalen Freskomalerei in Vaprio, einem Ort, 18 Miglien von Mailand entfernt. Man glaubte früher, Leonardo da Vinci, der dort mit Wasserbauten beschäftigt war, habe das Gemälde für Francesco Melzi, einen seiner Lieblingsschüler gemalt, in dessen Palast es sich befindet. Indess ist es wahrscheinlicher, dass dasselbe von Francesco Melzi selbst herrührt, der darin in Bezug auf manche Einzelheiten, wie namentlich das vor Allem gelobte Helldunkel, die ausgezeichnete

Leichtigkeit des Haares u. s. w. allerdings dem Meister sehr nahe gekommen ist. Das Bild ist im Jahre 1507 gemalt. — Ignazio Fumagalli, Scuola di Leonardo da Vinci in Lombardia, Milano 1811.

FIG. 8. Die h. Barbara, von Gio. Ant. Beltraffio. — Von Beltraffio, einem derjenigen Nachfolger des Leonardo da Vinci, der sich noch mehr an die älteren lombardischen Meister anlehnte, besitzt das Berliner Museum ein treffliches Bild die heilige Barbara darstellend. Die Heilige, eine Figur von ernster Schönheit, steht gross und bedeutend einsam in einer Felsenlandschaft. Sie hält den Kelch auf einem Buche. Auf Holz gemalt 5' 5" Höhe, 3' 3" Breite. — Nach dem Stich von Joseph Caspar.

FIG. 9. Die heilige Lucia von Bernardino Luini. — Die h. Lucia gehört zu einer Reihe von Freskomalereien, die Bernardino Luini, einer der dem Meister am nächsten stehenden Schüler Leonardo's (vgl. Fig. 5) in der Kirche des Monastero maggiore (S. Maurizio) zu Mailand ausführte. Diese Figur sowohl, als die drei dazu gehörigen Heiligen, die h. Apollonia, Ursula und Cecilia sind mit grosser Meisterschaft, in Haltung, Gewand und Ausdruck der Köpfe gemalt, welche letztere durchweg lieblich und anmuthig sind und dabei von einer so individuellen Bestimmtheit, dass man bei einigen wohl an Porträtwahrheit glauben möchte. — Nach dem Stich von Fumagalli in der o. a. Scuola di Leonardo in Lombardia.

TAFEL XII. (75.)

MALEREI DES CORREGGIO.

FIG. 1. Porträt des Antonio Allegri, gen. Correggio, nach dem Stich in der Florentiner Ausgabe des Vasari.

FIG. 2. Die heilige Familie mit dem h. Hieronymus. — Unter die geschätztesten Bilder des Correggio, jenes Meisters der Anmuth und süsser Grazie wird die heilige Familie gerechnet, die er für die Kirche St. Antonio al Fuoco gemalt hatte, aus welcher das Bild in die Akademie übertragen wurde. Von dort wurde es von den Franzosen entführt, indess im Jahre 1815 dahin zurück geliefert. Das Bild wird nach der Figur des im Vordergrund stehenden Heiligen gewöhnlich als die Madonna di S. Girolamo bezeichnet. In der Mitte desselben unter einem an Baumzweigen befestigten Teppich die Madonna, das nackte Kind auf dem Arm. Vor diesem hält ein Engel ein aufgeschlagenes Buch. Auf der andern Seite die h. Magdalena, halb knieend. Sie beugt sich herab um den Fuss des Kindes zu küssen. Ein Engel hinter ihr hält das ihr immer zum Attribut gegebene Salbenbüchlein; links ganz im Vordergrund der h. Hieronymus, eine kräftige Figur, das Gewand nur leicht um den nackten Leib geschlagen, in der Rechten eine Schriftrolle haltend, neben ihm der Löwe. — Nach dem Stich von Agostino Caracci.

FIG. 3. Maria mit dem Kinde, gen. la Zingarella. — Das Bild stellt die Ruhe auf der Flucht nach Aegypten dar. Maria, das ermattete Kind an die Brust drückend und sorgend über dasselbe hingebeugt, ist auf die Erde gesunken. Man blickt in eine stille, eng begränzte Landschaft, in der ein Kaninchen und ein Vogel auf einem Zweige dem Vorgang zuzusehen scheinen. Ein Engel

schwebt in der Luft um den Zweig einer Palme herabzubiegen. In dieser stillen und heimlichen Gegend bildet Maria, von deren eigenthümlichen Kopfputz man dem Bilde den Namen der Zingarella — Zigeunerin — gegeben hat, mit dem Kinde eine der anmuthigsten Gruppen. Das Kind, dessen Mattigkeit sich ausser dem geschlossenen Auge in dem schlaff herabhängenden Arme auf die natürlichste Weise kund gibt, ruht auf dem Schooss der Mutter, an deren Brust zurückgelehnt. Das Haupt der Maria von einem ungemein zarten und wehmüthigen Ausdruck, ist tief über das Kind gebeugt, sie fühlt dessen Mattigkeit auf das Schmerzlichste und lässt das Auge forschend auf den Zügen seines Antlitzes ruhen. Der ganzen Stimmung, die das Bild belebt, entspricht das Kolorit desselben, dessen Zauber durch den Stich nicht wiedergegeben werden können, am allerwenigsten bei Correggio, der als einer der bedeutendsten Meister in diesem Gebiete der Malerei betrachtet werden muss. — Nach dem Stich (in geschabter Manier) von Earlom.

FIG. 4. Johannes der Evangelist. — Während der Jahre 1520—1524 vollendete Correggio seine grossen Freskomalereien in der Benediktinerkirche S. Giovanni zu Parma. Er stellte daselbst in der Kuppel Christus in der Glorie dar, umgeben von den anbetenden zwölf Aposteln; in den vier Pendentifs die vier Evangelisten mit je einem der Kirchenväter gepaart, auf Wolken sitzend. Das von uns abgebildete Gemälde stellt den h. Johannes dar, der sowohl durch den jugendlich schönen Kopf, als durch das Attribut des Adlers kenntlich gemacht ist. Das Buch des Evangeliums über die Knie gebreitet, ist er im Begriff, dem ihm mit gespannter Aufmerksamkeit ins Auge schauenden

Kirchenvater die Wahrheiten desselben auseinander zu setzen. Die Wolken, auf denen die Heiligen sitzen, werden von Engeln getragen. Die etwas gedrückte Form der Gruppe hat man sich daraus zu erklären, dass der Künstler dieselbe auf den hohen Standpunkt, den sie einnimmt, berechnet hat. Sie ist, wie dies überhaupt von jenen Malereien gilt, mit vollendeter Kenntniss der Gesetze der Verkürzung, gezeichnet, und muss daher, so bald man sie auf dem Blatte betrachtet, als herausgerissen aus den Bedingungen ihrer wirklichen Erscheinung an Ort und Stelle, unwahr erscheinen. — Nach dem Stich von Toschi (Tutti li affreschi del Correggio.)

FIG. 5. Der h. Hilarius von Engeln getragen. — Nach Vollendung der Malereien in S. Giovanni wurde Correggio die Ausmalung der Kuppel des Domes von Parma übertragen. In diesem Werke nun erreicht die Kunst der Verkürzungen den äussersten Grad. Das Bewusstsein unumschränkter Meisterschaft auf diesem Gebiete hat in manchen Theilen den Künstler vielleicht verleitet bis hart an die Grenzen der Schönheit zu streifen, wo nicht dieselben zu übertreten. Es ist in der Kuppel selbst die Himmelfahrt Mariä dargestellt, welcher Christus im höchsten Punkt des Ganzen mit gewaltiger Leidenschaftlichkeit entgegenstürzt. Die geistige Bedeutsamkeit des Vorganges ist ganz in die, allerdings meisterhaft dargestellte, schwungvollste Bewegung der Körper verlegt. In den vier die Kuppel tragenden Pendentifs oder Zwickeln sind die vier Schutzheiligen der Stadt Parma gemalt, Johannes der Täufer, und die Hh. Hilarius, Bernhard und Thomas. Der auf unserer Abbildung dargestellte ist der h. Hilarius, er ist sehr stark verkürzt; mehrere Engel, die hier als nackte Jünglingsgestalten gebildet sind und in mannigfaltigen Stellungen auf Wolken sitzen, heben mit zum Theil sehr heftiger und leidenschaftlicher Bewegung den Heiligen empor. — Nach dem Stich von Toschi.

FIG. 6. Das Bad der Leda. — Einem Meister, der so mit ganzer Liebe den heiteren und glänzenden Erscheinungen des Lebens zugewendet war, musste die antike Welt eine reiche und erwünschte Fülle von Stoffen zuführen. So sind denn auch in der That eine grosse Menge von Werken bekannt, in denen Correggio Gegenstände der griechischen Mythologie, und zwar mit aller der ihm eigenthümlichen Grazie und einer gewissen feinen und geistigen Sinnlichkeit behandelt hat. Das unter Fig. 6 mitgetheilte in der Gallerie Colonna zu Rom befindliche Bild zeigt uns die Leda mit ihren Gespielen im Bade. Eine der Jungfrauen (Leda selbst?) entsteigt so eben dem Wasser, und die Gespielin oder Dienerin ist im Begriff, ihr das Gewand überzubreiten. Eine andere vertheidigt sich spielend gegen einen im Wasser vor ihr befindlichen Schwan. Ein anderer Schwan, wie es scheint von einem Adler bedroht, durchschneidet raschen Fluges die Luft, während ihm das dem Wasser

entsteigende Mädchen nachblickt. Das Bild zeichnet sich durch eine naive und unschuldige Grazie aus, die Sinnlichkeit tritt darin, wie dies in der Kunst nie anders sein soll, nur als der reine Genuss der schönen Form auf. — Nach dem Stich von C. Porporati.

FIG. 7. Die Erziehung des Amor. — Dasselbe Lob muss dem in mehreren Exemplaren vorhandenen Bilde gespendet werden, das unter der Bezeichnung der Erziehung des Amor bekannt ist. Der sitzende Merkur und ein neben ihm stehender, weiblicher, geflügelter Genius machen sich in anmuthiger Weise mit dem kleinen ebenfalls nackten Gott der Liebe zu schaffen. Eine durchweg harmonisch gerundete Gruppe von grosser Schönheit der Formen. Das Original unserer Abbildung ist nach einem im Privatbesitz befindlichen und von Landon für ächt gehaltenen Exemplar gestochen. C. P. Landon, Vie et oeuvres des peintres les plus célèbres de toutes les écoles. Par. 1813 ff. Le Corrège pl. 58.

FIG. 8—10. Diana und Genien. — Die erste grössere Freskoarbeit, die Correggio in Parma ausführte, war die Ausmalung einer gewölbten Decke an der Wand eines Saales im Nonnenkloster S. Paolo, die ihm im Jahre 1519 von der Aebtissin Jeanne de Plaisance aufgetragen ward. Die frommen Damen hatten als Gegenstand der Dekoration ihres Saales die heiteren Gestalten des griechischen Mythos und die reizenden allegorischen Knabengestalten, den mürrischen Heiligen und den allzustrengen Jungfrauen christlicher Tradition vorgezogen; und wir müssen ihnen in der That dankbar dafür sein — um so mehr, als bald darauf den Armen wieder eine strenge Clausur auferlegt worden ist. Die Bilder, die Correggio hier gemalt, gehören mit zu seinen anmuthigsten und vollendetsten Schöpfungen. An der Hauptwand war Diana dargestellt in jugendlicher Schöne das Gespann der Hindinnen leitend. (Fig. 8.) Die Decke war laubenartig ausgemalt mit ovalen Oeffnungen, durch die man liebliche Knabenfiguren erblickte, die, Attribute der Jagd tragend, je zwei und zwei Gruppen voll der süssesten Anmuth und des holdesten Reizes bilden, die vielleicht je in ähnlichen Werken erreicht worden sind. (Fig. 9 und 10.) Darunter in den sechzehn Lunetten kleinere Darstellungen griechischer Sage oder Allegorie. — Rosaspina, Pitture di Antonio Allegri detto il Correggio esistenti in Parma nel monistero di S. Paolo. Parma 1800.

FIG. 11. Maria mit dem Kinde von Parmigianino. — Als Probe der leichten und anmuthigen Kunstweise des Parmigianino, eines der ausgezeichneteren Nachfolger Correggios, führen wir hier noch die Gruppe der Maria mit dem Kinde an, nach einer Handzeichnung des Künstlers, die von W. Baillie gestochen ist.

T A F E L XIII. (76.)

MALEREI VON FRA BARTOLOMEO UND ANDREA DEL SARTO.

Werke des Fra Bartolomeo.

FIG. 1. Porträt des Fra Bartolomeo (Baccio della Porta) nach dem Bilde in einer älteren Ausgabe des Vasari. —

FIG. 2. Christus und die vier Apostel. — Das unter Fig. 2 dargestellte Bild lässt uns den ernstesten und gediegensten Fra Bartolomeo in allen seinen trefflichen Eigenschaften erkennen, nach-

dem er sich, namentlich durch die Bekanntschaft mit Rafael bewegt, der Kunst wieder zugewandt hatte, von deren Uebung ihn die Betrübniß über den Verlust eines nahen Freundes, des 1500 hingerichteten Savonarola, zurückgehalten hatte. Die Bekanntschaft der beiden Meister hat auf jeden derselben den glücklichsten Einfluss ausgeübt. Man sagt, Fra Bartolomeo habe, abgesehen von dem allgemeinen wohlthätigen Einfluss, den Rafael auf jeden, der ihm nahe, ausübte, von ihm die Perspektive

erlernt, Rafael dagegen von dem um vierzehn Jahre älteren Freunde, der die Weise des Leonardo befolgte, die Behandlung der Farbe und das Helldunkel. Noch grösser war der Einfluss, den der Anblick der grossen Werke Rafaels und Michel Angelo's in Rom auf Fra Bartolomeo ausübte. Unser Bild nun ist nach jener Reise gemalt. Christus steht auf einem altarähnlichen Postament, welches sich in oder vor einer einfachen Nische befindet, und deutet den vier Evangelisten ihren Beruf an. Ein leicht um den Körper geworfenes weisses Obergewand lässt Brust und Oberleib nackt, die Rechte ist erhoben, wie zur Mahnung, in der Linken hält er einen Stab mit Kugel und Kreuz darüber. Je zwei Apostel stehen auf jeder Seite, in Ausdruck der Köpfe, Haltung und Gewandung edle würdige Gestalten, dabei gut und lebendig gruppirt. Auf den Stufen des Postamentes zwei Engel, die eine runde Scheibe mit einer Landschaft darauf — als Symbol der von Christus erretteten Welt? — halten. Darüber die Worte: „Salvator mundi“ und der Kelch des Abendmahles. Das Kolorit ist un- gemein wahr und kräftig, die Luftperspektive so schön, dass man mit Recht von dem Gemälde gesagt hat: die Luft scheine sich durch alle Theile desselben zu bewegen. Das Bild 8' 9" hoch, 6' 4" breit, war auf Holz gemalt und ist später auf Leinwand übertragen. Es befand sich in der Gallerie des Palast Pitti, ist von dort nach Paris entführt worden, später aber wieder dorthin zurückgekehrt. — Nach dem Stich von Calendi im ersten Bande des Musée français.

FIG. 3. Der heilige Markus. — Eines der berühmtesten Gemälde des Fra Bartolomeo, früher in der Kirche S. Marco zu Florenz, jetzt, ebenfalls nach überstandener Pariser Reise, im Palast Pitti, stellt den heiligen Markus, den Evangelisten dar, eine grossartige, lebendige und kraftvolle Gestalt, in einer Nische sitzend. Den linken Fuss setzt er auf eine Stufe, auf dem rechten ruht das Evangelium. Der Ausdruck ist sinnend; der Heilige blickt nachdenkend zur Erde, vielleicht hat ihn sich der Künstler kurz nach der Vollendung des Evangeliums gedacht. Auf der Stufe die Inschrift: S. Marcus. Eva. Auf Leinwand 10' 7" h. 6' br. — Nach dem Stich von P. Lasinio im ersten Bande von Bardi's Gallerie Pitti.

FIG. 4. Maria mit dem Kinde. — Die h. Jungfrau sitzt auf einer Brüstung, das nackte Kind im Schooss. Dieses zeigt mit der Rechten nach einem geöffneten und von der Mutter gehaltenen Buche. Maria, deren Haltung und Antlitz von einer edlen, milden und ruhigen Weiblichkeit durchdrungen sind, blickt auf das Kind herab. Zwei Engel, die weiter zurück und etwas höher stehend, einen Teppich zurückschlagen, geben dem Ganzen, wie dies auch bei mehreren andern Werken Fra Bartolomeo's hervortritt, einen gewissen feierlichen Charakter. — Das Originalbild befindet sich in der Gallerie des Lord Clive in London und ist von uns wiedergegeben nach einem Stich von Gio. Volpato.

Werke des Andrea del Sarto.

FIG. 5. Portrait des Andrea del Sarto (A. Vanucchi) in der Gallerie Ricci zu Florenz; nach einem Stich von G. Saunders.

Zusatz zu Seite 20 Tafel 75, Fig. 6.

Die auf unserer Abbildung dargestellte Gruppe bildet mit Hinweglassung des Adlers und einigen sehr geringen und unbedeutenden Abweichungen in den Nebendingen einen Theil des berühmten Bildes Correggios in der Gallerie des Berliner Museums, auf welchem Leda mit dem Schwane den Mittelpunkt einnimmt und sich die Figuren des Bildes der Gallerie Colonna somit als Gespielinnen derselben ergeben. —

III.

FIG. 6. Maria mit dem Kinde, umgeben von Heiligen. — Wie eine Ergänzung des ernstesten, tiefen und gemüthvollen Fra Bartolomeo, lässt sich dessen, um 20 Jahre jüngerer Zeitgenosse, der reich von der Natur begabte Andrea del Sarto betrachten. Wo bei Fra Bartolomeo Ernst und Gediegenheit der Gesinnung hervortritt, da zeigt sich bei Andrea del Sarto leichte und anmuthsvolle Grazie; wenn jener noch auf den tieferen religiösen Gehalt gerichtet ist, so dieser mehr auf die Darstellung einer schönen lachenden Erscheinung; was bei jenem durch die Tiefe angestregten Studiums, verbunden mit dem angeborenen Ernst der Gesinnung erreicht ist, das wird bei diesem erreicht durch eine spielende Leichtigkeit, durch natürliche Begabung, die auch mit einer nachlässigen Leichtigkeit des Wesens Hand in Hand geht. Aber in dieser Weise ist dann seine Begabung so gross, dass man ihn mit zu den grössten Meistern der neueren Zeit rechnen kann, und dass er, wenn Ernst und Ausdauer des Strebens und der Gesinnung immer mit jenen glücklichen Naturanlagen verbunden gewesen wären, selbst einen Vergleich mit Rafael keineswegs zu scheuen hätte. Ein treffliches und alle seine Vorzüge bekundendes Bild besitzt die Gallerie des Berliner Museums. Maria thront in einer Nische auf Wolken, die von zwei Cherubim getragen zu werden scheinen. Auf ihrem Schoosse steht in lebhafter Bewegung das nackte Kind. Auf der rechten Seite stehen der h. Petrus und Benediktus, kniet der h. Onophrius; links der h. Markus mit dem Löwen und der h. Antonius von Padua stehend, die h. Katharina knieend. Weiter im Vordergrund als Brustbilder in grösseren Dimensionen rechts der h. Celsus, links die h. Julia. Auf einer der Stufen befindet sich die Inschrift: AN. DOM. MDXXVIII. Die Auffassung des ganzen Bildes ist voll Schwung und Bewegung, die Farbe, obschon etwas gleichmässig tief, doch duftig und warm. — Auf Holz, 7' 2½" hoch, 5' 11" breit. — Nach der Lithographie von C. Fischer in der „Gemäldegallerie des Kön. Museums in Berlin.“

FIG. 7. Die Himmelfahrt der h. Jungfrau. — Eines der vollendetsten Werke des Andrea del Sarto, welches sich in der Gallerie Pitti befindet, stellt die Himmelfahrt der Jungfrau Maria dar. Das Bild zerfällt in zwei Hälften, auf der unteren stehen die Apostel rings um das Grab der h. Jungfrau versammelt; staunend und ergriffen blicken diese in das leere Grab, voll Bewunderung und Anbetung blicken jene der in den Himmel erhobenen Auferweckten nach. Den Mittelpunkt der Gruppe bildet die schöne Figur des Johannes. Alle sind Gestalten voll des naturwahrsten Lebens, ernste und kräftige Charaktere. Ernst ist auch der Hintergrund gehalten, der durch dunkle Felsen gebildet wird. Am Himmel aber erblickt man in einer Glorie die Maria, in sitzender Stellung von Engeln in leichtem Schwung emporgehoben. Sie erhebt entzückt die Hände, der Kopf ist, ohne von idealer Schönheit zu sein, von mildem, frommem, glückseligem Ausdruck. Die Engel sind frische Gestalten, prächtig modellirt, von freier und leichter Bewegung. —

Im Vordergrund sind noch zwei Figuren angebracht, die eigentlich nicht nothwendig mit zur Komposition gehören und wahrscheinlich nur auf besondere Veranlassung mit aufgenommen sind; der h. Nicolaus von Bari, knieend, etwas absichtlich und ohne Theilnahme für den Vorgang; mehr ist dies bei der weiblichen Figur der Fall, die im weissen Gewande und den Rosenkranz in den Händen sehr fromm und voll Freude auf das Wunder hinschaut. Auf Holz, 9' 8" h., 6' 7" br. — Nach dem Stich von Paradisi im dritten Bande der Gall. Pitti von Bardi.

FIG. 8. La Carità. — Schon im Anfange seiner künstlerischen Laufbahn hatte Andrea del Sarto einige Wandgemälde grau in grau für die sogen. Compagnia dello Scalzo ausgeführt. Es war dies eine jener zahlreichen frommen Genossenschaften in Florenz, die ihren Namen — man würde

sie Barfüsser nennen können — daher erhalten, weil bei öffentlichen Processionen einer der Brüder das Krucifix barfuss zu tragen pflegte. Diese hatten sich in dem ihnen gehörenden Gebäude (jetzt zur Akademie der Künste gehörig), einen Hof einrichten lassen, in welchen nach und nach sechszehn Bilder von Andrea del Sarto ausgeführt wurden, von denen zwölf auf die Geschichte Johannes des Täufers sich bezogen und vier die Tugenden: Glaube, Hoffnung, Liebe und Gerechtigkeit darstellten. Die Liebe ist als Mutter mit mehreren Kindern gebildet, eine Gruppe, die man als Carità zu bezeichnen pflegt. Wir sehen eine schöne, anmuthig bewegte, weibliche Gestalt, die auf dem einen Arm einen nackten Knaben hält; mit dem andern umfasst sie einen zweiten, ihr zur Seite stehenden Knaben, während ein dritter auf der andern Seite mit dem Gewande der Mutter spielt. Alles an dieser Gruppe ist voll Leben, Heiterkeit und Glück, die Gruppierung ungemein harmonisch, die Formen dabei schön und von ausgezeichneter Modellirung. Es gehört dies Bild zu den späteren in jenem Hofe gemalten

Fresken (1520) und fällt in die Zeit der grössten Vollendung unseres Meisters. — Nach einem alten auf der kön. Akademie der Künste zu Berlin befindlichen Stich. — Vergleiche auch *Pittura a fresco di Andrea del Sarto*. Firenze 1823. Chiostrò dello Scalzo, Tafel XIV., gestochen von Zignani.

FIG. 9. Die heilige Agnes. — Die Heilige sitzt in ungemein leichter und graziöser Haltung und blickt entzückt gen Himmel. In der Rechten hält sie die Palme, während die Linke auf einem Lamme ruht, das den Kopf auf ihren Schooss legt. Durch ein Fenster sieht man in eine schöne Landschaft mit Stadt und Meer hinaus. Das Bild, welches sich in dem Dome von Pisa befindet, ist im Jahre 1527 gemalt. Ein aus derselben Zeit herrührendes Bild, die berühmte im Jahre 1525 gemalte Madonna del Sacco s. Tafel 79, A. Fig. 1. — Auf Holz, 4' 3" hoch, 3' 1" breit. — Nach dem Stich von L. Cunego.

TAFEL XIV. (77.)

MALEREI DES MICHEL ANGELO.

FIG. 1. Porträt des Michel Angelo Buonarotti nach dem Stich von Giorgio Ghisi.

FIG. 2—7. Aus den Deckengemälden der sixtinischen Kapelle. — Kurze Zeit, nachdem Michel Angelo, dessen bedeutendste Werke in der Bildhauerei wir schon auf Taf. 72 kennen gelernt haben und dessen architektonisches Hauptwerk auf Taf. 87 Platz finden wird, in dem schon oben erwähnten Wettstreit mit Lionardo da Vinci (vgl. Taf. 74, Fig. 3) seinen grossen Karton vollendet hatte (vgl. unten Fig. 11 und 12), wurde er von Papst Julius II. zunächst zur Ausführung von dessen eigenem Grabmal (vgl. Taf. 72, Fig. 9) nach Rom berufen. Da dies Werk bald unterbrochen wurde, wendete sich Michel Angelo zur Ausführung der Deckengemälde der sixtinischen Kapelle, die ihm der Papst, trotz seines Widerstrebens, übertragen hatte. Er begann damit im Jahre 1508 und soll das ungeheure Unternehmen in der unglaublich kurzen Zeit von 22 Monaten vollendet haben. Wahrscheinlich ist aber damit bloss die Malerei selbst gemeint und man hat anzunehmen, dass die Anfertigung der zahlreichen Kartons dabei nicht mitgerechnet sei, mit Einschluss welcher mindestens eine Zeit von 3—4 Jahren anzunehmen ist. Auch dieser Zeitraum aber ist bei der grossen Ausdehnung des Werkes und bei dem Umstande, dass Michel Angelo dasselbe ganz allein ausführte, noch als äusserst geringe zu betrachten. Im Anfang allerdings hatte er sich Freunde und Schüler nachkommen lassen; er schickte dieselben indess sehr bald zurück, liess das schon Begonnene von der Mauer abschlagen und machte sich selbst an die Arbeit, die er nun mit der ihm eigenen Energie in der angegebenen kurzen Frist durchführte. Die auszumalende Decke der sixtinischen Kapelle besteht aus einem Spiegelgewölbe von 171 röm. Palm Länge und 59 Palm Breite. In dem flachen Spiegel-felde hat Michel Angelo die Geschichten der Genesis in vier grossen und mehreren kleineren Bildern gemalt. Ebenso ist der gewölbte Rand nebst den über den Fenstern befindlichen und in jenen einschneidenden Gewölbekappen zu Malereien benutzt. Da befinden sich zunächst in den Pendentifs

oder Zwickeln zwischen den einzelnen Fenstern die grossartigen Figuren der Propheten und Sibyllen; in den Lunetten über den Fenstern, sowie in den Stichkappen selbst Figuren und Gruppen der Vorfahren Christi.

Endlich befinden sich noch in den vier gewölbten Ecken der Decke Momente aus der Geschichte Israels dargestellt. Alle diese Bilder und Figuren nun sind durch ein höchst eigenthümliches und geistreich erfundenes architektonisches Gerüste zu einem Ganzen verbunden, das wiederum durch eine grosse Anzahl von einzelnen Gestalten — Trägern — gleichsam ein organisches und beseeltes Leben erhält. — Von allen den angeführten einzelnen Bilderreihen haben wir in Nachfolgendem bezeichnende Proben ausgewählt.

FIG. 2. Der Prophet Jeremias. — Eines der Bilder der Pendentifs, eine Gestalt voll tiefer gewaltiger Empfindung. Der Prophet erscheint ergriffen von einem grossen Gedanken, dessen Wucht ihn fast niederzudrücken scheint. Das geneigte Haupt ist auf die Rechte gestützt, die in den lang herabwallenden Bart greift, während die Linke ruhig im Schoosse ruht. Zu beiden Seiten hinter ihm zwei kleinere Figuren, die zu den oben erwähnten das architektonische Gerüste belebenden Gestalten gehören. — Nach dem Stich von Giorgio Ghisi.

FIG. 3. Die erythräische Sibylle. — Derselben Reihe angehörig sind die Sibyllen, die für das Heidenthum waren, was die Propheten für das Judenthum, in einem ähnlichen gewaltigen und grossartigen Ernst aufgefasst, als diese. Die Erythraea, die wir hier darstellen, sitzt auf einem ähnlichen Vorsprunge, wie der Jeremias, sie ist seitlich gewendet, die Füsse in wenig gefälliger Weise übereinander geschlagen. Der eine Arm hängt ruhig am Körper herab, während sie mit dem andern auf ein geöffnetes Buch hinweist. Ihr zur Seite ein nackter Knabe, der mit einer Fackel eine Lampe von antiker Form anzuzünden im Begriff steht. — Nach dem Stich von Giorgio Ghisi.

FIG. 4. Die Erschaffung Adams. — In den vier grösseren Hauptbildern der flachen Decke stellte Michel Angelo die Geschichten der Genesis dar. Zunächst die Schöpfung der Welt — Gott Vater mit Sonne und Mond; die Schöpfung des ersten Menschen; den Sündenfall der ersten Menschen und die Vertreibung aus dem Paradiese und endlich die Sündfluth. In diesen grösseren, sowie in den kleineren Mittelbildern, Gott Vater, Licht und Finsterniss trennend, die Schöpfung des Weibes, Noahs Dankopfer u. s. f., offenbart sich Michel Angelo's gewaltiger Geist am reinsten und frei von allen Willkürlichkeiten, zu denen ihn das Bewusstsein vollendetster Meisterschaft später wohl zuweilen hinführen musste. Es ist vielmehr hier Alles von dem Ernste eines unendlichen mächtigen Gedankens getragen, und es sind für die grossen Gestalten der Schöpfungsgeschichte, namentlich aber für Gott Vater, von M. Angelo Typen geschaffen, die allen späteren Meistern, von Rafael bis auf die Künstler der jüngsten Zeit, die ähnliche Gegenstände behandelt haben, zu Vorbildern geworden sind. — So tritt uns in der Schöpfung Adams ein Werk voll grosser und einfacher Poesie entgegen. Gott Vater, eine ebenso schöne als würdige Gestalt, von Engeln getragen, die ihn in anmuthigen und schön motivirten Gruppen wie geliebte Kinder umgeben, schwebt zu Adam hernieder. Er streckt die Rechte gegen ihn aus. Von seinem Nahen und dem Hauche seines Geistes getroffen, scheint sich Adam aus langem Schlummer zum Leben und Bewusstsein zu erheben. Der ganze Vorgang ist in einfachen, grossen und verständlichen Zügen geschildert; in den Formen ist die Michel Angelo's eigene Grösse und Bedeutsamkeit mit einer Schönheit vereinigt, wie sie der grosse Meister nur in seltenen Werken erreicht und angestrebt hat. — Nach dem Stich von Dom. Conego.

FIG. 5. Figuren aus den Lunetten. — Wie wir schon bemerkt haben, sind in den Fensterlunetten die Vorfahren der Maria in einzelnen Gruppen dargestellt. Wenn die früher betrachteten Werke dazu bestimmt waren, den Ernst und die Mächtigkeit der Schöpfungsgeschichte, sowie den gewaltigen Geist der Propheten und Sibyllen in der allerbedeutsamsten Weise zur Anschauung zu bringen, so bewegen sich die Bilder der Lunetten und Stichkappen mehr in der Darstellung des Familienlebens, dem die Motive zu fast allen dort befindlichen Gruppen entlehnt sind. So sehen wir in der Lunette desjenigen Fensters, das sich zwischen den beiden Zwickelbildern des Propheten Daniel und der cumänischen Sibylle befindet, auf der einen Seite des Fensters einen Mann, der in sehr einfacher und natürlicher Haltung sitzt und auf dem erhobenen Knie schreibt. Auf der andern Seite, jenem den Rücken zukehrend, ein schönes und kräftiges Weib, mit reichem Kinderseggen umgeben und mit diesem eine höchst anmuthige und schön gerundete Gruppe bildend. Darüber die Inschrift: „Ava. Josepha“ etc. — Nach dem Stich von Adam Ghisi.

FIG. 6 und 7. Figuren aus den Stichkappen. — In dem einen dieser Gewölbefelder sehen wir ein Weib sinnend und ernst vor sich hin geneigt, in dem andern eine sitzende Figur, unbeweglich und mit eigenthümlich unheimlichem Ausdruck vor sich hinstarrend. Hinter ihm eine zweite Gewandfigur und ein nacktes Kind. — Landon, Vie et oeuvres complètes de M. Ange Buonarotti pl. XVII und XVI.

FIG. 8—10. Aus dem jüngsten Gericht. — Nachdem sich nach Vollendung der Deckenbilder Michel Angelo eine ganze Reihe von Jahren architektonischen und plastischen Werken gewidmet hatte — es fällt in diese Zeit namentlich der Bau der Kapelle der Medicäer bei S. Lorenzo und Florenz und die Ausschmückung derselben durch die Grabmäler Lorenzo's und Giuliano's (vgl. Taf. 72, Fig. 10) —

wurde ihm vom Papst Clemens VII. das zweite grosse Werk aufgetragen, das er in der Malerei geschaffen. Es war dies das grosse Freskogemälde an der Hinterwand der sixtinischen Kapelle, in welchem er das jüngste Gericht darstellte und das er nach sieben Jahren Arbeit im Jahre 1541 vollendete. Sowohl äusserlich genommen — das Bild ist 60 Fuss hoch — als auch in Bezug auf die Grösse und die Mächtigkeit des Gedankens, kann dies jüngste Gericht wohl als das grossartigste und gewaltigste Werk der modernen Malerei bezeichnet werden. Dabei ist es, wie kein anderes, geeignet, den Michel Angelo in der ganzen Grösse seines erhabenen Geistes, wie auf dem Höhepunkt seiner vollendeten Meisterschaft kennen zu lernen. Ich habe aus den zahlreichen Gruppen dieses Werkes drei ausgewählt, die mir den Geist desselben am vollständigsten darzustellen schienen und die zu gleicher Zeit uns den Zusammenhang der einzelnen Theile und den Grundgedanken der ganzen Composition zur Anschauung bringen können. Dieser ist nämlich die Darstellung Christi als Weltenrichter. Die Posaune der Auferstehung ruft die Menschen zu einem neuen Leben, in welchem sie den Lohn ihrer Thaten, Seligkeit oder Verdammniss zu erwarten haben. Zur Rechten (von Christus aus) sehen wir die Auferstehung und das Aufschweben der Seligen, zur Linken das Niederstürzen der Verdammten, die gleich den Seligen zum Himmel empordringen wollten und die Hölle. Fig. 8 stellt die Mittelgruppe des ganzen Werkes dar, Fig. 9 eine Gruppe aufschwebender Seligen, Fig. 10 eine solche von herabgestürzten Verdammten. In der ersten sehen wir Christus, umgeben von Aposteln, Ervätern und Märtyrern. Jener, von Strahlen umflossen, thront in der Mitte auf Wolken. Nicht in der milden Hoheit des Himmelsherrschers ist er gebildet, sondern in dem leidenschaftlichen Affekt des zürnenden Gottes, der da strafende und unerbittliche Gerechtigkeit übt. Das sagt der Ausdruck des Gesichtes, das die mächtige Bewegung des ganzen Körpers. Im wunderbaren Kontrast zu ihm steht Maria. Sanft, angstvoll und bewegt zugleich schmiegt sie sich an den zürnenden Sohn, Fürbitte einlegend für die, die der ewigen Verdammniss zugewiesen werden. Um diese beiden Figuren nun reihen sich in reicher und lebendig bewegter Gruppierung die Apostel und Märtyrer. Alles nackte Figuren von gewaltiger Kraft und kolossaler Bildung, von denen man einige an ihren Attributen erkennt, so Petrus an dem Kreuz, den h. Lorenz an dem Roste, den h. Bartholomäus an seiner eigenen Haut, die er in der Hand trägt. Im Uebrigen aber ist, wie wir dies schon öfters von der Kunst-richtung des XVI. Jahrh. bemerkten, die symbolische Bedeutung mehr und mehr geschwunden. Nur das rein menschlich Bedeutsame ist geblieben. Darunter sehen wir nun in Fig. 9 eine Gruppe der Seligen, die zum Himmel und zu Christus aufschweben. Sie erheben sich zum Theil leicht und mit selbständiger Kraft, theils werden sie von den Vorausgeeilten nachgezogen. Ihnen entspricht die Gruppe Fig. 10, Verdammte, die es gewagt, sich in den Himmel emporzuheben und die von dort zum Theil zurückgewiesen, zum Theil von Teufeln herabgerissen werden. Beide Gruppen mit ebenso grosser technischer Meisterschaft als tief ergreifender tragischer Gewalt dargestellt. — Nach den Stichen von Giorgio Ghisi.

FIG. 11 u. 12. Figuren aus dem Florentiner Karton. — Nachdem wir nun die beiden Hauptwerke Michel Angelo's behandelt, kehren wir zu einem früheren Werke zurück, dessen wir schon Erwähnung gethan haben (vgl. Taf. 74, Fig. 3) und an dem sich schon die ganze Vollendung bekundete, zu der Michel Angelo in späteren Werken gelangen sollte. Es ist dies der Karton, den Michel Angelo in dem Jahr 1503 und 1504 im Wettstreit mit dem um 22 Jahr älteren Leonardo da Vinci entwarf. Wir hatten schon oben gesehen, dass dieser eine Scene aus dem Kriege der Flo-

rentiner und Mailänder gemalt hatte. Der Gegenstand von Michel Angelo's Bild bezog sich auf die Kriege der Florentiner mit den Pisanern und zwar hatte der Künstler den Moment vor der Schlacht zur Darstellung gewählt. Der Karton ist, wie der Leonardo's, verloren gegangen — wie man sagt von einem Nebenbuhler Michel Angelo, dem Baccio Bandinelli, zerrissen — indess sind uns durch gleichzeitige Nachbildung, namentlich in Kupferstichen, die hauptsächlichsten Gruppen der Bilder bekannt. Michel Angelo hat florentinische Soldaten dargestellt, die sich im Arno baden und nun plötzlich zum Kampf gerufen werden. Dies gab dem Meister Anlass, die lebendigsten Gruppen zu entwerfen und seine Kenntniss des Nackten durch Darstellung des menschlichen Körpers in den schwierigsten und mannigfaltigsten Stellungen zu bekunden. Dies anschaulich zu machen, schienen mir vor allem zwei Figuren sehr geeignet. Die eine ist aus der Gruppe der Kletterer entlehnt und stellt

einen Krieger dar, der ganz nackt den Fluss verlassen hat und im Begriff steht, das steile Ufer zu erklettern; die andere stellt einen Soldaten dar, der in meisterhaft berechneter und doch durchaus natürlicher Haltung damit beschäftigt ist, sein Beinkleid zu befestigen, um dann in den Kampf zu eilen. Die Gruppe, der die erste Figur entlehnt ist und die man gewöhnlich mit dem Namen der „Grimpeurs“ zu bezeichnen pflegt, ist von Marc Anton gestochen, einer der seltensten und berühmtesten Stiche dieses Meisters. Unsere Figur ist nach einer Kopie desselben von M. Lucchese gezeichnet. Eine Schrifttafel trägt die Bezeichnung MIC. ANGELUS B. A.; rechts M. L. Bartsch, Peintre graveur. Vol. XIV. Nr. 487; die andere Figur (Fig. 12) ist von Agostino Veneziano oder Marc Anton gestochen; unsere Abbildung nach einer Kopie dieses Stiches, bezeichnet 1517. A. V. bei Bartsch a. a. O. Nr. 463 Cop. A.

TAFEL XV. (78.)

MALEREI DES RAFAEL.

FIG. 1. Das Porträt Rafaels nach dem Stich von R. Morghen.

FIG. 2. Maria mit dem Kinde, der heilige Franciskus und der heilige Hieronymus. — Wir beginnen die Reihe von Bildern der heiligen Familie, die uns als ebenso viel Proben der allmähigen Veränderung der Auffassungs- und Behandlungsweise Rafaels dienen können mit einem kleinen Bilde, das sich gegenwärtig in der Gemäldegalerie des Berliner Museums befindet. Es gehört dasselbe der ersten Richtung Rafaels an, indem es ganz in dem Sinne seines Meisters Pietro Perugino (vgl. Taf. 70, Fig. 3), wahrscheinlich auch nach einem bestimmten Vorbilde desselben gearbeitet ist. Maria ist sitzend, in halber Figur dargestellt, das Kind, das auf einem Kissen in ihrem Schosse sitzt, und auf welches sie liebevoll herabblickt, mit feinem graziösem, der umbrischen Schule eigenen Motive, mit der Linken berührend. Das Kind selbst ist fast ganz unbekleidet, blickt aus dem Bilde heraus den Beschauer an und erhebt die Rechte wie segnend, ohne dass jedoch das gewöhnliche Motiv des Segnens angewendet wäre. Die beiden Heiligen stehen etwas mehr im Hintergrunde, links der heilige Hieronymus mit dem Kardinalshute, anbetend; rechts der heilige Franciskus, voll Hingebung auf das Kind blickend, und die Rechte wie verwundert erhebend, den Hintergrund bildet eine Landschaft mit Gebäuden. Auf Holz hoch 13' 3'', Breite 11''. — Nach dem Original im Berliner Museum gezeichnet von A. Becker.

FIG. 3. Maria mit dem Kinde aus dem Hause Tempi. — Als schönes Beispiel einer freieren und ausgebildeteren Kunstweise, mit der sich jedoch noch die ganze Innigkeit und Süsse der umbrischen Auffassung, sowie eine dadurch bedingte Mässigung und Gehaltenheit verbindet, kann das Bild betrachtet werden, welches im Anfang dieses Jahrhunderts in dem Hause der Familie Tempi zu Florenz aufgefunden und darauf für die Pinakothek in München von König Ludwig um 16000 Scudi angekauft wurde. Es stammt aus der Zeit her, in welcher Rafael die Schule von Pietro Perugino verlassen und durch Studium der älteren florentinischen, sowie Bekanntschaft der neueren grossen

Meister des Lionardo (vgl. Taf. 74) und des Francesco Francia (vgl. Taf. 70, Fig. 1), seit 1504 und des Michel Angelo, namentlich wohl seit der Ausstellung des grossen Kartons im Jahre 1506 (vgl. Taf. 77) sich zu der freieren und grossartigeren Auffassung gewendet, wie sie damals die florentinische und verwandte Schulen auszeichnete. Unser Bild zeigt nun, in wie lieblicher Weise Rafael diese letztere Richtung mit der Innigkeit der umbrischen Schule, die zugleich einer der wesentlichsten Züge seines eigenen Charakters war, zu vereinigen wusste. Maria ist in etwas mehr als halber Figur stehend dargestellt; sie trägt auf dem linken Arme das fast ganz unbekleidete Kind, welches sie mit der Rechten zart und liebevoll an ihre Brust drückt, indem sie den Kopf um es zu küssen, zart zu demselben herabneigt. Die Zeichnung ist von allem Konventionellen der umbrischen Schule gänzlich frei, zwar wie bemerkt, von einer gewissen bescheidenen und mässigen Gehaltenheit, aber völlig sicher und vollendet, wie auch die Färbung schön und blühend ist. Auf Holz, 2' 4'' hoch, 1' 7'' breit. — Nach dem Stich von Desnoyers.

FIG. 4. Maria mit dem Kinde aus der Sammlung von Sam. Rogers in London. — Die hohe Gediegenheit und Vollendung, zu welchen Rafael durch die ihm von Papst Julius II. seit 1508 anvertrauten grossartigen Aufgaben emporgehoben wurde; — denn die grossen Aufgaben sind es, an denen nächst Anlage und Studium der Künstler hauptsächlich erstarkt — bekundeten sich nicht bloß an den zunächst in Folge jener Aufgaben entstandenen Werken, hier also hauptsächlich den Bildern in der Stanza della Segnatura (vgl. Taf. 79, Fig. 1) — sie traten nicht minder in kleineren Werken hervor, unter deren Gegenständen namentlich die heilige Familie der eigenthümlichen Sinnenrichtung des Rafael so sehr zusagte. Von den dieser Zeit angehörenden Madonnenbildern kann die früher in der Gallerie Orléans befindliche und jetzt dem Dichter Sam. Rogers in London angehörige Tafel betrachtet werden, welche die heilige Jungfrau auf einer Brüstung sitzend, darstellt, von welcher das stehende Kind zu der Mutter emporstrebt. Maria, das Kind mit dem linken Arm umfassend und mit der Rechten den einen Fuss desselben unterstützend, schlägt den Blick nieder, während das Kind

selbst, die Mutter mit freier lebendiger Bewegung umhalsend zum Bild herausblickt. Ursprünglich auf Holz gemalt, ist das Bild jetzt auf Leinwand übertragen und leider sehr beschädigt, gewährt indess nach Passavants Bemerkung, der es um das Jahr 1512 setzt, gerade dadurch den Vortheil, die Rafael in jener Periode eigenthümliche Technik zu erkennen, 2' 6'' hoch, 2' breit. — Nach dem Stiche bei Landon *Vie et oeuvres de Raphael*, N. 325. —

FIG. 5. Maria mit dem Kinde und dem kleinen Johannes. — Derselben Periode — der ersten Zeit des römischen Aufenthalts angehörig, ist das wohl um etwas früher als das vorige gemalte Bild, das wir unter Fig. 5 mittheilen und welches wir der reicheren Komposition wegen dem unter N. 4 dargestellten nachgesetzt haben. Dasselbe stammt aus der Gallerie Aldobrandini in Rom her, und macht jetzt eine Zierde der Sammlung des Lord Garvagh in London aus. Auch hier ist Maria in halber Figur auf einer Art Postament sitzend dargestellt; sie umfasst gleichzeitig das ganz nackt ihr im Schoosse sitzende Kind und den kleinen Johannes, der, ein leichtes Rohrkreuz in der Rechten, mit der Linken zu einer ihm vom Christkinde dargebotenen Nelke emporlangt; so dass eine reizend bewegte und doch harmonisch abgeschlossene Gruppe sich bildet, die ebenso voll feiner Empfindung, als von vollendeter Formenschönheit und glänzender Karnation ist. Den Hintergrund bildet eine Landschaft mit Gebäuden. Auf Holz 1' 1'' 6''' hoch, 11'' breit. — Nach der Umrisszeichnung in der Originalgrösse bei Seroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monumens*. Malerei Taf. 184.

FIG. 6. Maria mit dem Kinde, die heilige Elisabeth mit dem kleinen Johannes und der heilige Joseph. — Innerlich bei weitem reicher und belebter, sowie andererseits mit der höchsten und vollendetsten technischen Meisterschaft vollendet, ist das Bild der heiligen Familie, welche Rafael im Jahre 1518 für König Franz I. von Frankreich malte. Im Jahre 1517 hatte er für diesen das berühmte Bild des heiligen Michael gemalt und die grosse, wahrhaft königliche Belohnung, die er von Franz I. dafür erhalten, veranlasste Rafael ihm dieses Bild als ein nicht minder königliches Gegengeschenk zu übersenden. Es ist eines von denjenigen Werken, die Rafael nicht allein vollendete; seine Thätigkeit war durch die wegen Leo's X. hastiger Sinnesart ungemein beschleunigte Fortführung der Arbeiten im Vatikan (das Zimmer des Burgbrandes 1515—1517, die Loggien, ausserdem die Kartons zu den Tapeten 1515—1516, s. Taf. 79, Fig. 3), und anderer grosser Aufgaben zu sehr in Anspruch genommen, als dass er seine Werke eigenhändig hätte vollenden können. Unsere heilige Familie ist nach Rafaels Entwurf von Giulio Romano untermalt und in einigen Theilen — während andere von Rafael selbst übermalt sind — auch wohl ganz vollendet, woher sich das etwas dunklere Kolorit des Bildes erklärt. Während wir nun in den bisher betrachteten heiligen Familien hauptsächlich die stilleren und zarteren Beziehungen zwischen der Mutter und dem Kinde hervorgehoben haben, zeigt dieses Werk den Gegenstand in reichster Entfaltung der mannigfaltigsten Motive und Bezüge des Familienlebens dargestellt; Maria halb knieend nimmt voll Liebe das aus der Wiege zu ihr emporsteigende Kind in Empfang, während die heilige Elisabeth und der heilige Joseph der lieblichen Scene zuschauen, zu der der kleine Johannes im Schoosse der Mutter die Händchen anbetend erhebt. Das Ganze ist voll eines poetischen Schwunges und athmet die reinsten Lust und Glückseligkeit, die überdiess noch die beiden Engel, deren einer Blumen auf Mutter und Kind streut, einen äusserlichen Ausdruck erhalten. Im Saum des Kleides der Maria befindet sich die Inschrift: „Raphael Urbinas pingebat MDXVIII.“ Das Bild, welches sich jetzt im Pariser Museum befindet, ist von Holz auf Leinwand übertragen, Höhe 6' 5'', Breite 4' 3''. — Nach dem Stich von G. Edelinck.

FIG. 7. Maria mit dem Kinde und der heilige Sixtus. — Wir schliessen unsere kleine Auswahl mit dem letzten Marienbilde ab, das Rafael gemalt, mit der sixtinischen Madonna. Sie zeigt die Maria mit dem Kinde im Arm in der Verklärung als Himmelskönigin — den rein menschlichen Gehalt jenes wundervollen Gegenstandes zur höchsten Göttlichkeit gesteigert. — Maria, in der sich das Gefühl göttlicher Würde mit der zartesten Demuth der Jungfrau in unbeschreiblich anmuthiger Weise paart, schreitet auf Wolken aus einer Engelsglorie gleichsam dem Beschauer entgegen. Das Kind, eine volle schöne Figur, ruht in ihren Armen in einfacher natürlicher Haltung und blickt den Beschauer mit dem tiefsten Geistesblick an, der wohl jemals in einem Kindesauge gemalt worden ist; links ebenfalls auf Wolken, der heilige Papst Sixtus, für die Gemeinde Fürbitte einlegend, rechts die heilige Barbara, die durch feine Neigung des mild lächelnden Antlitzes die Gewähr dieser Fürbitte zu verkündigen scheint. Zwei Engel auf eine Brüstung gestützt und durch ihre verschiedenen Charaktere in einen feinen Bezug zu dem oberen Theile des Bildes gesetzt, füllen den unteren Theil desselben aus. Das Bild ist, wie seiner inneren geistigen Bedeutung nach eines der vollendetsten Rafaels, so auch seiner Herstellung nach eines der merkwürdigsten. Es ist nämlich, obschon den letzten Lebensjahren des Meisters angehörend, wie es scheint, ganz von dessen Hand gemalt, und kann in dieser, wie in anderer Beziehung als einer der unmittelbarsten Ergüsse jenes grossen Genius betrachtet werden. Es scheint nämlich, dass Rafael, vielleicht durch die eigenthümliche Natur der Aufgabe veranlasst — das Bild ist als eine Kirchenfahne von den Mönchen des Klosters des heiligen Sixtus zu Piacenza bestellt worden — ohne vorhergehende Studien, von denen sich, abweichend von andern Bildern, keine Spur vorgefunden, — die Komposition unmittelbar mit Rothstift auf die Leinwand gezeichnet und das Ganze mit eben der Eile vollendet habe. Ferner ist die Maria selbst ein wichtiger Beleg, wie der Künstler, obschon von einem bestimmten Vorbilde ausgehend, dies, ohne von der natürlichen Wahrheit abzugehen, dennoch zur höchsten Idealität zu steigern vermochte; indem nämlich dem Kopfe der Himmelskönigin die Züge von Rafaels irdischer Königin, seiner Geliebten, zum Muster und Vorbilde gedient haben, wie sich dies Passavant aus einem Vergleich mit dem ebenfalls in seinen letzten Jahren gemalten Porträt der Geliebten, das sich in der Gallerie des Palast Pitti zu Florenz befindet, ergeben hat. — Das Bild wurde bei der ihm bald und in hohem Maasse gezollten Anerkennung von jenem Dienst bei Processionen befreit und als Schmuck des Hauptaltars der Kirche aufgestellt. Von hier aus wurde es im Jahre 1754 vom König August III. um den Preis von 60,000 Gulden und Ersatz durch eine alte Kopie für die Gallerie in Dresden erworben, in der es sich noch jetzt befindet. Hoch 9' 3'', breit 7'. — Nach der Lithographie von Hanfstängl.

FIG. 8. Der Triumph der Galathea. — Um das Jahr 1514 malte Rafael in einem Saale des von Baldassare Peruzzi erbauten Hauses des Agostino Chigi, welches später nach dessen Erwerb durch einen Farnese den Namen der Farnesina erhalten hat (vgl. Taf. 71, Fig. 2), ein grosses Freskobild, worin er die göttergleiche Nymphe Galathea auf dem Meere einherziehend, darstellte. Man nennt das Bild den Triumph der Galathea, und in der That kann man als Gegenstand desselben den Triumph vollendeter reiner Schönheit bezeichnen. Galathea, als Vertreterin dieser letzteren steht aufrecht auf einer Muschel, in schön bewegter und durch die Leitung des Delphinengespanns motivirter Haltung, welches sie über das Meer dahinzieht und von einem fliegenden Liebesgötter geleitet wird. Das reiche Purpurgewand, das die schönen Formen nur halb verhüllt, flattert wie das reiche Haar der Göttin im Winde. Ihr Kopf — zu dessen Ausführung sich Rafael nach eigener Aussage einer „gewissen

Idee des Schönen“ bediente, ist himmelwärts gewendet und während so in dieser Figur die Schönheit als reine göttliche Macht verherrlicht wird, zeigt sich die Freude und die Lust daran in derberer bewegter Gruppen zur Rechten und Linken derselben. Hier sind nämlich Gruppen von Meeres-Centauren und Nymphen angeordnet, Figuren von kräftigerer Fülle und einer derberen Schönheit, die den Geschossen von Liebesgöttern ausgesetzt, voll Lust durch das feuchte Element einherziehen,

während Tritonen ihre Muschelhörner ertönen lassen. Das Bild, durchaus von hoher Vollendung und in den Formen der Nackten eher von einem ernsten, als bloß anmuthigen Charakter, ist mit geringer Ausnahme ganz von der Hand Rafaels gemalt und zwar auf der Wand eines Saales, der wohl noch mehrere entsprechende Darstellungen aufzunehmen bestimmt war. — Nach dem Stiche von Marc Anton bei Bartsch, XIV, N. 350.

TAFEL XVI. (79.)

MALEREI DES RAFAEL.

FIG. 1. Die Schule von Athen. — Während wir auf der vorhergehenden Tafel solche Werke Rafaels zusammengestellt haben, deren Gegenstände einfacher und durch eine geringere Anzahl von Figuren dargestellt waren, ist die gegenwärtige Tafel für einige der bedeutendsten von denjenigen Werken bestimmt, deren Gegenstand eine reicher gegliederte Anlage und das Zusammenwirken verschiedener Gruppen zu einem, zum Theil dramatischen Gesamteindruck erforderte.

Am wenigsten tritt, was die Gesamtanlage betrifft, dies dramatische Element der Schule von Athen hervor. Dieses berühmte Werk macht einen Theil der Malereien in dem ersten für Julius II. ausgeführten Zimmer des Vatikans aus, welches unter dem Namen der Stanza della Segnatura bekannt ist. In diesem Zimmer hatte sich Rafael die Aufgabe gestellt, die vier Hauptkreise des geistigen Lebens der Menschheit, Religion, Philosophie, Dichtkunst und Rechtswissenschaft zu verherrlichen. Diesen sind ausser den auf sie bezüglichen allegorischen Figuren in den vier Abtheilungen des Deckengewölbes die vier Wände des Zimmers gewidmet und zwar ist auf der ersten Wand die sogenannte Disputa, d. h. der Streit der Kirchengelehrten über die Natur des heiligen Sakramentes dargestellt; ihr gegenüber die Schule von Athen; auf der einen Fensterwand der Parnass und diesem gegenüber, ebenfalls auf einer Fensterwand drei einzelne Darstellungen, die sich auf Jurisprudenz beziehen, Kaiser Justinian, der die Pandekten dem vor ihm knieenden Tribonianus übergibt, Pabst Gregor IX. einem vor ihm knieenden Consistorialadvokaten die Dekretalen überreichend und darüber in der Lunette die drei allegorischen Gestalten der Vorsicht, der Stärke und der Mässigung.

Wenden wir uns nun zu dem Bilde der Philosophie zurück, so finden wir darin alles, was man damals über das Wesen der griechischen Philosophie wusste, überhaupt das Wesentlichste von deren Entwicklungsgang mit bewundernswürdiger Kunst zu einem grossen Gesamtbilde zusammengefasst. Und zwar sind nicht bloß die verschiedenen Richtungen und Vertreter der griechischen Philosophie zufällig oder nach rein künstlerischen Motiven angeordnet, sondern wie sich aus der geistreichen Erläuterung Passavants ergibt, ist zugleich der zeitliche Entwicklungsgang griechischer Weisheit in ebenso tiefer als ungezwungener Weise zur Erscheinung und dadurch die mannigfaltigen Gruppen in einen inneren geistigen Zusammenhang gebracht. Mag nun, wie man, obwohl ohne genügenden Grund angenommen hat, der Inhalt des Werkes Rafael von einem seiner gelehrten Freunde angegeben oder von ihm selbst aus den Schriften der Alten, namentlich aus dem damals schon ins Italienische übersetzten Diogenes von Laërte selbstständig entnommen sein, jedenfalls bekundet die Durch-

führung dieses grossen Gedankens neben der künstlerischen Meisterschaft Rafaels zugleich deutlicher als irgend ein anderes Werk, dass Rafael auf der Höhe der geistigen Bildung seiner Zeit gestanden habe, die sehr wesentlich in der Kenntniss und der Wiederbelebung der Ideen und Anschauungsweise des klassischen Alterthums wurzelte.

In einer grossen Halle, die einen Durchblick auf einen prächtigen Kuppelraum gestattet (wir haben den oberen Theil des in einem Halbkreis abschliessenden Bildes der Raumerparniss halber in unserer Abbildung ausgelassen), sind auf zwei durch vier Stufen getrennten Plänen die Weisen Griechenlands in verschiedenen Gruppen angeordnet.

In der Gruppe im Vordergrund links erblicken wir in einem aufgeschlagenen Buche schreibend Pythagoras, den Gründer der ersten philosophischen Schule Gross-Griechenlands, umgeben von seinen Anhängern, von denen der zunächst Pythagoras sitzende mit dem Tintenfass von Passavant für Archytas, der hinter Pythagoras stehende und über dessen Schulter blickende für Alkmaeon gehalten wird (bisher als der arabische Philosoph Averroës bezeichnet). In dem weiblichen Kopf rechts mag Theano, die Gattin des Pythagoras, in dem Jüngling links mit der Tafel, worauf die Tonverhältnisse gezeichnet sind, dessen Sohn Telauges zu erkennen sein. Von dieser Gruppe durch einen aufrecht stehenden Mann getrennt, sitzt in tiefes Nachdenken versunken als Vertreter der ionischen Naturphilosophie Heraklit von Ephesus, von seinen Zeitgenossen, die ihn nicht verstanden, der Düstere genannt, und als solcher sowohl durch die Farbe seines Gewandes, als auch in tieferer Weise durch seine Haltung und den Ausdruck des Kopfes bezeichnet.

Auf der andern Seite der pythagoräischen Gruppe ist Demokrit, „der lachende Philosoph“ von Abdera zu erkennen; der von Schülern umgeben, das Haupt mit Laub bekränzt und auf ein Säulenpedestal gestützt, in einem Buche blättert; in der sehr bedeutenden Figur zwischen Pythagoras und Heraklit ist Anaxagoras dargestellt, des Perikles Freund, der obgleich an die ionische Naturphilosophie anknüpfend, doch schon den Geist als Princip aller Dinge aufstellte und so gewissermassen den Uebergang zu der Geistesphilosophie der attischen Schule ausmachte. Daher ist er denn auch hier mit Recht zwischen Heraklit und Sokrates stehend, dargestellt. Diesen nämlich erblicken wir nebst Zuhörern und Anhängern in der Gruppe unmittelbar oberhalb des Anaxagoras, wie er dem ihm gegenüber stehenden, in ritterlicher Rüstung strahlenden Alkibiades und andern Schülern die Argumente seiner schlagenden Dialektik an den Fingern herzählt. In der Ecke links auf demselben Plane eine

Gruppe der von Sokrates bekämpften Sophisten — zwischen Alkibiades und Anaxagoras eine schöne Figur im weissen Mantel, die Passavant als Empedokles erklärt und in der man das Porträt des Herzogs Friedrich von Urbino erkennt.

Den Mittelpunkt des Bildes nehmen, wie sie auch in der That den Mittelpunkt und Glanzpunkt der griechischen Philosophie ausmachten, Plato und Aristoteles ein, der erstere in begeisterter Haltung mit der Rechten nach dem Himmel, der Heimath und dem Sitze seiner Ideen, der zweite nach unten auf die Erde, das Feld seines rastlosen Forschens weisend, beide von einer reichen Schaar von Schülern begleitet und beobachtet. In den ersten unter den Zuhörern des Aristoteles gibt sich der ganze Stolz und das Selbstbewusstsein der Stoiker zu erkennen, ebenso wie in der nachlässig und mit Hintansetzung alles Anstandes auf den Stufen hingestreckten Figur Diogenes der Cyniker. Sich abwendend von jenen und durch seine ganze Bewegung einen Gegensatz gegen sie ausdrückend, schreitet Epikur die Stufen herab, während Aristipp, dem Epikur zugewendet und die Stufen ansteigend, wie verächtlich auf den liegenden Cyniker hinweist. In der gegen ein Säulenpedestal gelehnten und auf dem einen Knie schreibenden Figur glaubt Passavant einen Vertreter des Eklekticismus, jener wählerischen Richtung der Philosophie zu erkennen, die nach Erlöschen aller Selbstständigkeit der Anschauung diese durch Auswahl der verschiedenen Ansichten der verschiedenen Schulen zu ersetzen trachtete und an welche sich fast gleichzeitig eine alles bezweifelnde und in Frage stellende Philosophie anschloss, der Skepticismus, dessen Hauptvertreter Pyrrho von Elis in der auf dasselbe Postament sich stützenden und allerdings etwas verächtlich und spöttisch auf den schreibenden Jüngling herabblickenden Figur zu erkennen sein mag.

Den Abschluss des Ganzen bildet dann die Gruppe im Vordergrund rechts, in der der Uebergang zu den praktischen, den Erfahrungswissenschaften angedeutet erscheint. Wir sehen hier zunächst einen Lehrer der Mathematik, entweder Euklid oder Archimedes, auf einer Tafel Figuren zeichnend, wobei ihm mit mannigfach verschiedenem Ausdruck vier Jünglinge eifrig zuschauen. Neben diesen etwas weiter rechts zwei Figuren mit Himmelsgloben in der Hand, Ptolemäus als Vertreter der Astronomie, Zoroaster als der der Astrologie. Und wie Rafael in dem Mathematiker seinen Oheim den grossen Baumeister Bramante dargestellt, so ganz rechts in den beiden Figuren neben Ptolemäus sich selbst und seinen verehrten Meister Pietro Perugino. — Nach dem Stich von Volpato.

FIG. 2. Der Kindermord. — Wir geben diese Nachbildung eines nach Rafaels Zeichnung von Marc Anton gestochenen und später öfter wiederholten Blattes, als ein Beispiel lebhafter dramatischer Darstellung, das durch die Schönheit der Zeichnung, die Sicherheit und Vollendung in der Darstellung der oft schwierigsten Motive in Haltung und Gebärde, das Rührende und Ergreifende des Vorganges und der darin eingeschlossenen Situationen sich eines grossen und gerechten Ruhmes erfreut. Zwei Gruppen nehmen den Vordergrund ein; in der einen sucht einer der Schergen einer Mutter, in deren Verfolgung er begriffen ist, das Kind, das diese entsetzt an ihre Brust drückt, gewaltsam mit der Linken zu entreissen, während die Rechte das Schwert zückt; in der andern ist ein Scherge im Begriff, den tödtlichen Hieb auf ein Kind zu führen, das die vor ihm knieende Mutter, es seitwärts an sich drückend, mit dem eigenen Körper zu schützen sucht. Zwischen beiden erblickt man eine Mutter, die ihr Kind mit beiden Armen fest an die Brust drückt und gerade aus, dem Beschauer entgegen flieht — ein schwieriges und in ausgezeichnete Weise ausgeführtes Motiv. Andere nicht minder verständliche

Gruppen nehmen den zweiten Plan des Bildes ein, in dessen Hintergründ man eine Stadt mit einer den römischen ähnlichen Brücke erblickt. — Nach dem Stich von Marc Anton.

FIG. 3. Der Tod des Ananias. — Während in dem Bilde des Kindermordes eine Reihe an sich drastischer und ergreifender Vorgänge kunstvoll an einander gereiht erschien, das Ganze aber eigentlich eines gemeinsamen Mittelpunktes noch entbehrte, finden wir in anderen Werken Rafaels jene dramatische Auffassung, bei der alle Einzelheiten um einen gemeinsamen Mittelpunkt sich gruppieren und aus ihm, als dem eigentlichen Quellpunkt der Handlung hervorgehen zu der höchsten Wirksamkeit und Vollendung gesteigert. Ich rechne vor allen hieher die Entwürfe zu den vatikanischen Tapeten, in denen Rafael nach dieser Seite hin den Gipfel seiner Meisterschaft erreicht hat. Es wurde nämlich Rafael, während er mit den Arbeiten in den Stanzen beschäftigt war, von Leo X. der Auftrag gegeben, die Entwürfe zu zehn grossen Bildern zu machen, nach welchen die kostbaren, zum Festesschmuck der vatikanischen Kapelle bestimmten Tapeten in Flandern gewirkt werden sollten. Wahrscheinlich ist Rafael jener Auftrag auf seinen eigenen Antrieb ertheilt worden, indem es ihm wünschenswerth erscheinen musste, in der sixtinischen Kapelle, deren Decke damals schon von Michel Angelo mit den Propheten, Sibyllen und den Vorgängen aus der Schöpfungsgeschichte ausgemalt war, (vgl. Taf. 77, Fig. 2—7) mit jenem gewaltigen Meister in Wettkampf treten zu können. An den Seitenwänden jener Kapelle waren nun schon früher von älteren Meistern Szenen aus der Geschichte Mosis und Christi gemalt worden und nur der untere Theil jener Wände war noch von eigentlichen Malereien nicht eingenommen und nur als Tapete gemalt. Dieser Raum sollte nun an besonderen Festtagen seinen Schmuck durch die wirklichen Tapeten erhalten, zu denen Rafael die Entwürfe zu fertigen aufgetragen wurde. Diese zehn Bilder stellen Vorgänge aus der Apostelgeschichte, auf die erste Gründung der Kirche bezüglich dar, und wurden die Kartons dazu, von denen noch sieben in dem königlichen Schlosse Hamptoncourt bei London erhalten sind, von Rafael während der Jahre 1515 und 1516 und unter Beihülfe seines Schülers Francesco Penni in Wasserfarben ausgeführt. Diese wurden dann nach Arras in Flandern geschickt — daher der Name arazzi *) — dort unter Leitung und Aufsicht eines Schülers des Rafael in Gold, farbiger Seide und Wolle gewirkt, und die fertigen Tapeten im Jahre 1519 nach Rom geschickt, in dem Jahre vor Rafaels Tode, so dass dieser noch die Freude hatte, Zeuge des unerhörten Enthusiasmus zu sein, den jene Kunstwerke in Rom erregten und die selbst Vasari, den leidenschaftlichen Anhänger Michel Angelos zwangen, sie als ein Werk zu bezeichnen, das „vielmehr durch ein Wunder, denn durch menschliche Kunst entstanden scheine.“

Und in der That gehören jene Kartons durch den tiefen männlichen Ernst, durch das völlig individuelle mächtige Leben, durch die Gewalt mit der ein klar und deutlich zu erkennender Gedanke, eine bestimmte That unmittelbar und ohne alle symbolische Andeutung das Ganze in allen seinen Einzelheiten bedingt, so dass uns die Handlung wie durch einen Zauberschlag in der Veranlassung, in dem Moment ihres Geschehens und ihren nächsten Folgen mit wahrhaft ergreifender Wirkung vorgeführt wird, zu dem Höchsten, was jemals auf diesem Gebiet der Malerei geschaffen ist, wenn sie nicht, trotzdem drei Jahrhunderte reicher und mannigfacher Kunstübung seitdem verflossen, dies Höchste

*) Da Rafael später noch eine Reihe von Vorbildern zu einer zweiten Folge von Tapeten entworfen, pflegt man zur bessern Unterscheidung jene älteren als die „arazzi della scuola vecchia“, diese als die „arazzi della scuola nuova“ zu bezeichnen.

selbst uns darstellen. Es ist uns nur vergönnt, auf den Tod des Ananias näher einzugehen. Wir erblicken auf einer um einige Stufen erhöhten Bühne neun der Apostel, die dort versammelt sind um die Beiträge der Gemeindeglieder in Empfang zu nehmen, die man etwas weiter im Hintergrunde von Johannes und einem zweiten Apostel wieder unter die Armen und Bedürftigen vertheilt sieht. Unter den Gemeindegliedern, die ihre Beiträge bringen, war Ananias, der mit seiner Frau Saphira kam, um den Erlös eines verkauften Ackers den Aposteln einzuhändigen, der aber im Einverständnis mit seiner Frau einen Theil des erlösten Geldes verheimlichte. Da sprach zu ihm Petrus, dessen mächtige Figur in der Mitte der Apostel steht, mit der festen Ruhe der Ueberzeugung und dem Bewusstsein der Folgen, die beiden in jener Figur ausgedrückt sind — „Ananias! warum hat der Satan dein Herz erfüllt, dass du dem heiligen Geist lügest und entwendest von dem Gelde des Ackers?“ Worte, die Jakobus, eine nicht minder würdige Figur, mit einer Berufung an den Himmel

selbst zu begleiten scheint. Mit göttlicher Gewalt wirken die Worte des Apostels, Ananias sinkt wie vom Blitz getroffen und wie mit gebrochenen Gliedern zu Boden und stirbt. Entsetzen, Staunen und zum Theil auch das Bestreben, Hülfe zu leisten, spricht sich in den Umstehenden aus, von denen die beiden Figuren rechts von der Gewalt des Ereignisses betroffen, selbst mit in die Knie gesunken scheinen, und durch ihre Bewegungen das Urplötzliche des Vorganges andeuten. Dasselbe ist auch durch den meisterhaften Zug geschildert, dass Saphira, lächelnd und mit verschlagenem Ausdruck, noch damit beschäftigt ist, das Geld noch einmal zu überzählen, das sie, wie man deutlich aus den Figuren neben ihr ersehen kann, im Begriff steht, den Aposteln einzuhändigen, ohne noch von dem Strafgericht, das jene über ihren Mann verhängt haben, eine Ahnung zu haben. — Nach dem Stich des Kartons, der sich nebst den übrigen in der Sammlung zu Hamptoncourt bei London befindet, von T. Holloway.

ERGÄNZUNGSTAFEL XVI. (79.) A.

MALEREI DER SCHÜLER UND NACHFOLGER RAFAELS.

FIG. 1. *Madonna del Sacco* von Andrea del Sarto. — Wir kommen hier noch einmal auf Andrea del Sarto zurück, von dessen Werken wir auf Tafel 76 eine Auswahl gegeben haben. Das hier dargestellte Bild wird als eines seiner vorzüglichsten Freskogemälde betrachtet, wie es denn auch aus der Zeit seiner höchsten Meisterschaft herrührt. Es ist nach Vollendung der zu Tafel 76, Fig. 8 erwähnten Fresken im Kreuzgange des Klosters S. Annunziata zu Florenz gemalt, wo es sich in der Lunette der in den Kreuzgang führenden Kirchthüre befindet. Maria mit dem Kinde und Joseph, der an einen Sack gelehnt ist — daher der Name — bilden ein einfaches aber schön gerundetes Ganzes. Christus ist im Knabenalter dargestellt, das der Entfaltung schöner Formen günstiger ist, Joseph jünger, als dies gewöhnlich geschah, im blühenden Mannesalter, eine wohlthunende Auffassung. Die Zeichnung der Figuren ist gross und bestimmt, der Faltenwurf leicht und frei, die technische Ausführung vortrefflich. An der Architektur befinden sich zwei Inschriften „*Quem genuit adoravit*“ („den sie geboren betete sie an“), und die Jahreszahl An. Dom. MDXXV. — Nach dem Stich von Ferd. Gregorius.

FIG. 2. *Porträt des Giulio Pippi*, gen. Giulio Romano, nach dem Stich von J. L. Potrelle.

FIG. 3. *Diana mit Nymphen* von Giulio Romano. — Unter den Malereien, welche Giulio Romano, der bedeutendste unter den Schülern des Rafael in dem von ihm erbauten Palazzo del T bei Mantua ausführte, können namentlich die in dem Saale der Giganten befindlichen als Zeugnisse der hastigen und leidenschaftlichen Manier betrachtet werden, der er sich nach dem Tode des Meisters zuwendete und in der er sich ganz von der reinen Grazie und dem edleren Maasse des letzteren lossagte. In dem angeführten Saale ist der Sturz der Giganten durch Jupiter dargestellt. Die Gruppe, welche unsere Abbildung wiedergibt und welche Diana, umgeben von Nymphen darstellt, gehört zu den an der Decke befindlichen Bildern des Olympes. Domenico de' Rossi: *Giove che fulmina*

li Giganti rappresentato in pitture da Giulio Romano — in Mantova vel palazzo ducale detto del T. Nr. 6.

FIG. 4. *Die Anbetung des Kindes* von Benvenuto Tisio, genannt Garofalo. — Maria kniet in demüthiger Haltung anbetend vor dem auf der Erde schlafenden Kinde, auf dessen anderer Seite ein geflügelter Engel mit dem Dornenkränze kniet. Im Hintergrund eine Landschaft mit Gebäuden. In dem oberen Theile des Bildes (den wir auf unserer Abbildung weglassen mussten) Engel mit den Marterwerkzeugen auf Wolken. Das etwa in der doppelten Grösse unserer Abbildung ausgeführte Original ist auf Holz gemalt und befindet sich im Louvre. — Nach dem Stich von Jean de Poilly in *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux qui sont en France*. Tom. I. (Cabinet du Roy.) Paris 1719, pl. 72.

FIG. 5. *Neptun* von Pierino Buonaccorsi, genannt Perin del Vaga. — Neptun mit dem Dreizack steht nackt auf dem Meere, zu beiden Seiten Seepferde. Das Original gehört einer Reihe von vier Blättern an, deren zwei den Neptun und zwei Amphitrite darstellen und die nach der Zeichnung Perin del Vaga's von Giorgio Ghisi gestochen sind. — Bartsch, *Peintre graveur* vol. XV., G. Ghisi. Nr. 31.

FIG. 6. *Orion und Diana* von Luca Penni. — Das Original dieses graziösen Bildes, das den Jäger Orion die Diana auf seinen Schultern tragend, darstellt, ist nach einer Zeichnung des Luca Penni, Bruder des Gianfrancesco Penni, eines der Lieblingsschüler Rafaels ebenfalls von Giorgio Ghisi gestochen mit der Bezeichnung „*Luca Pennis R. inven. Georgius Ghisi Mant. Fec. MDLVI.*“ Giorgio Ghisi war von Mantua gebürtig, wesshalb er auch häufig als Giorgio Mantovano bezeichnet wird. — Bei Bartsch a. a. O. XV, Nr. 43.

FIG. 7. *Drei Musen* von Francesco Primaticcio. — Francesco Primaticcio von Bologna, Schüler des Giulio Romano, hatte mit diesem an der Dekoration des Palazzo del T gearbeitet

und wurde später von Franz I. nach Frankreich berufen, um dort die Ausschmückung des Schlosses zu Fontainebleau in ähnlicher Weise zu leiten. — Unsere Fig. 7 gibt die Abbildung eines Plafonds, von Ghisi nebst drei ähnlichen gestochen. Drei Musen musiciren, in der Luft schwebt ein geflügelter Knabe mit Becken. Der Stich ist mit „Fran. Bol. in.“ und der Marque des Stechers bezeichnet. — Bei Bartsch a. a. O. XV, Nr. 38.

FIG. 8. Herkules und der Centaur Nessus, von Rosso Rossi. — Rosso de' Rossi, ein florentinischer Künstler war mit Primaticcio bei der Dekoration des Schlosses von Fontainebleau thätig, wo er mit diesem als Gründer der sogenannten Schule von Fontainebleau betrachtet werden kann. Bei den Franzosen ist er mit dem Namen des Maitre Roux bekannt. Das Original unserer Abbildung gehört einer Reihe von zehn Kupferstichen an, welche die Kämpfe des Herkules darstellen und die von Jac. Caraglio gestochen sind. Man erblickt auf unserem Bild den Herkules, der so eben seinen Bogen auf den Centauren Nessos abgeschossen hat, welcher im Hintergrund mit der Dejanira fliehend gesehen wird. Zwischen ihnen der Fluss, auf dessen lebhaft erregten Wogen der Flussgott mit der Urne ruht. — Bei Bartsch XV, unter Jaques Caraglio Nr. 45.

FIG. 9. Der Parnass, von Polidoro Caldara, genannt Caravaggio. — Polidoro Caldara, nach seiner Vaterstadt Caravaggio genannt, war zuerst als Handlanger bei den Arbeiten im Vatikan beschäftigt und wurde sodann von Schülern Rafaels im Sgraffito unterrichtet, einem Verfahren durch eingeritzte hellere Striche auf schwarzem Grunde Bilder herzustellen, die einen reliefartigen Charakter tragen. Derartige Malereien hat er dann später gemeinschaftlich mit Maturino an Häuserfaçaden in Rom ausgeführt. Die vorliegende Abbildung stellt den Parnass dar, Musen und Dichter ansprechend gruppiert im Vordergrunde, im Hintergrunde den Pegasus und den unter seinen Hufschlägen hervorsprudelnden Dichterquell der Hippokrene. Darunter die Unterschrift: Nos Parnassi deserta per ardua dulcis raptat Amor. — Nach dem in Rom erschienenen Kupferstich von Jak. Frey.

FIG. 10 und 11. Nereïden aus den vatikanischen Loggien des Rafaels. — Unter den grösseren monumentalen rafaelschen Werken hatten wir noch nicht Gelegenheit der Loggien Erwähnung zu thun, einer Arkadenreihe in dem der Stadt zugewendeten Hofe des vatikanischen Palastes. Hier waren sowohl die Decke als auch die Wände und Pfeiler mit den reichsten Malereien bedeckt, erstere mit Gegenständen des alten Testaments (die sogenannte rafaelsche Bibel), letztere mit den lieblichsten und mannigfaltigsten Phantasiegebilden, theils figürlicher, theils rein ornamentaler Art, deren Ausführung einem Schüler des Rafael, Giovanni da Udine, früher Schüler des Giorgione (vgl. Taf. 80, Fig. 6) übertragen wurde. Von jenen gehört wiederum ein grosser Theil der antiken Sage an, wie die beiden von uns ausgewählten reizenden Weiberfiguren mit Fischschwänzen, die man als Nereïden, welche allerdings gewöhnlich nicht mit Fischschwänzen von den Alten gedacht wurden, oder als Tritoniden bezeichnen kann. — Nach den Stichen von Lasinio.

FIG. 12—15. Arabesken aus den vatikanischen Loggien, von Giovanni da Udine. Nach den Stichen von Lasinio.

FIG. 16. Die Anbetung des Kindes, von Gaudenzio Ferrari. — Gaudenzio Ferrari aus der älteren Mailänder Schule hervorgegangen, hatte nach einander die Eindrücke verschiedener Schulen und Kunstweisen in sich aufgenommen, bis er selbst in Rafaels Schule in Rom thätig war. Von dem Einflusse, den die rafaelsche Kunstweise auf ihn ausgeübt, zeugen namentlich die späteren unter seinen ungemein zahlreichen Werken, von denen wir die unter Fig. 16 dargestellte Anbetung des Christkinds ausgewählt haben. Es ist dies ein in der Kirche S. Maria di Loreto, unweit von Varallo in Piemont, wahrscheinlich zwischen 1527 und 1529 ausgeführtes Freskobild, das sich sowohl durch eine geschickte und wohl gerundete Gruppierung, als auch insbesondere durch die treffliche Technik der Freskomalerei und dadurch erreichtes helles und freundliches Kolorit auszeichnet. 2 Meter breit, 1,16 M. hoch. — Le opere del pittore e plasticatore Gaudenzio Ferrari disegnatte ed incise da Silvestro Pianazzi, dirette e descritte da Gaudenzio Bordiga. Milano 1835 ff. Lief. II.

TAFEL XVII. (80.)

MALEREI DER VENETIANER.

FIG. 1. Porträt Tizians nach dem Stich von Agostino Caracci (auf der Tafel irrthümlich mit 7 bezeichnet).

FIG. 2. Christus mit dem Zinsgroschen von Tizian. — Dies Bild ist von Tizian in seiner früheren Zeit für den Herzog von Ferrara gemalt und gehört mit zu dem Besten, das der Meister in jener Periode geschaffen. Abgesehen von der hohen Vollendung des Kolorits ist es namentlich die edle Schönheit und der tiefe Ausdruck an dem Kopf Christi, die dem Bilde einen so grossen Werth geben. In dem Antlitz Christi spricht sich die Ruhe eines göttlichen Gemüthes aus, das vollständig mit sich eins und seiner hohen Mission bewusst ist. Er scheint dem schlau und ver-

III.

schlagen lächelnden Pharisäer, der die verfängliche Frage an ihn richtet, bis auf den tiefsten Grund des Herzens zu sehen, aber kein Zorn, keine Erregung, vermag seine heilige Ruhe zu stören. Das Bild, meist unter dem Namen des „Cristo della moneta“ bekannt, ist 2' 8" hoch, 2' breit und befindet sich in der Gemäldegalerie zu Dresden. — Nach der Lithographie von Hanfstängl.

FIG. 3. Diana und Kalisto von Tizian. — Ein anmuthiges Beispiel der frischen und kräftigen Auffassung mit der Tizian Gegenstände der antiken Mythe behandelte, bietet eine von Cornelius Cort gestochene Komposition desselben dar, welche Diana mit ihren Nymphen darstellt, die im Begriff sind, die Folgen des Fehltritts zu entdecken, dessen sich Kalisto schuldig gemacht. Unter

5

Gebüsch sitzt Diana am Ufer eines Baches, auf ihren Jagdspieß gestützt und in reicher Gruppe von ihren jungfräulichen Gefährten umgeben. Auf dem entgegengesetzten Ufer drei Nymphen um Kalisto beschäftigt, die voller Verzweiflung scheint. Sonst geht ein Zug heiterer Lust und Humors durch das Bild, deren Mittelpunkt Diana bildet, eine schöne Figur in ruhiger Haltung, die Linke ernst und vorwurfsvoll auf die arme Kalisto gerichtet. In der Landschaft, die den Hintergrund bildet ein Becken, auf welchem die Statue der Diana mit einem Hirsche sich befindet. — Nach dem Stich von Cornelius Cort. 1566.

FIG. 4. Die Grablegung, von Tizian. — Als abgerundete, dramatische Darstellung eines äusserlich einfachen, aber innerlich tief bedeutsamen Vorganges kann zu den vollendetsten Bildern aus Tizians Blüthenzeit die Grablegung Christi betrachtet werden, die sich im Palast Manfrini zu Venedig befindet (eine Wiederholung in der Gallerie des Louvre). Zwei der Jünger tragen Christus, dessen Körper von grosser Schönheit und dessen Haupt noch im Tode Adel und Würde zeigt. Hinter demselben Johannes, den einen der Jünger unterstützend und den rechten Arm des Herrn erhebend. Maria blickt voll tiefen Schmerzes, die Hände, wie krampfhaft gefaltet, dem Sohne ins Antlitz, Magdalene unterstützt die fast hinsinkende, jedoch ohne von Christus selbst das Auge abzuwenden. Das Thun dieser schönen und grossen Gestalten ist durchaus von einer tiefen und gewaltigen Empfindung getragen, jede Bewegung, wie durch den äusseren Vorgang, so nicht minder durch das Pathos eines ergreifenden Seelenschmerzes bedingt. — Nach dem Stich von Rousselet.

FIG. 5. Die Himmelfahrt Mariae, von Tizian. — Wiederum von einer gemeinsamen Empfindung, von der einer reinen Begeisterung und Glückseligkeit durchdrungen und bis in alle Einzelheiten der Ausführung, wie des leuchtenden und wärmenden Kolorits bedingt, ist das grosse Bild der Himmelfahrt der Maria, welches sich in der Akademie von Venedig befindet. Das Bild zerfällt in zwei Theile. Auf dem unteren erblickt man die Apostel, die zum Grabe der Maria gegangen, dasselbe voll Staunen und heftigster Erregung leer finden. Petrus ist im Begriff, sich auf die Knie zu werfen, er, wie Johannes neben ihm und andere der Jünger folgen der himmelan gehobenen Maria mit den Augen. Alle sind in lebhaftester Bewegung wie sie Staunen, Entsetzen und zugleich die Freude über die Verklärung der Maria hervorrufen. Diese selbst nun nimmt den oberen Theil des Bildes ein. Hier steht Maria auf duftigen Wolken von Engelschaaren umgeben und mitten in die Glorie hineingetragen, zu der sie in schwärmerischer Begeisterung, im Gefühl des vollsten und reinsten Entzückens Antlitz und Auge erhebt. Ein Klang unendlicher Freude und Seligkeit geht durch alle Gruppen hindurch, der wunderbare Glanz und das Licht, in welchen diese Glorie strahlt, scheinen nur der Ausdruck der Seelengefühle zu sein und wirken auch in demselben Sinne auf den Beschauer. Die Herausgeber der Bilder der Akademie von Venedig nennen dies Bild den Inbegriff aller Schönheiten des tizianischen Styles und rechnen es mit der Transfigurazion des Rafaels, dem heiligen Hieronymus des Corregio (s. Taf. 75, Fig. 2), dem jüngsten Gericht des Michel Angelo (s. Taf. 77) und der Communion des heiligen Hieronymus, des Domenichino (s. Taf. 94) zu den grössten Wunderwerken der neueren Malerei. Das Bild, welches 6,88 Meter hoch und 3,44 Meter breit ist, ist 1508—1516 für die Kirche S. Maria Gloriosa des Ordens der Frari zu Venedig gemalt, in der es den Hauptaltar zierte, bis es, wegen des nachtheiligen Einflusses des Kerzenrauches von dort entfernt und auf Veranlassung des Grafen Cicognara in die Sammlung der Akademie versetzt wurde, deren schönste Zierde es jetzt ausmacht. — Nach dem Stich in der Pinacoteca dell' Accademia Veneta. Vol. II. Tav. 1.

FIG. 6. Maria mit dem Kinde, von Giorgione. — Von den ersten Begründern der grossartigen und freien Auffassung, wie sie in der venetianischen Schule des XVI. Jahrhunderts herrscht, ist insbesondere Giorgio Barbarelli, gen. Giorgione zu nennen, Zeitgenosse Tizians und Mitschüler desselben beim Giovanni Bellini (s. Taf. 69, Fig. 3 u. 4), ein Maler von so grosser Bedeutung, sowohl was die ernste Kraft und Tüchtigkeit der dargestellten Figuren, als was die Gluth eines tiefen und leuchtenden Kolorits betrifft, dass er selbst auf den grossen Tizian nicht ohne Einfluss geblieben ist, neben dem er als der grösste Meister dieser Schule dasteht. Von den nicht sehr zahlreichen Werken desselben geben wir eine in der Gallerie Leuchtenberg in München befindliche Maria mit dem Kinde. Maria sitzt auf einer Steinbank von einem Gebüsch von Lorbeer und Rosen umgeben, sie hält das unbedeckte Kind im Schoosse, beide blicken sich ruhig und ernst ins Auge. Den Hintergrund bildet eine waldige Landschaft. 2' 10" hoch, 2' 2" breit. — Nach dem Stich von Muxel in dessen Gemäldesammlung des Herzogs von Leuchtenberg. Heft X, Nr. 56.

FIG. 7. Porträt der Palma vecchio (irrtümlich auf der Tafel mit 1 bezeichnet), nach der Abbildung bei Vasari, Leben des Palma.

FIG. 8. Der heilige Petrus von andern Heiligen umgeben, von Palma vecchio. — Jacopo Palma, der ältere, befolgte ursprünglich die Weise des Giovanni Bellini, bis er sich der neueren von den Venetianern des XVI. Jahrhunderts eingeschlagenen Richtung, namentlich der des Giorgione zuwendete, den er eher in der Anmuth und Weiche, als in der gesammelten Kraft erreicht. Zu seinen älteren Bildern, die noch mehr an die Strenge der Auffassung des Bellini erinnern, gehört ein Bild, das er für die Kirche von Oderzo im Trevisanischen gemalt hat, und welches sich jetzt in der Sammlung der Akademie von Venedig befindet; der h. Petrus den Schlüssel und das Buch haltend sitzt auf erhöhtem Throne und scheint den um ihn versammelten Heiligen seine Lehre vorzutragen. Vorn zur Rechten steht Johannes der Täufer, als bärtiger Mann gebildet, den Fuss auf eine der Stufen des Thrones gestützt; hinter ihm die heilige Augusta und der heilige Markus mit dem Buche; zur Linken des heiligen Petrus der heilige Apostel Paulus mit dem Schwerte, hinter ihm die heilige Justina von Padua und Tizian, Bischof von Oderzo. Das Ganze ist mit einer gewissen Strenge und nicht ohne Grossartigkeit gemalt; die Haltung der Figuren kräftig, mitunter etwas eckig, wie denn auch der Faltenwurf in einigen Theilen schwer und breit behandelt ist. — Nach dem Stich von Comirato in der Pinacoteca dell' J. R. Accademia Veneta I, Taf. 35.

FIG. 9. Maria mit dem Kinde, Johannes der Täufer und die heilige Catharina, von Palma vecchio. — Als ein Beispiel der grösseren Milde und Weiche, die Palma in späterer Zeit sich aneignete, ist eines seiner Bilder in der Gallerie von Dresden zu betrachten. Maria, hinter der ein Teppich, hält mit der Rechten das volle und schöne unbedeckte Kind auf dem Schoosse, während sie mit der Linken eine Schriftrulle berührt, die ihr Johannes der Täufer, ein bärtiger jugendlicher Mann, der das aus Baumzweigen gebildete Kreuz hält, darzubieten scheint. Zwischen beiden weiter im Hintergrunde die heilige Catharina, mit lieblichem feinem Gesicht und blondem Haar, das frei auf die Schulter fällt. 2' 9" hoch, 3' 9" breit. — Nach der Lithographie von Hanfstängl.

FIG. 10. Die Ehebrecherin vor Christus, von Pordenone. — Licinio Regillo, nach seinem Geburtsort Pordenone genannt, zeichnet sich namentlich durch Feinheit und Schmelz der Farbe, wie durch eine treffliche Behandlung des Nackten neben den grossen Meistern der venetianischen

Schule aus, deren Zeitgenosse und Nebenbuhler er war. Ein schönes Beispiel dieser seiner Kunstweise gibt das jetzt in der Bildergalerie des Museums zu Berlin befindliche Bild der Ehebrecherin. Mannigfache Charakteristik spricht aus den Köpfen der Schriftgelehrten, zu denen der milde und

humane Ausdruck Christi, wie die weiche Schönheit des still vor sich hinblickenden Weibes sehr wirksame Gegensätze bilden. Auf Leinwand, 3' 2 $\frac{1}{4}$ " hoch, 4' 6" breit. — Nach der Lithographie von Fr. Jentzen in der „Galerie des Berliner Museums“.

TAFEL XVIII. (81.)

NIEDERLÄNDISCHE MALEREI.

FIG. 1. Die Anbetung des Lammes, von Jan van Eyk. — Unter den Werken der Gebrüder van Eyk, von denen in den Niederlanden im Anfang des XV. Jahrhunderts eine ähnliche und nicht minder folgenreiche Umgestaltung der Malerei ausging als von Masaccio in Italien (vgl. Tafel 67—70.) steht in erster Reihe ein grosses Altarwerk, das dieselben während der Jahre 1420 und 1432 für eine Seitenkapelle der Kirche des h. Bavo in Gent ausgeführt haben. Die Eyks, unter denen Jan van Eyk als der bedeutendste betrachtet werden muss, stehen auf dem Boden desselben Naturalismus, den wir schon bei den gleichzeitigen Künstlern Italiens kennen gelernt haben und der überhaupt den Grundzug der Kunst des XV. Jahrhunderts ausmacht, aber sie zeigen diesen Naturalismus in einer durch die nordisch-germanische Eigenthümlichkeit bedingten Weise, einmal mehr auf die vollständigste Realität auch in dem kleinsten Detail und andererseits auf den erschöpfendsten Ausdruck der Regungen des Seelen- und des Gemüthslebens gerichtet. Zu Beidem bot die durch sie bewirkte Einführung einer neuen Technik — der Oelmalerei — die Hand, die in überraschender Schnelligkeit über alle kunstübenden Länder verbreitet, dazu bestimmt war, der gesammten Malerei für alle Folgezeit einen durchaus veränderten Charakter und eine erhöhte Bedeutung zu verleihen. Das angeführte Altarwerk, dessen Haupt- und Mittelafel, die Anbetung des Lammes, sich noch an seinem ursprünglichen Ort befindet, während die Seitentafeln weit zerstreut sind (die meisten und schönsten befinden sich im Museum zu Berlin), zeigt nun alle, sowohl in der Tiefe der Auffassung, als der Vollendung der Ausführung beruhende Vorzüge dieser Malweise in grösster Vollständigkeit. Der specielle symbolische Vorgang ist als Anlass benutzt, den ganzen Reichthum der Natur- und Menschenwelt, letzterer in ihren mannigfachsten Beziehungen auf das Heilige darzulegen und in einen umfassenden, ich möchte sagen, epischen Zusammenhang zu bringen. So ist einmal der landschaftliche Theil des Bildes von einer Wahrheit und Schönheit, die man bisher noch niemals gefunden, und die auch bei den bedeutendsten späteren Italienern dieses Jahrhunderts nicht gefunden wird, eine Vollendung die uns berechtigt, hier die Entstehung der eigentlichen Landschaftsmalerei anzunehmen. In derselben Schönheit und Mannigfaltigkeit wird uns dann der ganze Inhalt des damaligen Menschenlebens vorgeführt, indem in langen und feierlichen Zügen rechts die geistlichen, links die weltlichen Stände einherziehen, während im Hintergrunde links die männlichen Märtyrer, von rechts die weiblichen Märtyrer auf das Lamm zuwallen. Durch alle diese zahlreichen Figuren geht nun allerdings eine gemeinsame Stimmung, die hingebender Frömmigkeit hindurch; indess ist damit, dem oben angedeuteten Charakter jener Kunstweise entsprechend, eine gleichsam in die tiefsten Tiefen des menschlichen Herzens hinabsteigende Individualisirung verbunden, nach der jeder Einzelne als ein nach Stand, Gemüth und Charakter Besonderer erscheint,

während die heilige Kunst des Mittelalters alle diese Besonderheiten in die Gemeinsamkeit Einer und derselben Stimmung aufgehen liess.

Damit hängt dann, bei der verhältnissmässig geringen Dimension der Figuren eine bis dahin ebenfalls unerhörte Vollendung der Details — vom Grashalm und der Blume bis zu den zartesten Zügen des Antlitzes — zusammen, über der jedoch, wie dies hier noch als ein besonderer Vorzug hervorgehoben werden muss, die Gesammthaltung durchaus nicht vernachlässigt worden ist, so dass neben der Freude an dem vollendet durchgeführten Einzelnen auch die Totalwirkung des Bildes eine sehr grosse ist. — Nach einem von Waagen herausgegebenen Kupferstich.

FIG. 2. Die Darbringung Christi im Tempel, von Jan van Eyk. — Wir haben um auch die Durchbildung der Einzelheiten in Gewandung und Gesichtsbildung bei diesem Meister anschaulich zu machen, ein früher der Boisserée'schen Sammlung angehöriges und jetzt in der Pinakothek befindliches Bild ausgewählt, das, als Seitenflügel zu einem Altarschrein gehörig, die Darbringung Christi im Tempel zum Gegenstande hat. Maria in reichem, dunklem Gewande und von mildem Charakter, überreicht dem Hohenpriester das nackte Kind, das von diesem mit sorgsamer Liebe in Empfang genommen wird. Hinter der Maria stehen Joseph und eine Jungfrau mit Geschenken, letztere in der Tracht der damaligen Zeit. Der Hintergrund bildet eine reiche, im romanischen Styl gehaltene Kirchenarchitektur, deren oberen Theil wir der Raumersparniss halber auf unserer Darstellung weggelassen haben und die eine grosse Sorgsamkeit der Ausführung in den Details der Arkaden, der Fenster mit ihren Glasmalereien und in der auf eine Strasse sich öffnenden Durchsicht bekundet. — Auf Holz 4' 4" hoch, 2' 3" breit. — Sammlung nieder- und oberdeutscher Gemälde der Gebrüder Boisserée und Bertram, lithographirt von J. N. Strixner. Taf. 14.

FIG. 3. Die Verkündigung, von Hugo van der Goes. — Ein der Gemüthsrichtung der Eyks und ihrer zahlreichen Schüler besonders zusagender Gegenstand war die Verkündigung, die meist mit einer grossen Feinheit der Empfindung, sowohl in der Figur des Engels als der Maria selbst, dargestellt wurde. Als ein schönes Beispiel solcher Darstellung kann das unter Fig. 3 aufgeführte Bild eines Schülers der Eyks, des Hugo van der Goes, gelten, das früher der Boisserée'schen Sammlung angehörig, sich jetzt ebenfalls in der Pinakothek zu München befindet. Maria steht in ihrem Zimmer aufrecht vor einem aufgeschlagenen Gebetbuche, von dem sie sich mit zarter und demüthiger Geberde abwendet, um die Botschaft des Engels entgegen zu nehmen, der sich ihr, einen Scepter in der Linken, die Rechte ausdrucksvoll gegen sie ausgestreckt, schwebend

naht. Die Motive haben im Ganzen eine grosse Verwandtschaft mit denen einer Darstellung desselben Gegenstandes von Jan van Eyk. — Auf Holz 3' 8" hoch, 3' 5" breit. — Boisseree a. a. O. Taf. 104.

FIG. 4. Die Feier des Passahfestes, von Rogier van Brügge oder Hans Memling. — Das unter Fig. 4 dargestellte Bild gehört zu einer Reihe von vier auf die Feier des Abendmahls bezüglichen Gemälden, die ursprünglich wohl die Flügel eines Altarschreines gebildet haben und von denen sich jetzt zwei in dem Museum von Berlin befinden, die beiden andern aus der Boisseree'schen Sammlung in den Besitz des Königs von Bayern übergegangen sind. Sie wurden früher als Werke des berühmten Rogier van Brügge, eines der ausgezeichnetsten Schüler des Jan van Eyks, betrachtet und werden von Waagen gegenwärtig dem Hans Memling zugeschrieben. Jedenfalls gehören sie mit zu den wichtigeren Werken der Eyk'schen Schule, indem sie in vieler Beziehung der Vollendung des Meisters selbst näher, als andere Werke von deren Schülern treten. Unser Bild stellt die Feier des Passahfestes in einer jüdischen Familie dar. Der Vater zerlegt das Osterlamm, Frau, Sohn und Tochter stehen reisefertig um den Tisch. Das behäglich und mit Treue in allen Einzelheiten dargestellte Zimmer, das stille und sittige Wesen der theilnehmenden Personen scheinen uns einen Blick in das trauliche und innige Familienleben der damaligen Zeit zu eröffnen, die übrigens, dem herrschenden Naturalismus entsprechend, in allen Einzelheiten der häuslichen Einrichtung, des Kostüms u. s. w. zu ihrer vollen Geltung kommt. Auf Holz 2' 9" h., 2' 2½" br. — Von C. Becker nach dem Original auf der Berliner Gemädegalerie gezeichnet.

FIG. 5. Die Ankunft der h. Ursula in Rom, von Hans Memling. — Einer der ausgezeichnetsten Künstler der Eyk'schen Schule ist Hans Memling, der, als ein Schüler des Rogier van Brügge betrachtet, in der letzten Hälfte des XV. Jahrhunderts zu Brügge thätig war. Von den dort befindlichen und, wie man glaubt, aus Dankbarkeit dem dortigen S. Johannes-Hospital gestifteten Werken verdient vor allen der mit zahlreichen Malereien gezierte und in Form eines gothischen Kirchengebäudes gehaltene Reliquienkasten der h. Ursula hervorgehoben zu werden. Die Bilder, die einen zusammenhängenden Cyklus ausmachen und mit miniaturartiger Vollendung und einer seltenen Pracht der Farbe ausgeführt sind, stellen mit grosser Anschaulichkeit und einer in Betreff der deutschen Lokale, wie Köln und Basel, historischen Treue die Geschichte der h. Ursula dar, die der Legende nach von einem grossen Gefolge frommer Jungfrauen und Rittern begleitet, an deren Spitze sich ihr Verlobter befand, einen Zug von ihrer Heimath England nach Rom unternahm und auf der Rückkehr bei Köln nebst allen Begleitern den Märtyrertod erlitt.

Unser Bild stellt die Ankunft der Heiligen in Rom dar, wo sie von dem Papst Cyriakus an den

offenen Pforten einer Kirche empfangen wird. Sie befindet sich an der Spitze ihres Gefolges und kniet vor dem Papste auf den Stufen des Heiligthums nieder um von ihm den Segen zu empfangen. Auch der Papst hat ein Gefolge von Würdenträgern der Kirche hinter sich, die sich, wie er selbst, durch eine grosse Milde und Güte der Gesichtszüge auszeichnen, wie auch das Gefolge der Heiligen Köpfe von der reinsten Empfindung zeigt.

In der geöffneten Kirche sieht man als gleichzeitige Vorgänge die Taufe mehrerer Jünglinge und in sehr kleinen Figuren die Ertheilung der Hostie an die h. Ursula. Den Hintergrund bildet eine Strasse Roms mit schönen Gebäuden und darüber eine anmuthige Gebirgslandschaft.

Das Bild zeichnet sich vor den andern in einem hohen Maasse durch eine vollkommene Verbindung aller vortrefflichen Eigenschaften dieses Meisters, insbesondere durch eine treffende und mit grosser Anmuth gepaarte Charakteristik und eine mit der allerzartesten Detailausführung verbundene Wärme der Färbung aus, so dass es als eines der schönsten unter diesen schönen Werken flandrischer Kunst betrachtet werden kann. — *La chasse de Ste. Ursule gravée au trait par Charles Onghena d'après Jean Memling avec texte par Octave Delepierre et Auguste Voisin, Bruxelles 1841. pl. III.*

FIG. 6. Der Erzengel Michael aus dem jüngsten Gericht, von Albert van Ouwater oder Justus van Gent. — In der Marienkirche zu Danzig befindet sich ein mit dem Jahr 1487 bezeichnetes Altarbild, das als eines der vorzüglichsten Werke der Eyk'schen Schule betrachtet werden kann und sowohl an Grösse, sowie in der Vortrefflichkeit der Idee und der Durchführung dem grossen Genter Altarbilde an die Seite gesetzt zu werden verdient. Es stellt dasselbe auf drei Tafeln das jüngste Gericht, die Hölle und den Aufenthalt der Seligen dar.

Der grosse Gedanke des Weltgerichts, sowie der Gegensatz zwischen den Qualen der Verdammten und dem reinen Glück der Seligen ist darin mit ergreifender Tiefe und mit einer, namentlich in den kühnen und schwierigen Stellungen der nackten Figuren, bewunderungswürdigen Meisterschaft des Technischen ausgedrückt. Die von uns dargestellte Figur gehört dem Hauptbilde des Weltgerichts an, dessen Mittelpunkt der die übrigen Figuren an Grösse bedeutend überragende Erzengel Michael bildet, eine hohe und edle Jünglingsgestalt in goldner Rüstung, die mit der grössten Genauigkeit die umgebenden Gegenstände abspiegelt, zwei Menschenseelen abwägend, und deren eine, als zu leicht befunden, in den Abgrund der Verdammniss hinabstossend. Ueber die Person des Malers herrscht auch hier grosse Verschiedenheit der Ansichten. Während man das Werk früher dem Hugo van der Goes oder Jan van Eyk selbst zuschrieb, wird jetzt allgemeiner Albert van Ouwater, oder wie von Waagen, Justus van Gent als Urheber desselben angesehen. — Nach einem Kupferstich.

TAFEL XIX. (82.)

DEUTSCHE MALEREI.

FIG. 1. Christus am Kreuz, von Martin Schön. — Die niederländische Kunst, deren rasche Verbreitung und grossen Einfluss wir schon angedeutet haben, konnte nicht ohne die bedeutendste Einwirkung auf das zunächst liegende und innerlich in so vielen Punkten verwandte Deutsch-

land bleiben. Wie schon früher die, obschon vorwiegend im altgermanischen Sinne gehaltene kölnisch-niederrheinische Kunst Spuren dieses Einflusses zeigte, haben wir schon in der Behandlung des Kölner Dombildes nachgewiesen (vgl. Bd. II, Taf. 60). Nicht minder lässt sich nun jener Einfluss

auch in Oberdeutschland bemerken, jedoch nicht ohne dass sich hier die deutsche Gemüths- und Sinnesrichtung in mancherlei Abweichungen von der niederländischen Art bekundet. Namentlich muss hier eine grössere Tiefe und Innigkeit hervorgehoben werden, während die Durchbildung des Details und der Aeusserlichkeiten hinter die Darstellung der Gemüthszustände und Stimmungen bedeutend zurücktritt. Als einer der bedeutendsten Meister dieser Richtung, sowie des XV. Jahrhunderts überhaupt, ist Martin Schongauer zu betrachten, der vielleicht zu Ulm geboren, zu Colmar thätig war. Er wird gewöhnlich Martin Schön genannt, nach dem Vorgange seiner Zeitgenossen, die ihn wegen seiner künstlerischen Vollendung Hübsch Martin nannten, wie sich aus der Inschrift eines alten Porträts von ihm ergibt: „Martin Schongauer genannt Hipsch Martin von wegen seiner Kunst.“ Aus der Richtung seiner Kunst, in der er die Innigkeit des Seelenlebens mit idealer Schönheit der Gesichtsbildung zu vereinigen suchte, lässt sich sein Verhältniss zu dem einer ähnlichen Richtung zugethanen Pietro Perugino (vgl. Taf. 70) erklären, mit dem er befreundet war und öfters Zeichnungen austauschte. Sein Einfluss auf die Zeitgenossen und Nachfolger scheint namentlich durch seine zahlreichen vortrefflichen Kupferstiche verbreitet worden zu sein, wie denn in dieser Beziehung von Wichtigkeit ist, dass selbst Michel Angelo nach diesen Stichen studirt und einen derselben, die Versuchung des h. Antonius darstellend, sogar kopirt haben soll.

Unsere Abbildung gibt einen seiner Kupferstiche wieder, auf dem Christus am Kreuz, von Maria und Johannes betrauert, dargestellt ist, ein Werk von grosser Feinheit der Formen und ergreifendem, obschon in nicht allzu streng naturalistischer Weise gehaltenem Ausdruck des Schmerzes, sowie es sich auch durch eine wohlthätige Harmonie der Komposition auszeichnet. — Nach dem Originalstich, bei Bartsch, Tom. VI, Nr. 25.

FIG. 2. Die Anbetung der heiligen drei Könige, von Martin Schön. — Die ebenfalls einem Kupferstich entlehnte Darstellung der Anbetung des Christkinds durch die heiligen drei Könige ist sehr geeignet, nun neben dem schon bei dem ersten Bilde erwähnten Vorzuge des Meisters auch eine der weniger vollendeten Seiten jener Kunstweise anschaulich zu machen, die sich bei der oberdeutschen Schule überhaupt in höherem oder geringerem Maasse als ein durchgehender Mangel bemerkbar macht.

Je mehr man nämlich sein Augenmerk auf die Darstellung des Gemüthes, der Empfindung und des Charakters richtet, wie sich derselbe in den Zügen des Antlitzes darstellt, um so mehr wurde die gediegene und reale derbe Darstellung des menschlichen Körpers, in der sich namentlich der italienische Naturalismus des XV. Jahrhunderts so gross gezeigt hatte, vernachlässigt und es lässt sich somit in vielen Werken der deutschen Kunst desselben Zeitraums eine gewisse Schwäche in diesen Theilen der Darstellung nicht verkennen, die sich namentlich in der unsicheren und schwankenden Haltung der dargestellten Figur kundgibt.

Man wird übrigens aus der vorliegenden Abbildung leicht ersehen, wie dieser Umstand kaum als blos zufälliger äusserlicher Mangel betrachtet werden kann, sondern wie er gewissermaassen durch die gesammte Auffassungsweise dieser Meister bedingt ist und in deren Werken mit den unlängbaren Vorzügen ein harmonisch zusammenstimmendes Ganze ausmacht. — Nach dem Originalkupferstich bei Bartsch, Nr. 6.

FIG. 3. Die heilige Katharina, von Martin Schön. — Nach einem Originalkupferstich dieses Meisters, bei Bartsch, Nr. 65.

FIG. 4. Christus am Kreuz, von Michael Wohlgemuth. — Im Jahre 1479 wurde dem Michael Wohlgemuth, Maler zu Nürnberg und dem bedeutendsten Meister der fränkischen Malerschule des XV. Jahrhunderts die Ausführung des Hauptaltars der Frauenkirche zu Zwickau für den Preis von 1400 rhein. Goldgulden aufgetragen. Der Altar besteht in einem Schrein mit Holzschnitzfiguren und Flügelthüren, deren äussere Seiten mit vier Szenen der Passion, die inneren dagegen mit der Verkündigung Mariä, der Geburt Christi, der Anbetung der heiligen drei Könige und der heiligen Familie bemalt sind. Von den ersteren wählen wir die Kreuzigung, als das beste und durch Härte der Komposition und Charakteristik am wenigsten verletzende Werk aus, das zugleich wegen der Gleichheit des Gegenstandes zu einer lehrreichen Vergleichung mit der Auffassung des Martin Schön (Fig. 1) Anhalt darbietet. Die fränkische Schule, die den ernsten kirchlichen Gehalt zu ihrem hauptsächlichsten Vorwurf macht, bewegt sich, wie auch aus dem Bilde zu ersehen, in einer sehr strengen Charakteristik, die oft an das Unschöne und Widerwärtige streift. Dazu gesellt sich namentlich in den zahlreichen, aus der Werkstatt Wohlgemuths hervorgehenden Gesellenarbeiten oft eine harte und manierirte Art des Faltenwurfs, Unbestimmtheit und Unsicherheit des Körperbaues und eine bunte und fleckige Färbung, um so ein eigenthümliches Gemisch von Nachtheilen und Vorzügen, zu denen vor Allem die tiefe und wahre Empfindung der Hauptpersonen gehört, hervorzubringen, von denen auch unsere Kreuzigung ein ziemlich anschauliches Beispiel abgibt. — Quandt, die Gemälde des Michel Wohlgemuth in der Frauenkirche zu Zwickau. Taf. IV.

FIG. 5. Maria mit dem Kinde, von Hans Holbein dem Aelteren. — Das mit dem Jahr 1499 bezeichnete, in der Moritzkapelle zu Nürnberg befindliche Gemälde des alten Holbein, des vorzüglichsten Meisters der Augsburger Schule, zeigt die Jungfrau auf einem Throne sitzend und in einfach anmuthiger Haltung das Kind an ihre Brust drückend, welches nackt auf ihrem Schoosse steht und liebkosend an ihr emporstrebt. Zu den Seiten des Thrones zwei Engel, deren einer die Weltkugel mit dem Kreuz darüber, der andere dagegen einen Apfel mit darauf sitzendem Vögelchen dem Christkinde darbieten. Die Figuren stehen auf Goldgrund mit eingepressten Verzierungen und sind in sehr kräftigem Ton gehalten, die Zeichnung dem Geist der Schule entsprechend, etwas strenge und in scharfen Umrissen, die Gewandung eckig und gebrochen, die Köpfe dagegen von schönem, mildem Ausdruck und zart kolorirt. — Auf Holz 1' 5" hoch, 1' breit. — Die Gemälde der Moritzkapelle zu Nürnberg. Heft 1. Taf. 1.

FIG. 6 und 7. Die Verkündigung Mariä, von Bartholomäus Zeitbloom. — In einer sehr reinen und ansprechenden Weise tritt die Milde der Auffassung in Werken der Ulmer Schule hervor. Wir haben Aehnliches schon von dem aus Ulm stammenden Martin Schön aussagen können und wird dasselbe namentlich durch Werke des bedeutendsten Meisters dieser Schule, Bartholomäus Zeitbloom bestätigt. Vor Allem sind in dieser Beziehung wichtig die Malereien eines Altarwerkes auf dem Heerberge, von dem wir hier zwei Tafeln, die Verkündigung darstellend, ausgewählt haben, um daran sowohl den schlichten und einfachen Sinn und den Ernst einer frommen Gesinnung, als auch die, wenn auch etwas befangene, so doch nicht unschöne Durchführung nachzuweisen, die zu den wesentlichsten Merkmalen dieser Schule gerechnet werden können. — Bartholomäus Zeitbloom und seine Altarbilder auf dem Heerberge. Dritte Veröffentlichung des Vereins für Kunst und Alterthum in Ulm und Oberschwaben. Ulm 1845.

FIG. 8. Die h. Barbara, von Israel von Mekenen. — Nach einer guten Kopie des bei Bartsch mit Nr. 122 bezeichneten Kupferstiches dieses Meisters.

TAFEL XX. (83.)

MALEREI DES ALBRECHT DÜRER.

Tafel 83 und zum Theil die Supplementtafel 83, A. sind dazu bestimmt, den Reichthum und die Mannigfaltigkeit anschaulich zu machen, durch welche sich die Kunstschöpfungen des grössten deutschen Meisters des XVI. Jahrhunderts auszeichnen und in Bezug auf welche Dürer nur mit den grössten Heroen der italienischen Kunst, die wir schon früher behandelt haben, verglichen werden kann. Die unter diesen Umständen sehr schwierige Auswahl ist nach dem doppelten Gesichtspunkt geregelt, einmal die verschiedenen Kunstgattungen, wie äusserlich genommen Oelmalerei, Kupferstich und Holzschnitt und innerlich die heilige Malerei, das Porträt, das phantastische Genre zur Anschauung zu bringen, sowie auch Proben aus den verschiedenen Stufen des Entwicklungsganges unseres Meisters vorzuführen. Um das durch die folgenden Tafeln zu gewinnende Verständniss dieses Entwicklungsganges zu erleichtern, schicken wir den speciellen Erläuterungen eine kurze chronologische Uebersicht der mitgetheilten Kunstwerke voraus. Von dem Jahre 1498 ist das Bild der apokalyptischen Reiter (Taf. 83, Fig. 5); von 1500 das eigene Porträt Dürers (Taf. 83, A, Fig. 1); von 1504 Adam und Eva (Taf. 83, Fig. 1); von 1511 der Abschied Christi von der Mutter (ebendas. Fig. 4) und die Anbetung der heiligen Dreieinigkeit (Taf. 83, A, Fig. 3); von 1512 die Grablegung Christi (Taf. 83, Fig. 3); von 1513 Ritter, Tod und Teufel (Taf. 83, Fig. 8); von 1514 die Melancholie (ebd. Fig. 7); von 1524 das Portrait Pirkheimers (Taf. 83, A, Fig. 2) und vom Jahre 1526 die Apostel Marcus und Paulus (Taf. 83, Fig. 6).

FIG. 1. Adam und Eva. Kupferstich. — Wir beginnen unsere Uebersicht mit dem vom Jahr 1504 datirten Kupferstich, der Adam und Eva darstellt, indem derselbe der früheren Zeit des Meisters angehörend uns mehr als alles andere den bewunderungswürdigen Fortschritt bekundet, der durch Dürer im Gegensatz zu seinem Lehrer M. Wölgemuth in der deutschen Kunst gemacht worden ist. Dürer nämlich steht zu seiner Zeit und Schule in einem bei weitem ungünstigeren Verhältniss als die grossen Meister der italienischen Schule; denn während jene, um ihre höchsten Aufgaben lösen zu können, nur das ihnen Ueberlieferte aufzunehmen und zur letzten Vollendung zu bringen hatten, hatte Dürer vielmehr, um überhaupt Grosses zu leisten, sich von den Fesseln seiner Schule erst vollständig zu befreien, so dass sein Entwicklungsgang dadurch ein viel schwierigerer und mühsamerer geworden ist. Und gerade in dieser Beziehung ist die angeführte und mit zu den vortrefflichsten Werken des Meisters gezählte Darstellung so wichtig, indem sie in der vollendeten, zugleich naturwahren und schönen Behandlung der nackten Körperform Dürers Bruch mit seiner Schule und das Hervorleuchten seines eigenen Genius in überraschender Weise bekundet. Das auch in Bezug auf die Technik des Kupferstichs meisterhafte Blatt zeigt das Monogramm Dürers, die Jahreszahl 1504 und die Inschrift „Albertus Durer Noricus faciebat“. — Nach einer guten Kopie von Johann Wierx, bezeichnet mit der Jahreszahl 1566 und der Inschrift „Albertus Durer inventor, Johannes Wierx faciebat. ae 16“, bei Bartsch VII, Nr. 1, A.

FIG. 2. Maria mit dem Kinde. Kupferstich. — Das vortreffliche Blatt, das unter dem Namen der Jungfrau mit dem Affen bekannt ist, ist sehr wohl geeignet, uns die eigenthümlich genreartige und dadurch so unmittelbar anregende Auffassung zu veranschaulichen, mit der die deutsche Kunst dieses Zeitraums auch die heiligen Gegenstände zu behandeln pflegte. Maria sitzt am Ufer eines Flusses, die Linke ruht auf einem Buche, während die Rechte das Kind leise berührt. Das Letztere sitzt in schöner bewegter Stellung nackt auf dem Schoosse der Mutter und spielt mit einem Vogel. Zu ihren Füssen sitzt ein mit einer Schnur an den Planken des Sitzes, den Maria einnimmt, befestigter Affe von grosser und scherzhafter Naturwahrheit; den Hintergrund bietet eine sehr anmuthige Landschaft, durch die sich ein mit Schiffen belebter Fluss hindurch zieht, während die Ufer mit Wald und Gebüsch und mancherlei Baulichkeiten geziert sind. Der Stich trägt nur das Monogramm Dürers. — Bartsch, Nr. 42.

FIG. 3. Die Grablegung Christi. Kupferstich. — Die Grablegung Christi gehört einer Reihe von 16 Kupferstichen an, die, unter dem Namen der Passion bekannt, Scenen aus der Leidensgeschichte Christi darstellen und einigen darauf befindlichen Jahreszahlen zufolge vom Jahre 1508 bis 1512 gehen.

Unsere Grablegung ist mit dem Jahre 1512 bezeichnet und zeigt drei Jünger beschäftigt, den Leichnam des Herrn in das Grab niederzulegen, während drei heilige Frauen und der Apostel Johannes unter Aeusserungen lebhafter Trauer dem schmerzlichen Vorgange beiwohnen. — Bei Bartsch, Nr. 15.

FIG. 4. Der Abschied Christi von seiner Mutter. Holzschnitt. — Im Jahre 1511 erschien ausser zwei andern bedeutenden Holzschnittwerken (der grossen Passion und dem Leben Mariä) eine unter dem Namen der kleinen Passion bekannte Reihe von Holzschnitten, die nach Dürers Zeichnungen geschnitten, Begebenheiten der Leidensgeschichte darstellen und ohne Zweifel mit zu den vorzüglichsten Erzeugnissen unseres Meisters gerechnet werden müssen, wie sie denn auch weit über die Grenzen des deutschen Vaterlandes hinaus auf die Kunstbildung von grösstem Einfluss gewesen sind. Wiederum zu den schönsten Darstellungen dieser Reihe gehört das von uns wiedergegebene Blatt, auf welchem man Christus mit der Fahne vor Maria stehend erblickt, welche vor einem Betpult sitzend anbetend die Hände erhebt und voll Schmerz auf den Sohn hinblickt, eine Darstellung, die sowohl wegen der tiefen, in der Situation liegenden Empfindung, als wegen der vortrefflichen, würdigen Durchführung, namentlich der Gewandung einen äusserst wohlthuenden Eindruck macht. — Bei Bartsch a. a. O. Nr. 92.

FIG. 5. Die vier Reiter der Apokalypse. Holzschnitt. — Schon im Jahre 1498 erschien eine Reihe von Holzschnitten, welche die mystischen Bilder der Offenbarung Johannis in ergreifender und dem Geist jenes Werkes selbst entsprechender Weise zur Darstellung bringen. Wir geben das Bild der vier Reiter, wie sie nach der Schilderung im sechsten Kapitel mit dämonischer

furchtbarer Gewalt über die Erde dahinziehen und die entsetzten Geschlechter der Menschen vor sich niederstrecken. In erster Reihe „ein fahl Pferd, und der darauf sass, dess Name hiess Tod und die Hölle folgte ihm nach“ (Cap. 6, V. 8); danach „ein schwarzes Pferd und der darauf sass, hatte eine Waage in der Hand“ (V. 5), das drohende Bild der Hungersnoth; weiter „ein ander Pferd, das war roth und dem, der darauf sass, ward gegeben den Frieden zu nehmen von der Erde“ (V. 4), und endlich „ein weiss Pferd und der darauf sass, hatte einen Bogen, ihm ward gegeben eine Krone“ (V. 2) — die schrecklichen Bilder des Krieges und der Pest. Ueber den Reitern schwebt ein Engel, zu den Füssen der mit grosser Wahrheit gezeichneten Pferde liegen in buntem Gewirr und voll Entsetzen Männer und Weiber theils schon niedergestreckt, theils im Begriff niederzusinken, eine sichere Beute der in Vers 8 erwähnten Hölle, die in Gestalt eines Ungeheuers dem Tode folgt und einen Mann, der durch eine kostbare Bischofsmütze als geistlicher Würdenträger bezeichnet ist, zu verschlingen im Begriff steht. — Bartsch, Nr. 64.

FIG. 6. Die Apostel Marcus und Paulus. Oelbild. — Im Jahre 1526, nur zwei Jahre vor seinem Tode, schuf Dürer ein Werk, das, obgleich ungemein einfach in der Anlage, in der Gewalt des Gedankens und der grossartigen vollendeten Durchführung uns die ganze Energie seines Geistes und den tiefen Ernst seiner Kunstweise wie nur wenige andere Werke zu vergegenwärtigen im Stande ist. Es sind dies zwei Bilder mit den lebensgrossen Figuren der vier Evangelisten. Dürer, gleichsam um zu zeigen, wie er in diesem Werke sein ganzes künstlerisches und menschliches Wollen zusammengefasst, machte dasselbe dem Rathe seiner Vaterstadt zum Geschenk. Auf dem einen Bilde befinden sich Johannes und Petrus, auf dem andern, von uns wiedergegebenen, im Vordergrund Paulus und im Hintergrunde Marcus, welcher, wie von lebhafter Ueberzeugung bewegt, zu sprechen scheint und offen um sich blickt, wogegen Paulus kühn und mit gesammelter Kraft seitwärts aus dem Bilde herausblickend jeden Augenblick bereit scheint, mit dem Schwerte, das er mit der Rechten gefasst hält, für die Lehre einzutreten, als deren Symbol das Buch auf seinem linken Arme ruht. Denn darin liegt zugleich die tiefere Bedeutung dieser Bilder, dass sie, wie auch die Unterschriften beweisen, die ganze Kraft des Geistes und der Gesinnung zum Ausdruck zu bringen bestimmt sind, deren man in dem damaligen Kampf um Geistesfreiheit bedurfte; eine Auffassung, die mit der gewöhnlichen Annahme, dass Dürer in den vier Figuren die vier Temperamente dargestellt habe (im Paulus das choleriche, im Marcus das sanguinische), sehr wohl vereinbar ist. Die Ausführung ist ebenso vollendet, sowohl was die Reinheit der Zeichnung, die von allen Willkürlichkeiten, die wohl sonst, wie etwa in der Gewandung, noch beim Dürer gefunden werden, völlig frei ist, als den Adel der Linien, die Grossartigkeit der Gewandung betrifft, als auch endlich den meisterhaften natürlichen und warmen Ton des Kolorits, der mit einem kräftigen und vollen Farbeauftrag Hand

in Hand geht. Im Jahre 1627 wurden die Bilder dem Kurfürsten Maximilian von Bayern überlassen und befinden sich gegenwärtig in der Pinakothek zu München. Die Kopien von Vischer, durch die sie damals ersetzt wurden, befinden sich im Landauer Brüderhause zu Nürnberg. — Auf Holz 4' 6" hoch, 2' 4" 6" breit. — Nach dem Stich von Fleischmann.

FIG. 7. Die Melancholie. Kupferstich. — Um schliesslich noch von den zahlreichen Darstellungen phantastisch-allegorischen Inhalts einige wichtige Belege anzuführen, geben wir auf dieser Tafel noch die Abbildung zweier allgemein und zwar mit Recht gerühmter Kupferstiche unseres Meisters. Der erste derselben, mit dem Jahre 1514 bezeichnet, ist unter dem Namen der Melancholie bekannt und stellt ein kräftiges, geflügeltes Weib in sitzender Stellung dar, die, das Haupt auf die Linke gestützt, in tiefem Nachdenken vor sich hinblickt, während die im Schooss ruhende Rechte einen Cirkel hält. Sie ist mit mannigfachen Produkten, sowie Gegenständen menschlicher Forschung umgeben, die, wie ein zu ihren Füssen liegender zusammengekauerter Hund, alle mit zu der höchst eigenthümlichen Stimmung beitragen, die in diesem Bilde herrscht. Was diese Gegenstände anbetrifft, so sei hier nur der Absonderlichkeit halber auf eine an der Wand befindliche Tafel aufmerksam gemacht, auf welcher die Zahlen von 1 bis 16 in 4 Reihen von je 4 Ziffern so angeordnet sind, dass das Zusammenzählen der vier Ziffern einer jeden Reihe (auch der beiden Diagonalen) die Summa 34 ergibt. — Eine fliegende Fledermaus trägt auf ihren ausgebreiteten Flügeln die Inschrift Melencolia I, zwischen den beiden letzten Buchstaben sich ein kleineres S befindet. Der Stich ist technisch sehr vollendet und häufig nachgestochen worden. — Bartsch, Nr. 74.

FIG. 8. Ritter, Tod und Teufel. Kupferstich. — In noch bedeutsamerer Weise tritt das phantastische Element in dem unter der Bezeichnung „Ritter, Tod und Teufel“ oder „cheval de la mort“ bekannten Kupferstiche hervor. Man erblickt darauf einen vom Kopf bis zum Fuss geharnischten Ritter auf seinem Streitross durch eine Felsenlandschaft ziehen. Ihm zur Seite reitet der Tod, den halb verwesenen Kopf mit Schlangen umwunden auf einer hinfälligen Mähre, und hält ihm das Stunden-glas vor. Hinter dem Tode schreitet ein fabelhaft phantastisches Ungeheuer einher, das mit scheusslicher Fratze den Ritter angrinst und die eine Klaue nach ihm ausstreckt. Einen höchst eigenthümlichen Gegensatz bildet dagegen die Ruhe des Ritters, der unbeirrt von all' dem Teufelsspuck und wie durch den Ernst eines grossen Gedankens, dem er nachhängt, gestählt, still seine Strasse zieht, so dass man in dem Blatt das Ehrengedächtniss des „christlichen“ Ritters Franz von Sickingen zu erkennen geglaubt hat, eine Ansicht, die auch durch den Buchstaben S auf der Tafel unterstützt wird, auf welcher über dem Monogramm Dürers sich die Jahreszahl 1513 befindet. Der Stich gehört zu den vollendetsten unseres Meisters. — Bartsch, Nr. 98.

ERGÄNZUNGSTAFEL XX. (83.) A.

MALEREI DES ALBRECHT DÜRER UND SEINER SCHÜLER.

FIG. 1. Porträt Dürers vom Jahre 1500 mit der Inschrift: Albertus Durerrus Noricus ipsum me propriis sic effingebam coloribus aetatis XXVIII. In der Pinakothek zu München. Auf Holz 2' 1" hoch, 1' 6" breit. — Nach dem Stich von Forster.

FIG. 2. Das Porträt des Wilibald Pirckheimer, von Dürer. — Die Inschrift lautet: Bilibaldi Pirkeymeri effigies aetatis prae anno LIII. Vivitur ingenio caetera mortis erunt. MDXXIV. — Nach dem Originalstich bei Bartsch, Nr. 106.

FIG. 3. Die Anbetung der heiligen Dreifaltigkeit, von Albrecht Dürer. — Eines der vorzüglichsten Oelgemälde Dürers ist die für die Kirche des Bruderhauses zu Allerheiligen in Nürnberg gemalte Anbetung der heiligen Dreifaltigkeit, ein Werk, in dem Dürer Alles niedergelegt, was er in dem leuchtenden Glanze der hier fast durchweg lasurartig aufgetragenen Farben, sowie in dem unerschöpflichen Reichthum an Charakteren von der unmittelbarsten Naturwahrheit zu erreichen im Stande war. Den oberen Theil des Bildes nimmt Gott Vater ein, über dem die Taube des h. Geistes schwebt und der in seinem Schoosse den am Kreuz befestigten Christus hält. Diese Gruppe ist nach oben von Engelschören, etwas tiefer von Chören der Seligen umgeben. Auf der linken Seite sind die weiblichen Heiligen dargestellt, in anbetender Haltung in der Luft schwebend. An der Spitze dieser durch Körperschönheit, wie durch tief sinnigen Ausdruck gleich ausgezeichnete Gruppe befindet sich Maria mit der Krone; unter den übrigen erkennt man die h. Barbara mit dem Kelche, die h. Katharina mit dem Rade, die h. Agnes mit dem Lamm. Diesen gegenüber und in gleicher Höhe mit ihnen schweben die männlichen Heiligen, unter denen Moses an den Gesetzstafeln, Salomon an der Harfe und, wie mir scheint, auch Johannes der Täufer an dem aus Fellen bereiteten Gewande, über das ein Mantel geworfen ist, kenntlich sind.

Den unteren Streifen des Himmelsraumes nimmt eine grosse Anzahl von Seligen ein, unter denen sich Vertreter aller Stände befinden und die in grossem Maassstabe gehalten mit besonderer Kunst und Sorgfalt ausgeführt sind, wie namentlich die Figur des Papstes, des Kaisers, des Königs und des Richters, wie denn auch in den übrigen ungemein zahlreichen Figuren sich eine grosse Mannigfaltigkeit der verschiedensten, mit individuellster Naturwahrheit dargestellten Charaktere erkennen lässt. Den untersten Theil des Bildes nimmt dann eine zu Seiten eines Sees oder Flusses sich hinbreitende und in den duftigsten Farbentönen gehaltene Landschaft ein, in welcher rechts im Vordergrunde Albert Dürer selbst in reicher Gewandung, die Rechte auf einen behauenen Steinblock gestützt, der auf der Vorderseite folgende Inschrift trägt: Albertus Durer Noricus faciebat anno a

virginis partu 1511. — Das Bild befindet sich jetzt in der Bildergalerie des Belvedere zu Wien, ist auf Holz gemalt 4' 5" hoch, 4' 1" breit. — Nach der Lithographie von Julie Mihes.

FIG. 4. Maria mit dem Kinde, von Hans Sebald Beham. — Wir geben unter Fig. 4 die Nachbildung eines Holzschnittes nach Hans Sebald Beham, der in etwas roher und mehr derber als grossartiger Weise die heil. Familie darstellt. Maria unter einem Zelt oder Vorhang auf einem Polster sitzend hält das schön gezeichnete und natürlich bewegte Kind auf dem Schoosse. Hinter ihnen erblickt man den roh aufgefassten, in die Hand gestützten Kopf des Joseph, der auf der Erde gelagert ist und dem das Kind ein Zeichen zu geben scheint. — Bei Bartsch VIII. Nr. 121.

FIG. 5. Adam und Eva, von Bartholomäus Beham. — Der unter Fig. 5 nachgebildete Kupferstich eines andern Nachfolgers von Dürer, Bartholomäus Beham (Onkel des vorigen) zeigt einen Anklang an Dürers phantastische Richtung, die hier mit einer sonst in einfacherer Weise gehaltenen Darstellung eines heiligen Gegenstandes verbunden erscheint. Adam und Eva, zwei trefflich gezeichnete nackte Figuren, stehen zu den beiden Seiten eines Gerippes, das hier in allegorisch-phantastischer Weise die Stelle des Baumes einnimmt. Eine Schlange, die sich um das Gerippe schlingt, bietet ihnen den Apfel dar, nach dem Eva sowohl als Adam zu greifen scheinen. Letzterer hält in der Rechten nach Bartsch's Erklärung ein flammendes Schwert. Nach einer Kopie von Hans Sebald Beham, bezeichnet 1543 I. S. B. — Bei Bartsch Vol. VIII, Nr. 6.

FIG. 6. Hochzeitstänzer, von Hans Schüffelin. — Unter den nach Hans Schüffelin's Zeichnung gearbeiteten Holzschnitten befindet sich eine Reihe von 20 Tafeln, die tanzende oder schreitende Paare eines Hochzeitszuges darstellen. In diesem Blatt, von denen wir das unter Fig. 6 Dargestellte ausgewählt haben, spricht sich eine treffliche und wahre Porträtauffassung des Lebens aus, sie sind in Tracht und Haltung und Geberde kräftig und tüchtig gearbeitet und verdienen ausserdem als charakteristische Zeitkostümbilder alle Beachtung. — Bei Bartsch VII. Nr. 103.

Fig. 7. Allegorische Darstellung des Geizes, von Heinrich Aldegrever. — Das unter Fig. 7 gegebene Bild des Heinrich Aldegrever, ebenfalls Schüler Dürers, gehört einer Reihe von Kupferstichen an, auf denen in allegorischen Figuren die Laster dargestellt sind. Auf unserem Blatte ist nach Bartsch's Erklärung der Geiz dargestellt in der Figur eines Weibes, das seitlich und in sehr bequemer Stellung auf einem Wolfe sitzt. Der Wolf hält eine Gans im Rachen, zur Seite eine Art Wappenschild mit einem Raben, darüber ein Geyer. Bezeichnet mit dem Monogramm Aldegrevers und der Jahreszahl 1552. — Bartsch VIII. Nr. 129.

TAFEL XXI. (84.)

MALEREI DES LUCAS CRANACH UND DES HANS HOLBEIN.

Werke Hans Holbein's d. J.

FIG. 1. Porträt von Hans Holbein. — Nach dem Stich von Weber.

FIG. 2. Maria mit dem Kinde. Oelbild. — Was wir schon früher von der deutschen Kunst hervorgehoben, nämlich jenes unmittelbare Hineingreifen des Heiligen in das aller realste Leben der Gegenwart, zeigt sich namentlich auch an einem der Hauptwerke des jüngern Hans Holbein (über Hans Holbein den Vater s. Taf. 82. Fig. 5). Auf diesem Bilde, welches jetzt eine Zierde der Gemädegalerie zu Dresden ausmacht, ist die heilige Jungfrau mit dem Christuskinde im Arm dargestellt, umgeben und angebetet von dem Bürgermeister Jacob Meyer von Basel und dessen Familie. Maria steht in einer Nische oder scheint vielmehr aus derselben herauszutreten und befindet sich nun eng umringt von dem oben benannten Familienkreise. Ihr zur Rechten kniet der Vater mit zwei Söhnen, zur Linken die Mutter mit zwei Töchtern, sämmtlich Figuren von ebenso sprechender Naturwahrheit, als grosser Innigkeit des Gefühls. Maria selbst zeichnet sich durch eine grosse Würde und Hoheit aus, die mit ebenso grosser Milde und Anmuth in bewundernswürdiger Weise gepaart erscheint. Die Ausführung entspricht dem tiefen Gehalt dieses Kunstwerkes, das als eines der grössten Erzeugnisse der deutschen Kunst betrachtet werden muss, vollständig; insbesondere zeichnet sich das Bild durch eine seltene Gluth und Wärme der Farben aus. Auf Holz. — Nach der Lithographie von Hanfstängl.

FIG. 3 u. 4. Christi Verspottung und Grablegung. Oelbilder. — Die beiden eben genannten Werke gehören einer Reihe von Darstellungen aus der Passionsgeschichte an, die sich, ursprünglich für den Rath von Basel gemalt, gegenwärtig in der öffentlichen Sammlung dieser Stadt befinden und wegen der Mannigfaltigkeit der Motive, des Reichthums der Komposition, sowie der unerschöpflichen Fülle lebendigster Empfindung zu dem Bedeutendsten gehören, das Holbein je geschaffen. Auf dem ersten Bilde erblickt man die edle, von tiefem Seelenleid gebeugte Figur Christi, auf dem abgebrochenen Schaft einer Säule sitzend, umgeben von der Schaar derer, die ihm Hohn sprechen und zum Theil schon in thätlicher Misshandlung begriffen sind. Reiche Architektur bildet den Hintergrund. — Auf der zweiten von uns dargestellten Tafel sind drei Jünger damit beschäftigt, den Leichnam Christi in das Grab zu legen, während in dem landschaftlichen Hintergrunde des Bildes Johannes mit der klagenden Maria steht; ein Bild, das durch die Natürlichkeit des Vorganges, sowie durch die unmittelbare Wahrheit der Empfindung, die indess durch ein edles und weises Maass bedingt ist, den vortrefflichsten Darstellungen dieses Gegenstandes an die Seite gesetzt zu werden verdient. Vergleiche die Grablegung Tizians (Taf. 80, Fig. 4) und Albrecht Dürers (Taf. 83, Fig. 3). — Nach den bei Birmann und Söhne in Basel erschienenen Lithographie in der Grösse der Originale.

FIG. 5 u. 6. Der Tod mit dem Kinde und dem Greise. — Wir geben unter Fig. 5 und 6 die Nachbildung zweier Blätter des berühmten Holbein'schen Todtentanzes. Derselbe besteht aus einer je nach den verschiedenen Ausgaben variirenden Anzahl von circa 40 Holzschnitten, die wie jetzt ziemlich allgemein angenommen wird, nach Holbeins Zeichnungen von einem sehr geschickten

Formschneider, Hans Lützelberger, in Holz geschnitten worden sind und bei dem ungemein lebhaften Anklang, den diese Darstellungen im Zeitbewusstsein fanden, eine sehr grosse Zahl von Nachbildungen erlebt haben. In diesem Werke, dem es auch nicht an älteren Vorgängen fehlt, spricht sich die schon öfters berührte phantastische Richtung der deutschen Kunst auf das aller Entschiedenste und mit um so grösserer Wirkung aus, als Gegenstand und Weise der Darstellung für jeden Einzelnen, er sei Künstler oder Laie, der Kunst zugänglich oder verschlossen, von der aller unmittelbarsten und persönlichen Wichtigkeit sind — der Tod ist eben für uns alle eine Lebensfrage. — Der Tod aber ist hier dargestellt, wie er dem Menschen naht, nicht etwa in der Weise des gleichgültigen Fatums, das allen gleichmässig bevorsteht, sondern wie er sich in alles Thun und Treiben des Menschen eindringt, mit persönlichem Behagen gleichsam einen Jeden von dem ihm nach Stand und Alter zusagenden Beschäftigungen abrufft und vom „Liebsten, was er hat“, mit dämonischem Hohne losreisst. Unser erstes Blatt zeigt uns den Tod, wie er das Kind aus dem Schooss der Familie mit tückischer Eile entführt, ungeachtet des Sträubens, mit dem es zur Mutter zurückstrebt und des Wehklagens der Mutter, die ihm wohl eben die Suppe kochen wollte und nun durch das plötzliche Ereigniss wie vernichtet, dem Liebling laute Klagen nachsendet. Auf dem andern Blatte, fast dem einzigen, auf dem der kühne und gewaltige Humor des Meisters in mehr versöhnlicher Weise auftritt, führt der Tod den von der Last der Jahre gebeugten Greis mit lustigem Spiel in die Grube, die ihn in demselben Moment verschlingen wird, wo er noch den verlockenden Tönen des argen Spielmanns lauschet. — Die Nachbildungen sind in der Grösse des Originals.

Werke des Lucas Cranach.

FIG. 7. Porträt Lucas Cranach's d. Aelt.

FIG. 8. Christus am Kreuz, Altarbild in Weimar. — Von den grösseren Werken des Lucas Cranach führen wir hier das Altarwerk in der Stadtkirche zu Weimar an, welches seiner späteren Zeit angehört ist und namentlich in den darauf befindlichen Porträtfiguren die ganze Tüchtigkeit des Meisters bekundet. Das Werk besteht aus einer Haupt- und zwei Seitentafeln, von denen die letzteren, geöffnet, den Churfürsten Johann Friedrich von Sachsen nebst seiner Familie darstellen, die erstere die Kreuzigung Christi zum Gegenstande hat, die durch die theilnehmenden Personen in unmittelbare Beziehung zu der Wirklichkeit gesetzt ist. Den Mittelpunkt des Bildes nimmt die Figur Christi am Kreuz ein, vor dessen Stamm das Lamm mit der Glaubensfahne steht. Links davon ist Christus nach seiner Auferstehung im siegreichen Kampfe mit Tod und Hölle begriffen dargestellt, die unter der Form eines Gerippes und eines phantastisch gebildeten Ungeheuers sich unter seinen Füssen winden. Auf der entgegengesetzten Seite des Kreuzes erblickt man Johannes den Täufer, der auf Christus hinweist, Lucas Cranach selbst, dessen Haupt von einem aus Christi Brustwunde hervorquellenden Blutstrom getroffen wird und Martin Luther mit der aufgeschlagenen Bibel in der Hand zu Christus in fester Zuversicht emporblickend. An dem Stamm des Kreuzes befindet sich das

Zeichen Cranachs, die geflügelte Schlange und die Jahreszahl 1555, welche letztere nicht die Zeit der Vollendung (Lucas Cranach d. Aelt. starb 1553), sondern die der Aufstellung des Bildes andeutet. — Nach der Abbildung bei H. Meyer: Ueber die Altargemälde von Lucas Cranach in der Stadtkirche zu Weimar. Weimar 1813.

FIG. 9. Gruppe aus dem Altarbilde der Stadtkirche zu Wittenberg. — Zu den Bildern, die den Hauptaltar der Stadtkirche zu Wittenberg zieren und die in steter Beziehung auf die Gegenwart und die Personen der Reformatoren die Kultushandlungen der protestantischen Kirche darstellen, gehört als Untersatzbild eine Darstellung der Predigt. In einem einfachen Gemach predigt Luther, zwischen ihm und den Zuhörenden erscheint Christus am Kreuz, dann folgen auf der linken Seite die von uns wiedergegebenen Gruppen der Gläubigen, zum Theil Frauen, zum Theil ernste Männergestalten, die in anspruchloser Natürlichkeit und unübertrefflicher Wahrheit und Naivetät des Aus-

drucks die Wirkungen der Predigt und der dadurch vermittelten Gegenwart Christi bekunden. — Nach dem Stich von Jos. Caspar in Schadow's Denkmälern von Wittenberg.

FIG. 10. Christus als Kind. Holzschnitt. — Unter den zahlreichen, nach Zeichnungen von Lucas Cranach gearbeiteten Holzschnitten befindet sich die unter Fig. 10 wiedergegebene äusserst anmuthige Darstellung Christi, der als Kind auf seinem Grabe steht, mit der Linken die vom Kreuz überragte Weltkugel haltend, mit der Rechten Segen spendend. Ueber ihm eine Glorie von Engeln mit den Marterwerkzeugen. Den Hintergrund bildet eine bergige Landschaft mit Baulichkeiten. — Bei Bartsch VII. Nr. 73.

FIG. 11. Venus und Amor. Holzschnitt. — Die unter Fig. 11 gegebene graziöse und vortrefflich gezeichnete Darstellung der Venus, der zu Füßen ein geflügelter Amor steht, gehört einem Holzschnitt an, der das Zeichen Cranachs und die Jahreszahl 1506 trägt. — Bartsch VII. Nr. 103.

ERGÄNZUNGSTAFEL XXI. (84.) A.

NIEDERLÄNDISCHE, FRANZÖSISCHE UND SPANISCHE MALEREI.

FIG. 1 und 2. Die Erschaffung der Eva und Salomons Götzendienst, von Lucas von Leyden. — Die beiden ersten Abbildungen dieser Tafel, die dazu bestimmt ist, einige Proben der von den bisher betrachteten Schulen mehr oder weniger bestimmten niederländischen, französischen und spanischen Malerei des XV. und XVI. Jahrhunderts zu geben (von der englischen Malerei folgt eine solche auf Tafel 86), führen uns Werke des Lucas von Leyden vor, eines Künstlers von unerschöpflicher Erfindungsgabe und Mannigfaltigkeit der fast immer lebendigen, genreartigen Auffassungsweise, der namentlich durch seine zahlreichen Kupferstiche grossen Ruf und Einfluss gewonnen hat. Von diesen haben wir hier zwei ausgewählt, deren erster in einer höchst lebendigen und durch eigenthümliche Auffassung ausgezeichneten Gruppe Gott Vater darstellt, wie er aus der Seite des schlafenden Adam die Eva zum Leben hervorruft. Eigenthümlich ist namentlich das Motiv, wie in der Eva sogleich die Hinneigung zu Adam sich kundgibt. Den Hintergrund bildet eine belebte Baumlandschaft. Der Stich ist bezeichnet < . 1529. — Das zweite Bild stellt in ebenfalls origineller Weise den König Salomon dar, wie er von einem seiner Weiber, die schön aufgeputzt und zierlich gebietend vor ihm steht, zum Götzendienst bewegt wird und eine nackte Figur mit Eselsohren knieend anbetet. Gebäulichkeiten, in denen eine Menge Volks verkehrt, bilden den Hintergrund. Bezeichnet < , 1514. — Beide nach den Originalstichen bei Bartsch. Nr. 1 und 30.

FIG. 3. Der Tod der Maria, von J. Schoreel. — Wir haben dies Werk, abgesehen davon, ob es von dem niederländischen Künstler dieses Namens oder von einem fälschlich sogenannten kölnischen Künstler des XVI. Jahrhunderts, als einen Beleg ausgewählt, wie sich der italienische Styl des XVI. Jahrhunderts mit den ursprünglichen Eigenthümlichkeiten der niederdeutschen und damit so verwandten niederländischen Schulen in einer sehr oft unorganischen und unerspriesslichen Weise zu verbinden pflegte. Das früher der Boisseree'schen Sammlung angehörige und jetzt in der Pinakothek

zu München befindliche Werk stellt den letzten Augenblick der Maria dar, die von den Aposteln umgeben auf ihrem Bette liegt und deren Figur (den Mittelpunkt des figurenreichen Bildes) wir allein nebst den zunächst stehenden Aposteln auf unserer Abbildung wiedergeben konnten. Der Kopf der Maria ist der vortrefflichste Theil des Bildes, indem sich die tiefe Innigkeit und Zartheit der ursprünglichen Richtung dieser Schule darin am reinsten kundgibt, wogegen in den Figuren der Apostel, die mit sehr äusserlichen, wenn schon mit dem Tode der Maria und der ihr zu gewährenden Weihe in gewisser Beziehung stehenden Dingen beschäftigt sind und nur selten eine wirkliche Gemüthstiefe durchblicken lassen, sich die nur äusserlich aufgenommenen Einflüsse der italienischen Schule in unschöner und oft verletzender Weise geltend machen. — Auf Holz 3' 11" hoch, 4' 8" 6''' breit. — Sammlung nieder- und oberdeutscher Gemälde der Gebrüder Boisseree und Bertram, lithographirt von J. N. Strixner. Taf. 60.

FIG. 4. Heinrich II., König von Frankreich, von François Clouet. — Von der Thätigkeit italienischer Künstler in Frankreich haben wir schon oben gesprochen (vgl. Tafel 79, A.). Es hatte die Weise jener Meister allgemeine Verbreitung gefunden, gegen die sich indess auch eine gewisse Opposition einheimischer Künstler bildete, die, wenn auch nicht ganz ohne Einfluss von Seiten der italienischen Kunst geblieben zu sein, doch zu einer mehr ursprünglichen und nationalen Malweise zurückkehrten. Zu diesen Künstlern gehört namentlich François Clouet der Jüngere, von dem wir hier das Porträt Heinrich II. anführen. Der König ist stehend dargestellt, die Linke auf das Gefäss seines Degens gestützt, in der Rechten einen Handschuh haltend. Nach der Analyse, die neuerdings der Graf De La Borde von dem Bilde gegeben hat, scheint dasselbe ganz in der Weise der Eyks gehalten zu sein, wie es denn auch in einem gewissen feinen metallischen Glanze mit einem zu Brügge befindlichen Portrait von Jan van Eyk verglichen wird. Keine Spur des italienischen Styles sei daran zu bemerken; das Bild bekunde ganz den Naturalismus der Niederländer. Das Bild, im Jahr 1553

gemalt, möchte nach jener Analyse vielleicht die Nachbildung eines lebensgrossen Gemäldes des Königs sein, das indess nicht mehr erhalten ist. — Du Sommerard, *Les arts du moyen âge* Album Vol. II. Serie 6. pl. 9.

FIG. 5. Anna von Bretagne. — Eine nicht minder kenntliche Nachwirkung der niederländischen Kunst des XV. Jahrhunderts zeigen die Miniaturen, mit denen ein Gebetbuch verziert ist, das, aus der Bibliothek von Blois stammend, sich jetzt in der Königl. Bibliothek zu Paris befindet, und das unter dem Namen des Gebetbuches der Königin Anna von Bretagne (Gemahlin Ludwig XII. 1499—1514) bekannt ist. Die Bilder beziehen sich auf Gegenstände der heiligen Geschichte und der Legende, nur das erste derselben (Fig. 5) zeigt Anna von Bretagne selbst vor einem geöffneten Gebetbuch knieend, während hinter und neben ihr drei weibliche Heilige, wahrscheinlich ihre Schutzheiligen, stehen, deren Eine die Fahne von Bretagne hält. — Du Sommerard a. a. O. Vol. III, Ser. 9. pl. 36.

FIG. 6. Der h. Stephanus vor den Schriftgelehrten, von Vicente Juanez. — Als eine Probe spanischer Malerei, in der sich mit den Einflüssen der italienischen Kunst ältere einheimische Reminiscenzen erhalten haben, geben wir hier eines der im Museum von Madrid befindlichen Bilder von Vicente Juanez (gewöhnlich Juan Juanez genannt), der, längere Zeit zu Valencia thätig, als einer der ersten Maler Spaniens in diesem Zeitraume betrachtet wird. Die Bilder stellen Vorgänge aus dem Leben des h. Stephanus vor und haben wir dasjenige ausgewählt, auf welchem

der Heilige vor den versammelten Schriftgelehrten die Herrlichkeit Christi verkündet und von diesen als Gotteslästerer mit Abscheu zurückgewiesen wird. Trotz einer gewissen von der italienischen Auffassung der damaligen Zeit abweichenden Eigenthümlichkeit lässt sich nach der Analyse des Bildes von Jose Madrazo der Einfluss der florentinischen und römischen Schule nicht verkennen; ersterer in der Zeichnung, in den Formen und der Haltung der dargestellten Figuren, letzterer in dem Colorit, das wenig perspektivische Abtönung der Farben zeigt. Die Ausführung ist leicht und frei, ohne weder zu peinlich und ängstlich, noch zu oberflächlich und nachlässig zu sein. — 5' 9" hoch, 4' 5" breit. — D. Jose de Madrazo, *Collecion litografica de cuadros del rey de España*. Madrid 1826. 1, 23.

FIG. 7. Maria mit dem Kinde, von Claudio Coello. *) — Vgl. Tafel 97.

Berichtigung.

*) Die auf Taf. 84, A, unter Figur 7 gegebene Darstellung der heiligen Familie bildet den Mittelpunkt eines grösseren Bildes des einer späteren Periode der spanischen Malerei angehörenden Malers Claudio Coello und ist nur durch ein auf dessen Verwechslung mit Antonio Sanchez Coello beruhendes Versehen auf diese Tafel gekommen, während sie für Tafel 97 bestimmt war. Ein Versehen, das bei der nöthigen gleichzeitigen Bearbeitung von der Reihenfolge nach oft weit auseinanderliegenden Tafeln von Seiten des Verf. nur allzu leicht möglich ist und dem bei des letzteren Entfernung von dem Orte, wo die Tafel gestochen ist, nicht mehr abzu-
helfen war.

TAFEL XXII. (85.)

DEUTSCHE SKULPTUR.

FIG. 1 und 2. Marienbilder, von Veit Stoss. — Die tiefe Innigkeit und Wärme des Gefühles, die wir schon früher (s. Taf. 82—84) als eines der wesentlichsten Merkmale der deutschen Malerei bezeichnet haben, tritt nun ebenso bedeutsam in den gleichzeitigen Werken der Skulptur hervor. An Meistern dieser Kunst, deren Namen auf uns gekommen, ist besonders Nürnberg reich und von diesen führen wir hier zunächst Veit Stoss an, der, aus Krakau gebürtig, der Nürnberger Schule des XV. und XVI. Jahrhunderts angehört und uns die hervorragendsten Eigenthümlichkeiten der Kunst dieser beiden Zeiträume erkennen lässt. Eines seiner bedeutendsten Werke ist ein grosses im Auftrag Anton Tuchers 1518 vollendetes Holzschnittwerk in der Lorenzkirche zu Nürnberg, das unter dem Namen des Rosenkranzes oder des englischen Grusses bekannt ist und in freischwebenden Figuren die Verkündigung der Maria darstellt, umgeben von sieben kleineren Darstellungen der Freuden Mariä. Einer der letzteren gehört unsre Fig. 1 an; unter Fig. 2 ist die Maria aus dem englischen Grusse wiedergegeben. — Friedrich Wagner, *Nürnberger Bildhauerwerke des Mittelalters I. Marienbilder*. Nürnberg 1847. Titelblatt und Taf. VIII.

FIG. 3. Maria mit dem Leichnam Christi. — Die unter Fig. 3 aufgeführte Gruppe, das Werk eines unbekanntem Meisters, ist als eines der schönsten Erzeugnisse der Nürnberger Kunst des XV. Jahrhunderts zu betrachten und ebenso durch eine edle, von allem Eckigen, das wohl sonst der Kunstweise jener Zeit anhaftete, freie Zeichnung, als durch tiefen und innigen Ausdruck bemerkens-

werth. Die Gruppe, deren Figuren etwas unter Lebensgrösse sind, ist in Holz geschnitzt und befindet sich in der S. Jakobskirche in Nürnberg. — Wagner a. a. O. Taf. III.

Fig. 4 und 4a. Porträt und knieende Figur, vom Sakramentshäuschen des Adam Kraft. — Den letzten Jahren des XV. Jahrhunderts (1496—1500) gehört ein Werk an, das wir als eine der vorzüglichsten Proben der bis zu einer fast nie wieder erreichten Meisterschaft gediehenen Technik der Steinmetzkunst betrachten können. Es ist Adam Krafts sog. Sakramentshäuschen, das sich in der S. Lorenzkirche zu Nürnberg befindet und von dem wir schon auf Taf. 55, Fig. 6, eine Abbildung im kleineren Maassstabe gegeben haben. Dasselbe erhebt sich als ein zierlicher gothischer Tabernakelbau an einer der Säulen des Chors von S. Lorenz bis zu einer Höhe von 64 Fuss und ist mit einer solchen Feinheit in der künstlich durchbrochenen Säulen- und Bogenarchitektur gearbeitet, dass man in der That lange gezweifelt, ob das Werk wirklich aus Stein bestände, ja dem Künstler die Erfindung zugeschrieben hat, den Stein in Formen zu giessen. Von den zahlreichen Skulpturen, die den Bau schmücken und die zum Theil in freien Statuen, zum Theil in Reliefs bestehen, führen wir hier das Porträt des Meisters selbst an (Fig. 4), der sich selbst mit seinen beiden Gesellen dargestellt hat, in den drei Figuren, die in knieender Stellung frei gearbeitet den ganzen Bau zu tragen scheinen. Fig. 4a stellt einen der Gesellen in ganzer Figur dar. — Nach der Lithographie bei Haghe. — Fig. 4 nach: die Nürnbergschen Künstler, geschildert nach ihrem Leben und ihrem Wirken,

herausgegeben von dem Vereine Nürnbergerischer Künstler und Kunstfreunde. Nürnberg 1822. 2. Heft. Titelblatt gestochen von Fleischmann.

FIG. 5. Die Kreuztragung Christi, von Adam Kraft. — In den Jahren 1487 und 1488 hatte ein Nürnberger Bürger zwei Reisen nach dem heiligen Lande unternommen und dort eine genaue Aufnahme der durch die Leidensgeschichte Christi geheiligten Orte vorgenommen, sowie deren Entfernung von einander genau gemessen. Kurz nach seiner Rückkehr gab er Adam Kraft den Auftrag, sieben Darstellungen aus der Passionsgeschichte in Relief zu arbeiten, die dann nach den genauen Maassen auf dem Wege nach dem S. Johanniskirchhof aufgestellt wurden, wo der Kalvarienberg in freigearbeiteten Figuren den Abschluss dieser unter dem Namen der Stationen bekannten Reihe von Bildwerken bildet. Fig. 5 gibt die Abbildung der dritten Station und stellt Christus in dem Augenblicke dar, in dem er unter der Last des Kreuzes zusammensinkend sich zu den klagenden Weibern wendet und ihnen die Worte der unten angeführten Inschrift zuruft. In der Absicht des Künstlers scheint mehr eine ergreifende und derbe Charakteristik, als ideale Schönheit gelegen zu haben, wie denn erstere in hohem Grade erreicht ist. Die Reliefs sind in Stein gearbeitet 6' 3" lang, 5' hoch. Die oben erwähnte Unterschrift unseres Reliefs lautet folgendermaassen: „Hier sprach Christus; Ihr Döchter von Jherusalem, nit weint über mich, sonder über Euch un Eure Kinder. IIICLXXX Srytt von Pilatus Haws.“ — Die Nürnberger Künstler etc. S. 20. Nach einer Zeichnung von Walter, gestochen von C. G.

FIG. 6. Maria mit dem Kinde, von Adam Kraft. — Das unter Fig. 6 dargestellte Marienbild ist im Jahre 1499 von Adam Kraft im Auftrag der Familie Pergersdorf ausgeführt und befindet sich in der Frauenkirche zu Nürnberg. Es ist ein Hochrelief in Stein, Maria steht unter einer von Engeln getragenen Krone, andere Engel halten den Mantel der Jungfrau aus einander, unter welchem auf der einen Seite die Stifter, auf der andern andere Betende knien. Wagner a. a. O. Tafel VII.

FIG. 9. Das Grab des h. Sebaldus, von Peter Vischer. — Wenn wir das Sakramentshäuschen von Adam Kraft als den Gipfelpunkt der Steinskulptur in diesem Zeitraum bezeichnen haben, so lässt sich das von Peter Vischer gearbeitete Grab des h. Sebaldus als ein ähnlicher Gipfelpunkt der damaligen Kunst der Broncearbeit betrachten. Zu gleicher Zeit ist es dasjenige Werk, das uns zum ersten Male einen direkten Einfluss der Antike auf die deutsche Kunst erkennen lässt. Man kann das Ganze als ein über dem silbernen Sarge des h. Sebaldus sich aufbauendes Säulenhäuschen betrachten, das 15' hoch, 8' 7" lang und 4' 8" breit ist. Auf jeder der langen Seiten befinden sich vier schlanke Säulen, die auf Bögen eine dreifach getheilte Decke tragen; jede dieser Abtheilungen ist wieder von einer grossen Menge von Säulen, Bögen, Hallen und Thürmchen zusammengesetzt, die gleichsam eine kleine Stadt bilden; die mittlere schliesst mit einem kleinen Bau, auf dessen Spitze das Christuskind mit der Weltkugel steht. Der grösste Reichthum an plastischem Zierath aber befindet sich an dem unteren Theile. Hier sind kunstvoll angeordnet die 1' 11" hohen

Gestalten der 12 Apostel (Fig. 8), des heiligen Sebald und Peter Vischer selbst (Fig. 7), hier vier Reliefs mit Darstellungen von Wunderthaten des h. Sebald (Fig. 10), hier endlich ein unerschöpflicher Reichthum einzelner Figuren oder Gruppen aus der antiken Mythologie, Kinder, die mit einander spielen, Musik machen, allerhand Scherz treiben — sämmtlich Schöpfungen, die einen eben so grossen Sinn für die Schönheit der Form im Sinne der Antike, wie die in Motiven und Behandlung naive und unmittelbare Naturwahrheit bekunden, die wir schon oft als Merkmal der deutschen Kunst hervorgehoben haben. Was das Geschichtliche dieses bewunderungswürdigen Werkes betrifft, so wissen wir, dass Peter Vischer mit Beihülfe seiner fünf Söhne in den Jahren 1506—1519 daran gearbeitet hat. Als das Werk, das im Auftrag der Sebaldusgemeinde gearbeitet wurde, seiner Vollendung entgegen ging, fand es sich, dass die dazu bedungene Summe zur Bezahlung nicht ausreichen wollte, so wurde dann in einer am 17. März 1519 in der Sebalduskirche abgehaltenen Versammlung die Wohlthätigkeit der Gemeindeglieder aufgerufen und die fehlende, uns unbegreiflich gering erscheinende Summe von 70—80 Gulden durch die Betheiligung vieler derselben beschafft, so dass das Denkmal am 19. Juli desselben Jahres aufgestellt werden konnte. Die Kosten des Ganzen sind wohl geeignet, uns die, selbst wenn wir den veränderten Werth des Geldes in Anschlag bringen, sehr bescheidenen Anforderungen selbst der ersten Künstler der damaligen Zeit anschaulich zu machen. Das Monument wiegt 120 Centner 4 Pfund, der Centner kostete 20 Gulden, so dass sich die Kosten des Ganzen auf 2402 Gulden 6 Heller beliefen. Und Peter Vischer war ein Mann, der von Herren und Fürsten in seiner Werkstatt besucht wurde! — Nach dem Kupferstich gleicher Grösse gezeichnet von Albert Reindel, gestochen von Friedr. Geisler.

FIG. 8. Der Apostel Paulus. — Nach dem Stich von A. Reindel.

FIG. 7. Peter Vischer. — Nach dem Stich von Schellhorn (Zeichnung von Heideloff).

FIG. 10. Wunder des h. Sebald. — Stich von A. Reindel 1828. Sämmtliche von Peter Vischer und zum Grabmal des h. Sebaldus gehörig. S. oben Fig. 7.

FIG. 11. Christus mit den Schwestern des Lazarus, von Peter Vischer. — Unter Fig. 11 haben wir ein Broncerelief dargestellt, das, in der Höhe von $1\frac{1}{2}$ und in einer Breite von $1\frac{1}{4}$ Ellen, von Peter Vischer im Jahre 1521 für eine Kapelle in der alten Pfarrkirche zu S. Ulrich in Regensburg gearbeitet ist und wegen des Adels der Köpfe, der Reinheit der Zeichnung, Grossartigkeit der Gewandung und Schönheit der Komposition mit zu den besten Arbeiten unseres Meisters gerechnet werden muss, wie es denn auch den besten Erzeugnissen der italienischen Kunst in dieser Gattung zur Seite gestellt zu werden verdient. Die Inschrift darunter lautet: Anno domini 1521 am XI. tag des Monats Januarii starb die Erber und Tugenthafft Frau Margareth Merthein Tucherin von Nurnberg. Hie begraben. Der Gott gnedig sei. Amen. || O Ihr all die mit Andacht hie für gett || Sprechet für die Gestorben ein Gepett. — Die Nürnbergschen Künstler etc. Heft IV. Taf. 1. Stich von Serz.

TAFEL XXIII. (86.)

DEUTSCHE, ENGLISCHE, SPANISCHE UND FRANZÖSISCHE SKULPTUR.

FIG. 1. Die Anbetung der heiligen drei Könige, von Georg Syrlin d. J. — Unter den grösseren mit bemalten Holzschnitzfiguren gezierten Altarwerken, von denen die deutsche Kunst des XV. und XVI. Jahrhunderts so viele hervorgebracht hat, nimmt eine sehr ehrenvolle Stellung der von Georg Syrlin aus Ulm im Jahre 1496 gearbeitete Hochaltar in der Kirche von Blaubeuren ein. Geschlossen zeigen die Flügel desselben Gemälde, die sich auf Vorgänge der Passion beziehen; sind dieselben ganz geöffnet, so erblickt man in der Mitte die grosse Gestalt der Jungfrau Maria, die, das Kind im Arm haltend, von Engeln gekrönt wird (die Krone hängt an einer Kette und ist beweglich) und auf dem Monde, der mit menschlichem Angesicht gebildet ist, steht; rechts von der Maria Johannes der Täufer und der h. Benedikt; links Johannes der Evangelist und die h. Scholastika, Schwester des h. Benedikt. Dies sind freigearbeitete Figuren. Die Altarflügel selbst sind mit halberhabener bemalter Arbeit geziert, und zwar ist auf dem linken Flügel die Geburt Christi, auf dem rechten die von uns wiedergegebene Anbetung der heiligen drei Könige dargestellt. Die Landschaft des Hintergrundes ist gemalt. Der ältere König kniet vor dem Kinde, dem er die Hand zu küssen im Begriff steht; hinter ihm steht Balthasar, der Mohr, auf dessen linken Schenkel sich das in Silber gestickte Monogramm der Weberzunft in Ulm befindet, als welche einen namhaften Beitrag zu den Kosten des Werkes gegeben hatte und die Worte: „Dir zuo lieb 100“ auf die hundert von Meilen hindeutend, welche die Könige gemacht, um zum Christkinde zu gelangen. Ueber den eben beschriebenen Haupttheilen des Werkes folgt ein künstlich gearbeiteter Aufsatz in drei Spitzen mit mannigfaltigen Figuren, deren mittelste den auferstandenen Heiland darstellt. — Der Hochaltar von Blaubeuren, von C. und M. Heidehoff gezeichnet und von Friedr. Wagner und Ph. Walther gestochen.

FIG. 2 u. 3. Theodorich, König der Gothen, und Margaretha, Tochter des Kaisers Maximilian I. — Das grosse Broncedenkmal des Kaisers Maximilian I. in der Hofkirche von Innsbruck ist von einer grossen Anzahl von Broncestatuen umgeben, die zum Theil der ersten, zum Theil der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts angehören. Erstere, als deren Verfertiger Stephan und Melchior Godt genannt werden, gehören ihrer schlichten Naturwahrheit und naiver Auffassung des Lebens, sowie wegen sorgfältiger Ausführung mit zu den bedeutendsten Werken, welche die monumentale Kunst des XVI. Jahrhunderts in Deutschland hervorgebracht. Aus dieser Reihe haben wir eine männliche und weibliche Figur ausgewählt, deren erstere Theodorich, König der Gothen, im Kostüm der damaligen Zeit, und deren zweite in höchst anmuthiger und lieblicher Weise die Tochter des Kaisers Maximilian Margaretha darstellt. — Nach den Lithographien bei Schoppe und Gropius malerische Ansichten verschiedener Gegenden und Merkwürdigkeiten. Heft I.

FIG. 4. Englische Glasmalerei. — Als Probe der englischen Malerei (vgl. Taf. 84, A) und zugleich als Beleg, wie auch in der englischen Kunst die Einflüsse der grossen niederländischen Meister (vergl. Taf. 81) sich geltend gemacht haben, führen wir hier ein Glasgemälde an, das einen schreibenden Jüngling darstellt und sich zu Islington befindet. Die Figur des Jünglings selbst, sowie

III.

die ganze Darstellung des Zimmers, in dem er sich befindet und die sorgfältige Durchführung aller Detailparthieen lassen keinen Zweifel darüber, dass dies Gemälde, welches aus der Zeit Heinrich VII. oder Heinrich des VIII. stammt, wenn nicht von niederländischer Hand, so doch unter dem entschiedenstem Einfluss niederländischer Kunstweise gemalt sei. — John Carter, *Specimens of the ancient sculpture and painting now remaining in England*. Lond. 1838. Taf. 68. Nr. 1.

FIG. 5. Basrelief vom Grabe Heinrich's VII. — Wir haben schon früher der Begräbniskapelle Erwähnung gethan, die sich Heinrich VII. von England an der Westminsterabtei in London im Jahre 1502 errichtet hatte (vgl. Taf. 52, Fig. 12 und 13). Während nun dieser Bau selbst noch in den letzten Formen der gothischen Architektur ausgeführt war, zeigt sich an der Skulptur des Grabmales, für dessen Aufnahme jener bestimmt war, schon vollständig der Styl der modernen Kunst, wie wir ihn namentlich an den italienischen Skulpturen kennen gelernt haben und wie derselbe auch in der That durch fremde Künstler in England heimisch gemacht worden ist. — J. Carter a. a. O. Taf. 58.

FIG. 6. Figur eines Bischofs, in Holz geschnitzt. — In der Kirche zu Barneck bei Burleighouse befinden sich Schnitzwerke in Eichenholz, die zwei Figuren in flachem, aber scharf geschnittenem Relief von 4' Höhe darstellen und die ebenfalls den Einfluss fremder Kunstweise bekunden. Ja nach englischen Forschern sind die Arbeiten, von denen wir hier die Figur eines Bischofs aufführen, von aussenher eingeführt, sei es aus Italien, oder, was wahrscheinlicher ist, aus Belgien, in welchem letzteren Falle sie dann als Beispiele belgischer Skulptur dieses Zeitraums betrachtet werden könnten. — J. Carter a. a. O.

FIG. 7. Der Infant Don Alonso, von Gil Siloë. — In der von Johann von Köln erbauten (vgl. Taf. 58, Seite 106) Karthäuser Kirche zu Miraflores befindet sich das Grabmal des im Jahre 1470 verstorbenen Infanten Don Alonso, welches als eines der wichtigsten Erzeugnisse der spanischen Kunst des XV. Jahrhunderts betrachtet werden kann. Das Denkmal, welches die Schwester des Verstorbenen, Isabella die Katholische, durch Gil Siloë erbauen liess, besteht in einer mit reicher Architektur umgebenen Nische, in der sich die von uns abgebildete, vor einem Betpult knieende Figur des Infanten befindet. Während die Architektur ganz in dem Styl der letzten Blüthe der Gothik gehalten ist, lässt sich in der Figur des Infanten eine durch fremden und namentlich niederländischen Einfluss bedingte Kunstweise nicht verkennen, wie denn auch solche Einflüsse aus der allgemein verbreiteten Aufnahme der Principien und Technik der niederländischen Malerei (vgl. Taf. 81 und 84a) sich sehr wohl erklären lassen. — *Villa Amil España artistica y monumental*. Bd. II. Lief. 7. pl. 2.

FIG. 8 u. 9. Die Taufe Christi und die Enthauptung Johannes des Täufers, von Alonso Berruguete. — Dem XVI. Jahrhundert angehörig und von einem der berühmtesten spanischen Künstler, Alonso Berruguete, ist das in der Kirche des Hospitals S. Johann Baptista zu Toledo befindliche Grabmal des Cardinal-Erbischofs und Grossinquisitors, D. Juan Tavera, eines

Vertrauten, Freundes und Rathgebers Kaiser Karls V. Das Grabmal besteht aus einem in modern antikem Styl gehaltenen Sarkophag (Berruguete hatte in Italien Michel Angelo und Rafael studirt), auf welchem die Figur des Cardinals ruht und von dessen zahlreichen Skulpturen wir die beiden Reliefs der Taufe Christi und der Enthauptung Johannes des Täufers ausgewählt haben. — Villa Amil, Bd. 1. Lief. 8. Taf. 4.

FIG. 10. Grabmal des Cardinals Cisneros, von Domenico Florentino. — Wiederum als ein Beispiel, wie sich die italienische Kunst und zwar auch durch italienische Künstler selbst in Spanien Geltung verschaffte, kann das reich und geschmackvoll verzierte Grabmal des Cardinal Cisneros dienen, welches sich in der Kirche S. Ildefonso zu Alcala de Henares befindet. Der Cardinal Cisneros, dessen Figur auf architektonischem, sehr reich gegliedertem und mit plastischem Schmuck ausgestatteten Sarkophag liegend dargestellt ist, ist als Gründer des Collegiums berühmt, aus welchem später die Universität Alcala de Henares hervorgegangen ist. — Villa Amil, Bd. I. Lief. 9. pl. 3.

FIG. 11. Ruhe nach einem Bacchanal, Marmorrelief von Jean Goujon. — Ueber die Einflüsse, die die italienische Kunst und Künstler auf die französische Malerei ausgeübt, haben wir schon früher gesprochen (vgl. Taf. 79, A). Nicht geringer war der Einfluss der italienischen Weise auf die französische Skulptur, in welcher Beziehung namentlich Jean Goujon als einer der vorzüglichsten Künstler genannt werden muss. Dies bekundet sowohl das unter Fig. 11 dargestellte

Marmorrelief, die Ruhe nach einem Bacchanal darstellend, als auch die schönen Figuren der Karyatiden, die sich von seiner Hand im Louvre befinden, und noch deutlicher die liegende Statue der Diana von Poitiers. — Das Relief nach Du Sommerard les Arts du moyen âge Album. V. Serie. pl. 23.

FIG. 12. Diana von Poitiers, als Ariadne. — Diana von Poitiers, die schöne Geliebte Königs Heinrich II. von Frankreich, ist der Gegenstand zahlreicher Kunstwerke geworden; so glaubt man dieselbe auch in einer von uns wiedergegebenen schönen Marmorstatue zu erkennen, in welcher sie in Anspielung auf den Verlust der Gunst ihres Liebhabers, wenn die Erklärung überhaupt richtig ist, als Ariadne dargestellt erscheint und welche von Du Sommerard einer damals zu Tours blühenden Bildhauerschule zugeschrieben wird. — Du Sommerard a. a. O. Ser. V. pl. 19.

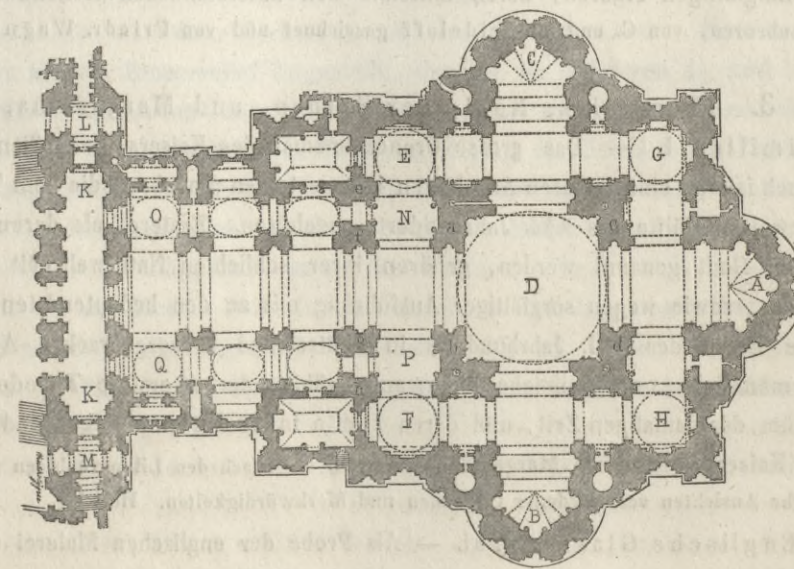
FIG. 13. Karyatide, von Jean Goujon. — Vgl. Fig. 11. — Clarac, Musée de sculpture I, pl. 28.

FIG. 14. Diana von Poitiers, von Jean Goujon. — Am deutlichsten gibt sich der öfters erwähnte Einfluss der Italiener auf die Richtung der französischen Skulptur in der liegenden Statue zu erkennen, in welcher Jean Goujon die oben erwähnte Diana von Poitiers darstellte und welche sich in dem von Philibert De Lorme im Auftrag des Königs Heinrich II. für dessen Geliebte erbauten Schloss Anet befand. Zu diesem graziösen Kunstwerk nämlich hat offenbar die Nymphe von Fontainebleau als Vorbild gedient, die Benvenuto Cellini für Franz I. gearbeitet hatte und die wir schon früher abgebildet haben (vgl. Taf. 73, Fig. 8).

TAFEL XXIV. (87.)

ITALIENISCHE ARCHITEKTUR.

FIG. 1—4. Aufriss, Durchschnitt, innere Ansicht und Grundriss der Peterskirche in Rom. — Um die Mitte des XV. Jahrhunderts, in welchem sich, wie wir gesehen haben (vgl. Taf. 64), die moderne Baukunst in eben so rascher als glänzender Weise entfaltete, entstand der Entschluss, die Kirche des heiligen Petrus zu Rom durch einen dem Sinne der neuen Zeit und dem veränderten Geschmack derselben entsprechenden Neubau zu ersetzen. Pabst Nicolaus V. fasste diesen Plan und beauftragte den Bernardo Rosellini, Maler und Architekten zu Florenz, mit dessen Ausführung. Rosellini machte, wahrscheinlich unter Mitwirkung des berühmten Architekten Leo Baptista Alberti, den wir schon früher als einen der Gründer der modernen Baukunst kennen gelernt haben (Taf. 64, Fig. 1) ein Modell zu diesem Bau, das aber leider verloren gegangen und uns nicht mehr bekannt ist. Nach diesem Modell wurde im Jahre 1450 der Bau begonnen und zunächst der Grundstein zu der Tribune (s. den Grundriss Fig. 4, A) hinter der Apsis der alten Peterskirche gelegt. Kaum waren die Mauern 4—5 Fuss hoch über dem Boden, als 1455 der Pabst starb und nun der Bau während 50 Jahr fast vollständig ruhte. Erst Pabst Julius II., der im Jahr 1503 den heiligen Stuhl bestieg, nahm denselben wieder auf, wohl hauptsächlich mit um einen schicklichen Platz für sein von Michel Angelo zu errichtendes Grabmal zu gewinnen (vgl. Taf. 72, Fig. 9). Bramante, dessen Bedeutung für die Baukunst des XVI. Jahrhunderts wir schon früher kennen gelernt haben (s. Taf. 71, Fig. 1 und 3), erhielt den Auftrag ein neues Modell zu verfertigen, das denn auch die Grundlage



für alle folgenden Entwürfe geblieben ist. Er gab darin der Kirche die Form eines griechischen, d. h. gleicharmigen Kreuzes, über dessen Mitte sich eine grosse Kuppel (D) mit doppelter Wölbung erhob.

Die Façade war mit einer Halle von sechs Säulen geziert. Im Jahre 1506 wurde der Grundstein zu dem ersten der vier gewaltigen Pfeiler gelegt, die (a—d) die Kuppel tragen sollten, und als Bramante 1514 starb, hinterliess er diese vier Pfeiler vollendet, die Tribune des Mittelschiffs und die des südlichen Querschiffs (B) waren begonnen. Der Bau wurde nun dem Giuliano da San Gallo übertragen, der schon früher unter Bramante dabei thätig gewesen war, und neben ihm dem Baumeister Fra Giocondo von Verona und Rafael, von dessen Thätigkeit als Architekt wir schon oben gesprochen haben (vgl. Taf. 71, Fig. 8) und der dem Pabst ein neues und von diesem gebilligtes Modell vorlegte. Von diesen blieb Giuliano da S. Gallo nur bis zum 1. Juli 1515 im Amte. Fra Giocondo verliess Rom im Jahr 1518 und Rafael führte den Bau, dessen Oberleiter er bisher schon gewesen, bis zum Ende seines Lebens allein fort. Die damalige Thätigkeit erstreckte sich hauptsächlich auf Verstärkung der Pfeilerfundamente, die bei der grossen Hast, mit der Pabst Julius II. seine Unternehmungen zu betreiben pflegte, von Bramante nicht stark genug angelegt worden waren und die nun auf sehr schwierige und künstliche Weise mit neuen Fundamenten unterzogen wurden. Was den neuen Entwurf Rafaels anbelangt, so schloss sich derselbe im Ganzen an den seines Oheims Bramante an, zeigte indess eine sehr ungünstige und unvortheilhafte Abweichung von jenem darin, dass zur Grundform statt des griechischen ein lateinisches Kreuz genommen wurde. Das so entstandene Langhaus der Kirche zerfiel in drei Schiffe, an deren äussere sich je eine Reihe von nischenartigen Kapellen anschliessen sollte, wie diese Anlage schon in der vortrefflichen Kirche S. Spirito von Brunelleschi befolgt worden war (vgl. Taf. 64, Fig. 2 und 3).

Nach Rafaels Tode wurde Baldassare Peruzzi (s. Taf. 71, Fig. 2) zum Leiter des Baus ernannt, der in einem neuen kleineren Modell wieder zu der Grundform des griechischen Kreuzes zurückkehrte und die ursprüngliche Anlage des Bramante noch durch vier kleinere Kuppeln erweiterte, die sich nebst vier an den Ecken angebrachten Glockenthürmen in sehr wirkungsreicher Weise um die Haupt- und Mittelkuppel gruppirt. Dies scheint der schönste der bisherigen Entwürfe gewesen zu sein, wie er denn später wiederum von Michel Angelo in den Haupttheilen beibehalten wurde. Die äusseren Umstände waren indess während Peruzzi's Bauführung dem Unternehmen nicht günstig. — Leo X. brauchte bei seiner grossen Prachtliebe zu anderen Dingen zu viel Geld, Hadrian VI. hatte zu viel mit den Folgen der Art und Weise zu kämpfen, mit der sein Vorgänger die nöthigen Gelder zusammengebracht hatte, um an die ernstliche Weiterführung des Baues denken zu können. Clemens VII. hatte gar keine Mittel, wie denn überhaupt unter ihm Rom sehr unglückliche Zeiten durchzumachen hatte, und so kam es, dass Peruzzi bei seinem 1536 erfolgten Tode eben nur die von Bramante schon begonnene Haupttribune vollendet hinterlassen konnte. —

Pabst Paul III. nahm sich zuerst wieder mit Eifer des Baues an und ernannte den Antonio da S. Gallo, der schon unter seinem Oheim Giuliano die Stelle eines Bauadjutanten bekleidet hatte, die Oberleitung desselben. S. Gallo machte ein sehr kostspieliges neues Modell, das sich durch eine sehr grosse Ueberladung auszeichnete und in dem er wieder die Form des griechischen Kreuzes verliess, indem er den einen Arm desselben bis auf 1040 Palmi verlängerte, wodurch die heutige Länge der Kirche noch um 210 Palmi übertroffen worden wäre. Eben so ungünstig als diese Verlängerung war die Idee, zwei mit der Kuppel gleich hohe Glockenthürme neben derselben zu errichten. Bei dem im Jahre 1546 erfolgten Tode des S. Gallo fielen nun endlich die Augen der mit der Bauver-

waltung betrauten Deputirten, nachdem die Wahl des Giulio Romano, der damals in Mantua beschäftigt war (Taf. 79 A., Fig. 3), sich erst durch dessen Weigerung zerschlagen hatte, dann definitiv durch dessen Tod unmöglich geworden war, auf den einzigen Mann der durch die Mannigfaltigkeit und Tiefe seines Wissens, sowie durch die Kühnheit und Ausdauer seines Willens dazu bestimmt schien, diesen gewaltigsten Bau der damaligen Welt zu Ende zu führen, auf Michel Angelo Buonaroti (vgl. Taf. 72 und 76). Mit dieser Wahl beginnt eigentlich erst die Geschichte des jetzigen Gebäudes. Zuerst zwar weigerte sich Michel Angelo wegen seines schon damals sehr hohen Alters, den Bau zu übernehmen, endlich aber gab er dem Drängen des Pabstes selbst nach und stellte in kurzer Zeit und mit sehr geringen Kosten ein Modell her, welches nun über das weitere Schicksal des Baues endgültig entscheiden sollte. Er zeichnete sich dasselbe zunächst durch eine grössere Einfachheit aus, indem er wieder zu der einzig verständigen und passlichen Form des griechischen Kreuzes zurückkehrte, die Kuppel (D) erhielt eine doppelte Wölbung, deren äussere auf eine Mauer, nicht mehr wie bei Bramante, auf einer Säulenstellung ruhte, vier kleinere Kuppeln (EFGH) umgaben nach Peruzzi's Idee die grössere; das Modell gefiel dem Pabste, und M. Angelo wurde nun durch ein Motu proprio auf sehr ehrenvolle Weise bestätigt und ihm dabei eine unumschränkte Vollmacht, so wie die vollständigste Unabhängigkeit von der Baukommission zugesichert. Eben so wurde bestimmt, dass sein Plan unveränderlich auch nach seinem Tode feststehen, und auch nicht die geringste Abweichung davon gestattet sein sollte. Uebrigens muss bemerkt werden, dass Michel Angelo sich der grossen Last und den trotz seiner Vollmacht nicht ganz zu vermeidenden Widerwärtigkeiten ohne die geringste Entschädigung unterzog, wie dies schon in dem Motu proprio selbst gesagt ist und wie er denn auch nach seinem eigenen Ausdruck bis an das Ende seines Lebens den Bau nur allein zur Ehre Gottes und des heiligen Petrus führte, indem er auch in der Folge jede Belohnung beharrlich zurückwies. Seiner rastlosen Thätigkeit und der seltenen Energie seines Geistes gelang es denn auch den Bau bis zur Vollendung der Trommel zu bringen, wo nun die Wölbung der Kuppel (s. den Durchschn. Fig. 2) zu beginnen hatte; auch die beiden Tribunen des Querschiffes waren bei seinem im 90. Lebensjahre 1564 erfolgten Tode schon vollendet. Indessen ist auch die Kuppel selbst, obgleich er deren Vollendung nicht mehr erlebte, ganz als sein Werk zu betrachten, indem seine Freunde ihn glücklicherweise noch kurz vor seinem Tode veranlasst hatten, ein genaues und detaillirtes Modell davon zu machen, von dem auch bei der Ausführung in keiner Beziehung abgewichen wurde.

Zu Nachfolgern Michel Angelo's ernannte Sixtus IV. Vignola (s. Taf. 71, Fig. 7) und Pirro Ligorio, deren letzterer, schon zu Michel Angelo's Zeiten ein eifriger Gegner desselben, trotz des Verbotes von dem Plan dieses Meisters abzuweichen versuchte, und deshalb sogleich vom Pabst seines Amtes enthoben ward. Auch Vignola konnte wegen der damals herrschenden Kriegsunruhen den Bau nicht wesentlich fördern. Er starb im Jahre 1573 und erhielt zum Nachfolger Giacomo della Porta (s. Fig. 5 und Taf. 90, Fig. 1), der unter Gregorius XIII. die Gregorianische Kapelle errichtete (F), endlich aber unter Sixtus V. mit Beihülfe des Domenico Fontana, die Gewölbe der grossen Kuppel aufsetzte, eine Arbeit, an der während 22 Monaten 600 Arbeiter beschäftigt waren, und die unter Gregor XIV. ihre Vollendung durch Aufsetzung der Laterne erhielt. Es stand der gewaltigste und hauptsächlichste Theil des Gebäudes in seiner doppelten Wölbung vollendet da, ein Werk, welches den grössten bekannten Kuppelbau des Alterthums, das Pantheon, an Grossartigkeit und Kühn-

heit der Konstruktion bei weitem übertraf (s. Taf. 27, Fig. 5—8), und dem unter den neueren Bauten nur die herrliche Kuppel des Domes von Florenz von Brunelleschi zur Seite stand, welche auch überdiess das Vorbild für die Konstruktion der Peterskuppel abgegeben hatte (vgl. Taf. 57, Fig. 2—4 und Band III, Seite 1), und leider muss man nun die weitere Geschichte des Baus als eine Geschichte fortwährender Verunschönerung betrachten.

Unter Clemens VIII. wurde ausser dem Bau der clementinischen Kapelle (E) der hässliche und den Eindruck des Inneren störende Hauptaltar von Bernini (vgl. Taf. 92) errichtet; und nach dem Tode des Giacomo della Porta (1604) beschloss Pabst Paul V. (seit 1605) allerdings unter Zustimmung des Cardinal-Collegiums eine sehr wesentliche und sehr ungünstige Abweichung von dem Plane des Michel Angelo, indem die Form des griechischen Kreuzes aufgegeben und wieder auf die schon mehrfach verworfene des lateinischen Kreuzes zurückgegangen wurde. Der nach Morgen gerichtete Arm des Kreuzes sollte um 223 Palmi verlängert werden, wodurch sowohl die bis dahin noch stehen gebliebene Façade der alten Kirche, sowie ein Theil des vatikanischen Palastes der Zerstörung geweiht und überdiess der Totaleindruck des Haupttheiles des ganzen Baues, der Kuppel nämlich, ungemein beeinträchtigt wurde, indem man vor der Kirche stehend wegen der zu weit vorgerückten Façade nur einen verhältnissmässig geringen Theil der Kuppel erblicken kann, ein Mangel, der den immer von neuem bemerkten geringen Eindruck jenes gewaltigen Gebäudes veranlasst. *) Dieses Werk der Verunschönerung führte, obenein in sehr hässlichem Styl, Carlo Modero aus, der das Hauptschiff um drei Arkaden von den noch zum ursprünglichen Plan gehörigen Pfeilern e f g h bis OQ verlängerte, eine Vorhalle KK hinzufügte, und damit das gegenwärtige Kirchengebäude 1614 vollendete. Später, von 1618—1626 wurden die beiden Seitenhallen L und M errichtet, über denen von Bernini zwei Glockenthürme errichtet werden sollten. Von diesen, die wir nach dem ursprünglichen Plan auf unserer Abbildung gegeben haben, wurde nur der auf der linken Seite fast vollendet, er wurde indess, wegen einiger aus Carlo Modero's schlechter Fundamentirung entsprungenen Risse, wieder abgetragen und der Bau des zweiten gar nicht begonnen, woher denn die Kirche bis auf den heutigen Tag ohne Glockenthurm geblieben ist. Dagegen erbaute dann Bernini noch die den Platz vor der Kirche umgebenden Kolonnaden und Gallerien, deren erstere aus zwei eine Ellipse bildenden Halbkreisen von zusammen 284 Säulen und 88 Pfeilern bestehen. Wir unterlassen es, dieser in raschen Zügen mitgetheilten Geschichte des Baues eine detaillirte Beschreibung desselben hinzuzufügen, die durch die Genauigkeit und Sorgfältigkeit unserer Abbildungen ersetzt wird, und begnügen uns damit, einige der Hauptmaasse des Gebäudes anzuführen, wobei wir auf die dem Grundrisse hinzugefügten Buchstaben verweisen. Die Façade ist 504 römische Palmi breit und von der obersten Treppenstufe an gerechnet 202½ P. hoch. Die Vorhalle KK ist 318 P. lang 57 P. breit, 90 P. hoch. Die beiden Seitenhallen L und M 66½ P. lang, 43 breit, und haben gleiche Höhe mit der Vorhalle. Das von einem Tonnengewölbe überdeckte Mittelschiff ist vom Eingang bis

*) Diess ist auch der Grund gewesen, wesshalb man von den vier Kuppeln Michel Angelos nur die beiden vorderen (E und F) errichtet hat, indem von den beiden hinteren (GH) doch nichts zu erblicken gewesen wäre. Auf unserem Durchschnitt Fig. 2 ist der ursprünglich beabsichtigten Anlage gemäss, die eine der beiden nicht ausgeführten hinteren Kuppeln mit dargestellt worden.

zum Ende (von J bis A) 829½ P. im Lichten lang, mit Hinzurechnung dagegen der Vorhalle und der Mauerdicke 947 P., seine Breite beträgt in den älteren Theilen von A bis zu den Pfeilern f n n g p 107 P., in dem neuen von C. Maderno angesetzten Theile von fg bis J 123 P.; die Höhe in dem älteren Theile 200, in dem neuen 207 P. (vgl. den Durchschnitt Fig. 2). Das Querschiff (C—B) hat bei gleichen Höhen- und Breitenverhältnissen mit dem älteren Theile des Mittelschiffs eine Länge von 615 P. im Lichten, mit der Mauerdicke 671 P. Die beiden Seitenschiffe (N—O und P—Q) sind 280 P. lang, 29½ P. breit, 65 P. hoch.

Die grosse Kuppel D hat, vom Fussboden bis zu der Kuppel der Laterne eine Höhe von 552½ bis zum Gipfel des Kreuzes darüber 593 P. Der unter der Kuppel stehende Tabernakel, der aus vergoldeter und zum Theil der Decke der Vorhalle des Pantheons entnommener Bronze von Bernini errichtet worden ist (vgl. die perspektive Ansicht, Fig. 3), ist bis zur Spitze des Kreuzes 129 P. hoch. Die grossen Pfeiler, die die Kuppel tragen, a b c d haben einen Umfang von je 320 P.; die Kuppel selbst ist mit Ausnahme des untersten unmittelbar auf den vier Bögen, die die Pfeiler mit einander verbinden, aufruhenden Sockels, der aus Backsteinen besteht, ganz aus Travertinquadern erbaut. Dieser achteckige Sockel hat einen Umfang von 860 P., darauf folgt eine runde Basis und das Piedestal der Trommel, beide mit starken Gesimsen (vgl. Aufriss, Fig. 1 und Durchschnitt 2). Die Trommel, die mit 16 Fenstern durchbrochen und aussen durch 32 korinthische Säulen geziert ist, hat, wie die Kuppel selbst, einen Durchmesser von 266⅔ P. mit der Mauer, 2⅔ P. mehr als das Pantheon. Die Laterne, durch welche die Kuppel ihr Licht erhält, zeigt im Aeussern 32 gekuppelte jonische Säulen, zwischen denen sich die Fenster befinden: über der kegelförmigen und mit Kandelabern umgebenen Bekrönung derselben befindet sich eine metallene Hohlkugel von 11 P. Durchmesser, die von innen zugänglich ist und für 16 Personen Raum darbietet, und darauf ruht das 18 P. hohe eiserne Kreuz, das den Abschluss des ganzen Gebäudes bildet. — Fig. 1 und 2 nach Sandrart, *Insignium Romae Templorum prospectus*. Taf. 1. 3. Fig. 3 und 4 nach Gailhabaud, *Denkmäler der Baukunst*, Lief. 56 und 92. —

FIG. 5. Façade der Kirche del Gesù, von Giacomo della Porta. — Unter den zahlreichen Kirchen, die in der Folgezeit nach dem Muster der Peterskirche, natürlich in ganz anderem Maassstabe und mit mannigfachen Modifikationen errichtet worden sind, zeichnet sich durch eine einfache und klare Anlage und schöne Verhältnisse die Kirche del Gesù zu Rom aus. Dieselbe ist von Vignola (vgl. Taf. 71, Fig. 7) begonnen; die Façade dagegen von Giacomo della Porta erbaut worden, den wir schon oben als bei dem Bau der Peterskirche betheiligt, kennen gelernt haben. Wir haben die Façade dieses Gebäudes auf unserer Abbildung wieder gegeben, weil das darin befolgte System der Anordnung wiederum zu einem Vorbilde für eine grosse Anzahl von Kirchenbauten geworden ist. — Sandrart, *Insignium Romae Templorum prospectus*. Taf. 13.

FIG. 6. Der Saal des grossen Rathes im palazzo vecchio zu Florenz, von Giorgio Vasari. — Als ein Beispiel der reichen Ausbildung, die in diesem Zeitraume auch die Privatarchitektur erlangt hat, führen wir hier den Saal des Rathes im palazzo vecchio zu Florenz an, der in seiner jetzigen Gestalt von Giorgio Vasari, dem Schüler und Freunde Michel Angelo's angeordnet worden ist (vgl. Taf. 88, Fig. 7). Dieser Saal war früher schon vom Simon Cronaca (vgl. S. 2 zu Taf. 64, Fig. 4) ausgebaut, aber später etwas zu niedrig befunden worden. Nachdem Cosimo I.

den Palast im Jahre 1538 bezogen, liess er denselben durch Giorgio Vasari verschönern, wobei denn dieser auch den ehemaligen Rathssaal erneuerte und namentlich erhöhte, obwohl mit Beibehaltung des Deckenwerks des Cronaca, das nur reicher gemacht wurde. Die heutige Decke besteht aus 39 Abtheilungen, in denen sich von Vasari gemalte Oelbilder befinden, an den Wänden dagegen Fresko-

gemälde. Die Nische im Hintergrunde ist von Baccio Bandinelli (vgl. Taf. 72) und Francesco da S. Gallo. Die Maasse des Saales betragen 163' in der Länge, 68' in der Breite, 65' in der Höhe. Der Saal wurde im Jahre 1572 vollendet. — Grandjean de Montigny et A. Famin, *Architecture toscane ou palais, maisons et autres édifices de la Toscane*. Paris. 1846. pl. 37.

TAFEL XXIV. (87.) A.

AUSSERITALIENISCHE ARCHITECTUREN.

FIG. 1. Das Schloss Chambord. — Das Schloss Chambord wurde von König Franz I. nach den Zeichnungen des Francesco Primaticcio erbaut, dessen Thätigkeit im Dienste des kunstliebenden Königs wir schon früher erwähnt haben (vgl. Taf. 79, A. Fig. 7). Es ist in diesem Prachtbau, an welchem 1800 Arbeiter zwölf Jahre hindurch ununterbrochen beschäftigt waren, der Styl mittelalterlicher Schlossbauten mit den Formen der modernen italienischen Architektur auf eine sehr glückliche Weise vereint, wie man denn auch auf unserer Ansicht — es ist die nach dem Park zugewendete Seite des Schlosses dargestellt — die im Mittelalter üblichen starken massiven Rundthürme mit leichten und graziösen Arkadenreihen verbunden sieht. — Alexandre de Laborde, *Les Monumens de la France classés chronologiquement*. Tom. II. pl. 231.

FIG. 2. Der Palast des Louvre zu Paris. — Der unter Fig. 2 dargestellte dem Hofe zugewendete Theil des Louvre ist von Pierre Lescot und Jean Goujon errichtet. Pierre Lescot begann den reichen und prächtigen Bau im Auftrag König Franz I. im Jahre 1541 und führte denselben noch unter der Regierung Heinrich's II. fort. Von Jean Goujon, den wir als einen der bedeutendsten Bildhauer Frankreichs kennen gelernt haben (vgl. Taf. 86, Fig. 11, 13, 14 u. Taf. 90, Fig. 14) rühren namentlich die reichen bildlichen Verzierungen des obersten Stockwerkes her, Trophäen, Victorien und andere allegorische Figuren, die zwischen den Pilastern und in den Giebeln angebracht sind. — Die Kuppel über dem Hauptportal ist von Lemercier unter der Regierung Ludwigs XIII. errichtet. — Quatremère de Quincy, *Vies des architectes*. Tom. II. p. 52.

FIG. 3. Gallerie König Franz I. zu Fontainebleau. — Wir haben schon früher der Thätigkeit italienischer Künstler, namentlich des Primaticcio und Rosso Rossi (vgl. Taf. 79, A. Fig. 7 u. 8), zu Fontainebleau Erwähnung gethan. Beide genannten Künstler waren an der Ausführung der unter Fig. 3 dargestellten Gallerie Franz I. im Schlosse zu Fontainebleau betheilig, deren Dekoration von Rosso Rossi, der von den Franzosen Maitre Roux genannt wird, begonnen und von Francesco Primaticcio vollendet wurde. — Du Sommerard, *Les arts au moyen âge* Tom. IV., Ch. IV. pl. 8.

FIG. 4. Eingang zu der Kapelle der neuen Könige in der Kathedrale von Toledo. — Die unter dem Namen der Capilla de los reyes nuevos bekannte Begräbniskapelle spanischer Könige war ursprünglich von Heinrich II. von Kastilien (nach Bestimmung seines Testaments vom Jahre 1374) in einem der Seitenschiffe der Kathedrale von Toledo errichtet (vgl. Taf. 53, Fig. 1). Sie diente zunächst dem Gründer und dessen Gemahlin der Königin Johanna, dann seinem Sohne und Nachfolger Johann I. und der Königin Eleonore und endlich Heinrich III. und dessen Gemahlin

Catharina zum Begräbnissplatze. Dieser Bau indess wurde unter der Regierung Karl's V. abgebrochen, und eine neue Kapelle errichtet, in welche (im Jahre 1534) die Asche der kastilianischen Könige übertragen wurde. Dieser Neubau nun — unsere Abbildung stellt das reiche prächtige und geschmackvolle Eingangsportal desselben dar — kann als eines der schönsten Beispiele spanischer Renaissancearchitektur betrachtet werden; er wurde nach den Entwürfen des Alonso de Covarrubias, Schwiegersohnes des unten zu erwähnenden Architekten Heinrichs von Egas während der Jahre 1531 bis 1533 von Alvaro Monegro ausgeführt; die Skulpturen die in grossem Reichthum an den architektonischen Gliederungen, sowie in den beiden grossen Nischen angebracht sind, rühren von Melchior Salmeron und dem Sohne des vorher genannten Heinrich, Diego von Egas her. — *Villa Amil, España artistica y monumental*. Vol. II. Livr. II, pl. 3.

FIG. 5. Die Haupttreppe im Hospital zum h. Kreuz zu Toledo. — Einer der vollendetsten Bauten des vorher erwähnten Baumeisters Heinrichs von Egas (sein Vater Annequin von Egas stammt von Brüssel her) ist das grosse Hospital „de Santa Cruz“ zu Toledo, welches vom Cardinal Mendoza gestiftet und von jenem Architekten während des Zeitraums von zehn Jahren 1504—1514 erbaut worden ist. Dieses Hospital zeichnet sich sowohl durch Grösse und Zweckmässigkeit, als durch eine im reichsten und phantasievollsten Styl gehaltene Ausführung aus. Die von uns Fig. 5 dargestellte Haupttreppe führt von den Arkaden des grösseren Hofes zu dem ersten Stockwerk empor, so dass man neben der malerischen und mit reichem Ornament ausgestatteten Anlage der Treppe auch den Hof erblickt, um welchen die grossen und schönen Krankensäle angeordnet sind. — *Villa Amil a. a. O.* Vol. I. Livr. 8, pl. III.

FIG. 6. Das Rathhaus von Köln. — Ein sehr gefälliges Beispiel des Einflusses, den die moderne italienische Architektur während des XVI. Jahrhunderts in Deutschland ausübte, ist uns in der nach dem Stadthausplatz zugewendeten Façade des Rathhauses von Köln erhalten. Dieselbe besteht aus zwei Reihen offener von Pfeilern und korinthischen Säulen getragener Arkaden, deren untere im Rundbogen, deren obere dagegen — eines der sehr seltenen Beispiele unmittelbarer Verbindung dieser Elemente der gothischen und klassischen Architektur — im Spitzbogen konstruirt sind. Die Balustrade des oberen Stockwerkes, die Zwickel der Spitzbogenarkaden, sowie der über der mittleren Arkade sich erhebende Aufsatz mit der grossen Nische sind mit zahlreichen, theils allegorischen, theils auf die Geschichte der Stadt bezüglichen Bildwerken geziert. — Der Bau dieser Vorhalle wurde im Jahr 1556 begonnen und ist 1571 vollendet worden. — Gailhabaud, *Denkmäler der Baukunst*.

FIG. 7. Der Otto-Heinrichsbau im Schloss zu Heidelberg. — Das Schloss zu Heidelberg, während eines Zeitraums von fünf Jahrhunderten die Residenz der Kurfürsten von der Pfalz, gehört ohne Zweifel mit zu den schönsten Prachtbauten, welche die neuere Zeit je hervorgerufen. Die wunderbar schöne Lage desselben hoch über den Ufern des Neckar, die Mannigfaltigkeit der im Laufe der Jahrhunderte stets erweiterten Anlage, die historische Wichtigkeit der älteren, die reiche künstlerische Ausstattung der neueren Theile des Schlosses haben mit Recht die Veranlassung gegeben, den Bau als die Alhambra Deutschlands zu bezeichnen. Fig. 7 stellt den östlichen Flügel des grossen Schlosshofes dar, der nach seinem Erbauer dem Kurfürsten Heinrich Otto, dem Grossmüthigen, der Otto-Heinrichsbau genannt wird.

Der Bau rührt aus dem Anfang der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts her, Heinrich Otto gelangte 1556 zur Regierung und bietet, durch Schönheit der Verhältnisse, wie durch den Reichtum geschmackvoller Skulpturen ausgezeichnet, eines der schönsten Beispiele des modernen deutsch-italienischen Baustyles dar, wie man denn auch einer — unverbürgten — Ansicht nach den Michel Angelo Buonarotti als Urheber des Entwurfes zu bezeichnen pflegt. Ionische und korinthische Pilaster und Halbsäulen tragen das Gebälk der drei Stockwerke; zwischen den reich verzierten Fenstern befinden sich, abwechselnd mit den Pilastern, Nischen, in denen Statuen von mythologischer, alttestamentarischer und geschichtlicher Bedeutung aufgestellt sind. Besonders reich mit Karyatiden und anderem

Bildwerk verziert ist der Haupteingang, der durch eine Statue der Jungfrau Maria mit dem Christuskinde gekrönt wird. — Nach dem Stich von Primavesi.

FIG. 8. Der Friedrichsbau im Schlosse zu Heidelberg. — Etwas jünger ist der den nördlichen Flügel des Schlosshofes bildende Friedrichsbau daselbst, der von Kurfürst Friedrich IV. 1601—1607 erbaut wurde. — Unsere Abbildung stellt die dem Hofe zugewendete Seite dar, ganz in derselben Weise ist die entgegengesetzte, dem Neckarthale zugewendete Façade des Friedrichsbaues ausgestattet, vor welcher sich der herrliche und mit gewaltigen Mitteln hergestellte Altan hoch über den Ufern des Flusses befindet. Offenbar hat der Otto-Heinrichsbau das Vorbild für den Friedrichsbau abgegeben; doch sind in den Verhältnissen der Stockwerke und in der Bildung der Pilastern manche — gerade nicht zur grösseren Schönheit gereichende — Abweichungen zu bemerken. Die Nischen, die auch hier zwischen den Fenstern angeordnet sind, sind mit Statuen von Vorfahren des pfälzischen Fürstenhauses geziert. In dem unteren Geschoss befindet sich die Schlosskirche. — Nach dem Stich von Primavesi.

FIG. 9. Theil des Schlosses Wollaton Hall in England. — Wir geben schliesslich als Beweis, wie auch in England die Grundsätze der modernen italienischen Baukunst — namentlich unter der Regierung der Königin Elisabeth Eingang fanden — einen Theil des Schlosses Wollaton Hall, das im Jahre 1580 von John Thorpe errichtet worden ist. — Hakewell, An attempt to determine the exact character of Elizabethan architecture. London 1835. Taf. II.

TAFEL XXV. (88.)

ITALIENISCHE MALEREI.

FIG. 1. Vulcan, Venus und Amor, von Tintoretto. — Unter den Meistern, die den Ruhm der venetianischen Meister der Blüthezeit (vgl. Taf. 80) auch in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts aufrecht erhielten, muss besonders Jacopo Robusti, genannt Tintoretto, hervorgehoben werden, der, wenn er auch in einigen seiner späteren Werke sich, dem gemeinsamen Zuge der damaligen Zeit entsprechend, einer allzu hastigen und manieristischen Produktion hingeeben, doch in andern eine grössere Reinheit und Schönheit bewahrt hat.

Zu diesen letzteren ist vor allen ein in der Gallerie des Palastes Pitti befindliches Gemälde zu rechnen, das in anmuthiger Weise Vulcan und Venus darstellt, letztere auf den Boden hingestreckt und den kleinen Amor an den Busen drückend. Ein Werk, in welchem eine heitere und sinnlich-schöne Naturauffassung mit einem gewissen Maass und Adel der Formen gepaart erscheint. — Auf Leinwand 2' 4" 7''' hoch, 5' 11" 11''' breit. — Nach dem Stich in Bardi's Gallerie Pitti. Bd. II.

FIG. 2. Adam und Eva, von Tintoretto. — Durch einen gleichen Geist der Auffassung zeichnet sich ein in der Gallerie der Akademie von Venedig befindliches Bild des Tintoretto aus, auf welchem Adam und Eva unter dem Baum der Erkenntniss sitzend dargestellt sind. Eva reicht Adam den Apfel. Im Hintergrunde ist in kleinen Figuren die Vertreibung aus dem Paradiese mehr angedeutet als dargestellt. Die nackten Figuren sind von schöner Zeichnung, namentlich der Rücken des

Adams vortrefflich modellirt, so dass bei der dem Tintoretto überhaupt eigenen warmen Farbengebung das Bild sehr wohl als ein Beleg für den Wahlspruch des Meisters „die Zeichnung des Michel Angelo, das Kolorit Tizians“ angesehen werden kann. Es befand sich dasselbe ursprünglich in der Scuola della S. Trinità in Venedig, von wo es in die Gallerie der dortigen Akademie gelangt ist. Auf Leinwand 1,48 Meter hoch, 2,50 Meter breit. — Nach dem Stich von Viviani in der Pinacoteca di Venezia. Band I.

FIG. 3. Das Gastmahl des Simon, von Paolo Veronese. — Nicht minder eigenthümlich und bedeutend ist für diese Zeit der venetianischen Schule Paolo Caliari, genannt Veronese, der in Darstellungen, in denen es sich um die Entfaltung des Glanzes und der Pracht eines heiteren und schön gestalteten Lebens handelt, als der grösste Maler der damaligen Zeit betrachtet werden kann. Von dahin gehörigen Darstellungen herrlicher Gastmähler stellt unsere Abbildung *) das bei Simon dem Pharisäer dar, man erblickt, von reicher Architektur umschlossen, zwei Tafeln mit fröhlicher

*) Ich habe dies Bild ausgewählt, keineswegs weil dasselbe das schönste oder am meisten charakteristische dieser Werke ist, sondern weil es sich bei der kolossalen Dimension und dem Figurenreichtum der meisten derselben, am besten in den nach der Natur unseres Zweckes sehr beschränkten Raum fügen wollte.

und zahlreicher Gesellschaft besetzt, an der zur Linken sitzt im Vordergrund Christus, dem die Maria Magdalena die Füsse wäscht. Das Bild ist im Jahre 1570 für das Refektorium von St. Sebastiano in Venedig gemalt. — Nach dem Stich bei Landon, *Vie et oeuvres de Paul Veronese* pl. 5.

FIG. 4. Maria mit dem Kinde, von Alessandro Allori. — Von Alessandro Allori, dem Schüler einer der näheren Freunde Vasaris, den man als den bedeutendsten Meister unter den florentinischen Manieristen bezeichnen darf, befindet sich in der Gallerie des Palastes Pitti eine Darstellung der Maria mit dem Kinde, die sich trotz einer gewissen Absichtlichkeit, die dieser Schule durchweg eigenthümlich ist, durch eine sonst seltene Einfachheit der Komposition auszeichnet. Das Kind steht auf dem Schooss der Mutter und drückt derselben einen Kranz auf das Haupt, während es in der Linken eine Dornenkrone hält. — Auf Leinwand 4' 2''' hoch, 2' 10' 7''' breit. — Nach dem Stich von V. Benucci in *Bardi's Gallerie Pitti*. Bd. II.

FIG. 5. Judith mit dem Haupte des Holofernes, von Cristofano Allori. — Cristofano Allori, Sohn des unten genannten Alessandro Allori, dessen Thätigkeit bis in das erste Viertel des XVII. Jahrhunderts hineinreicht, ist einer der vortrefflichsten Meister jener Zeit und hat, obschon er nicht eigentlich zu den Eklektikern gezählt werden kann (vgl. Taf. 94) doch viel von dem grösseren Ernste dieser Schule angenommen. Als sein vortrefflichstes Werk wird das in der Gallerie Pitti befindliche Bild der Judith mit dem Haupte des Holofernes betrachtet, das tiefe Empfindung und grossartige Auffassung mit vortrefflicher Ausführung verbindet. Auf Leinwand 4' 3' 11''' hoch, 3' 3'' breit. — Nach dem Stich von L. Paradisi in *Bardi's Gallerie Pitti*. Bd. I.

FIG. 6. Die Versuchung des h. Hieronymus, von Giorgio Vasari. — Von Giorgio Vasari, dem Schüler des Michel Angelo und dem bedeutendsten unter den, jenem Meister in einer mehr äusserlichen Manier nachstrebenden Künstlern, haben wir ein in der Gallerie des Palastes Pitti befindliches Oelgemälde ausgewählt, *) das den h. Hieronymus darstellt, der zu einem Crucifix andächtig emporblickend, mit einem Steine an die entblösste Brust schlägt. Die weltliche Lust, von der sich der Heilige durch Gebet und Kasteiung abzuwenden sucht, ist in der damals sehr beliebten allegorischen Weise durch ein schönes Weib, vielleicht Venus, dargestellt, die mit Amoretten hinter

den Heiligen steht, während der in der Luft schwebende Amor seinen Pfeil auf diesen letzteren abschießt. — Auf Holz 5' 2' 11''' hoch, 3' 8' 9''' breit. — Nach dem Stich von Zuliani in *Bardi's Gallerie Pitti*. Bd. III.

FIG. 7. Die Flucht des Aeneas, von Federigo Barroccio. — Eine ungemein lebhaft und in vielen Punkten die Eigenthümlichkeiten des damals herrschenden Manierismus bekundende Komposition ist die unter Fig. 7 dargestellte Flucht des Aeneas aus dem brennenden Troja von Federigo Barroccio, der übrigens als einer der gemässigsten Meister jener Richtung betrachtet werden muss. Aeneas trägt den Vater Anchises, der einen Theil der Heiligthümer der Stadt in den Armen hält, über die Trümmer; Weib und Kind folgen. Durch einen offenen Bogen blickt man auf einen Tempel, der in Flammen steht und vor dem Scenen des Mordes und der Verfolgung stattfinden. — Nach dem Kupferstich von Pietro Donato.

FIG. 8. Die Schöpfung der Eva von Federigo Zuccaro. — In einer belebten baumreichen Landschaft ruht Adam. Neben ihm steht Gott Vater in der Gestalt eines bärtigen Mannes mit Heiligenschein, vor dem die eben zum Leben hervorgerufene Eva anbetend niederkniet. Motive und Haltung der dargestellten Figuren sind künstlich, absichtlich und von einer gezwungenen Süßlichkeit. — Nach dem Kupferstich von J. Sadeler.

FIG. 9. Der Sturz des Ikarus, vom Cavalier d'Arpino. — Wir beschliessen diese kleine Auswahl mit einem Werke, das uns durch die absichtlich gesuchte Künstlichkeit der Stellung in einer der dargestellten Figuren eine der wesentlichsten Seiten des damaligen Manierismus vor Augen führt. Dasselbe rührt von Giuseppe Cesari her, den man in der Kunstgeschichte als „Cavalier d'Arpino“ zu bezeichnen pflegt und stellt den Ikarus dar, der sich in dem mit dem Vater Daedalus unternommenen und durch des letzteren Kunst ermöglichten Fluge der Sonne zu sehr genahet, so dass das Wachs, das die künstlichen Flügel befestigte, schmolz, und der Jüngling zur Erde stürzte. Die Figur des Ikarus ist mit übertriebener Künstlichkeit erfunden, wogegen die des Daedalus ernster und würdiger gehalten ist. — Nach dem Stich von Rafael Guidi.

TAFEL XXVI. (89.)

AUSSERITALIENISCHE MALEREI.

FIG. 1. Allegorie, von Heinrich Goltzius. — Gross war die Anzahl derer, die in den Niederlanden und Deutschland die Weise der italienischen Manieristen (vgl. Taf. 88) mit mehr oder weniger Anschluss an die heimische Auffassungsweise verfolgten. Sie sind, wie ihre italienischen

Vorbilder, meist durch eine höchst ausgebildete Technik, sowie durch eine kühne und oft brillante Auffassung ausgezeichnet. Als ein vortrefflicher Repräsentant dieser ganzen Richtung kann Heinrich Goltzius betrachtet werden, ein Niederländer, ein ungemein thätiger Künstler, besonders auch als Kupferstecher durch grosse technische Fertigkeit berühmt. Fig. 1 stellt eine von Goltzius erfundene und gestochene Allegorie dar, wie denn dieses Gebiet sich gerade in dieser Zeit einer besonderen Vorliebe von Seiten der Kunst zu erfreuen hatte. Eine auf der Weltkugel sitzende nackte weibliche Figur, die auf dem Original als *Ars* bezeichnet ist, scheint einem neben ihr sitzenden Mann etwas

*) Auch hier geboten Rücksichten auf den beschränkten Raum, auf welchem die Werke so vieler Künstler dargestellt werden mussten, von den grossen Freskobilddern abzusehen, in denen sich die Eigenthümlichkeit dieses Meisters am deutlichsten bekundet.

mitzutheilen, was dieser auf einer Tafel verzeichnet. Bei der männlichen Figur steht das Wort *Usus*. Der Sinn der Allegorie, die Bartsch als „*l'art et la mode*“ bezeichnet, scheint vielmehr der zu sein, dass die Uebung der Künste und Wissenschaften, deren Symbole auf der Erde liegen, auch praktischen Nutzen mit sich führe, wie denn der als „*Usus*“ bezeichnete Mann die Ergebnisse der Künste auf der Tafel verzeichnet. Dahin gehen auch die hier beigefügten Unterschriften.

Quisquis amore bonas exercet sedulus artes
Congeret obryzum multa cum laude metallum.
Die met staden bemind Consten t'Exerceren
Hem beladen bevint met veel Rykdom in Eeren.

Das Blatt trägt das Monogramm des Goltzius, ein dazu gehöriges Pendant ist mit der Jahreszahl 1582 bezeichnet. — Nach dem Originalstich.

FIG. 2. Die Geisselung Christi, von Heinrich Goltzius. — Die unter Fig. 2 gegebene Darstellung der Geisselung Christi gehört einer Reihe von Blättern an, in denen Goltzius Szenen der Passion dargestellt hat und die von ihm in den Jahren 1596 bis 1598 gestochen sind. Unser Blatt zeigt nebst dem Monogramm des Künstlers die Jahreszahl 1597. — Bei Bartsch III, Nr. 32.

FIG. 3. Allegorie, von Martin de Vos. — Ebenfalls von einem niederländischen Künstler, Martin de Vos, rührt die unter Fig. 3 gegebene Allegorie her, in welcher der Sieg der Weisheit über die menschliche Thorheit dargestellt ist. Eine weibliche Figur, über welcher eine Taube schwebt, und welche durch eine Inschrifttafel als Weisheit, *Sapientia*, bezeichnet ist, sitzt auf einem Throne; in der erhobenen Rechten hält sie einen mit Schlangen umwundenen Spiegel, während sie mit der Linken ein Buch aufschlägt, dessen Blätter die Inschrift „*Precepta veritatis*“ Vorschriften der Wahrheit zeigen. Diese Figur stellt den Fuss auf eine vor ihr am Boden liegende weibliche Gestalt, die durch die Inschrift „*Caligo humana*“ als menschliche Blindheit oder Thorheit bezeichnet ist (darauf deuten auch die verbundenen Augen) und die eben von einer mit einem Kreuz gezierten und mit der Inschrift „*vana gloria*“ Eitelkeit bezeichneten Kugel herabgestürzt scheint. — Nach dem Stich von J. Sadeler.

FIG. 4 und 5. Die Sackpfeifer und die betrunkenen Weiber, von Peter Breughel dem Aelteren. — Dem durch italienische Einflüsse bedingten Manierismus gegenüber machten sich schon um diese Zeit derb naturalistische Bestrebungen bei den Niederländern geltend, als deren Vertreter wir hier Peter Breughel den Aelteren anführen, und aus denen sich späterhin das niederländische Genre als selbstständige Kunstgattung entwickelte (vgl. Taf. 96 und 100). Als Belege dafür können die beiden derb komischen Darstellungen der Sackpfeifer (Nr. 4) und der beiden von Männern geführten betrunkenen Weiber (Nr. 5) von diesem Meister betrachtet werden. — Nach den Stichen von Hondius.

FIG. 6. Maria mit dem Kinde, von Abraham Bloemart. — Maria ist über das schlafende Kind hingeneigt, zwei Engel beten dasselbe an. — Nach dem Stich von Joh. Matham.

FIG. 7. Allegorie von Otto Venius. — Das reizende unter Fig. 7 gegebene Bildchen ist einer Reihe von allegorischen Darstellungen entlehnt, die von Octavius van Veen, gew. Otto Venius genannt, herrühren, und die mit erklärendem Texte in mehreren Sprachen unter dem Titel „*Emblemata amoris*“ zu Antwerpen 1608 erschienen sind. Wie die mannigfachen Bezüge der Liebe hier in meist sehr naiven und anmuthigen Darstellungen an reizenden Kindergestalten vorgeführt

sind, so sehen wir hier durch eine weibliche Figur, die eine Flüssigkeit in eine von zwei Kindern gemeinsam gehaltene Schale giesst, den Gedanken ausgedrückt, dass den Geliebten Alles gemeinsam sei. Darauf deuten auch die erklärenden Beischriften, von denen wir nur die eine lateinische „*Aman-tibus omnia communia*“ und da deutsche Erklärungen nicht gegeben sind, die französische anführen wollen:

Tout commun Fortune en un hanap pour les deux amans verse
Son Miel, avec son fiel, si l'un a du hasard,
Et le vent à souhait, l'autre en a bien sa part:
Aussi sentent tous deux le coup que l'un renverse.

Emblemata amoris. Antwerp. 1608. Seite 13.

FIG. 8. Allegorie, von Otto Venius. — In einer zweiten Reihe von Bildern hat Otto Venius in einer ähnlichen Weise die Bezüge der himmlischen Liebe dargestellt. Wir wählen von diesen ein durch Feinheit und Zartheit der Empfindung ausgezeichnetes Blatt aus, das die Liebenden an einem Brunnen darstellt. Darauf bezieht sich die lateinische Erklärung: „*Amor est aqua, de qua Dominus in Evangelio ait: Qui biberit ex hac aqua, quam ego dabo ei, non sitiet in aeternum*“, so wie die französische:

Amour est cette eau de la quelle
Christ en l'Évangile a dicté:
Que celui là, qui boirait d'elle
N'aurait soif en éternité.
Courons donc ô Ame zéleuse,
A ce puis salutaire et saint
Puisque sa boisson amoureuse
Toute ardeur de la chair estaint.“

Amoris divini emblemata Antw. 1640. S. 85.

FIG. 9. Venus, Amor und Merkur, von Bartholomäus Spranger. — Als ein für den italienisch-niederländischen Manierismus äusserst bezeichnendes Werk fügen wir noch ein Bild des seit 1575 in Deutschland thätigen Bartholomäus Spranger hinzu, welches den Merkur darstellt, der auf Befehl der Venus durch Amor gefesselt wird. Das Original befand sich in der früheren Winkler'schen Sammlung in Leipzig bez.: „*S. C. M. Pictor B. Spranger pinxit*“ mit lateinischer Erklärung. — Nach dem Stich von L. Kilian.

FIG. 10. Die Musik, die Dichtkunst, die Malerei und die Baukunst, von Johann Rottenhammer. — Von deutschen Künstlern dieser Zeit erwähnen wir nur Johann Rottenhammer, einen Schüler des Jacopo Tintoretto zu Venedig (vgl. Taf. 88, Fig. 1 und 2). Das von uns unter Fig. 10 gegebene Werk ist ein in der Bildergalerie des Königl. Museums zu Berlin befindliches Oelgemälde; das Waagen in dem Verzeichniss der genannten Sammlung (Berl. 1830) unter II. Nr. 171 folgendermaassen beschreibt: „Die Musik, die Dichtkunst, die Malerei und die Baukunst unter der Gestalt von Frauen dargestellt, deren eine die Guitarre spielt, die andere ein Gedicht liest, die dritte beschäftigt ist, die auf einem Throne befindlichen Venus und Amor zu malen, die vierte endlich mit dem Zirkel an einem Grundriss misst. Dabei Minerva. Hintergrund Landschaft. Auf Kupfer hoch 10 $\frac{3}{4}$ “, breit 8“. — Nach dem Original gezeichnet von A. Becker.

T A F E L XXVII. (90.)

I T A L I E N I S C H E, D E U T S C H E U N D F R A N Z Ö S I S C H E S K U L P T U R.

FIG. 1. Die Skulptur vom Grabmahl des Michel Angelo, von B. Lorenzi. — Wir beginnen die Reihe der plastischen Kunstwerke, die den grossen Einfluss des Michel Angelo auf die Künstler der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts bekunden, mit einer der diesem Meister zu Ehren errichteten Statuen. Michel Angelo, der im Jahr 1564 gestorben war, wurde in der Kirche S. Croce zu Florenz im Jahre 1570 ein Grabmahl errichtet, das mit den drei Statuen der Malerei, der Bildhauerei und der Baukunst geziert wurde. Fig. 1 stellt die Figur der Bildhauerei dar, die von Battista Lorenzi gearbeitet ist, während die beiden anderen Statuen von Valerio Cioli und Giovanni dell' Opera herrühren. — *Cicognara, storia delle scultura II, Taf. LXV.*

FIG. 2. Der Raub einer Sabinerin, von Giovanni da Bologna. — Von Giovanni da Bologna, einem in Italien ausgebildeten Niederländer und sehr beachtenswerthen Nachfolger des Michel Angelo, den wir schon in seiner Reiterstatue des Grossherzogs Cosmus kennen gelernt haben (vgl. Taf. 66, Fig. 3) rührt die unter Fig. 2 abgebildete Marmorgruppe her, die sich in Florenz in der Loggia de' Lanzi befindet und die in kühner und kunstvoller Weise einen kräftigen Mann darstellt, der ein sich sträubendes Weib hoch emporhebt, während am Boden und zwar zwischen dessen Füssen die Figur eines besiegten älteren Mannes kniet. Der Künstler soll die Gruppe schon vollendet gehabt haben, als ihr der mit ihm befreundete Vincenzo Borghini die von dem Künstler acceptirte Benennung des Raubes der Sabinerin beilegte. — *La piazza del Granduca. Taf. IX.*

FIG. 3. Merkur, von Giovanni da Bologna. — Von demselben Künstler befindet sich in der Gallerie zu Florenz eine Broncestatue, die den fliegenden Merkur darstellt. Merkur erscheint von dem Hauche des Zephyrus getragen, dessen Kopf gleichsam die Basis der Statue ausmacht. Das viel gerühmte Kunstwerk befand sich ursprünglich in der Villa Medici zu Rom (vgl. Taf. 71, Fig. 11) und wurde unter der Regierung des Grossherzogs Peter Leopold in die Gallerie von Florenz übertragen. — *Cicognara a. a. O. II, Taf. LXIII.*

FIG. 4. Grabmahl des Pabstes Paul III., von Guglielmo della Porta. — Guglielmo della Porta gehört in der Skulptur zu den bedeutendsten Nachfolgern des Michel Angelo. Vor allem bekundet dies das Grabmahl, welches dem Pabste Paul III. († 1550) in der Peterskirche errichtet und dessen Ausführung dem Guglielmo della Porta anvertraut wurde. Die Figur des Pabstes, der auf dem Sarkophage sitzend, dargestellt ist, ist aus Bronze gearbeitet. Unter demselben befinden sich, ähnlich wie bei den Grabmählern der Mediceer in S. Lorenzo (vgl. Taf. 72, Fig. 10) zwei liegende weibliche Figuren in weissem Marmor, von denen die zur Linken des Beschauers die Gerechtigkeit, die zur Rechten die Klugheit darstellt, letztere nach einer Nachricht unter den Zügen der Mutter des Pabstes, erstere, die ursprünglich ganz nackt war und später wegen der allzu üppigen Formen mit einem bronzenen Gewande bekleidet wurde, unter den Zügen von dessen Schwägerin Julia. Ursprünglich fanden sich auch an der Rückseite des erst frei aufgestellten Monumentes noch zwei Figuren, die ebenfalls Kardinaltugenden darstellten und die bei der im Jahre 1628 stattgehabten

Versetzung des Monumentes an die linke Seitenwand des Chores der Peterskirche nach dem Palast Farnese gebracht worden sind. Die Kosten des nach einer Nachricht vom Kardinal Alexander Farnese, nach einer andern von dem Kardinal-Kollegium gestifteten Monumentes beliefen sich auf 24000 Scudi. — *Cicognara a. a. O. II, Taf. LXXX.*

FIG. 5—7. Neptun und Meeresgottheiten, von Bartolomeo Ammanati. — Zu den nicht minder berühmten Bildhauern dieser Zeit gehört Bartolomeo Ammanati, ein Schüler des Jacopo Sansovino (vgl. Taf. 71, Fig. 6 u. 10 und Taf. 73, Fig. 3) und des Baccio Bandinelli (vgl. Taf. 72, Fig. 1 u. 2, 4 u. 5), von welchem vorzüglich der mit mannigfachem bildlichem Schmuck versehene Brunnen auf der piazza del Granduca zu Florenz zu erwähnen ist. Bei der Bewerbung um dies grosse Werk beteiligten sich sechs Bildhauer, von denen wir schon den Baccio Bandinelli, Benvenuto Cellini (vgl. Taf. 73, Fig. 6—9) und Giovanni da Bologna (s. o. Fig. 2 u. 3) kennen gelernt haben. Die Arbeit wurde an Bandinelli vergeben, und als dieser, der schon die Marmorblöcke dazu hatte brechen lassen, starb, wurde dieselbe dem Ammanati übertragen. Zu dem kolossalen Neptun, der, auf einer von vier Meerpferden gezogenen Muschel stehend, die Hauptfigur ausmacht (Fig. 5), musste dieser einen schon von Bandinelli bearbeiteten Block benutzen. Auf dem Rande des Bassins stellte Ammanati vier von acht Satyrn begleitete Meeresgottheiten, die Thetis und Doris, Nereus und Proteus dar, von denen zwei unter Fig. 6 und 7 dargestellt sind. Das Werk wurde im Jahr 1565 aufgestellt. — *La piazza del Granduca. Taf. XVI., XIX. u. XX.*

FIG. 8. Statue Albrechts V. von Bayern zu München. — Im Jahre 1622 wurde in der Frauenkirche zu München vom Kurfürsten Maximilian das prachtvolle und mit vielen Erz-Statuen gezierte Denkmal Kaiser Ludwig des Bayern errichtet, und zwar wie die Inschrift besagt, im Auftrage Maximilians Vater Wilhelm V. und dessen Grossvater Albrecht V., so dass auch ein grosser Theil der daran befindlichen Arbeiten als vor 1622 entstanden, zu betrachten ist. Wir geben von dem figurenreichen Werke, das nach den Entwürfen von Peter de Witte, genannt Peter Candido von dem Bildhauer und Giesser Joh. Krumpter, nach andern von Hans Kreuzer ausgeführt ist, nur die kolossale Broncestatue Albrecht's V., die mit der Wilhelms V. eine Hauptzierde des ganzen Monumentes ausmacht. — *Nach der Lithographie bei Chapuy: Allemagne pittoresque.*

FIG. 9. Der Raub einer Sabinerin, von Adrian de Vries. — Von Adrian de Vries der sich gegen den Schluss des XVI. Jahrhunderts durch mehrere Broncewerke in Deutschland bekannt machte, führen wir unter Fig. 9 eine Gruppe an, die einen äusserst charakteristischen Beleg für die Richtung der damaligen Skulptur abgibt. Dieselbe stellt in ungemein kühner und technisch vollendeter Weise den Raub einer Sabinerin dar, einen Gegenstand, den der Künstler noch in zwei andern, wie jene, in Wachs modellirten Gruppen behandelt zu haben scheint. — *Nach dem Kupferstich von Joh. Müller mit der Bezeichnung: „Has effigies per Adrianum de Vries Haghien e cera formatas Joannes Mullerus aeri incidit“, und mit einem lateinischen Distichon, bei Bartsch Vol. III. Nr. 291.*

FIG. 10. Bronzerelief von Wentzel Jamnitzer. — Unter den damals zu hoher Vollendung gelangten Gold- und Silberarbeitern zeichnet sich durch Reichthum der Erfindung und Zierlichkeit der Arbeit namentlich Wentzel Jamnitzer aus, der zu Nürnberg in hohen Ehren lebte und Goldschmid der vier deutschen Kaiser Karl V., Ferdinand I., Maximilian II. und Rudolf II. gewesen ist. Fig. 10 stellt die in Bronze gearbeitete Relieftafel dar, die sich auf seinem Grabsteine (auf dem S. Johannes Kirchhofe in Nürnberg) befindet. In der Mitte derselben sieht man zwei Medaillons, deren eines mit dem Wappen und der Umschrift: „Christus ist mein Leben, Sterben ist mein Gewinn“, das andere mit dem Brustbilde des Meisters geziert ist, bezeichnet „Wentzel Jamnitzer alt 78“ und mit der Jahreszahl seines Todes 1585.

In den vier Ecken Darstellungen der vier Elemente, weibliche Figuren mit verschiedenen Attributen, oben links die Luft und rechts das Feuer; unten links das Meer und rechts die Erde. — Die Nürnbergschen Künstler geschildert nach ihrem Leben und ihren Werken. Heft III. Nürnberg 1828 zu Seite 8.

FIG. 11. Die Erde, von Wentzel Jamnitzer. — Unter den Silberarbeiten dieses Meisters verdient besonders ein kostbarer Tafelaufsatz hervorgehoben zu werden, den derselbe für den Rath von Nürnberg gearbeitet zu haben scheint, indem er lange Zeit auf dem Rathhause daselbst aufbewahrt wurde, bis er in den Privatbesitz einer nürnbergischen Familie übergegangen ist. Der Tafelaufsatz der 2' 11" hoch und in seiner grössten Ausladung 1' 3½" breit ist und ganz aus gegiegenes, zum Theil vergoldeten und emaillirten Silber gearbeitet ist, besteht aus der auf einem Untersatz feiner und künstlich gearbeiteter Blumen stehenden weiblichen Figur, die wir unter Fig. 11 abgebildet haben. Dieselbe stellt die Erde dar und trägt auf dem Haupte eine reich vergoldete und emaillirte, sowie mit vielem erhabenem Schmuck versehene Schaal, aus welcher sich endlich eine kleine Vase mit wunderbar fein und kunstvoll gearbeiteten Blumen aus mattem Silber erhebt.

Zwei an dem Fuss der Schaal befindliche Inschriften geben sinnige Auskunft über die Bedeutung des Ganzen. Sie lauten: „Cur mole mollis foemina hic tot gravata fructuum aut quae Dearum sim rogas? — Sum terra, mater omnium, onusta caro pondere nascentium ex me fructuum.“ Du fragst, wesshalb ich zartes Weib mit der Last so vieler Früchte beladen — oder welche Göttin ich sei? Die Erde bin ich, aller Dinge Erzeugerin, beladen mit der theuren Last der Früchte die aus mir entspiessen! — Die Nürnberg. Künstler a. a. O. zu Seite 20.

FIG. 12—13. Die Brustbilder des Markgrafen Johann Georg von Brandenburg und seiner Gemahlin Elisabeth, von Jakob Gladehals. — Wir geben unter Fig. 12 u. 13 Beispiele einer Art von Kunstwerken, die in der damaligen Zeit in Deutschland häufig verfertigt

wurden und von denen sich das hier in der Vorder- und Rückseite dargestellte, durch Geschmack des Ornamentes, wie durch anmuthige und naive Auffassung der Porträts besonders auszeichnet. Es ist eine von jenen aus kostbarem Metalle hergestellten Schaumünzen, die mit Porträts in erhabener Arbeit geziert waren und an Ketten auf der Brust getragen wurden. Auf der Vorderseite erscheint der Kurfürst Johann Georg mit unbedecktem Haupte, starkem Barte, und in blau emaillirtem Harnisch; auf der Rückseite befindet sich (Fig. 13) das Porträt der Markgräfin Elisabeth in noch stärkerem Relief ausgedrückt, mit grossem spanischen Kragen und mit einer mit Perlen besetzten Haube geschmückt, das Kleid ebenfalls emaillirt; die Umschriften sind schwarz geätzt, die den Rand umgebenden Verzierungen weiss, roth und blau emaillirt und auf der Hauptseite mit zwei Rubinen und zwei Tafelsteinen besetzt. Das Ganze ist, wie die Inschrift besagt, im Jahre 1595 aus feinem Golde gearbeitet und befindet sich in der königl. Medaillen-Sammlung zu Berlin. Verfertiger derselben ist Jakob Gladehals, der seit dem Jahre 1593 als kurfürstlicher Goldschmidt genannt wird und der bis in den Anfang des XVII. Jahrhunderts in Berlin seine Kunst ausübte. — Bolzenthäl, Skizzen zur Kunstgeschichte der modernen Medaillenarbeit. Berlin 1840. Taf. XIX.

FIG. 15—16. Basreliefs, von Barthélémy Prieur. — Von Barthélémy Prieur, der als ein Schüler des unten genannten Germain Pilon betrachtet wird, rühren die Bildhauerarbeiten über den Fenstern des Louvre her, die sich nach dem Garten der Infantin öffnen und die in allegorischer Weise die verschiedenen Beschäftigungen und Thätigkeiten der Menschen darstellen. Wir haben die mit zu den besten dieser Werke gehörigen Figuren ausgewählt, die sich durch ihre Attribute Pflug, Sense und Hacke, sowie durch den Weinstock und Oelbaum, als die Genien des Wein- und Ackerbau's zu erkennen geben. — De Clarac, Musée de sculpture. Vol. I. pl. 16, A. Fig. 3.

FIG. 14. Basrelief, von Jean Goujon. — Wir führen hier von dem schon früher besprochenen französischen Bildhauer Jean Goujon (vgl. Taf. 86 Fig. 11, 13, 14) nachträglich noch ein Basrelief an, das zwei Satyrn mit Fruchtgewinden darstellt und sich an der mit Skulpturen reich verzierten Treppe Heinrich's II. im Louvre befindet. — De Clarac, Musée de sculpture. Vol. I. pl. 29, B.

FIG. 17. Die Grazien, von Germain Pilon. — Wir fügen schliesslich noch als Probe der französischen Skulptur dieser Periode die Gruppe der drei Grazien hinzu, die von Germain Pilon gearbeitet sind und die dazu bestimmt waren, eine Urne mit den Herzen Heinrichs II. und der Katharina von Medicis zu tragen. Das Werk erfreut sich einer grossen Berühmtheit, obschon von einigen, wie namentlich vom Grafen Cicognara die etwas gewöhnlichen Körper und Gesichtsformen sowie der gekünstelte und unschöne Faltenwurf getadelt werden. — Cicognara a. a. O. II. Taf. LXXXII.

TAFEL XXVIII. (91.)

ITALIENISCHE UND DEUTSCHE ARCHITEKTUR.

FIG. 1. Aufriss der Kirche S. Agnese zu Rom, von Francesco Borromini. — Francesco Borromini kann als der Begründer und hauptsächlichste Vertreter einer Bauweise gelten, die durch das XVII. und XVIII. Jahrhundert hindurchgehend, einem grossen Theile der Gebäude

jener Zeit den Charakter regelloser Willkühr und einer auf Pracht und Luxus abzielenden Ueberladung mittheilt. Borromini wurde, nachdem er unter Carlo Maderno, den wir schon als Urheber der Façade der Peterskirche in Rom kennen gelernt haben (Taf. 87, A. Fig. 1) an diesem Bau gearbeitet

hatte, nach dem Tode desselben im Jahre 1629 zugleich mit Lorenzo Bernini zum Architekten dieses Baus ernannt. Er war reich an Erfindungen, aber eine gewisse Maasslosigkeit des Gefühls, sowie das durch steten Neid gegen Bernini hervorgerufene Streben Neues und von allen gewöhnlichen Formen Abweichendes zu schaffen, gaben in der Folgezeit den meisten seiner Werke den oben ange-deuteten Charakter, der dann von seinen Nachfolgern leider noch mehr übertrieben wurde. Zu seinen vortrefflichsten Bauten wird die Kirche der h. Agnes auf der Piazza Novona in Rom gerechnet, deren Façade und Kuppel er, sowie die Sakristei unter Papst Innocenz X. errichtet hat, und deren übrige Theile bis zu dem Hauptgesims, sowie die beiden Glockenthürme von der Zeichnung des Carlo Rinaldi sind. Eine besondere Eigenthümlichkeit der Borrominischen Bauweise lag in dem Umgehen der graden Linie und deren Ersetzung durch Curven aller Art, selbst im Grundriss, wie denn auch die von uns abgebildete Façade im Grundriss dreifach ausgeschweift erscheint, convex auf den beiden Seiten unter den Glockenthürmen, concav in dem mittleren Theile unter der Kuppel. — Joach. v. Sandrart, *Insignium Romae templorum Prospectus Norimb.* Tab. 15.

FIG. 2. Durchschnitt der Kirche S. Andrea auf dem Quirinal zu Rom, von Lorenzo Bernini. — Nicht minder reich an Anlagen und Talenten war Bernini, der Zeitgenosse und glückliche Nebenbuhler Borromini's, dessen künstlerische Auffassung mancherlei Verwandtes mit der des erstgenannten Künstlers zeigt, obschon dieselbe mehr in der Skulptur hervortritt (vgl. Taf. 92), während er in der Architektur sich eine grössere Einfachheit bewahrt hat. Ein reiches und schönes Beispiel seiner Bauweise bietet die kleine und in der Anlage ziemlich einfache Kirche des h. Andreas auf dem quirinalischen Hügel in Rom dar, auch S. Andrea di monte cavallo genannt. Es besteht dieselbe in einem Rundbau, der von einer reich und geschmackvoll kassettirten, etwas gedrückten Kuppel überwölbt wird. Die Kirche wurde mit grossem Kostenaufwand, unter dem Papste Innocenz und von dessen Neffen, dem Prinzen Camillo Panfilii für das Noviziat der Jesuiten errichtet und ungemein reich und prächtig mit Marmorsäulen, vergoldeten Stuccaturarbeiten u. a. ausgeschmückt, wie eine solche Pracht denn sehr häufig bei Jesuitenkirchen gefunden wird. Auch diesen Künstler, der den Kunstgeschmack seiner Zeit bestimmte, sowie den der gleichzeitigen Künstler fast tyrannisch beherrschte, haben wir schon früher bei Gelegenheit der Geschichte der Peterskirche kennen gelernt, zu welcher er die später wieder abgetragenen Glockenthürme hinzugefügt hat. — v. Sandrart a. a. O. Tab. 22.

FIG. 3. Aufriss der Kirche S. Luca e Martina zu Rom, von Pietro Berrettino da Cortona. — Ein dritter Vertreter jener schrankenlosen Willkühr in der Handhabung der architektonischen Formen ist der mit jenen beiden andern Künstlern fast gleich alte Pietro Berrettino da Cortona. Unter seinen architektonischen Werken (seine Hauptthätigkeit ist auf dem Gebiete der Malerei zu suchen), scheint er selbst die von uns abgebildete Kirche S. Luca e Martina betrachtet zu haben, die er seine Tochter zu nennen pflegte, und der er auch bei seinem Tode sein ganzes aus 100,000 Scudi bestehendes Vermögen hinterlassen hat. Das an dem Forum Romanum belegene Gebäude ist eine Doppelkirche; deren unterer Theil der h. Martina gewidmet ist und im Jahre 1588 der Akademie von S. Luca, die nicht weit davon abliegt, geschenkt wurde. Darüber liess dann Papst Urban VIII. durch Pietro da Cortona die Kirche des h. Lucas, des Schutzpatrons der Maler und insbesondere der römischen Akademie errichten, bei welcher Gelegenheit der Künstler auf seine eigenen Kosten auch die untere Kirche erneuerte. Der Grundriss der Oberkirche bildet ein griechisches Kreuz, dessen Arme in Form halbkreisrunder Absiden geschlossen sind, über der Kreuzung befindet sich die Kuppel.

Die Façade zeigt in zwei Stockwerken übereinander denselben Vorsprung und dieselben Ausbauchungen, die wir schon an den Bauten Borromini's hervorgehoben haben. — v. Sandrart a. a. O. Tab. 32.

FIG. 4. Aufriss der Kirche della Superga bei Turin, von Filippo Ivara. — Eine einfachere und im Vergleich zu den bisher behandelten Meistern reinere Richtung verfolgte Filippo Ivara, der gerade zu der Blüthezeit jenes ausgearteten Styles geboren (1685 zu Messina) sich zuerst ganz dem allgemeinen Zeitgeschmack hingab, dann aber durch seinen Lehrer Carlo Fontana zum Abwerfen aller jener Ausschweifungen und zu Befolgung eines neueren Styles bewegt wurde. Von Victor Amadaeus in Turin beschäftigt, das sich damals zu rascher Blüthe erhob, nahm er dort fast eine Stellung ein, wie wir sie einst Galeazzo Alessi zu Genua einnehmen sahen. Als sein schönster Bau daselbst wird die mit einem Kloster verbundene Kirche della Superga, nach einer bei Turin belegenen Anhöhe, auf welcher dieselbe errichtet ist, so benannt, betrachtet, welche in der That ein glänzendes Beispiel für seine reiche Erfindungsgabe abgibt, ohne in die allzu groben Fehler des damaligen Zeitgeschmackes zu verfallen. Die Kirche wurde in Folge eines Gelübdes für die im Jahre 1706 stattgehabte Vertreibung der Franzosen von Victor Amadaeus 1715 begonnen und 1731 vollendet. Der Grundriss der ganzen Anlage mit Hinzurechnung des Klosters bildet ein Viereck von 500 Fuss Länge und 300 Fuss Breite. Auf der einen schmalen Seite, welche auf unserer Fig. 4 dargestellt ist, tritt die Kirche in Form eines Kreissegmentes, welches grösser als ein Halbkreis ist, hervor und darüber erhebt sich die Kuppel, während die etwas zurückgehenden Ecken des Gebäudes auf beiden Seiten der Kuppel mit Glockenthürmen geziert sind. An die entgegengesetzte Seite der Kirche schliesst sich der 150 Fuss lange und mit Arkaden umgebene Klosterhof an. Die Höhe der Kuppel beträgt im Innern 150', im Aeussern 165', ihr Durchmesser innen 56', aussen 80'. — Quatremère de Quincy, *Histoire de la vie et des ouvrages des plus célèbres Architectes II*, zu S. 273.

FIG. 5. Ansicht der Kirche des H. Carl Borromaeus zu Wien, von Fischer von Erlach. — In Deutschland fand die ausschweifende Bauweise, von der wir bisher einige italienische Hauptwerke betrachtet haben, einen würdigen und nicht minder mit reicher Erfindungsgabe ausgestatteten Vertreter an dem um die Hälfte des XVII. Jahrhunderts zu Wien gebornen Baumeister und Bildhauer Fischer, dem eben so wie jenen italienischen Meistern die Anerkennung seiner Zeitgenossen im reichsten Maasse zu Theil wurde, und der in Wien mit einer ungemein umfassenderen Thätigkeit betraut war und zur Belohnung seiner dem Kaiserhause geleisteten Dienste zum Baron von Erlach ernannt wurde. Als das Meisterwerk dieses Künstlers, sowie zu gleicher Zeit als Hauptwerk jener ganzen Richtung kann man die Kirche des h. Carl Borromaeus betrachten, die in Folge eines Gelübdes des Kaisers Carl VI. zu Wien im Jahre 1716 errichtet wurde. Mit all der Ungebundenheit und der bunten Mischung der mannigfachsten Formen, die diesem Styl eigen sind, verbindet diese Kirche den höchst eigenthümlichen Einfall, die Glockenthürme in Form zweier ganz isolirter Säulen vor der Façade zu errichten, die in der Weise der römischen Siegesssäulen mit Reliefs bedeckt sind und obschon sie eben nicht den strengsten Classicismus in den Formen zeigen, doch einen höchst auffallenden Gegensatz zu den unruhigen Formen des übrigen Kirchengebäudes bilden. Die Abbildung ist aus dem von dem Künstler herausgegebenen Werk: *Entwurf einer historischen Architektur* entnommen, (Leipzig 1725), in dessen viertem Theile „Einige Gebäude von des Autoris Erfindung und Zeichnung“ enthalten sind. Taf. XII.

FIG. 6. Aufriss der „neuen“ Kirche zu Berlin, von Gontard. — Wir beschliessen die Uebersicht der auf dieser Tafel enthaltenen Monumente mit dem Aufriss einer der beiden schönen Kirchen, welche in ganz gleicher Weise auf dem Gensdarmen-Markte zu Berlin errichtet sind, und die wir als Belege anführen, wie sich gegen das Ende des XVIII. Jahrhunderts und zwar namentlich in Berlin eine bei allem Reichthum der Formen doch bei weitem edlere und einfachere Richtung der Baukunst entwickelt hat. Beide Kirchen sind nämlich im Anschluss an zwei ältere Kirchengebäude unter der Regierung Friedrichs des Grossen errichtet worden, nach dessen eigener Angabe auch die Zeichnungen zu dem Bau von dem Hauptmann von Gontard gearbeitet sind. Der Bau fällt in die Jahre 1780—1785; die Anlage ist bei beiden Kirchen die gleiche, nur durch die Skulpturen unterscheiden sie sich; wiewohl letztere an der französischen Kirche nach Chodowiecki, an der neuen Kirche nach Rode gearbeitet sind. Beide bestehen aus einem quadratischen Haupttheil, über welchem sich der schlanke und zu keinem kirchlichem Zwecke benutzte Dom erhebt

und an dessen drei Seiten sich Vorsprünge mit Portiken von je sechs korinthischen Säulen befinden, während die vierte Seite sich an die schon früher bestehenden Kirchengebäude anschliesst. Der schlanke thurmartige Tambour, welcher sich über dem Unterbau erhebt, ist mit einer Kolonnade von zwölf korinthischen Säulen umgeben, welche eine Gallerie tragen. Ueber dieser erhebt sich als Fortsetzung des Tambours ein zweites Geschoss mit Rundfenstern, über dessen Hauptgesims sich die schlanke, aus Holz konstruirte, mit Kupferblech überdeckte und von einer je 15 Fuss hohen vergoldeten Statue überragte Kuppel erhebt. Letztere erreicht mit Einschluss der Figuren bei beiden Kirchen eine Höhe von 225 Fuss, während die auf unserer Tafel gegenüberstehende Kuppel der Superga nur 165 Fuss erreicht. Der Entwurf der Kirche ist ein durchaus selbstständiger und die irrige Vermuthung, die beiden Kirchen auf der Piazza del Popolo zu Rom hätten das Vorbild derselben abgegeben, kann durch einen einzigen Blick auf jene beiden mit den unsrigen in keiner Weise zu vergleichenden Kirchen widerlegt werden. — Nach dem Stich von D. Berger.

TAFEL XXVIII. (91.) A.

FRANZÖSISCHE, ENGLISCHE, NIEDERLÄNDISCHE UND DEUTSCHE ARCHITEKTUR.

FIG. 1. Haupttheil der Façade des Palastes von Versailles, von Jules Mansard. — Wir geben unter Fig. 1 die Abbildung des mittleren Theiles der dem Garten zugewendeten Façade des von Mansard unter Ludwig XIV. errichteten Palastes von Versailles. Die Anlage ist eine ungemein grossartige, indess wird der Eindruck derselben durch eine allzugrosse Gleichförmigkeit in der Ausführung aller einzelnen Theile wesentlich geschwächt. Der von uns abgebildete Theil tritt um ein Bedeutendes aus der Gartenfaçade des Palastes hervor. Er besteht, wie auch alle übrigen Theile des umfangreichen Gebäudes, aus drei Stockwerken, deren unteres durch einfache Rundbogenarkaden durchbrochen ist; das zweite hat abwechselnd ionische Halbsäulen und Pilaster, zwischen denen sich Rundbogenarkaden von sehr schönen schlanken Verhältnissen befinden. Ein drittes niedrigeres Stockwerk zeigt kleine quadrische Fenster zwischen Pilastern. Ueber diese Theile der Façade erhebt sich die Kapelle, das letzte von Mansard's Werken, welches bei seinem 1708 erfolgten Tode noch nicht vollendet war und dem gewöhnlich ein grösseres Lob als dem Palaste selbst gespendet wird. — Le Pautre, Les plans, profils, et élévations des ville et chateau de Versailles (1715) pl. 5.

FIG. 2 u. 3. Durchschnitt und Grundriss der Kuppel der Invalidenkirche zu Paris, von Jules Mansard. — Als Ludwig XIV. das grosse Hotel der Invaliden zu Paris erbauen liess, beschloss er damit eine Kirche in Verbindung zu setzen, zu welcher eben so wie zu dem übrigen Gebäude Libéral Bruant im Jahr 1671 die Entwürfe machte. Nach Vollendung der in einem edeln aber einfachen Styl gehaltenen Kirche (chapelle des soldats) sagte dieselbe dem mehr auf äusserliche Pracht gerichteten Sinne des Königs nicht zu und Mansard (s. oben Fig. 1) war es, der ihn zu dem Entschluss bewegte, durch Hinzufügung eines neuen Kuppelgebäudes der ganzen Anlage die letzte Vollendung zu geben. Dieser neue Bau, welcher als einer der schönsten Beispiele moderner Kuppelarchitektur betrachtet wird, wurde Mansard übertragen und von diesem seit 1675 in der Art

ausgeführt, dass er sich an die eine schmalere Seite der Kapelle der Soldaten anschloss, so dass der ovale Altarraum sich nach beiden Seiten hin öffnete und der darin befindliche doppelte Altar sowohl von dem Raum unter der Kuppel, als von der älteren Kapelle aus gesehen werden kann. Der Grundriss des Mansard'schen Bau's besteht aus einem Quadrat von 168 Fuss Länge und Breite. Das Innere bildet die Form eines griechischen Kreuzes, über dessen Mittelpunkt sich in achteckigem Grundriss die Kuppel erhebt. In den Pendentifs befinden sich die Bilder der vier Evangelisten, wie überhaupt die Kirche mit ungemeiner Pracht durch Skulptur und Malerei ausgestattet ist. Ueber der Gallerie des Hauptgesimses beginnt der Tambour der Kuppel, in dessen unterem Theile sich eine Reihe von 12 Medaillonbildern französischer Könige, in dem oberen dagegen zwölf hohe Fenster zwischen 24 gekuppelten Pilastern kompositen Ordnung befinden; die darüber liegende Kuppel ist nicht zugewölbt, sondern endet wie die Kuppel des Pantheon, mit einer sehr weiten Oeffnung, durch welche hindurch man in eine zweite ganz aus Stein konstruirte und mit Malereien von Lafosse gezierte Kuppel hineinblickt.

Ueber dieser erhebt sich die in Holz konstruirte und mit einem Bleidach gedeckte Schutzkuppel. Der kostbaren Einrichtung des Innern entspricht die Pracht der Façade und die schöne äussere Dekoration der Kuppel. In den vier Ecken des Gebäudes zwischen den Kreuzesarmen befinden sich vier kreisrunde Kapellen, die ebenfalls mit ausgemalten Kuppeln überwölbt sind. Die Maasse der Hauptkuppel betragen 75 französ. Fuss im Durchmesser und 220 Fuss in der Höhe; die des zwischen den beiden Kirchen liegenden Altarraumes 53 Fuss in dem grösseren, 43 Fuss in dem kleinen Durchmesser, 83 Fuss in der Höhe bis zum Schlussstein der Kuppel. — Gailhabaud, Denkmäler der Baukunst, deutsche Ausgabe von Lohde. Lief. XV., oder Band IV., Abth. II., Nr. 5.

FIG. 4. Längendurchschnitt der S. Paulskirche zu London, von Christoph

Wren. — Als im Jahre 1666 die Stadt London durch eine gewaltige Feuersbrunst zum grössten Theil zerstört worden war, wurde die Wiederaufführung eines Theiles derselben nach den Entwürfen des Christoph Wren, eines der umfassendsten und unerschöpflichsten Baumeisters der neueren Zeit unternommen. Das kolossalste der damals begonnenen Werke war der Neubau der St. Paulskirche, der Haupt- und Kathedralkirche der Stadt London. Der erste Stein zu dieser Kirche wurde im Jahre 1675 von dem Baumeister, dem ausführenden Maurermeister Th. Strong und dem Bischof Henry Compton gelegt, und am 1. Juli 1710 der letzte Stein an der Laterne der Kuppel von denselben Personen eingesetzt, wogegen die vollständige Verzierung des Gebäudes erst 1725 vollendet war, ein Zeitraum, der aber bei den grossen Dimensionen der Kirche als sehr kurz betrachtet werden muss, indem sich S. Paul zu der Peterskirche in Rom ungefähr wie 2 : 3 verhält. Die Länge der Paulskirche beträgt nämlich 493 rhl. Fuss; die Breite $238\frac{1}{2}$ Fuss, die Höhe 356 Fuss, wogegen die Maasse der Peterskirche (vgl. Taf. 87, A) in der Länge 693 Fuss, in der Breite 493 Fuss, in der Höhe 432 Fuss betragen.

Die Paulskirche hat die Form eines lateinischen Kreuzes, dessen Kreuzesarme aus drei mit Kuppeln überwölbten Schiffen bestehen. Vor der Eingangsfaçade des Hauptarmes befindet sich eine Vorhalle mit zwei Thürmen. Ueber der mittleren Durchschneidung erhebt sich die Kuppel, an welcher von 1690—1710 gebaut wurde, und welche bei der vorher angegebenen Höhe einen Durchmesser von $98\frac{1}{2}$ Fuss hat, wogegen der Durchmesser der Peterskirche $117\frac{1}{2}$ Fuss beträgt. Ueber die Art der Kuppelkonstruktion gibt unser Durchschnitt deutliche Auskunft, nur das wollen wir hier zur Erläuterung hinzufügen, dass die Kuppel auf vier, unten mit Durchgängen durchbrochenen Pfeilern ruht, welche im Grundriss die Form eines Dreieckes haben, so dass der Raum unter der Kuppel die Form eines regelmässigen Achteckes erhält. Ueber den acht Zwickeln geht die Form des Achteckes in die eines Kreises über; nach dem darüber liegenden Hauptgesims folgt der sehr stark und fast in Form eines Kegels verjüngte Tambour, in dem sich zweiunddreissig Fenster zwischen eben so vielen Pilastern befinden. Nun beginnt die Kuppel, welche durch Malerei in acht grosse Felder getheilt wird, und, wie die Kuppel der Invalidenkirche, nicht vollständig zugewölbt ist. Vielmehr bleibt in dem oberen Theil derselben eine kreisrunde Oeffnung, durch welche man in einen stark verjüngten oben abgerundeten Raum blickt, an welchem sich äusserlich die aus Holz konstruirte und mit Kupferblech überdeckte Schutzkuppel anschliesst. Nach aussen stellt sich die Kuppel so dar, dass über einem kreisrunden Podest sich der Tambour erhebt, der mit einer Colonnade von 32 freistehenden Säulen umgeben ist, deren Interkolumnien den vorher genannten Fenstern entsprechen. Diese Säulen tragen eine etwa 12 Fuss breite Gallerie, über welcher sich, als Fortsetzung des Tambours, ein zweites Stockwerk mit einer gleichen Anzahl quadrater Fenster zwischen Pilastern erhebt. — Gailhabaud, Denkmäler der Baukunst. Deutsche Ausgabe v. L. Lohde IV. II, 6. (Lief. 90).

FIG. 5. Aufriss der Hauptfaçade des Rathhauses zu Amsterdam, von Jakob von Campen. — Gleich gross als Kunstwerk wie als Denkmal der nach langen Kämpfen erungenen politischen und religiösen Freiheit der Niederlande steht das Rathhaus von Amsterdam da, welchem mit seltener Einstimmigkeit der Ruhm eines der vollendetsten Gebäude dieser Art zugesprochen wird. Es verdient einen solchen Ruhm, man mag nun die Grösse des Unternehmens, die Regelmässigkeit des Planes, die schöne Raumeintheilung oder die glänzende und geschmackvolle Ausstattung der inneren Räume vorzugsweise ins Auge fassen. Das Gebäude, zu welchem das Terrain erst durch

Einsenkung von mehr als 13,000 Pfählen in den sumpfigen Boden gewonnen werden musste, nimmt eine Grundfläche von 282 Fuss Länge und 222 Fuss Breite ein und erhebt sich in zwei, je mit einer Pilasterstellung verzierten Doppelgeschossen bis zu einer Höhe von 116 Fuss. Die Pilaster, zwischen denen sich immer ein grösseres und darüber ein kleineres, sogenanntes Mezzaninfenster befinden, sind in dem ersten Geschoss korinthischer, in dem zweiten kompositen Ordnung und ist diese Uebereinanderstellung zweier fast gleichartiger Säulenstellungen, vielleicht als die am wenigsten lobenswerthe Eigenthümlichkeit des Baues zu betrachten. In der Mitte der beiden Hauptfaçaden sind grosse Giebel angeordnet, deren von Quellinus herrührende Skulpturen wir auf einer der folgenden Tafeln mittheilen werden. Dieselbe werden von je drei Broncestatuen von 12 Fuss Höhe überragt und der Giebel der vorderen Façade hat folgende Inschrift: *In Calendis Nov. MDCXLVIII. quo compositum est bellum quod foederati inferioris Germaniae populi cum tribus Philippis potentissimis Hispaniarum regibus terra marique per omnes fere oras ultra octoginta annos fortiter gesserunt asserta patriae libertate et religione auspiciis coss. pacificatorum optimorum Gerbr. Pancras, Jac. de Graef, Sib. Valckenier, Pet. Schaepe consulum filii et agnati jacto primo fundamenti lapide hanc curiam fundarunt.* — Dem grossen Eindruck des Aeusseren entspricht der Reichthum der inneren Ausstattung, sowohl was die Anbringung der zahlreichen von Meisterhand gefertigten Skulpturen (vgl. Taf. 93), als die Verwendung der kostbarsten Materialien betrifft, wie denn namentlich der grosse zwischen den beiden Höfen gelegene Saal mit einer solchen Fülle der schönsten Marmorarten bekleidet ist, die selbst in Italien mit zu den Seltenheiten gerechnet werden würde. — Nach dem grossen Kupferstich in Hubert Quellinus: *Prima (et secunda) pars effigierum ac ornamentorum amplissimae curiae Amstelrodamensis majori ex parte in candido marmore effectarum per Art. Quellinum, ejusdem Civitatis statuarium. Amst. 1665 u. 1668.*

FIG. 6. Die Façade des Rathhauses von Nürnberg. — Die Façade des Rathhauses zu Nürnberg, dessen innere Theile meist aus früherer Zeit herrühren, ist in den Jahren 1616—1619 von Eustachius Holzschuher erbaut. Dieselbe hat eine Länge von 275 Fuss und erhebt sich in vier Stockwerken, von denen die beiden oberen je 36 Fenster zählen. Eine durchbrochene Gallerie verdeckt das Dach, über welchem sich drei grosse Pavillons erheben. — J. B. Wolff, Nürnberger Gedenkbuch. Eine vollständige Sammlung aller Denkwürdigkeiten dieser Stadt. Taf. 21.

FIG. 7. Portal im inneren Hofe des Schlosses zu Berlin, von Andreas Schlüter. — Der Reihe der namhaftesten Baumeister des XVII. und XVIII. Jahrhunderts, deren Bauten wir bisher ausgeführt haben, fügen wir noch Andreas Schlüter hinzu, dessen Werke sowohl der Architektur, als auch der Skulptur angehörig, in grosser Zahl der Hauptstadt des preussischen Staates, Berlin zur Zierde gereichen. Dort nämlich hatte sich, entsprechend der wachsenden Bedeutung des Staates seit der Regierung des grossen Churfürsten Friedrich Wilhelm und unter dem ersten Könige Friedrich eine rasche Kunstblüthe entfaltet, als deren Hauptvertreter wir den auf den beiden Gebieten der Baukunst, wie der Skulptur vielfach beschäftigten Andreas Schlüter betrachten können. Als dessen bedeutendstes Bauwerk — und zugleich eines der durch Grösse und Schönheit am meisten ausgezeichneten Gebäude aus dem Schlusse des XVII. Jahrhunderts — ist das Königliche Schloss zu nennen, welches er aus einem Komplex sehr verschiedenartiger und aus verschiedenen Zeiten herrührender Bauten zu einem grossen und harmonischen Ganzen umschuf, und an welchem er von 1699 bis 1706 beschäftigt war. Damals wurde der vortreffliche und uneigennützig Mann durch eine Hofintrigue von dem Bau entfernt und derselbe seinem an Geist wie an Charakter weit unter-

geordneten Nebenbuhler Eosander von Goethe übertragen, welcher das Gebäude bis zu seiner jetzigen Ausdehnung fortführte. Es umschliesst ausser mehreren kleinen Höfen die zu den älteren Theilen gehören, zwei grosse und vollständig regelmässig angelegte viereckige Höfe, auf deren einem sich das von uns abgebildete Portal von Schlüter befindet. Dasselbe bekundet einen ungemein grossen Reichthum poetischer Erfindung, und eine Mannigfaltigkeit der Dekoration, die mit einer für die damalige Zeit nicht häufigen Reinheit und Strenge in der Anwendung architektonischer Formen verbunden erscheint. Nicht minderes Lob als das Aeussere verdient die Anordnung des an das Portal sich anschliessenden Treppenhauses, welches ebenfalls den prächtigsten Anlagen dieser Art zugezählt werden darf. Der Eindruck des Portales, das wir hier des beschränkten Raumes halber isolirt darstellen mussten, gewinnt noch dadurch an Schönheit, dass sich an dasselbe in wohlberechneter Weise von jeder Seite ein Doppelgeschoss offener Arkaden anschliesst, durch welches diese ganze Seite des Hofes geziert wird. — Nach dem grossen Stich von Paul Decker.

FIG 8. Aufriss des Zeughauses zu Berlin, von J. Arnold Nering. — Ebenfalls unter der Regierung König Friedrichs I. von Preussen wurde zu Berlin im Jahre 1695 der Bau eines Zeughauses begonnen, welches nach den Entwürfen des um Berlin sehr verdienten Baumeisters Johann

Arnold Nering errichtet und durch de Bodt vollendet, namentlich sowohl durch seine vollständige Regelmässigkeit, als durch den Geschmack der baulichen wie bildlichen Dekoration allgemein als eines der schönsten Gebäude jener Zeit anerkannt wird. Dasselbe erhebt sich in zwei Stockwerken, deren unteres einfache Rundbogenfenster, das obere dagegen eine Ordnung dorischer Pilaster resp. Säulen zeigt, über welchem sich eine mit Trophäen reich verzierte Balustrade erhebt.

Die Trophäen, sowie sämtliche bildliche Verzierungen an dem Gebäude, welche aber auf unserer Abbildung nicht ganz richtig angegeben sind, sind von Hulot's und Schlüter's Erfindung. Zwei Proben der schönen Masken sterbender Fechter über den Fenstern des Hofes werden wir auf Taf. 93 anführen. Die Anordnung des Gebäudes selbst ist so getroffen, dass die zur Aufbewahrung von Waffen und Geschütz bestimmten Räume in ununterbrochener Folge und in zwei Stockwerken den Hof umgeben. Die Decke des unteren Stockwerkes ist durchgängig gewölbt und ruht auf einer grossen Anzahl starker Pfeiler, während dieselbe Zahl schlanker Pfeiler die horizontale Decke des oberen Geschosses trägt. Das ganze Gebäude nimmt ein regelmässiges Quadrat von circa 280' Länge und Breite ein. — Nach einem durch Aufnahmen an Ort und Stelle verbesserten älteren Kupferstiche.

T A F E L. XXIX. (92.)

I T A L I E N I S C H E, N I E D E R L Ä N D I S C H E U N D F R A N Z Ö S I S C H E S K U L P T U R.

FIG. 1. Apollo und Daphne, von Lorenzo Bernini. — Wir haben schon in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts eine Richtung der Skulptur kennen gelernt, die dem Manierismus der damaligen Malerei entsprechend sich vorzugsweise in der Entfaltung einer glänzenden und kunstvollen Technik gefiel. Diese Richtung gelangte zu ihrem eigentlichen Höhepunkte in der italienischen und französischen Skulptur des XVII. und XVIII. Jahrhunderts, wogegen die niederländische und deutsche Skulptur desselben Zeitraums ein grösseres Maass und eine ernstere Gehaltenheit sich bewahrten. Einer der glänzendsten Meister jener Richtung in der italienischen Skulptur ist Lorenzo Bernini, der mit grosser natürlicher Begabung und einer reichen Erfindungsgabe die vollendetste und kühnste Technik zu verbinden wusste, dessen Werke indess, trotz der meisterhaften Ausführung wegen einer gewissen reflektirenden Absichtlichkeit und wegen des Mangels aller tieferer künstlerischer Sammlung meist einen wenig befriedigenden Eindruck hervorbringen.

Wie früh übrigens jene Richtung in diesem Meister schon zu einer gewissen Vollkommenheit gelangt sei, geht aus der unter Fig. 1 dargestellten Gruppe des Apollo und der Daphne hervor, die er, in dem Alter von kaum achtzehn Jahren (er ist 1598 geboren), vollendete, ein Werk, in welchem es auf die Besiegung aller nur möglichen Schwierigkeiten des Meissels abgesehen zu sein scheint, so reich ist dasselbe an den künstlichsten Bohrungen, Unterbrechungen und feinen ganz frei gearbeiteten Theilen, die wie das flatternde Haar und das aus den Händen der in den Lorbeerbaum verwandelten Daphne spriessende Laub von unübertrefflicher Vollendung sind; man glaube das Laub säuseln und das leichte Gewand flattern zu hören, meint Cicognara.

Die Gruppe, die als einer der bewundernswürdigsten Beispiele technischer Meisterschaft betrachtet werden kann und in der der Marmor gleichsam seine ganze Sprödigkeit verloren hat, befindet sich in der Villa Borghese und ist durch Verse des Kardinals Barberini, später Pabst Urban VIII. und Gönner des Bernini verherrlicht worden. — Cicognara, Storia della scultura III, Tav. 1.

FIG. 2. Der Raub der Proserpina, von Lorenzo Bernini. — In dieser Gruppe, die sich in der Villa Ludovisi befindet, scheinen die Schwierigkeiten, deren Ueberwindung in der Daphne zu bewundern sind, noch gesteigert worden zu sein. Die Bewegungen sind kühn und gewaltig, das Fleisch von unvergleichlicher Weiche, der Faltenwurf natürlich, Bart- und Haupthaar von einer so fließenden Leichtigkeit, dass kaum je in dieser Beziehung Vollendetes in Marmor hergestellt worden ist. Aber auch hier weder Wahl in der Form, noch Korrektheit in der Zeichnung, noch endlich Beobachtung der der Plastik eigenthümlichen Darstellungsgesetze, die vielmehr durch ein ausschliessliches Streben nach malerischer Wirkung ersetzt worden sind. Es kann diese Gruppe überhaupt als ein recht bezeichnendes Muster plastischer Darstellung jener Zeit gelten, in welcher durch Bernini, der an der Spitze aller grossartigen Kunstunternehmungen des römischen Hofes stand, eine unbegrenzte Herrschaft, eine wahre Kunsttyrannie nach Cicognara's Ausdruck ausgeübt wurde. — Cicognara a. a. O. III, Tav. 2.

FIG. 3. Die Verzückung der heiligen Theresa, von Lorenzo Bernini. — Wie die bisher angeführten Werke des Bernini die grösste und lebhafteste Körperbewegung zeigten, so die unter Fig. 3 dargestellte Gruppe der h. Theresa den Gipfelpunkt leidenschaftlicher Entzückung. Die

h. Theresa, vor der ein Engel mit einem gezückten goldenen Pfeil steht, ist mit dem Ausdruck einer rein sinnlicher Erregung sehr nahe kommenden Entzückung mit geschlossenen Augen und halbgeöffnetem Munde hinten übergesunken; und mit dem schweren und in hässliche Falten gebrochenen härenen Gewande steht die Lieblichkeit und Weiche des Fleisches in effektvollem Kontrast — wie denn überhaupt die Ausführung dieser in der Kirche S. Maria della Vittoria in Rom befindlichen Gruppe (mit Ausnahme des Engels) an Feinheit und Sorgsamkeit die meisten der übrigen Arbeiten Berninis übertrifft und er selbst die Gruppe auch für das am wenigsten schlechte seiner Werke erklärt haben soll. — Cicognara a. a. O. III, Taf. 5.

FIG. 4. Die heilige Cäcilie, von Stefano Maderno. — Als eines der vortrefflichsten und durch Reinheit des Styles wie der Empfindung unter den Werken der damaligen Zeit sehr vortheilhaft sich auszeichnendes Werk muss die Statue der heiligen Cäcilia betrachtet werden, die sich in der Kirche dieser Heiligen zu Rom befindet. Dieselbe rührt von Stefano Maderno her, der in der grössten Anzahl seiner übrigen Werke auch der in Obigem näher bezeichneten allgemeinen Richtung der Zeit huldigte. Dies Werk dagegen ist von so rührender und edler Einfachheit und von einer so reinen und von aller Absichtlichkeit freien Empfindung belebt, dass es mit zu den vorzüglichsten Werken der Plastik in diesem Jahrhundert überhaupt gerechnet werden muss, wobei vielleicht einige mehr äusserliche Umstände mitgewirkt haben mögen, indem einmal der Künstler dasselbe noch in früher Jugend gearbeitet und dann die wirkliche in einem Sarge aufgefundene Leiche der Heiligen in Bezug auf die Lage der Figur das Vorbild des Werkes selbst abgegeben zu haben scheint. So würde nämlich der Künstler, der die Figur in seinem zwei- oder dreiundzwanzigsten Jahre arbeitete (1598 bis 1599) noch nicht von der später allgemein herrschenden Verderbniss ergriffen gewesen sein und andererseits wäre er durch die Beobachtung der Natur von dem gespreizten und affektirten Wesen, wie es sich sonst in der damaligen Kunst offenbarte, auf einfachere und richtigere Kunstprincipien zurückgeführt worden. — Cicognara a. a. O. III, Taf. 1.

FIG. 5. Papst Leo und Attila, von Alessandro Algardi. — Wenn in den Werken des Bernini und der ihm ähnlichen Meister mehr ein dem Berettini und Luca Giordano in der Malerei verwandter Styl sich kundgibt, so hat sich Alessandro Algardi mehr nach den Akademikern, namentlich nach Ludovico Carracci und Domenichino (vgl. Taf. 94) gebildet. Während er so auf der einen Seite nach einem tieferen Gehalt und charakteristischem Ausdruck strebt, theilte er doch auf der andern Seite das Missverständniss der übrigen Künstler, die Plastik in einer vorwiegend malerischen Weise behandeln zu wollen.

Davon zeugt vor Allem das grösste Werk dieses Meisters, der sich nur mit Mühe neben Bernini Geltung verschaffen konnte, nämlich das kolossale Basrelief, das sich in der Peterskirche zu Rom befindet, und welches das Zurückweichen des Hunnenkönigs Attila von Rom darstellt. Papst Leo mit kirchlichem Gefolge steht dem Könige der Hunnen, hinter welchem sich Krieger befinden, gegenüber, und macht denselben auf die himmlische Erscheinung der Apostel Petrus und Paulus aufmerksam, die drohend ihre Schwerter auf die Feinde der Kirche zücken, und nicht nur Attila selbst, sondern auch die am Himmel schwebenden Engelchen in sichtbaren Schrecken versetzen. — Das Relief, welches

aus fünf zusammengefügt Marmorplatten besteht, hat eine Höhe von 32 und eine Breite von 18 römischen Palmen und ist zum Theil so erhaben gearbeitet, dass einzelne Figuren, wie der knieende Diener hinter dem Pabste und Attila selbst, fast aus der Tafel herauszufallen scheinen und dem Gesamteindruck hinderlich werden. — Cicognara a. a. O. III, Taf. 5.

FIG. 6. Die heilige Susanna, von François du Quesnoy, genannt Fiamingo. — Unter allen Bildhauern, die in Rom in der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts thätig waren, zeichnet sich durch grössere Reinheit und natürliche Anmuth des Styles der Niederländer François du Quesnoy, von Brüssel gebürtig, aus, der von den Italienern il Fiamingo genannt wurde. Nur langsam und allmählig konnte er sich Geltung verschaffen — seine Kunstweise stand in zu grossem Gegensatz zu dem damaligen Zeitgeschmack und dazu kam noch, dass er ungemein sorgsam und langsam arbeitete, wesswegen verhältnissmässig nur wenig grössere Arbeiten von ihm bekannt sind. Zu diesen gehört die in der Kirche S. Maria di Loreto in Rom befindliche Statue der h. Susanna, wegen der graziösen und doch durchaus naturwahren Haltung, der einfachen der Antike nahe kommenden Gewandung, so wie wegen des ungemein zarten und weichen Gesamteindrucks von Cicognara neben der h. Cäcilie des Stefano als das schönste Erzeugniss der italienischen Skulptur dieses Jahrhunderts betrachtet wird. — Cicognara a. a. O. III, Taf. 7.

FIG. 7. Der Glaube die Ketzerei niederschmetternd, von Le Gros. — Bis zu welchem Gipfel des Ungeschmacks und der Hässlichkeit die affektirte Richtung der Skulptur im XVII. Jahrhundert gesteigert werden konnte, zeigt das Werk eines berühmten französischen Bildhauers Le Gros.

Dasselbe befindet sich in der Kapelle des heiligen Ignatius der Kirche del Gesù zu Rom und stellt den Glauben dar, der als eine weibliche Gestalt mit Kreuz und Buch gebildet, mit dem in der Rechten gehaltenen Blitzstrahl (der eben so gut ein Bündelchen Wolle darstellen könnte) zwei in wüstem Durcheinander vor seinen Füssen liegenden Figuren darnieder geschmettert hat. Die beiden Figuren scheinen nach den Büchern Calvins und Luthers die vermeintlichen Ketzereien jener beiden Reformatoren vorstellen zu sollen. Ein kleiner hässlicher Engel (den übrigens unsere Abbildung noch etwas hässlicher wieder gibt, als er in der Wirklichkeit ist), reisst mit grösstem Kraftaufwand die Blätter aus einem dritten, wahrscheinlich auch ketzerischem Buche. — Cicognara a. a. O. III, Taf. 15.

FIG. 8. Der heilige Bruno, von Houdon. — Wir geben im Gegensatz zu dem tollen Ungeschmack der unter Fig. 7 dargestellten Gruppe das Werk eines französischen Künstlers des XVIII. Jahrhunderts, das sich durch eine grössere Einfachheit der Erfindung und eine naturgemässere Wahrheit des Gefühles von der Kunstweise des Le Gros sehr vortheilhaft unterscheidet. Es ist die Statue des h. Bruno, von Houdon. Der Künstler, der in seinem zwanzigsten Jahre (er ist 1741 geboren) nach Rom ging, hat dort unter mehreren andern Werken diese Statue für die Karthäuserkirche gearbeitet, in welcher der Stifter dieses Ordens in einfacher natürlicher Haltung, die Arme über der Brust gekreuzt und das Haupt sinnend vorn über geneigt dargestellt ist. — Cicognara a. a. O. III, Taf. 7.

T A F E L XXX. (93.)

N I E D E R L Ä N D I S C H E , D E U T S C H E U N D F R A N Z Ö S I S C H E S K U L P T U R .

FIG. 1. Das Giebelfeld des Rathhauses zu Amsterdam, von Arthur Quellinus. — Wir haben schon früher den grossen Prachtbau des Rathhauses, von Amsterdam kennen gelernt (vgl. Taf. 91, A. Fig. 5). Dasselbe erhielt, wie schon dort bemerkt, seinen Hauptschmuck durch die in reicher Fülle daran angebrachten Skulpturen, die von Arthur Quellinus, einem der tüchtigsten Bildhauer des XVII. Jahrhunderts herrühren. Arthur Quellinus war der Schüler des Franz du Quesnoy, dem wir schon früher das Lob einer grossen Naturwahrheit und Einfachheit im Gegensatz zu der Verderbtheit der italienischen Skulptur zusprechen mussten (vgl. Taf. 92, Fig. 6). Dieselben Merkmale nun sind es, die, verbunden mit einem kräftigen und doch gemässigtem Naturalismus, etwa wie er in der niederländischen Malerschule der damaligen Zeit herrscht (vgl. Taf. 95) in den Skulpturen des Arthur Quellinus hervortreten, dem überdiess durch einen grossartigen Bau, dessen Ausschmückung ihm überlassen war, ein reiches und ergiebiges Feld der bedeutendsten und umfassendsten Thätigkeit geboten wurde. Zu den auch durch eine räumliche Grossartigkeit sich auszeichnenden Aufgaben gehören vor allem die Skulpturen, mit denen er die beiden grossen Giebelfelder der Hauptfaçaden des Rathhauses zu verzieren hatte. Diese beiden Giebel bieten eine Fläche in Form eines stumpfen Dreieckes von 82 Fuss Länge und 18 Fuss Höhe dar und sind vollständig mit sehr figurenreichen Compositionen ausgefüllt. Den Gegenstand der letzten bildet die Verherrlichung der damals im höchsten Flor befindlichen Handelsstadt und haben wir dasjenige derselben ausgewählt, welches die Huldigung des Meeres in Bezug auf den Welthandel und der überseeischen Besitzungen darstellt. Hier sind eine grosse Anzahl von weiblichen und männlichen Meeresgottheiten dargestellt, deren letztere in die gewundenen Muschelhörner stossen, deren erstere dagegen der in der Mitte thronenden Figur der Stadt Amsterdam, der zwei Löwen zu den Füssen ruhen, Sieges- und Huldigungskränze darbringen. Allerhand fremdländische Thiere, wie Robbe, Delphin und Krokodil deuten auf den über alle Weltgegenden ausgebreiteten Verkehr der Stadt hin. Die Gruppierung ist reich und malerisch, ohne dass das malerische Princip im Uebermaass vorwiegt, die Haltung der Figur bewegt ohne übertrieben zu sein, die Bildung des Nackten von gefälliger und nicht über das Maass der Schönheit hinausgehenden Fülle. — Nach dem grossen Stich von Hubert Quellinus in der auf das Rathhaus von Amsterdam bezüglichen Sammlung von Stichen, die unter dem Titel: *Effigiorum ac ornamentorum amplissimae Curiae Amstelrodamiensis majori ex parte in candido marmore effectarum per Artum Quellinum ejusdem Civitatis statuarium pars prima et secunda* zu Amsterdam 1665 und 1668 erschienen sind.

FIG. 2 und 3. Basrelief und Karyatide, von Arthur Quellinus. — Von den zahlreichen Skulpturen mit denen Artur Quellinus das Innere des Rathhauses von Amsterdam geziert hat, haben wir hier ein im Basrelief (Fig. 2) dargestellte graziöse Diana und die nicht minder anmuthig gehaltene Figur einer Karyatide (Fig. 3) ausgewählt. — Nach den Stichen von Hubert Quellinus in der oben angegebenen Sammlung I, Nro. N u. D.

FIG. 4. Die Reiterstatue des Churfürsten Friedrich Wilhelm des Grossen zu Berlin, von Andreas Schlüter. — Mit dem Styl der niederländischen Skulptur zeigen einige

Bildhauer grosse Verwandtschaft die gegen das Ende des XVII. Jahrhunderts im nördlichen Deutschland thätig waren. Unter diesen ist besonders Andreas Schlüter hervorzuheben, der, unter dem ersten Könige von Preussen zu Berlin thätig, als einer der tüchtigsten Meister dieses ganzen Zeitraumes betrachtet werden darf. Wir haben denselben als Architekten von reicher Erfindungsgabe schon früher kennen gelernt (vgl. Taf. 91 A. Fig. 7 u. 8). Nicht minder hervorragend ist er als Bildhauer, und zwar ist es gerade in der Ausübung dieser Kunst, dass er insbesondere in Bezug auf kräftige Fülle der Formen und eine gewisse unmittelbare Naturwahrheit der Auffassung eine grosse Uebereinstimmung mit Arthur Quellinus zeigt, ohne dass sich indess — Schlüter (geb. 1662), hat seine künstlerische Bildung zuerst in seiner Vaterstadt Hamburg und sodann in Danzig genossen — ein bestimmter äusserlicher Zusammenhang mit dem niederländischen Meister bis jetzt nachweisen liesse. Zu den vortrefflichsten Arbeiten Schlüters wie dieses Zeitraumes überhaupt gehört die kolossale Reiterstatue des grossen Churfürsten, die diesem von König Friedrich I. auf der ebenfalls unter Schlüters Mitwirkung erbauten langen Brücke zu Berlin errichtet wurde. Schlüter arbeitete an dem Modelle der Statue während der Jahre 1697 und 1698, der Guss derselben wurde von Jakobi im Jahre 1700 vollzogen und im Jahre 1703 die Statue nebst den vier ebenfalls kolossalen Sklavenfiguren in Bronze aufgestellt, die das Postament von weissem Marmor zieren und die unter Schlüters Leitung von den Bildhauern Baker, Brückner, Henzi und Nahl gearbeitet, von ersterem aber vor der Vollendung vollständig überarbeitet worden sind.

Der Churfürst ist der Sitte der damaligen Zeit gemäss in römischer Feldherrntracht dargestellt, mit lang herabwallendem Haupthaar, in der Rechten den Feldherrnstab haltend, in Haltung und Gebärde kräftig und imponirend. Das Pferd ist von vollen derben Formen, bis in alle Details der Muskel und Aderbildung von vortrefflicher Ausführung, und im Ganzen von einer so kräftigen und gehaltenen Lebendigkeit, dass dies Werk unbedingt den besten Reiterstatuen aller Zeiten gleichgestellt zu werden verdient. — Nach dem Stich von A. Wolfgang.

FIG. 5 und 6. Basreliefs am königlichen Schloss zu Berlin, von Andreas Schlüter. — Von den zahlreichen bildlichen Verzierungen, die Schlüter an den von ihm ausgeführten Theilen des Schlossbaues ausführte, haben wir hier zwei Basreliefs ausgewählt, deren erstes (Fig. 5) sich am Aeussern, das andere Fig. 6 im Inneren befindet. Ersteres, eine allegorische Darstellung der Stärke befindet sich an dem ersten Portal der nördlichen Façade des Schlosses und bildet das Pendant zu einer ähnlichen Darstellung der Gerechtigkeit. Fig. 6 gehört zu einer Reihe von Reliefs der vier Welttheile, die sich in Stuck gearbeitet in einem der grossen Sääle des Schlosses befinden und stellt in allegorischer Weise den Welttheil Europa dar. — Beide nach den Stichen von Bernhard Rode.

FIG. 7 und 8. Masken sterbender Krieger im Zeughause zu Berlin, von Andreas Schlüter. — Auch das Zeughaus von Berlin, das wir schon früher beschrieben haben (vgl. Taf. 91 A, Fig. 8), ist durch eine grosse Fülle bildlichen Schmuckes geziert. Von den Werken

dieser Art heben wir besonders die mit bewunderungswürdiger Charakteristik ausgeführten Larven sterbender Krieger hervor, die sich im Innern des Hofes an den Schlusssteinen der Fensterbögen befinden, und um das Jahr 1697 gearbeitet sind; es sind ihrer 21, von denen wir zwei ausgewählt haben, die in ergreifender, doch keineswegs übertriebener Weise den schmerzhaften Todeskampf vergegenwärtigen. — Nach den Stichen von B. Rode.

FIG. 9. Der Raub der Proserpina, von Girardon. — Wir fügen zu den Meistern, die uns auf Taf. 92 schon die ausgeartete Richtung der französischen Skulptur veranschaulicht haben, noch den Bildhauer Girardon hinzu, bei dem sich zu dem Einfluss der italienischen Vorbilder noch eine knechtische Nachahmung der übertriebenen und gespreizten Kunstweise eines Lebrun (vgl. Taf. 98, Fig. 5) gesellte, um denselben das Extrem jener verderblichen Richtung erreichen zu lassen. Die von uns wieder gegebene Gruppe ist im Auftrag Königs Ludwig XIV. für die Gärten von Versailles und zwar nach einer Zeichnung Lebrun's gearbeitet. — Cicognara, storia della scultura III. Tav. 15.

FIG. 10. Der Raub der Orithyia, von Gaspard de Marsy und Anselme Flamen.

— Die Gruppe ist im Auftrag Ludwigs XIV. für die Gärten der Tuileries von G. de Marsy begonnen und von dessen Schüler Flamen vollendet. — London, Annales du Musée. Ecole française moderne. Sculpture.

FIG. 11. Basrelief von François Anguier. — Eine edlere und einfachere Kunstweise zeigt sich an den Werken der in Rom gebildeten und dann in Paris thätigen Gebrüder Anguier, die mit zu den bessern Meistern der französischen Skulptur während des XVII. Jahrhunderts gerechnet werden müssen.

Das unter Fig. 11 gegebene Relief stellt die Figur der Gerechtigkeit mit dem Bildnisse eines Grafen von Offremont dar, und befand sich ursprünglich in der Kirche des Oratoire zu Paris. Das Werk, das sich unter den Werken der damaligen Zeit durch eine edle Einfachheit der Erfindung auszeichnet, wird gewöhnlich dem François Anguier zugeschrieben, während es andere als eine Arbeit des Michel Anguier betrachten. — London a. a. O. I.

TAFEL XXXI. (94.)

ITALIENISCHE MALEREI.

FIG. 1. Der Triumph der Galathea, von Annibale Caracci. — Von den Caracci's, von denen gegen Ende des XV. Jahrhunderts eine gegen die Manieristen jener Zeit (vgl. Taf. 88 u. 89) gerichtete und auf genauem Studium der Natur, so wie der Meister der Blüthezeit beruhende Reform der Kunst ausging, heben wir hier nur den Annibale Caracci hervor. Fig. 1 stellt den Triumph der Galathea dar, ein Bild, das zu den reichsten und mannigfaltigsten Freskomalereien gehört, mit denen Annibale Caracci die Gallerie des Palastes Farnese verzierte. In dieser Gallerie sind die Wände reich mit Pilastern von Nischen und mannigfaltigem Bildwerk geziert, die gewölbte Decke dagegen in künstlich geordneten Abtheilungen mit Szenen der griechischen Mythologie ausgemalt, die allgemein zu den trefflichsten Arbeiten dieses Meisters gezählt werden. Galathea wird in schöner Haltung und freudig bewegt von einem Tritonen über das Meer getragen; am Himmel erblickt man fliegende Liebesgötter, andere schwimmen oder lassen sich von Delphinen tragen, während die Meeresjungfrauen im Gefolge der Galathea von Tritonen gehalten werden. — Nach dem Stich von Gio. Volpato.

FIG. 2. Die Kommunion des heiligen Hieronymus, von Domenichino. — Das unter Fig. 2 dargestellte Bild der Kommunion des h. Hieronymus, das Domenico Zampieri, genannt Domenichino, einer der vortrefflichsten Schüler der Caracci's, nach dem Muster eines Bildes des Agostino Caracci im Jahre 1614 gemalt hat, und das sich gegenwärtig in der Gemäldesammlung des Vatikan befindet, wird von den italienischen Kunstgelehrten zu den vorzüglichsten Erzeugnissen der modernen italienischen Kunst überhaupt gerechnet (vgl. Taf. 80, Fig. 5, S. 30). Unter einer grossartigen Bogenhalle, die eine Durchsicht auf eine schöne Landschaft mit Wald und Gebäuden frei lässt, kniet auf der untersten Stufe eines Altares der heilige Hieronymus, fast ganz unbekleidet, von seinem treuen Löwen begleitet. Freunde halten mit frommer Verehrung den schwachen und

abgemagerten Körper des Heiligen, dessen ganze Lebenskraft sich auf den Ausdruck der inbrünstigen Verzückung zu concentriren scheint, mit dem er dem Genuss der heiligen Hostie entgegensieht. Diese wird ihm von dem vor dem Altar stehenden Priester gereicht, der selbst von dem Vorgange auf das Tiefste berührt erscheint. Die ergreifende Weise, in der sich dies gemeinsame Gefühl in allen dargestellten Figuren kund gibt, die vollendete Ausführung alles Einzelnen in den nackten Theilen, wie in der Gewandung, endlich die grossartige Gruppierung sind es, die diesem in seinen Dimensionen sehr bedeutenden Oelbilde seinen grossen Ruhm mit Recht erworben haben. Es trägt die Bezeichnung: „Dom. Zamperius Bonon. An. MDCXIV.“ — Nach dem Stich von Jac. Frey 1729.

FIG. 3. Aurora, von Guido Reni. — War das Bild des Domenichino eines der berühmtesten Oelgemälde, so kann das unter Fig. 3 gegebene Bild des Guido, eines nicht minder bedeutenden Schülers der Caracci, als eine der berühmtesten Freskomalereien bezeichnet werden. Guido Reni führte dies Gemälde an der Decke eines Gartensaales des Palastes Rospigliosi in Rom aus und stellte darin Phoebus auf dem Sonnenwagen und die ihm voran eilende Aurora dar. Letztere, nach der das Bild gewöhnlich benannt wird, schwebt, eine edle Gestalt, in leicht bewegter Haltung vor dem Sonnengotte einher, indem sie Blumen auf die unter ihr noch ruhende Erde streut, dann folgt das Gespann der vier Sonnenrosse, über denen Lucifer mit der Fackel schwebt und die auf goldenem Wagen den Sonnengott, eine jugendliche volle Gestalt von weichen, doch edlen Formen einherziehen. Von besonderem Reiz sind dann die Figuren der Horen, die in leicht geschlungenem Reigen und in maassvoller anmuthiger Bewegung den Gott umschweben. Das Ganze ist, obschon ganz voll Leben und Bewegung, doch in einer gewissen antiken Ruhe und Mässigung gehalten, alle Linien wohlthuend, die Haltung der Hände und Füsse mit feinem Sinn für Schönheit berechnet und doch einfach und

natürlich, das Nackte anmuthig, aber eher streng als üppig gebildet, die technische Ausführung, namentlich in Bezug auf den lichten Glanz der Farben von höchster Vollendung. — Nach dem Stich von Rafael Morghen.

FIG. 4. Das Urtheil des Paris, von Francesco Albani. — Von der weichen, graziösen und zierlichen Kunstweise des Albani gibt das unter Fig. 4 dargestellte Urtheil des Paris eine charakteristische Probe. Der schöne Paris sitzt nachlässig bequem auf einer Erhöhung des Bodens und betrachtet nicht ohne Wohlgefallen die Göttin der Schönheit und Liebe, die sich vor ihm enthüllt. Noch hält er prüfend den Siegespreis in der Hand, doch scheint die Wahl schon zum Vortheil der Aphrodite entschieden. Diesem gegenüber stehen die beiden stolzeren Göttinnen, Juno durch den Pfau, Minerva durch den Helm zu ihren Füßen bezeichnet. Auch diese scheint so eben ihr Gewand abgelegt zu haben und mit Neid auf die zu erwartende Entscheidung zu blicken. — Nach dem Stich bei Landon: Vie de Francesco Albani pl. 12.

FIG. 5. Christus von Engeln betrauert, von Guercino. — Von Gio. Francesco Barbieri, genannt Guercino, der, obschon er in mancher Beziehung den Einfluss des Naturalisten Caravaggio (s. Fig. 6) zeigt, doch zu der Schule der Caracci's gerechnet wird, führen wir hier ein Werk von sehr ernster Stimmung und trefflicher Durchführung an. Es stellt den Leichnam Christi dar, der in bewegter, doch nicht unruhiger Haltung auf einem Leichentuche ruht und in dem Antlitz neben den Schauern des Todes doch den Ausdruck grossen Seelenadels zeigt. Zu den Seiten zwei Engel, voll tiefen Schmerzes, von denen der Eine tief bekümmert auf ihn hinblickt, während der andere weinend vor ihm kniet. Die sorgfältige Durchbildung und Modellirung lässt den Nachfolger der Caracci erkennen, wogegen die tiefe Schattengebung den Einfluss der naturalistischen Schule bekundet. — Nach dem Stich von Pitau.

FIG. 6. Weibliches Brustbild von Caravaggio. — Michel Angelo Amerighi, nach seinem Geburtsort gewöhnlich Caravaggio genannt, wurde der Gründer einer Schule, die im Gegensatz zu dem bei den Caracci und ihren Nachfolgern vorwiegenden besonnenen und auswählenden Studium älteren Meister, sich die Natur in ihrer gewöhnlichen Erscheinung zu ihrem alleinigen Vorbilde nahm, weswegen sie denn auch den Namen der naturalistischen im Gegensatz zu der eklektischen Schule der Caracci erhalten hat. Wir geben unter Fig. 6 ein einfaches aber charakteristisches Bild dieses Meisters, das sich in der Gallerie der Eremitage zu St. Petersburg befindet und die halbe Figur eines lautenspielenden mädchenhaften Knaben oder eines knabenhaften Mädchens darstellt, in welchem der

Herausgeber jener Gallerie ein allegorisches Bild der Liebe zu erkennen glaubt, wie denn Caravaggio mehrmals in ähnlicher Weise die Liebe in ihren verschiedenen Beziehungen zum Leben verherrlicht hat. Das Bild (auf Leinwand 2' 8" hoch, 3' 8" breit) gehörte zu der Gallerie Giustiniani, aus welcher auch zwei Gemälde Caravaggios, die einen ähnlichen Gegenstand behandeln, in die Gallerie des Berliner Museums gelangt sind. — Labensky, Galerie de l'Hermitage II. pl. 72 (gest. von Podolinsky).

FIG. 7. Das Martyrium des heiligen Bartholomaeus, von Spagnoletto. — Einer der hervorragendsten Meister der naturalistischen Schule war Giuseppe de Ribera, wegen seiner spanischen Abkunft gewöhnlich Spagnoletto genannt. Er stellt die düstere und auf Schrecknisse aller Art vorzugsweise ausgehende Richtung dieser Schule, namentlich in seinen Martyrienbildern in sehr anschaulicher Weise dar. Ein solches nun gibt Fig. 7 nach einem Kupferstiche des Meisters selbst. Es stellt das Martyrium des h. Bartholomaeus dar, der fast ganz nackt an einen Baum gebunden ist, und vor dem ein Henker mit grauenvoller Emsigkeit beschäftigt ist, die Haut von dessen rechtem Arm abzuziehen. Er gebraucht dazu so eben die Hand, während er sein Messer höchst unbefangen in den Mund genommen hat. Links von dem Heiligen, der schmerzlich gen Himmel blickt, erblickt man Kopf und Brust eines zweiten Henkers, der eifrig sein Messer schärft, und vor diesem einen, wie es scheint, von einer Statue abgebrochenen Marmorkopf. Der Originalstich (unsere Abbildung ist nach einer guten Copie gezeichnet) ist einer der besten des Meisters und ist mit folgender Beischrift versehen: Dedico my obras y esta estampa al Serenis^{mo} Principe Philiberto mi Señor en Napoles año 1624. Jusepe de Rivera spañol. — Bei Bartsch, Peintre graveur XX. p. 81. Nr. 6.

FIG. 8. Die Verschwörung des Catilina, von Salvator Rosa. — Einer der bedeutendsten und durch mannigfache Bildung ausgezeichnetsten Meister der naturalistischen Schule war Salvator Rosa, bei dem sich der Sinn für ernste ergreifende Gegenstände in einigen seiner Werke mit einer grossen Vorliebe für das klassische Alterthum und namentlich für die römische Geschichte paarte. Eines der vortrefflichsten Werke dieser Art ist ein in der Gallerie Pitti zu Florenz befindliches Oelbild, das in einer Versammlung ernster und von Leidenschaft aufgeregter Männer die Verschwörung des Catilina darstellt. Ein Werk, welches, indem es die tiefe leidenschaftliche Aufregung, wie sie damals in dem neapolitanischen Volke lebte, auf die Darstellung eines verwandten Gegenstandes der römischen Geschichte überträgt, diesem einen unmittelbar ergreifenden Eindruck verleiht, wie denn auch dem Kolorit, sowie der ganzen Gruppierung der Charakter einer gewissen tragischen Feierlichkeit beiwohnt. — Nach dem Stich von Franc. Rainaldi.

TAFEL XXXII. (95.)

MALEREI DES RUBENS UND VAN DYK.

Werke von Peter Paul Rubens.

FIG. 1. Porträt Rubens', nach einem Bilde von van Dyk, als Frontispice zu Nattier's Galérie du Luxembourg, gestochen von Audran.

FIG. 2. Heilige Familie. — In der leider sehr beschränkten Uebersicht der vorzüglichsten Gattungen, in welchen sich Rubens vielseitige Thätigkeit bewegte, führen wir unter Fig. 2 als Beispiel heiliger Darstellungen von einem mehr stillen Charakter das Bild einer heiligen Familie an, welche

uns die heilige Jungfrau mit dem auf ihrem Schoosse stehenden Christkinde nebst dem h. Joseph und der h. Elisabeth in traulichem und durch still gemüthliche Auffassung ungemein wohlthuendem Beisammensein vorführt. Das Kind scheint so eben aus der vor der Maria stehenden Wiege emporgenommen zu sein und steht nun, eine volle und anmuthige Figur auf dem Schoosse der Mutter, deren Hals es mit seinem rechten Arm liebkosend umschlingt. Die h. Elisabeth umfasst beide in einem schönen und ansprechenden Motive, während der h. Joseph, auf die Lehne von Maria's Sessel gelehnt und das ernste charakteristische Haupt auf die Rechte gestützt mit stiller Freude und Theilnahme auf Mutter und Kind hinblickt. Ein Bild, das fern von aller leidenschaftlicher Aufregung, vielmehr einen milden, fast idyllischen Charakter an sich trägt und einen ungemein wohlthuenden harmonischen Eindruck hervorruft. — Nach einem mit der Unterschrift: „Dilectus meus mihi et ego illi“ versehenen Kupferstich von S. A. Bölswert.

FIG. 3. Die Abnahme Christi vom Kreuz. — Aus der Zeit als Rubens, durch die Bitte des Erzherzogs Albert bewogen, die schon beschlossene Rückreise nach Italien aufzugeben, sich in Antwerpen niederliess und sich dort eine prächtige Wohnung zu errichten im Begriff stand, rührt die unter Fig. 3 dargestellte Kreuzabnahme her, die allgemein und mit Recht als eines der Meisterwerke des Rubens, so wie der grössten Kunsterzeugnisse jenes Jahrhunderts selbst betrachtet wird. In der That zeigt dies Werk Rubens' Meisterschaft in dem dramatischen Zusammenfassen verschiedener Charaktere und Eigenschaften zu einem Moment der erschütterndsten und ergreifendsten Wirkung, ohne dass diese Leidenschaft, sowie die Mittel, dieselbe zum Ausdruck zu bringen, an das Extrem streifen, von dem sich spätere Werke der Art nicht immer ganz frei gehalten haben. Ebenso zeigt sich in Bezug auf die Ausführung eine Berührung und Ausgleichung seiner früheren sorgfältigen und seiner späteren durchaus freien und breiten Manier, die das Werk als ein gleichsam auf der Grenzscheide zwischen beiden stehendes erscheinen lässt und demselben einen besonderen Reiz verleiht. Reinheit, Gluth und Pracht der Farbe kommen hinzu, um demselben ein allseitiges und umfassendes Verdienst zu sichern. Die Handlung ist bei allem Reichthum feiner Bezüge so klar und einfach, die Empfindung der dargestellten Personen mit solcher Anschaulichkeit vorgetragen, dass eine ins Detail gehende Erklärung als überflüssig erscheinen würde und wir uns mit jener allgemeinen künstlerischen Charakteristik begnügen dürfen. Das Bild befindet sich in einer Seitenkapelle der Kathedrale von Antwerpen; es bildet die Mitteltafel eines Altarwerkes, das auf seinen inneren Flügeln die Heimsuchung der Maria und die Darbringung Christi im Tempel, auf den äusseren dagegen den h. Christoph mit dem Christkinde zeigt; letzterer nämlich war der Schutzpatron der Schützengilde von Antwerpen, für welche Rubens dieses Werk als Preis für ein dieser gehöriges und von ihm zum Bau seines Palastes in Anspruch genommenes Stück Landes unternommen hatte. — Nach dem Kupferstich von Lucas Vorsterman vom Jahre 1620.

FIG. 4. Die Königin Maria von Medicis zum Kriege ausziehend. — Unter den grossen umfassenden Werken, in denen Rubens eine Reihe bestimmter geschichtlicher Vorgänge behandelte, nehmen unstreitig die für die Königin von Frankreich, Maria von Medicis, gemalten, und in einer Gallerie des Palastes des Luxembourg aufgestellten historisch-allegorischen Gemälde den bedeutendsten Rang ein. Der Auftrag zu diesem ungemein umfassenden Werke wurde Rubens im Jahre 1620 zu Theil, nachdem Maria von Medicis, die Wittve Heinrichs IV., in Folge der Aussöhnung mit ihrem Sohne, König Ludwig XIII., nach Paris zurückkehrend, den Beschluss gefasst hatte, die grosse

Gallerie des ihr gehörigen Palastes des Luxembourg durch Darstellungen aus ihrem Leben zu verzieren. Auf Veranlassung des niederländischen Gesandten, des Barons de Vicq, übertrug Maria Rubens die Ausführung jenes grossen Werkes, welcher in 21 Bildern Scenen und Ereignisse aus dem Leben der Königin bis zu ihrer Aussöhnung mit Ludwig XIII. darstellen sollte. Rubens, zu diesem Behufe nach Paris gerufen, malte dort sämmtliche Skizzen, welche er dann in seinem schönen und grossen Atelier und zwar, wegen der grossen Ausdehnung des Werkes, mit Beihülfe seiner Schüler zu Antwerpen ausführte. Nachdem dieselben nach Verlauf von zwei — andere behaupten von drei — Jahren vollendet waren, brachte sie Rubens selbst nach Paris, um dort sowohl die zahlreichen auf den Bildern angebrachten Porträts nach der Natur selbst noch einmal zu übergehen, als auch um für dieselbe Gallerie noch die einzelnen Porträts, das der Maria von Medicis als Bellona, und die ihrer Aeltern des Grossherzogs Franz von Toskana und der Johanne von Oesterreich, Tochter des Kaisers Ferdinands, zu malen. Jene Gemälde nun umfassen in chronologischer Folge die Hauptereignisse aus dem Leben der Königin Maria, von deren Geburt (26. April 1573) bis zu der vorher erwähnten Aussöhnung derselben mit ihrem Sohne, Ludwig XIII. Wir können auf die einzelnen Gegenstände nicht näher eingehen und bemerken im Allgemeinen nur, dass Rubens in der Ausführung derselben vollständig dem Geschmack seiner Zeit huldigte, indem er eine grosse Anzahl allegorischer Personen und oft gesuchte allegorische Beziehungen den Ereignissen und Personen der wirklichen Geschichte beimischt, eine Auffassung der historischen Malerei, deren innere Schwäche in diesem Falle durch den Charakter des kräftigsten und natürlichsten Lebens, welchen Rubens selbst jenen Gestalten von bloss allegorischer Bedeutung zu verleihen weiss, verdeckt oder doch weniger fühlbar gemacht wird. — Das von uns ausgewählte (in der Reihenfolge der Gallerie das siebzehnte) Bild stellt die Reise der Königin nach der Stadt „Pont de Cé“ dar, um den durch den dortigen Aufruhr in Aussicht gestellten Bürgerkrieg zu unterdrücken. Dieselbe zieht hoch zu Ross einher, den Feldherrnstab in der Linken, die Zügel in der Rechten, auf dem Haupte einen Helm, von dem ein reicher Federbusch herabwallt. Allegorische Figuren geben ihr das Geleit; die Göttin des Ruhmes schwebt in den Lüften, den Kranz des zu erringenden Sieges schon im Voraus bereit haltend, neben ihr der Ruf in die unumgängliche Posaune stossend. Auf dem Fusse aber folgt der Königin die Kraft, eine schöne weibliche Gestalt, deren Linke auf dem Haupte des sie begleitenden Löwen ruht. Im Hintergrunde erblickt man die von dem Heere umgebene Stadt, welche das Ziel der Reise bildet und der ihr Schicksal schon durch einen Adler prophezeit wird, der sich in der Luft über ihr auf einen schwächeren Raubvogel stürzt. — Nach dem Kupferstich von C. Simonneau in der Galerie du Palais du Luxembourg, dessinée par Nattier et gravée par les plus illustres graveurs du tems. Paris 1710.

FIG. 5. Die Schrecken des Krieges, eine Allegorie. — Unter den Werken Rubens', welche mythologisch-allegorische Gegenstände in freierer und bewegterer Weise darstellen, verdient vor allem ein Bild hervorgehoben zu werden, welches sich in der Gallerie des Palastes Pitti befindet, und welches in gewaltig ergreifender Weise die Schrecken des Krieges schildert. Aus den geöffneten Pforten des Janustempels ist Mars hervorgestürmt, in wilder Bewegung, am linken Arm den Schild, in der Rechten das Schwert führend, und trotz der Bitten der Venus, die ihn mit inniger Liebe umschlingt, unaufhaltsam vorwärts eilend. Alekto — oder Eris, in der Rechten die brennende Fackel schwingend, stürmt ihm in rasender Eile voran, und während in zwei vor ihr auf Wolken befindlichen Ungeheuern Pest und Hungersnoth allegorisch dargestellt scheinen, liegen unter den Füssen der beiden

kriegerischen Gottheiten mehrere Figuren auf dem Boden. Der Mann, über welchen Mars, auf ein geöffnetes Buch tretend, einherschreitet, scheint das Studium, das Weib mit der zerbrochenen Laute die zerstörte Harmonie, der zweite Mann, der durch einen Cirkel als Architekt bezeichnet wird, die Baukunst zu bedeuten, deren Werke dem einher brausenden Kriege zur Beute fallen. Hinter jener Gruppe erblickt man ein Weib in Trauergewändern und mit der Trauerkrone auf dem Haupt, das jammernd und wehklagend ihre Hände gen Himmel streckt: vielleicht, worauf auch ein kleiner Genius mit einer Erdkugel zu deuten scheint, eine allegorische Darstellung Europa's, welches damals in der That den heftigsten Kämpfen zur Beute wurde. Die Fülle und Kraft des Lebens, die sich in allen Gestalten ausspricht und die energische Leidenschaft, welche sie bewegt, runden diese Darstellung, trotz des an sich frostigen allegorischen Inhalts, zu einem Ganzen von so ergreifender Gewalt des Eindrucks ab, wie ihn eben nur der feurige und mächtige Geist Rubens' derartigen Gegenständen mitzuthemen vermochte. — Nach dem Kupferstich von L. Paradisi im vierten Bande von Bardi's Gallerie des Palastes Pitti. —

Werke des Anton van Dyk.

FIG. 6. Porträt des Anton van Dyk, nach einem Bilde desselben Meisters gestochen von Mandel.

FIG. 7. Der Leichnam Christi von den Seinigen betrauert. — In höchst edler Weise bekundet sich der Genius van Dyk's in Darstellungen, welche einen ergreifenden Schmerz, so wie ein tiefes Seelenleiden zur Anschauung zu bringen haben, und zu denen namentlich der von den Schülern und Hinterbliebenen betrauerte Leichnam Christi gehört. Van Dyk hat diesen Gegen-

stand öfter und bei mannigfachen Modifikationen in immer gleich ergreifender Weise behandelt, und wir haben von Darstellungen desselben die auf dem königl. Museum zu Berlin befindliche ausgewählt, die sowohl wegen der Tiefe der mit edler Mässigung geschilderten Empfindung, als auch wegen des meisterhaft behandelten und in harmonischem Einklange mit dem Gegenstande der Darstellung selbst stehenden Kolorits besonderes Lob verdient. Johannes stützt das Haupt des in eben so wahrer als schöner Stellung hingestreckten Erlösers, zu dessen Füßen ein klagender Engel sich befindet, während Maria und Magdalena ihren Schmerz, so wie die Liebe zu dem Dahingeschiedenen in rührender Weise zu erkennen geben. Den Hintergrund bildet die Grabeshöhle und ein der Stimmung des Ganzen entsprechender düsterer Abendhimmel. Auf Leinwand 7' 1½" hoch, 5' 4½" breit. — Nach der Lithographie in der Gemäldegallerie des königl. Museums zu Berlin.

FIG. 8. Die Kinder König Karl's I. von England. — Von Anton van Dyk, dem bedeutendsten und dem Meister am nächsten stehenden Schüler Rubens' führen wir zunächst als einen Beleg seiner grossen Meisterschaft im Portraituren das auf dem königl. Museum in Berlin befindliche Bild der Kinder Karl's I. von England an, dessen Beschreibung wir mit folgenden Worten Waagen's geben: „In der Mitte steht, in rother Kleidung, Karl, Prinz von Wallis, seine linke Hand ruht auf dem Kopfe eines neben ihm sitzenden Bullenbeissers. Rechts in weisser Kleidung, die Prinzessinnen Maria und Elisabeth, links Prinzessin Anna, welche den jüngsten Prinzen Jakob, Herzog von York, der fast ganz nackt auf einem Stuhle sitzt und nach dem grossen Hunde verlangt, unterstützt. Am Fusse des Stuhles ein kleiner Hund, Hintergrund Architektur, ein Teppich, ein Tisch mit Früchten und Aussicht in eine Landschaft. Auf Leinwand 5' 3½" hoch, 6' 6" breit.“ — Nach der Lithographie von Fr. Jentzen in der Gemäldegallerie des königl. Museums zu Berlin.

TAFEL XXXIII. (96.)

MALEREI DES PAUL REMBRANDT UND SEINER SCHÜLER.

Werke Rembrandt's.

FIG. 1. Rembrandt und seine Frau, nach dem Bilde in der Gallerie zu Dresden lithographirt von Hanfstängl.

FIG. 2. Die Nachtwache. — Das unter dem Namen der Nachtwache bekannte Bild Rembrandt's stammt aus der früheren Entwicklungsperiode dieses Meisters her und wird zu den bedeutendsten Erzeugnissen desselben gerechnet. Es stellt den Aufbruch einer Gesellschaft von Scharfschützen dar, die sich um ihren in der Mitte des Bildes stehenden Kapitain J. B. Kock, Herrn von Purmerlaud und Ipendam in heiterem Gewühle schaaren. Ein Offizier scheint den Befehl zum Aufbruch entgegenzunehmen. Alle Figuren sind in schlichtem Porträtcharakter, aber mit grosser Lebendigkeit und Anschaulichkeit dargestellt, während eine in scharfen Kontrasten von Licht und Schatten gehaltene Beleuchtung, von welcher auch der Name der „Nachtwache“ herrührt, dem Ganzen

einen eigenthümlichen, phantastischen Charakter verleiht. Das Bild, den Dimensionen nach eines der grössten, die Rembrandt gemalt hat, befindet sich im Museum von Amsterdam. — Réveil, Musée de peinture et de sculpture. Paris 1830. Vol. IX, pl. 603.

FIG. 3. Nikolaus Tulp und seine Zuhörer. — Ein nicht minder berühmtes Bild der früheren, auf vollständige Porträtwahrheit und sorgsame Durchführung gerichteten Periode unseres Meisters ist unter dem Namen der „anatomischen Vorlesung“ (leçon d'anatomie) bekannt. (Gemalt im Jahre 1632). Vor dem entkleideten, auf einem Tisch liegenden Leichnam eines Mannes steht der berühmte holländische Anatom Nikolaus Tulp, im Begriff seinen Zuhörern irgend eine anatomische Wahrheit an dem Leichname zu demonstrieren. Unter den Zuhörern sind durchweg berühmte holländische Zeitgenossen dargestellt und zwar ganz zur Linken Jakob Koolveld neben Franz van Loenen; in der Mitte Jakob de Witt, Bürgermeister von Dordrecht, und näher bei Tulp selbst Matthias Kalloen; über diesem Jakob Bloeck und im Hintergrunde Hartman und Halbraan. Das Bild befindet sich im Museum des Haag. — Réveil, Musée de peinture et de sculpture. Paris 1831. Vol. X. pl. 670. —

FIG. 4. Der Herzog Adolph von Geldern. — Unter den Werken, in denen die tiefe Leidenschaftlichkeit unseres Meisters, verbunden mit der vollendetsten Durchführung des Helldunkels, hervortritt, ist vor allen das im Jahre 1637 gemalte Bild des Herzogs von Geldern hervorzuheben. Es ist darauf der Prinz Adolph von Geldern dargestellt, der seinen Vater ins Gefängniß geworfen hatte und nun bemüht ist, denselben durch Drohungen zur Abdankung zu bewegen. Mit der düstern Gluth einer gewaltig ergreifenden Leidenschaft steht der Sohn vor dem greisen Vater, der zaghaft das Fenster seines Kerkers geöffnet hat und dem er die Faust entgegenballt. Die tiefe und im Helldunkel meisterhafte Beleuchtung trägt mit dazu bei, dem Bilde einen wahrhaft tragischen und fast Grauen erregenden Charakter zu geben. Dasselbe ist auf Leinwand gemalt 5' $\frac{3}{4}$ " hoch, 4' 2" breit und bildet eine der schönsten Zierde der königl. Gemäldegalerie zu Berlin. — Nach der Lithographie von Wildt, in der „Gemäldegalerie von Berlin.“

FIG. 5. Die Rückkehr des verlorenen Sohnes. — Auf den Stufen des väterlichen Hauses kniet elend, halb bekleidet und von tiefer Reue gebeugt der verlorene Sohn; der Vater beugt sich liebevoll über denselben hin und sucht ihn vom Boden zu erheben. Die Mutter blickt mit freudiger Ueberraschung durch das hastig geöffnete Fenster; durch die geöffnete Thüre sieht man zwei Diener nahen, von denen der eine Kleider für den Sohn des Hauses trägt. — Nach einer Original-Radirung bezeichnet „Rembrandt f. 1636.“ Bei A. Bartsch a. a. O. Nr. 91.

FIG. 6. Christus bei den Schülern zu Emaus. — Auf einer Radirung vom Jahre 1634 hat Rembrandt Jesus Christus dargestellt mit zweien seiner Schüler bei Tische sitzend und das Brod brechend. Der eine der Schüler ist im Begriff, das Fleisch, das auf dem Tische steht zu schneiden, hält aber inne und blickt forschend nach dem Antlitz des Herrn, während der zweite, der Christus gegenüber sitzt, voll andächtiger Verwunderung die Hände erhebt. Ein Hund steht vor dem Tische. — Bezeichnet „Rembrandt f. 1634.“ A. Bartsch, Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'oeuvre de Rembrandt (Vienne 1797) I, Nr. 88.

FIG. 7. Dr. Faustus. — Mit diesem Namen pflegt man eine Radirung Rembrandt's zu bezeichnen, welche einen Gelehrten vor seinem Schreibtisch darstellt. Auf beide Hände gestützt und leicht vorn über gebeugt, blickt derselbe mit grosser Aufmerksamkeit auf einige magische Zeichen hin, die ihm am Fenster seines Gemaches erscheinen und von denen ein strahlenförmiges Licht ausgeht. — Bartsch, Catalogue raisonné de toutes les estampes, qui forment l'oeuvre de Rembrandt Nr. 270.

FIG. 8. Der blinde Drehorgelspieler. — Ein alter Blinder in dürftigem Anzuge spielt die Drehorgel vor einem Bauernhause. Sein neben ihm befindlicher jüngerer Begleiter spielt den Dudelsack. Vor ihnen auf der Erde, wie vor Frost zusammengekauert, ein Hund, der vermittelt

einer Leine an dem Alten befestigt ist. Einen Bauer mit seiner Frau und zwischen ihnen ein kleines Kind erblickt man aufmerksam zuhörend in der halbgeöffneten Thüre des Hauses. — Nach der unter dem Namen des „Blinden“ bekannten Original-Radirung. Bei Bartsch a. a. O. Nr. 119.

FIG. 9. Christus erweckt des Jairi Töchterlein vom Tode. von Gerbrandt van den Eeckhout. — Von den Schülern Rembrandt's führen wir hier zunächst Gerbrandt van den Eeckhout an, dessen in der königl. Gemäldegalerie zu Berlin befindliches Bild der Auferweckung von Jairis Töchterlein viele Vorzüge der Kunstweise des Meisters selbst an sich trägt. Christus steht vor der auf dem Bette liegenden Leiche des Kindes, er fasst dessen rechte Hand mit seiner Linken, während er die Rechte wie segnend erhebt. In tiefer Bewegung steht der Vater neben Christus, theilnehmend ein jüngerer Mann im Vordergrunde, am Fussende des Bettes. Im Hintergrund die weinende Mutter, von einem Alten getröstet. Ein gewölbtes Fenster wirft ein nicht allzureiches Licht auf den ergreifenden Vorgang. Auf Leinwand, 1' $\frac{1}{4}$ " hoch, 1' 7 $\frac{1}{2}$ " breit. — Nach der Radirung von Schmidt.

FIG. 10. Die Verstoßung der Hagar, von Govart Flinck. — Von einem andern Schüler Rembrandt's, dem Govart Flinck, befindet sich ebenfalls in der königl. Gemäldegalerie zu Berlin ein Bild von sorgsamer Durchführung und schöner Wirkung „Abraham verstösst die Hagar,“ welche, auf ihren weinenden Sohn Ismael deutend, vergebens für denselben um Erbarmen fleht. Hintergrund-Landschaft. Bezeichnet: G. Flinck. Auf Leinwand, 3' 6" hoch, 4' 5" breit.“ Waagen, Verzeichniß der Gemäldesammlung Nr. 815. — Nach der Lithographie von F. Jentzen in dem Berliner Galleriewerk.

FIG. 11. Der Eremit, von Gerhard Dow. — Von Gerhard Dow, den wir später noch unter den Genremalern anführen werden (vgl. Tafel 100, Fig. 6), theilen wir hier das Bild eines Eremiten mit; derselbe liegt, wie es scheint, in einem alten Klosterhofe, andächtig vor einem geöffneten Buche auf den Knien, die Hände gefaltet, den Blick gen Himmel gerichtet. Neben dem an einen Baum gelehnten Buche steht ein Kruzifix, vor dem eine Sanduhr liegt. Auf einem Zettelchen im Buche erkennt man den Namen des Künstlers. Das Bild, dessen vortreffliche und sorgfältige Ausführung gerühmt wird, befindet sich in der Dresdener Gallerie. Auf Holz, 2' hoch, 1' 6 $\frac{1}{2}$ " breit. — Nach der Lithographie von Hanfstängl.

FIG. 12. Ein Bettler, von Georg van Vliet. — Die unter Fig. 12 nach der Original-Radirung Georg's van Vliet abgebildete Figur eines Bettlers gehört zu einer mit dem Jahre 1632 bezeichnete Reihe von Bettlerfiguren, welche von Bartsch a. a. O. II, p. 91, verzeichnet sind.

TAFEL XXXIV. (97.)

SPANISCHE MALEREI.

FIG. 1. *Ecce homo*, von Luis Morales, genannt *el Divino*. — Als Vorläufer des in der spanischen Malerei des XVII. Jahrhunderts vorherrschenden tiefen und leidenschaftlichen religiösen Affektes führen wir hier einen Meister an, der bis gegen das Ende des XVI. Jahrhunderts thätig war (er starb 1586), Luis Morales, der eben dieser seiner eigenthümlichen Sinnesrichtung wegen den Beinamen des Göttlichen („*el divino*“) erhalten hat. Fast in allen seinen Werken, die in manchen Eigenheiten der Technik den Einfluss italienischer Kunstweise bezeugen, spricht sich ein tiefes, meist schmerzlich erregtes Gefühl aus, wie denn auch die von ihm vorzugsweise gewählten Gegenstände — *Ecce homo*, *mater dolorosa* etc. — solcher Auffassung besonders günstig waren. Unser Bild, welches der berühmten Gallerie Aguado angehört, zeigt den Kopf Christi, dessen Stirn noch die Wundenmahle der Dornenkrone zeigt und dessen Züge von tiefem körperlichen, wie Seelenleid erfüllt sind. — *Galérie Aguado, Choix des principaux tableaux de la Galérie de Mr. le Marquis de las Merismas del Guadalquivir par Ch. Gavard. Paris. Bl. V. Stich von L. Aristide.*

FIG. 2. *Der heilige Petrus von Alcantara*, von Francisco Zurbaran. — Francisco Zurbaran war einer der bedeutenderen Meister der Schule von Sevilla, die im XVII. Jahrhundert zu besonderer Blüthe gelangte. Auch bei ihm herrscht die schwärmerische religiöse Begeisterung vor, mit der indess häufig sehr naturalistische Elemente verbunden sind. Ein einfaches — die Gegenstände waren durchweg sehr einfacher Natur — aber sehr wirkungsreiches Beispiel davon gibt unser Bild, das den heiligen Petrus von Alcantara, in der Einöde schreibend darstellt. Voll tiefer und lebendiger Empfindung richtet er den entzückten Blick gen Himmel, wo ihm die Taube als Symbol des heiligen Geistes erscheint. Kopf und Figur heben sich von dem düsteren Hintergrunde sehr effektiv ab, wie Zurbaran denn überhaupt im Kolorit eine grosse Meisterschaft bekundete, die ihm den Namen des spanischen Caravaggio erworben hat (vgl. Taf. 94, Fig. 6). — Nach dem Stich von A. Masson in der Gallerie Aguado.

FIG. 3. *König Philipp IV. von Spanien*, von Diego Velasquez. — Ein sehr vielseitiger und besonders im Porträt ausgezeichneter Maler dieses Zeitraumes war Diego Velasquez de Silva, ebenfalls der Schule von Sevilla angehörig, aber seit 1622 als Hofmaler König Philipps IV. in Madrid thätig, wo er sich besonders nach den dort vorhandenen Werken Tizians (vgl. Taf. 80, 1—6) bildete, und wo auch der Umgang mit Rubens (im Jahre 1628) nicht ohne Einfluss auf ihn geblieben sein mag. Eines seiner berühmtesten Porträts ist das des Königs Philipp IV., welches sich in der Gallerie zu Madrid befindet und bei seiner Vollendung eine so allgemeine Bewunderung erregte, dass es eine Zeitlang öffentlich ausgestellt wurde. Insbesondere werden die korrekte Zeichnung, die Harmonie der Farben und die grosse Kenntniss des Körperbau's des Pferdes gerühmt. Das Bild ist 9' 10 $\frac{1}{2}$ " hoch und 10' 4" breit. — *D. J. de Madrazo, Collección lithographica de cuadros del Rey de España. Madrid 1826. Band I., Taf. 7.*

FIG. 4. *Porträt des Prinzen D. Baltasar Carlos*, von Diego Velasquez. — D. Baltasar Carlos, Sohn Philipps IV. und der Isabella von Bourbon, geb. 17. Oktober 1629, ist auf diesem Bilde im Alter von sechs Jahren als Jäger in einer anmuthigen Landschaft dargestellt. 7' hoch, 3' 6" breit. — *Jos. de Madrazo a. a. O. I., 51.*

FIG. 5. *Porträt des Bartolome Esteban Murillo*, von ihm selbst gemalt, nach dem Stich von Calamatta in der Gallerie Aguado. —

FIG. 6. *Spanisches Mädchen*, von Murillo. — Wir geben zunächst in dem kleinen Gemälde der Gallerie Aguado, das ein Früchte und Fische feil haltendes Mädchen darstellt, ein Beispiel der höchst naiven und anmuthigen Genrebilder, in denen sich Murillo, der grösste Meister der Schule von Sevilla (auch in Madrid thätig), und der grösste Maler Spaniens überhaupt, mit nicht geringerer Meisterschaft bewegte, als in den heiligen Darstellungen, mit welchen sie eine unendlich frische Naivetät und Natürlichkeit der Empfindung gemein haben. — Nach dem Stich von Blanchard in der Gallerie Aguado.

FIG. 7. *Die heilige Jungfrau*, von Murillo. — Den höchsten Triumph in der Darstellung der allerreinsten und mächtigsten Begeisterung und der glühendsten Exstase feiert die spanische Kunst in einer Gattung von Bildern, die man mit dem Namen der Empfängniss (*Concepcione*) zu bezeichnen pflegt, und auf welchen die Jungfrau Maria in den Momenten höchsten Entzückens von Engeln gen Himmel getragen erscheint. Kein Gegenstand konnte der glühenden Phantasie des Murillo mehr zusagen, als dieser, und in der That ist kein Meister in dieser Gattung von Werken glücklicher gewesen als Murillo, den die Spanier aus diesem Grunde als den Maler der Empfängniss, „*el pintor de las concepciones*“ zu bezeichnen pflegen. Auch existirt eine grosse Anzahl von Werken der Art sowohl in Madrid als anderwärts in Sammlungen, die bei nur geringen Abweichungen in der äusseren Anordnung doch einen unerschöpflichen Reichthum in der durch verschiedene Individualitäten verschieden bedingten Aeusserung des Einen Gefühles bekunden, das dieser Darstellung gemeinsam zu Grunde liegt. Das von uns dargestellte Bild befindet sich in der Gallerie des Louvre. — Nach dem Stich von Bridoux.

FIG. 8. *Der heilige Antonius und das Christkind*, von Murillo. — Ein ebenfalls gern und öfter von Murillo dargestellter Gegenstand ist der in der Anbetung des Christkinds begriffene heilige Antonius von Padua. Auf dem von uns gegebenen, in der Gemäldegallerie zu Berlin befindlichen Bild scheint der Heilige das Christkind von den Engeln empfangen zu haben, und drückt dasselbe mit tiefer Inbrunst an die Brust, während das Kind dem zum Kusse sich neigenden Heiligen freundlich liebkoset. In einem himmlischen Glanze schweben fünf Engel. Zwei andere mit Buch und Lilie am Boden. Hintergrund Landschaft. (Waagen.) Auf Leinwand 5' 4" hoch, 6' 5 $\frac{3}{4}$ " breit. —

FIG. 9. Maria mit dem Kinde, von Murillo. — Galerie Aguado, nach dem Stich von Lefèvre.

FIG. 10. Maria mit dem Kinde, von Alonso Cano. — Von Alonso Cano, einem auf allen Gebieten der Kunst thätigen Meister, welcher der Gründer der Schule von Granada geworden ist, führen wir ein ansprechendes Bild an, das in einer dunklen Landschaft die heilige Jungfrau mit dem Kinde darstellt. Letzteres liegt nackt auf dem Schoosse der Mutter und wird von dieser mit sorglicher Liebe betrachtet. Die Karnation zeichnet sich durch besondere Frische, die Gewandung durch Einfachheit und Bestimmtheit, das Kolorit des Ganzen durch meisterhafte Behandlung des Hell-dunkels aus. Das Bild befindet sich in der Gallerie zu Madrid, 5' 10" hoch, 3' 10" breit. — J. de Madrazo a. a. O. Bd. II. Taf. 71.

FIG. 11. Die Evangelisten Matthäus und Johannes, von Francisco Ribalta. — Noch führen wir als ein Erzeugniss der Schule von Valencia das in der Gallerie von Madrid befindliche Bild von Francisco Ribalta an, welches zwei Evangelisten darstellt. In dem älteren derselben,

der mit dem Niederschreiben seines Evangeliums beschäftigt, ist wahrscheinlich der heilige Matthäus dargestellt, während sowohl die begeisterte Haltung wie das Attribut des Adlers in dem jüngeren derselben den heiligen Johannes erkennen lassen. Den Hintergrund bildet eine tief dunkle Landschaft. Das Bild hat etwas nachgedunkelt. 2' 4" hoch, 3' 7" breit. — J. de Madrazo a. a. O. Bd. II. Taf. 59.

Von Claudio Coello, einem der bedeutendsten Meister der Schule von Madrid haben wir schon auf einer früheren Tafel eine Probe gegeben. (Vgl. Taf. 84 A, Fig. 7.) Die dort gegebenen Figuren bilden den Mittelpunkt eines umfang- und figurenreichen Bildes, welches sich in der Gallerie zu Madrid befindet und die heilige Familie, umgeben von Engeln und Heiligen darstellt. Zunächst der unter grossartiger Architektur in einer Landschaft thronenden Maria befindet sich die heilige Isabelle, der jene das Kind zur Anbetung darbietet. Hinter der Maria befindet sich der heilige Joseph, während im Vordergrund der heilige Ludwig dargestellt ist, der dem Kinde ein Schwert und eine Dornenkrone darbringt; ihm gegenüber Johannes der Täufer als Kind mit einem Lamme, dabei Engel, von denen einer die Geige spielt. 8' 1" hoch, 8' 9" breit. — J. de Madrazo a. a. O. Bd. II, Taf. 76.

T A F E L XXXV. (98.)

FRANZÖSISCHE UND ENGLISCHE MALEREI.

FIG. 1. Maria mit dem Kinde, von Simon Vouet. — Unter den Werken des Simon Vouet, eines der ersten französischen Maler, bei denen sich die Einflüsse des italienischen Naturalismus (vgl. Taf. 94, Fig. 6—8) bemerkbar machen, nimmt einen bedeutenden Rang das von uns unter Fig. 1 gegebene Bild einer heiligen Familie ein, das seiner besonderen Schönheit wegen auch mitunter dem Le Sueur zugeschrieben wird. Das Kind liegt nackt auf dem Schoosse der Maria, die über dasselbe hingebeugt erscheint. Vor ihnen der kleine Johannes, der den Fuss des Christkinds, um ihn zu küssen, emporhebt. Es wird die frische Farbe des Christkinds gerühmt, wogegen Maria etwas bleiche Färbung haben soll, mit der die derbe Karnation des Johannes einen ziemlich starken Kontrast bildet. Auf Leinwand 3' 5" hoch, 2' 11" breit. — London, Annales du Musée. Ecole française Vol. III, pl. 68.

FIG. 2. Die Auffindung Mosis, von Nicolas Poussin. — Poussins Kunstweise ist ganz durch das Studium der römischen Meister der Blüthezeit, namentlich Rafaels und des Giulio Romano bedingt, wie denn auch seine gesammte künstlerische Thätigkeit mit Ausnahme dreier in Paris zugebrachter Jahre dem römischen Boden angehört. Als schöner Beleg seiner durch Einfachheit und Regelmässigkeit der Komposition wie durch charakteristischen Ausdruck ausgezeichneten Kunstweise lässt sich ein jetzt im Museum des Louvre befindliches Werk betrachten, das die Auffindung Mosis durch die Tochter des Pharao darstellt. Den Mittelpunkt des Bildes bildet das in dem Korbe liegende Knäbchen, die Königstochter steht theilnehmend davor, während die Mädchen ihres Gefolges zum Theil vor dem schönen Kinde knien, wogegen in der andern knieenden weiblichen

Figur die Mutter des Moses zu erkennen ist, die erwartungsvoll zu der Fürstin emporblickt. Den Hintergrund bildet eine weite Landschaft mit reichen Architekturen und dem Nil, der übrigens auch in antiker Weise persönlich auf dem Bilde dargestellt ist. — Auf Leinwand 3' 8 $\frac{3}{4}$ " hoch, 5' 6" breit. — London a. a. O. V. III, pl. 5.

FIG. 3. Mater dolorosa, von Philippe Champaigne. — Maria sitzt voll tiefen Schmerzes am Fuss des Kreuzes und blickt mit thränendem Auge zu dem Sohne empor. Eine ernste und streng stylisirte Figur von ergreifender Wirkung. — Nach dem Stich von Edelinck.

FIG. 4. Die Jungfrau Maria erscheint dem heiligen Martin, von Eustache Le Sueur. — Wir führen von Eustache Le Sueur, den man in Frankreich gern als den französischen Rafael zu benennen pflegt, eines seiner vortrefflichsten Werke an, das sich in der That durch Lebendigkeit der Empfindung, sowie durch die Schönheit der Formen und der Gruppierung auszeichnet. Das Bild, welches sich jetzt im Museum des Louvre befindet, stellt den heiligen Martin dar, dem die Jungfrau Maria auf Wolken erscheint. Maria ist eine Figur voll milden Liebreizes, Kinderengel scheinen sie herab zu tragen, während zwei grössere Engel, die mit etwas zu zierlicher Grazie gezeichnet sind, auf der einen Seite der Maria schweben, auf der andern Seite schweben zwei Heilige, wahrscheinlich die h. Apostel Petrus und Paulus. Der h. Martin kniet am Boden in einer weiten Landschaft und nimmt die Erscheinung mit Inbrunst und Demuth auf. — Auf Leinwand 4' 10" hoch, 3' 10" breit. — London a. a. O. Vol. II, pl. 16.

FIG. 5. Ludwigs XIV. Krieg gegen Spanien, von Charles Le Brun. — Ihren Höhepunkt erreichte die französische Kunst unter Ludwig XIV., dessen prunkvoller Hof den aller entschiedensten Einfluss auch auf Wesen und Charakter der damaligen Kunst ausübte. Wir unterlassen es hier, diese Kunstweise näher zu bezeichnen und begnügen uns eine charakteristische Probe des ersten Meisters dieser Richtung anzuführen. Dies war Charles Le Brun, der Günstling des Königs und eine lange Reihe von Jahren hindurch Oberleiter aller künstlerischen Unternehmungen desselben, durch welche Stellung begünstigt, er eine fast ausschliessliche Herrschaft über den Geschmack aller damaligen Künstler ausübte, die sich beeiferten, die auf den blossen äusserlichen Effekt berechnete und jedes tieferen und ernsteren Gehaltes entbehrende Kunstweise des Le Brun nachzuahmen (vgl. Taf. 93, Fig. 9) eine Kunstweise, der, wo sie sich auf die Darstellung der Ereignisse aus dem Leben des Königs bezieht, selbst französische Kunstgelehrte den Vorwurf der niedrigsten Schmeichelei gemacht haben. — Letzteres nun geschieht vornehmlich in den bei allen ihren künstlerischen Mängeln mit grösster technischer Meisterschaft ausgeführten Malereien in der grossen Gallerie zu Versailles, die somit als ein höchst bezeichnender Gipfelpunkt dieser ganzen Richtung der französischen Kunst betrachtet werden müssen.

Wir haben eine der einfacheren dieser meist sehr figurenreichen Darstellungen ausgewählt und zwar diejenige, welche die Rüstung des jugendlichen Königs zu dem im Jahre 1667 für die Rechte der Königin unternommenen Kriege gegen Spanien zum Gegenstande hat. Ludwig XIV. ist darauf stehend dargestellt, den Feldherrnstab in der Hand, in römischen Kriegsgewande, aber nicht ohne die von dem Begriff der Würde in damaliger Zeit nicht zu trennende Allongeperücke. Er ist im Begriff, sich an die Spitze seines Heeres zu stellen; Mars halbknieend und in stürmischer Bewegung auf einer Wolke vor ihm, weist ihm den Weg und ermuntert ihn mit erhobener Rechten zum Kampf. Auf der andern Seite des Königs erblickt man die Göttin der Gerechtigkeit ebenfalls auf Wolken, mit Schwert und Wage, vor ihr auf der Erde die Figur des Hymenaeus mit brennender Fackel. Ueber dem Könige schwebt Fama mit der Trompete und einer Rolle Papier, welche auf die von dem Könige erlassenen Proklamationen hindeutet. — Nach dem Stiche von Cars in dem Prachtwerke: *La grande galerie de Versailles*. Nr. 13.

FIG. 6. Kindergruppe, von François Boucher. — Von dem pomphaften Pathos schlug die französische Kunst bald in eine bis zum Extrem geführte Süßlichkeit um, die nicht selten geradezu bis zur Lüsterheit ausartete. Wir unterlassen es absichtlich, eigentlich charakteristische Belege dieser Kunstweise hier anzuführen und begnügen uns nur ein von dem widerwärtigen Extrem dieser Richtung sich fern haltendes Bildchen aufzunehmen, das von dem hieher gehörenden François Boucher herrührt, dem der grosse Erfolg einer solchen Kunstweise den Namen des „Malers der Grazien“ erworben hat.

FIG. 7. Heilige Familie, von Josua Reynolds. — Wir fügen den bisher betrachteten französischen Meister die Werke einiger englischer Künstler hinzu, welche den Uebergang zur modernen englischen Kunst vorbereitet und angebahnt haben. Das unter Fig. 7 dargestellte Bild von Josua Reynolds stellt in einfacher und sinniger Weise die heilige Familie dar. Maria kniet auf der

Erde, während das Kind vor ihr steht. Vor diesem der h. Johannes, ebenfalls als Kind, mit dem Kreuz in der Hand. Neben dieser Gruppe, etwas weiter im Hintergrunde, sitzt der h. Joseph, ebenfalls auf der Erde, nachdenklich und beschaulich und den Rücken an ein steinernes Postament gelehnt. Der Hintergrund ist durch eine Landschaft gebildet; von dem Baume, unter welchem diese Gruppe von Figuren rastet, hat der Raumersparniss halber ein geringer Theil auf unserer Abbildung weggelassen werden müssen. Das Bild befindet sich jetzt in der Nationalgalerie in London, 6' 1" hoch, 5' 5½" breit. — G. Hamilton, *Ecole anglaise ou recueil de tableaux, statues et bas reliefs des plus célèbres artistes anglais*. Paris 1831. II, pl. 79.

FIG. 8. Der Zeitgott, ein Gemälde anrauchend. Allegorie von William Hogarth. — Das unter Fig. 8 dargestellte allegorische Bild des berühmten Hogarth (dessen Hauptwerke hier ihres Figurenreichtums wegen ausgeschlossen bleiben mussten) enthält nach Lichtenberg's Erklärung eine Satyre auf diejenigen, die in der Kunst nur das Alte und Alterthümliche zu schätzen wissen. Ein an sich dürftiges und schlechtes Gemälde soll durch den Gott der Zeit, der es aus seiner Tabakspfeife anschmaucht, gut gemacht werden. Damit kein Zweifel über das wirkliche Alter bleibe, ist das Bild von der Sense des Zeitgottes durchstoßen. Letzterer sitzt, wohl um Hogarth's Verachtung der Antike und deren Studium auszudrücken, auf einem antiken Torso, dessen abgeschlagene Hand am Boden liegt, und, wie es mir scheint, nicht ganz unabsichtlich auf ein Gefäss mit „Firniss“ weist, wodurch dem Bilde der durch den Tabakrauch verlorene Glanz wiederzugeben ist. — Der Rahmen des Bildes zeigt eine aus dem Spectator entnommene griechische Inschrift, die nach der Lichtenbergischen Uebersetzung folgendermassen lautet:

Die Zeit hat mich gekrümmt, ein weiser Künstler,
Nur, was er schafft, ermattet unter seiner Hand.

Eine englische Unterschrift des ganzen Kupferstiches lautet nach derselben Uebersetzung: „Halte dich an die Natur und dich selbst; und lerne nicht von Andern, was du fühlen sollst.“ Auch diese Worte scheinen nicht von dem Künstler selbst herzurühren, obschon sie offenbar als Ausdruck seiner eigenen Ansicht und seines künstlerischen Selbstgefühls zu betrachten sind. — Nach dem Originalstich.

FIG. 9. Der Tod des Generals Wolff, von Benjamin West. — Wir beschliessen diese Uebersicht mit einem historischen Gemälde, das von den bedeutendsten Folgen für die moderne englische Kunst gewesen ist. Es ist dies der Tod des englischen Generals Wolff, der 1759 in dem englisch-amerikanischen Kriege fiel. Benjamin West, in Pennsylvanien geboren, aber in England als Maler thätig, malte das durch den Kupferstich von Woollet allgemein verbreitete Bild im Jahre 1770. Die Anlage desselben ist bei allem Reichthum an Figuren einfach und klar. Den Mittelpunkt der mittleren Gruppen bildet die Figur des sterbenden Generals, der bei dem Siegesrufe seiner Truppen noch einmal das Haupt erhebt. In der Hauptfigur der Gruppe zur Linken (des Beschauers) erkennt man den General Monkton, der ebenfalls verwundet ist und, von seiner Umgebung unterstützt, sich dem sterbenden General zum Abschied zu nähern scheint. 6' 3" breit, 4' 7" hoch. — Hamilton, *Ecole anglaise* IV, pl. 285.

T A F E L XXXVI. (99.)

D E U T S C H E M A L E R E I.

FIG. 1. Der Monat Oktober. Allegorie von Joachim von Sandrart. — Von den im Ganzen nur wenig beachteten und meist in einem eigenthümlichen Eklekticismus befangenen deutschen Malern des XVII. Jahrhunderts heben wir hier zunächst Joachim von Sandrart hervor, einen Meister, der von Natur mit nicht unbedeutenden Fähigkeiten ausgestattet, eine ungemein vielseitige Durchbildung genossen hatte. Ursprünglich ein Schüler des Gerhard Honthorst in Utrecht, hatte er auf ausgedehnten Reisen die bedeutendsten Meister und Schulen der damaligen Zeit kennen gelernt, bis er sich in Deutschland niederliess und dort, trotz des dreissigjährigen Krieges vielfach beschäftigt, in äusserst glücklichen Verhältnissen seine Kunst übte, für die er auch durch wissenschaftliche Arbeiten thätig war. Mit Uebergang seiner grösseren und berühmteren Werke, die des beschränkten Raumes halber ausgeschlossen werden mussten, haben wir das unter Fig. 1 dargestellte Bild ausgewählt, das zu einer Reihe von allegorischen Darstellungen der zwölf Monate gehört; es stellt den Gott des Weines dar, dem ein Diener in modernem Kostüm Wein in die Schale presst, während der Hintergrund des Bildes auf Weinbereitung und Bewahrung hindeutet. — Nach dem Stich von R. a Persyn.

FIG. 2. Der Evangelist Matthäus mit dem Engel, von Johann Jakob von Sandrart. — Von Johann Jakob von Sandrart, jedoch zum Theil unter persönlicher Mitwirkung von Seiten seines Onkels, des oben genannten Joachim von Sandrart rühren die Zeichnungen zu einem Buche her, das unter dem Titel: „Gantz neue Biblische Bilder Ergötzung dem Alter und der Jugend zur Beschauung und Erbauung aus dem Neuen Testament *) mitgetheilt“ zu Nürnberg erschienen ist und eine grosse Anzahl von Holzschnitten enthält, die nach Zeichnungen Sandrarts von Elias Porzelius geschnitten sind. Auf der ersten Tafel dieses Buches ist der Evangelist Matthäus dargestellt, der mit übereinander geschlagenen Beinen vor seinem Arbeitstische sitzt. Den linken Arm stützt er auf das auf einem Schreibpulte liegende Buch, neben dem das Tinten- und wahrscheinlich ein Sandfass steht. Dabei ein Briefkouvert. Vor dem Evangelisten steht ein Engel, der wie es scheint, so eben von der Reise angekommen ist, und, die Linke auf die Lehne von des Evangelisten Sessel gestützt, eifrig und eindringlich zu diesem redet. Durch die geöffnete Thüre wie durch die Fenster, sieht man in's Freie. Es ist möglich, dass dies lebendige und naive Bild von Joachim von Sandrart herrührt.

FIG. 3. Maria, das Christkind und der heilige Joseph, von Michael Willmann. — Die obige Gruppe bildet den Mittelpunkt eines höchst originellen von Michael Willmann radirten Blattes, der, in Amsterdam von Backer ausgebildet, sich mit grossem Eifer und Erfolge dem Studium Rembrandts' und Rubens' hingegeben hatte, so dass er, hauptsächlich für Schlesien thätig, den Namen des „schlesischen Appelles“ erwerben konnte. Das vorher erwähnte Blatt stellt in allegorischer Weise den Stammbaum Christi dar. Maria auf Wolken thronend, setzt den einen Fuss auf den Halbmond,

während sie mit dem andern der „Schlange“ auf der Weltkugel den Kopf zertritt. Sie hält auf ihrem Schoosse in graziöser Bewegung das fast ganz unbedeckte Christkind, welches nach einem von dem heiligen Joseph dargebotenen Lilienstängel greift. Zu den Füssen dieser Gruppe erblickt man auf unserer Abbildung noch den h. Joachim und die h. Anna in anbetender Stellung. — Die genealogische Verbindung dieser, so wie der übrigen Figuren auf dem Blatte ist, wie man auch auf unserer Abbildung sehen kann, durch schlanke Zweige angedeutet. — Eine von einem Engel gehaltene Tafel gibt die Namen der dargestellten Personen an, während rechts im Vordergrund der Ochse des h. Lucas ruht mit der Inschrift: *Liber generationis Jesu Christi secundum Lucam.* — Nach der Originalradirung, bezeichnet „M. Willmann fecit 1675“.

FIG. 4. Der heilige Joseph mit dem Christkinde, von Paul Troger. — Von den Künstlern des XVIII. Jahrhunderts führen wir hier zunächst den in Italien gebildeten und später in Wien thätigen Paul Troger an, der sich um die Leitung der am letztgenannten Orte begründeten Akademie sehr verdient gemacht hat. Ausser grösseren Oelgemälden kennt man von ihm eine nicht unbedeutende Zahl von Radirungen, von denen wir die unter Fig. 4 gegebene Darstellung des heiligen Joseph ausgewählt haben. Dieselbe zeichnet sich durch eine feine und ansprechende Empfindung aus. Der h. Joseph beugt sich liebevoll über das in der Krippe liegende Christkind, das ihm freundlich zulächelt und liebkosend nach seinem Barte greift. Den Hintergrund bildet eine alterthümliche Architektur. — Nach der Originalradirung.

FIG. 5. Die Auferstehung Christi, von Johann Heinrich Tischbein, dem Aelteren. — Als Vertreter des allerdings etwas gemässigten französischen Manierismus, wie er sich in den Nachfolgern Lebrun's aussprach, führen wir hier Johann Heinrich Tischbein, den Aelteren an, der, nachdem er von 1745—1748 unter Ch. Vanloo in Paris und kürzere Zeit unter Piazzetta in Venedig studirt hatte, in Kassel unter sehr glänzenden Verhältnissen thätig war. Als sein Hauptbild wird die für die Michaeliskirche in Hamburg 1763 gemalte Auferstehung Christi betrachtet, ein für jene Zeit nicht unbedeutendes Bild, das aber das Streben nach Effekt, wie es jener ganzen Richtung eigen war, nur zu deutlich erkennen lässt. Bei der unter Fig. 5 nach Tischbeins eigener Radirung gegebenen Abbildung ist ein Stück von dem oberen Theile des Bildes hinweggelassen worden. Das Original trägt die Bezeichnung: „J. H. Tischbein pinx. et sculp. 1763.“

FIG. 6. Die heilige Familie auf der Flucht, von Christian Wilhelm Ernst Dietrich. — Ein ungemein thätiger Künstler des XVIII. Jahrhunderts war Christian Wilhelm Ernst Dietrich, der sich mit grossem Erfolge die Kunstweise der älteren Meister, namentlich Rembrandts angeeignet hatte und in diesem Sinne vieles Verdienstliche hervorrief. Wir haben von demselben eine Flucht der heiligen Familie ausgewählt, die von ihm selbst radirt ist und die sowohl in der Auffassung des Gegenstandes, als in der Art der Radirung den Einfluss Rembrandts bekundet. In tief nächtigem Dunkel zieht die heilige Familie durch eine waldige Landschaft, der h. Joseph zu

*) Ein anderes Werk desselben Meisters behandelt in ähnlicher Weise die Geschichten des alten Testaments.

Fuss rasch einerschreitend, Maria auf dem von Joseph geführten Esel sitzend und das schlafende Kind liebevoll an die Brust drückend. Die Beleuchtung des Bildes geht in sehr wirksamer Weise von der Fackel aus, mit der ein nebenher fliegender Engel der heiligen Familie als Führer dient. — Ein Oelbild in der Dresdener Gallerie behandelt denselben Gegenstand in ähnlicher, wenn auch etwas abweichender Weise. — Nach der Original-Radirung.

FIG. 7. Christi Abnahme vom Kreuze, von Bernhard Rode. — Als einer der thätigsten und trefflichsten Maler, die während des XVIII. Jahrhunderts in Deutschland blühten, ist offenbar der zu Berlin geborene und dort hauptsächlich beschäftigte Bernhard Rode zu betrachten. Auch er verdankt seine erste Bildung Meistern der damals fast die ganze Kunstwelt beherrschenden französischen Schule und tragen somit fast alle seine Werke das Gepräge des damals allgemein verbreiteten Manierismus an sich. Indessen scheint namentlich die reiche Erfindungsgabe, der er sich in seltenem Maasse erfreute, ihn vor der allzugrossen Einseitigkeit jener Richtung bewahrt zu haben, so dass seine überaus zahlreichen Werke unbedingt einen Ehrenplatz unter den Erzeugnissen der damaligen Zeit einnehmen. Dazu kommt eine rastlose und unermüdete Thätigkeit, die er, ausser seinen Geschäften als Direktor der königl. Akademie der Künste zu Berlin, sowohl auf dem Gebiete der Oelmalerei, als auch auf dem der Radirung bekundete. Zu seinen besseren Arbeiten zählt man die unter Fig. 7 dargestellte Kreuzabnahme, die er als Altarbild für die Marienkirche in Berlin ausgeführt und später auch selbst radirt hat. Ohne auf die Schilderung des Bildes näher einzugehen, wollen wir nur auf die Weichheit aufmerksam machen, die der Künstler der Lage von Christi Körper zu geben gewusst hat. Vor Christus stehen die klagenden Weiber und es ist namentlich das

schön empfundene Motiv zu beachten, mit dem Maria Magdalena die Hand des Herrn und Erlösers zu unterstützen sucht. Im Hintergrunde Kriegsknechte und Maria, die Mutter Christi, welche, verhüllten Hauptes von den Frauen sorgend umgeben wird. — Nach der Original-Radirung von B. Rode.

FIG. 8. Porträt des Bildhauers Grinlin Gibsons, von Gottfried Kneller. — Nach dem Stiche von J. Smith.

FIG. 9. Bildniss eines Philosophen, von Johannes Kupetzky. — Nach dem Stich von B. Vogel.

FIG. 10. Weibliches Brustbild, von Angelica Kauffmann. — Wir beschliessen diese Uebersicht mit einem Bilde der Maria Angelica Kauffmann, die wegen der Feinheit und Zartheit der Empfindung, sowie der dadurch bedingten sittlichen Grazie, die sich in ihren Werken ausspricht, zu denjenigen gerechnet werden muss, von denen gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts eine Umwandlung des gesammten Kunstgeschmacks angebahnt worden ist. Sie nimmt als solche eine um so ehrenvollere Stellung neben den übrigen Künstlern ein, die an jener Umwandlung gearbeitet haben und die wir noch speciell in Betracht ziehen werden, vgl. Taf. 105, als die Grazie und Anmuth, die sich in allen ihren Werken aussprechen, in der That als der Abdruck ihrer eigenen lautereren, reinen und liebenswürdigen Persönlichkeit betrachtet werden muss. Die Tiefe und Wahrheit der Empfindung aber sind es eben vorzugsweise, welche die moderne Richtung von der alten, sich mehr in formenreicher Kunstweise bewegenden, unterscheiden. — Das obige Bild ist von der Künstlerin selbst in Kupfer gestochen und hat dieser Stich zum Original unserer Abbildung gedient.

TAFEL XXXVII. (100.)

DIE GENREMALEREI.

FIG. 1. Ein Zahnbrecher, von Adrian van Ostade. — Wir haben schon früher einige Werke niederländischer Kunst kennen gelernt, in denen sich eine dem gewöhnlichen Leben zugewandte, derb naturalistische Kunst im Gegensatz zu den manieristischen Bestrebungen der damaligen Zeit (2te Hälfte des XVI. Jahrhunderts) geltend machte (Taf. 89, Fig. 4 und 5). Daraus entwickelte sich das Genre, das als besondere Kunstgattung vorzugsweise in den Niederlanden ausgebildet wurde, und an Rembrandt, in dessen Kunstweise so viel genreartige Elemente vorhanden waren (vgl. Taf. 96), schloss sich eine lange Reihe von Künstlern an, die das Genre nach verschiedenen Richtungen hin in ihren Werken ausbildeten. Als Vertreter der mehr den Scenen einer niedrigen Komik zugewendeten Richtung führen wir hier zunächst Adrian van Ostade an. Ein in der Wiener Gallerie befindliches Bild zeigt uns den Maler so recht in seinem Elemente. Ein vagabundirender Zahnarzt übt äusserst gravitätisch und nachdrücklich sein mörderisches Handwerk an einem unglückseligen Bauern, dessen Familie unter Zeichen theils sehr lebhafter, theils gemässigter Theilnahme der Katastrophe beiwohnt. Dass diese schrecklich genug sein muss, sieht man an der geballten Faust des unglücklichen Opfers. — Nach dem Stich von Sebald Langer in der k. k. „Gemäldegallerie zu Wien“ Nr. 1.

FIG. 2. Eine lustige Gesellschaft, von Jan Steen. — In Scenen ungebundenster Lust, in heiteren und oft wüsten Trinkgelagen bewegte sich mit Vorliebe Jan Steen, sowohl was seine Kunstübung, als was seine Lebensart anbetrifft; ist er doch, um ein Leben der Art immer um sich zu haben, Schenkwrith geworden, wie er denn noch jetzt unter dem Namen des lustigen Schenkwriths von Leyden bekannt ist. Ein auf der Gallerie zu Wien befindliches Bild zeigt solch Thun und Treiben in wüster und toller Weise. In höchst ungenirter Stellung und in Haltung und Geberde die Spuren reichlich genossenen Getränkes zeigend, sitzt ein Mann inmitten einer Stube neben einer wohlgenährten und wohlhábigen Dame, die ihm noch ein Gläschen darbietet. An dem Gelage, das hier gefeiert worden und von dem eine allgemeine Unordnung Zeugnis gibt, scheint die ganze Familie Theil genommen zu haben. An dem Tische, auf dem sich noch ein Hündchen delectirt, ist eine Frau eingeschlafen und ein neben ihr stehender Mann bemüht sich vergebens, ihr, gewiss auf höchst ergreifende Weise auf einer Geige vorzuspielen. Ein zarter Knabe, zum „Rauchen noch nicht reif,“ benützt die Gelegenheit, sich eine Pfeife anzuzünden; ein Mädchen sucht nach Leckerbissen in einem Wandschrank; ein drittes Kind wirft mit Behagen sein Essgeschirr auf die Erde. Dabei ein altes

Pärchen, das eifrig mit einander verhandelt und von dem der Mann, emsig in ein Buch blickend, nicht bemerkt hat, dass eine Ente — wer weiss zu welchem Zwecke — auf seine Schulter geflogen ist. Teller und Kannen, zerbrochene Pfeifen und ein Spiel Karten liegen in bunter Unordnung auf dem Boden umher, der bald unter Wein stehen wird, wenn das Fass im Vordergrund nicht bald wieder zugespundet wird. Ein Schweinchen kommt durch die offene Thüre, ohne irgend einen Mission in dem kräftig und sorgfältig gemalten Ensemble hervorzubringen. — Nach dem Stich von Mich. Hoffmann in der Wiener Gallerie Nr. 5.

FIG. 3. David Teniers mit seiner Familie, von ihm selber gemalt. — Auch David Teniers d. j. bewegte sich mit vielem Humor in Darstellungen einfacher Vorgänge des wirklichen Lebens oft sehr wenig gewählter und niedriger Art. Ungemein wohlthuend und anmuthig wirkt ein in der Gemädegallerie zu Berlin befindliches Bild, das Waagen folgendermaassen beschreibt: Vor der Thüre seines Hauses sitzt der Künstler selbst und spielt die Bassgeige, wozu seine Frau und sein Sohn aus Notenbüchern singen. Zu ihnen kommt ein Knabe, der ein Glas Wein präsentirt. Innerhalb der Hausthüre steht ein dem Concert zuhörender Mann. Vorn in einem Wassergefässe zwei Weinflaschen. Hintergrund ein Kanal mit einem daran liegenden Dorfe. Bezeichnet mit dem Monogramm des Künstlers. Auf Holz, 1' 3 $\frac{3}{4}$ " hoch, 1' 3 $\frac{1}{4}$ " breit. Des Raumes halber ist auf unserer Darstellung etwas von der Höhe abgenommen. — Nach der Lithographie in dem Berliner Galleriewerk.

FIG. 4. Eine Lautenspielerin, von Gerhard Terburg. — Eine andere Reihe von Meistern wendet sich der Darstellung des geselligen Lebens in höheren Kreisen zu und entwickelt darin, namentlich in der Andeutung feiner und zarterer Verhältnisse, die das Interesse des Beschauers gefangen nehmen, eine grosse Meisterschaft, die durchweg mit äusserster Vollendung der Ausführung Hand in Hand geht. Das unter Fig. 4 dargestellte Bild von Gerhard Terburg, der eine der bedeutendsten Stellungen unter diesen Meistern einnimmt, befindet sich in der Gallerie zu Dresden. Der Katalog erläutert es folgendermaassen: „Ein junges Frauenzimmer spielt die Laute; ein Herr scheint ihr Unterricht zu geben.“ Ob blos im Lautenspiel? Ein gewisser feiner Seitenblick scheint dies nicht ganz wahrscheinlich zu machen. Auf Holz 1' 4" hoch, 11 $\frac{1}{2}$ " breit. — Aus dem Galleriewerk von Hanfstängl.

FIG. 5. Die väterliche Ermahnung, von Gerhard Terburg. — Wieder ein ganz bestimmtes persönliches Interesse fesselt den Beschauer an die auf diesem Bilde dargestellten Personen. „Ein Offizier,“ sagt Waagen im Katalog, „welcher, mit einem über das Knie geschlagenen Beine, den Federhut in der Linken, auf einem Stuhle sitzt, ertheilt seiner Tochter, die in einem atlassen Kleide, verschämt, mit von dem Beschauer des Bildes abgewendeten Gesicht vor ihm steht, eine Ermahnung. Neben ihm sitzt seine Frau, beschäftigt ein Glas Wein zu trinken.“ — Was mag der Gegenstand der übrigens nicht allzubös gemeinten Ermahnung sein? Warum blickt die Mutter so verlegen in das Weinglas, aus dem sie nippt? Auf Leinwand, 2' 2 $\frac{3}{4}$ " hoch, 1' 11" breit. — Nach der Lithographie von Wildt in dem Berliner Galleriewerk.

FIG. 6. Gerhard Dow in seinem Arbeitszimmer, von ihm selbst gemalt. — Gerhard Dow haben wir schon früher in einem historischen Bilde als Schüler Rembrandt's kennen gelernt (cfr. Taf. 96, Fig. 11). Wir geben hier das von ihm selbst gemalte Bildniss dieses Künstlers, das sich in der Gemädegallerie zu Dresden befindet und durch ein buntes, humoristisches Gemisch von allerhand Geräth, das die Umgebung des Meisters bildet, zu einem vollständigen und zwar wohl-

thuenden Genrebilde erhoben wird. Der Meister, der mit der Feder etwas in ein dickes Buch schreibt oder zeichnet, blickt sinnend zum Bilde heraus. Vor ihm stehen und liegen ohne Ordnung, wohl als Vertreter seiner verschiedenen Beschäftigungen, ein Erdglobus, musikalische Instrumente, wie Geige und Flöte unter einem Heft Noten, und eine Gypsmaske, im Hintergrunde des auch mit Büchern wohl ausgestatteten Zimmers erblickt man in traulicher Gemeinschaft die Gruppe zweier Kämpfer, etwa Herkules und Kakus, und einen aufgespannten Regenschirm, über dem die Palette an einer Säule hängt. Auf Holz, 1' 6 $\frac{1}{2}$ " hoch, 1' 2 $\frac{1}{2}$ " breit. — Aus Hanfstängl's Galleriewerk.

FIG. 7. Eine Spitzenklöpplerin, von Gabriel Metz. — Wiederum eine ansprechende Scene aus den behäbigen Kreisen des Lebens stellt mit feiner Andeutung auf zartere Verhältnisse ein in der Wiener Gallerie befindliches Bild von Gabriel Metz dar. Ein Mädchen im einfachen Hauskleide und von stiller ansprechender Schönheit sitzt vor einem Tische mit der nationalen Arbeit des Spitzenklöppelns beschäftigt. Aber nicht ausschliesslich damit; sie scheint einen Augenblick zu feiern, indem sie ihren Blick, wie still forschend, auf dem Antlitz eines neben ihr sitzenden jungen Mannes ruhen lässt, der sich, ein Glas in der auf dem Tisch ruhenden Hand, zu ihr herunterbeugt. Es ist etwas Trauliches und Anheimelndes in dem ruhigen Beisammensein dieser Beiden, so dass man die von dem Künstler leicht und doch sprechend angedeuteten Bezüge weiter auszudenken versucht wird. — Nach dem Stich von J. Kovatsch in dem Wiener Galleriewerk, Taf. 2.

FIG. 8. Die Seidenhändlerin, von Franz von Mieris. — Deutlicher und mit etwas mehr Absichtlichkeit sind die Verhältnisse dargelegt in einem in der Wiener Gallerie befindlichen Bilde des Franz von Mieris. Man erblickt in dem stattlichen Lager eines Seidenhändlers einen vornehmen Herrn, der sich von einer jungen Dame Seide abmessen lässt, wobei es aber weniger auf die letztere, als auf die Gunst der jungen Dame abgesehen zu sein scheint, die mit erhobener Rechten — doch nicht recht ernstlich — eine Liebkosung des Käufers abzuwenden sucht. Jedenfalls ist die Miene eines alten Herrn, der sich im Hintergrunde am Kamin wärmt, bedenklicher und die warnende Handbewegung ernster gemeint, als die des jungen Mädchens, die übrigens den Kavalier gar nicht unfreundlich anblickt. Der obere Theil des Bildes ist des Raumersparnisses halber weggelassen. — Nach dem Stich von S. Langer in dem Wiener Galleriewerk, Taf. 4.

FIG. 9. Porträt des Caspar Netscher, von ihm selbst gemalt. — In der Dresdener Gallerie. Auf Holz, 11 $\frac{1}{2}$ " hoch, 9 $\frac{1}{2}$ " breit. — Nach dem Hanfstängl'schen Galleriewerk.

FIG. 10. Eine junge Nätherin, von Caspar Netscher. — Ein einfaches ansprechendes Bildchen in der Dresdener Gallerie; ein junges Frauenzimmer sitzt in einem Zimmer, sorgsam und fleissig und in sehr naturwahrem Motive über ihre Arbeit auf dem Nähkissen gebeugt; während der grosse Arbeitskorb ihr zur Seite noch viel Stoff für ihre Thätigkeit zu enthalten scheint. Auf Holz, 9 $\frac{1}{2}$ " hoch, 11 $\frac{3}{4}$ " breit. — Hanfstängl, Galleriewerk.

FIG. 11. Eine Rechtsverhandlung, von Christoph Pauditz. — Trefflich gemalt und von sprechenden Motiven ist ein zu Dresden befindliches Bild von Christoph Pauditz, einem deutschen Schüler des Rembrandt, der später als Hofmaler des Bischofs von Freisingen thätig war. (Auch Netscher ist ein Deutscher.) „Hinter einem rothbedeckten Tische,“ sagt der Katalog, „sitzt ein Mann im Begriffe zu schreiben; er scheint sich mit einer vor ihm sitzenden Dame zu besprechen.“ Auf Leinwand, 3' 7 $\frac{1}{2}$ " hoch, 5' 4" breit. — Aus dem Hanfstängl'schen Galleriewerk, Lief. 41.

T A F E L XXXVIII. (101.)

D I E L A N D S C H A F T S - U N D T H I E R M A L E R E I .

FIG. 1. Kampf zwischen Hunden und Bären, von Franz Snyders. — Als Beispiele (hieder gehören auch Fig. 9 u. 10 unserer Tafel) jener Kunstgattung, die das thierische Leben als solches zum alleinigen oder doch hauptsächlichsten Gegenstand ihrer Darstellungen macht, während wir in den nachfolgenden Werken (Fig. 2 u. 3) die Darstellung der Thiere mehr als landschaftliche Staffage zu einer besonderen Geltung gelangen sehen, betrachten wir ein Bild Snyders, das zu den vorzüglichsten dieses Meisters gehört, einen Kampf zwischen Bären und Hunden darstellt und sich in der königl. Gemäldegalerie zu Berlin befindet. Wie nämlich Rubens in grossartigster Weise und ganz seinem Styl in der Historienmalerei entsprechend, diese Gattung behandelt hat, so nicht minder grossartig wusste sie sein Schüler Franz Snyders darzustellen, der bekanntlich in manchen derartigen Werken gemeinschaftlich mit dem Meister gearbeitet hat. Waagen beschreibt das von uns nachgebildete Gemälde folgendermassen: „In der Mitte des Bildes ein aufrecht stehender Bär, welcher, während er mit seinen Vordertatzen einen Hund erdrückt, einen andern, der an ihm emporspringt, die Zähne weist; unter und neben ihm zwei schon besiegte Hunde. Links ein anderer Bär, welcher, ebenfalls aufrecht stehend, einem Hunde, den er köpflings in der Luft hält, die eine Hinterpfote abbeisst, während zwei andere Hunde ihn an Ohr und Hinterbein anpacken. Am Boden ein vierter Hund, der vor Schmerz schreit. Hintergrund eine flache Landschaft mit Bäumen. Auf Leinwand 6' 8 $\frac{1}{2}$ " hoch, 11' 1" breit. — Nach der Lithographie in dem Berliner Galleriewerk.

FIG. 2. Der Heuwagen, von Philipp Wouverman. — Der oben berührten Richtung der Malerei, welche die landschaftliche Staffage, sowohl aus Thier- als auch aus Menschenfiguren bestehend, zu einer grösseren Bedeutung erhebt, gehören namentlich die zwei Meister Wouverman und Berghem an, von denen wir zwei Nachbildungen ihrer Werke folgen lassen. Bei Philipp Wouverman, der es besonders liebt genreartige Vorwürfe des Jagd-, Soldaten- und Reiselebens als Staffage zu benutzen, findet man eine entsprechende sehr sorgfältige und geschickte Behandlung der Pferde, welche in den Staffagen seiner Bilder gewöhnlich eine bedeutende Stelle einnehmen. So auch auf dem von uns gegebenen in der königl. Gemäldegalerie zu Berlin befindlichen Bilde, welches das Beladen eines Heuwagens darstellt. Der Vorgang findet vor dem Eingangsthor eines ziemlich zerfallenen Gebäudes statt. Neben dem Wagen stehen die ausgespannten Pferde; im Vordergrunde nimmt eine Familie ihr frugales Mahl ein. Andere Figuren, Kinder wie Erwachsene, beleben den Raum vor dem Gehöfte neben dem links sich eine Durchsicht auf ferne Gebirge öffnet. Auf Holz 1' 1 $\frac{1}{2}$ " hoch, 1' 3 $\frac{3}{4}$ " breit. — Nach der Lithographie von C. Fischer in dem Berliner Galleriewerk.

FIG. 3. Hirtenlandschaft, von Nikolaus Berghem. — Die Vorgänge mit denen Nikolaus Berghem, der zweite der vorher genannten Meister, seine meist im Charakter der italienischen Natur gehaltenen Landschaften belebt, gehören vorzugsweise dem stillen und in idyllischer Weise aufgefassten Hirtenleben an. Wie bei Wouvermann das edle Ross so bei Berghem das Vieh der Heerden, das mit besonderer Vorliebe behandelt wird. Dabei Hirt oder Hirtin in den anspruchs-

losen Beschäftigungen ihres einfachen Lebens, aber nicht selten mit einer gewissen Absichtlichkeit dargestellt. Das von uns gegebene Bild stellt an einem von Felsen beschatteten Wasser zwei Hirtinnen dar, die mit ihrem Vieh — zwei Kühen und einigen Ziegen — hier Schutz gegen die Sonne zu suchen scheinen, beide jedoch mit nützlicher Arbeit beschäftigt. Den Hintergrund bildet eine offene Berggegend mit alterthümlichen Gebäuden. Das ansprechende Bild befand sich ursprünglich in der herzoglichen Gallerie zu Zweibrücken. — Nach dem Stich von Wilhelm Kobell. 1787.

FIG. 4. Landschaft von Nicolas Poussin. — Die Anfänge der Landschaftsmalerei sind mit den Anfängen der modernen Kunst im XV. Jahrhundert gegeben, indem bei dem Naturalismus jener Zeit, der Umgebung des Menschen, der baulichen wie der landschaftlichen, ein grösserer Raum in den Werken der Malerei gewährt wurde, als dies bisher geschehen war. Erst das Ende des XVI. und sodann das XVII. Jahrhundert aber sahen diese Kunstgattung zu einer gewissen Selbständigkeit gelangen, während sie bisher immer mehr oder weniger als eine Ergänzung des historischen Vorganges betrachtet werden musste. So kann man die Landschaftsmalerei als eine der jüngsten Kunstgattungen, als eine moderne Kunst bezeichnen. Ohne nun, der uns vorgeschriebenen engen Grenzen wegen, auf die verschiedenen Entwicklungsformen einzugehen, welche diese Kunstgattung während des XVI. Jahrhunderts durchlaufen hat, beginnen wir die hier beabsichtigte Uebersicht von deren Hauptzweigen mit einer Richtung, welche man die ideale oder heroische Landschaft heissen könnte. Wir haben als den ersten Vertreter derselben Nicolas Poussin ausgewählt. Nicolas Poussin, der sich uns schon auf dem Gebiete der Historienmalerei als ein ernster, gediegener Künstler ergeben hat (vgl. Taf. 98, Fig. 2) bewährt denselben Charakter auch in seinen Landschaftsbildern, welche diese ganze Gattung zu einer hohen und bis dahin kaum erreichten Bedeutung erhoben haben. Der Charakter seiner Landschaften ist ernst, gross, man möchte sagen, historisch bedeutsam, wie denn auch sentimentale und idyllische Motive fast durchweg ausgeschlossen sind. Gross und bestimmt sind die Formen der Natur, in den Linien der Berge wie in der Bildung der Bäume; mit ihnen stimmen die als Staffage dienenden Architekturen überein, die dem klassischen Alterthum angehörig stattlich, grossartig, oft majestätisch sind. Auch die Figuren, welche die Vordergründe beleben, tragen einen gewissen vornehmen, heroischen Charakter an sich. Meist gehören sie, wie auf unserem Bilde, der klassischen Sage an. Hier erblicken wir am Ufer eines breiten Stromes Orpheus, dessen Leyerspiel zwei sitzende weibliche und eine stehende männliche Figur aufmerksam lauschen. Daneben seine Gattin Eurydice, die, nachdem sie den tödtlichen Stich der Schlange erlitten, angstvoll dem Gatten zuflieht. Andere Figuren beleben den Mittelgrund; indess weder diese, noch die des Vordergrundes, sind von besonderer künstlerischer Vollendung, während die Landschaft als solche alle die oben angeführten Vorzüge von Poussin's Kunstweise bekundet. Oelbild 3' 8" hoch, 6' breit. — Nach dem Stiche von Bovinet im Musée français III., 1. pl. 3.

FIG. 5. Landschaft von Claude Gelée, genannt Claude Lorrain. — Zu den Vorzügen, die wir bei den Landschaften des Nicolas Poussin hervorheben mussten, kommt bei Claude

Lorrain noch ein anderes Element hinzu, das ihn offenbar zum ersten und bedeutendsten Meister dieser ganzen Gattung erhebt. Zu dem besonnenen und gediegenen Ernst tritt die Wärme der Empfindung, zu der Bedeutsamkeit grosser Motive tritt das zarte und fein bewegte Leben der Natur selbst; neben der Form gewinnt das Zauberreich der Farbe eine grössere Bedeutung. Mit einem Worte, Claude Lorrain bringt das zum schönsten Erscheinen, was ich als die stille und unbewusste Poesie der Natur bezeichnen möchte; jene Poesie, die sich im Glanze des warmen Lichtstrahls, in der zitternden Bewegung des Laubwerkes, in der geheimnissvollen Wirkung des Helldunkels, in den zauberhaft zarten Duftabtönungen der Fernen ausspricht und die gleichsam das tief innerliche Leben der Natur ausmacht. Im Uebrigen, in der Bildung der Vordergründe wie in der Anbringung baulicher und figürlicher Staffage hat Claude Lorrain (wie auch unsere Landschaft ergibt), viel Verwandtes mit Poussin, nur dass auch hier mancherlei Modifikationen eintreten und dies Alles mehr jenem poetischen Leben der Natur, als dem Hauptziel seiner Darstellung, untergeordnet erscheint. — Nach dem Stiche von J. Wood in der „Collection of forty four Landscapes after Claude Lorrain and G. Poussin“ pl. 9.

FIG. 6. Waldlandschaft von Hermann Swanevelt. — Die Richtung auf die ideale Landschaft, wie sie sich in den Werken Poussin's und Claude Lorrain's ausgesprochen, fand auch bei niederländischen Künstlern Nachahmung. Zu diesen letzteren gehört unter andern auch Herrmann Swanevelt, der ursprünglich, wie es scheint, ein Schüler Gerhard Dow's (vgl. Taf. 96, Fig. 11, Taf. 100, Fig. 6) späterhin nach Rom ging, um sich als Schüler Claude Lorrain's in der Weise seines Meisters auszubilden. Rastloser Eifer führte ihn zu einem einsamen und zurückgezogenen Leben, welches ihm den Beinamen des Eremiten zuzog. Mehr als seine Gemälde haben seine Radirungen zu dem Ruhme beigetragen, den er unter den Landschaftsmalern des XVII. Jahrhunderts erworben hat. Die von uns wieder gegebene Landschaft gehört zu einer Reihe von vier Blättern und zeigt auf einem in der Mitte befindlichen Felsblock eine stehende malerische Baumgruppe. Von jenem Felsblocke erhebt sich rechts ein bewaldeter Berg, während sich links ein Weg in eine freie, von fernen Bergen begränzte Landschaft hineinzieht. Zeichner, die zur Rechten des Felsblockes sitzen und Wanderer, von denen einer sich an dem Quellwasser im Vordergrund rechts erlabt, andere den sich schlängelnden Weg entlang ziehen, bilden die stille und ansprechende Staffage des schön komponirten Bildes. — Die Blätter tragen die Bezeichnung „Herman van Suanevelt Inventor fecit et excudit.“ — Adam Bartsch, *Le Peintre Graveur II*, pl. 318. Nr. 115.

FIG. 7. Die kleine Brücke, von Jakob Ruysdael. — Zu ergreifender Tiefe findet sich diese Auffassung der Natur gesteigert bei Jakob Ruysdael. Auch dieser Meister weiss seinen Werken die unmittelbare Wirkung auf den Beschauer zu sichern, obschon dieselbe nur in wenigen Fällen in einem stillen Behagen besteht, wie man es etwa vor den Bildern Waterloo's empfindet. Viel häufiger ist es die Natur in ihrem ernsten, düsteren, oft fast schauerlichen Wesen, die uns in seinen Werken entgegentritt und die Stimmung, die sie hervorrufen, nicht selten jene eigenthümlich mit Beklommenheit und Schauer räthselhaft verbundene Lust, die den Freund der Natur wohl in nächtiger Waldeinsamkeit oder im düster starrenden Felsthal zu ergreifen pflegt. Eines der bedeutenderen dieser Werke, wie sie namentlich die Dresdener Gallerie enthält, verbot uns wieder die leidige Rücksicht auf den uns gestatteten eng umgränzten Raum und so haben wir eine von den nur in geringer Zahl — es sind deren nur sieben — vorhandenen Radirungen dieses Meisters unter Fig. 7 wiedergegeben, die eine ärmliche verfallene Hütte unter herrlich gezeichnetem Baumwerk darstellt.

Dabei ein stilles Wasser, über welches eine kunstlose Brücke hinwegführt. Bezeichnet „Ruisdael f.“ A. Bartsch a. a. O. I, pl. 307. Nr. 1.

FIG. 8. Das Wirthshaus im Walde, von Anton Waterloo. — Während sich die bisher besprochene Richtung der Landschaftsmalerei in den mehr idealen Formen der südlichen, und zwar namentlich italienischen Natur, bewegte oder die wirklichen Naturformen in einer dem entsprechenden Weise zu idealisiren suchte, so bildete sich bei den Niederländern eine andere Richtung dieser Kunstgattung aus, die sich mehr auf die wirkliche und unveränderte Natur, sowie auf die Darstellung der heimischen Gegenden beschränkte. So wird der Kreis der Darstellung, wie der einzelnen Motive, allerdings ein engerer, beschränkterer; aber die naive Auffassung der wirklichsten Wirklichkeit, das liebevolle Eingehen, die schlichte und durch keine Idealisierung sich selbst entfremdete Natur, die Hingebung, mit der die Künstler gleichsam den leisesten Regungen des still und anspruchslos waltenden Lebens in derselben lauschen, alles dies gibt jener Darstellung einen Reiz und Zauber, der sich sehr wohl mit der Wirkung der idealen Landschaft vergleichen lässt und der vielleicht um so lebhafter wirkt, als alles Dargestellte den Beschauer gleichsam anheimelt und eine persönliche Bethheiligung desselben herbeiführt, auf die wir schon bei einigen innerlich sehr verwandten Richtungen der Genremalerei hingewiesen haben. Als die Vertreter dieser Gattung der Landschaftsmalerei führen wir hier die, obschon innerlich wieder mannigfach verschiedenen Meister, Anton Waterloo und Jakob Ruysdael an. Der erstere verdankt seinen ausgebreiteten Ruhm vornehmlich der grossen Anzahl seiner leichten und geistreichen, fast durchweg nach der Natur gearbeiteten Radirungen. Das von uns angeführte Bild gehört zu einer Folge von sechs landschaftlichen Blättern und wird gewöhnlich als „die grosse Linde vor dem Wirthshause“ bezeichnet. Im Mittelgrunde, fast in der Mitte des Bildes steht ein vereinzelt Wirthshaus von niederen Bäumen und Gebüsch umgeben und von einer grossen, vor ihm stehenden Linde beschattet. Von dem Hause erstreckt sich ein Zaun bis in die rechte Ecke des Vordergrundes, wo wiederum zwei grosse Linden stehen. Zwei Wanderer und ein Reiter bei dem Wirthshause bilden die Staffage des Bildes, dessen Hintergrund durch eine bewaldete Hügelkette gebildet wird. Bezeichnet: „Anthonius Waterloo invenit et fecit.“ — Bartsch a. a. O. II, pl. 116. Nr. 113.

FIG. 9. Thierstück, von Paul Potter. — Wir schliessen diese Uebersicht (vgl. Fig. 1) mit zwei Meistern, die, wenn sie auch die Thiere noch als Staffage ihrer Landschaften anbringen, doch wegen der überwiegenden Bedeutung dieser Staffage viel eher als Thiermaler bezeichnet werden dürfen. Der erste derselben ist Paul Potter — in Bezug auf vollkommene Naturwahrheiten seiner Darstellungen vielleicht der erste Künstler dieser Gattung überhaupt. Bei grosser Reinheit der Zeichnung, bei grosser Sorgfalt der Komposition, ist es namentlich der richtige Blick, mit dem jeder Art Vieh ihre Besonderheit in Bau und Bildung, in Bewegung und Ausdruck abgelautet ist, die seinen Werken einen so hohen Werth verleiht. Wir geben unter Fig. 9 eine von seinen nicht zahlreichen Radirungen, welche, zu einer Folge von acht Blättern gehörig, zwei in einem nicht allzu leidenschaftlichen Kampf begriffene Ochsen darstellt. — Nach der Originalradirung bei Bartsch *Peintre Graveur I*, pl. 45. Nr. 7.

FIG. 10. Widder und Schafe am Fusse einer Säule, von Johann Heinrich Roos. — Der andere der vorhin angedeuteten Meister ist Johann Heinrich Roos, ein Deutscher, der in Holland die Landschaftsmalerei erlernt hat. In Radirungen von Thieren ist er nach dem Urtheile

von Adam Bartsch kaum jemals von einem andern Meister übertroffen worden. Die Charaktere und Situationen der Thiere sind mit grösster Naivetät und Wahrheit aufgefasst. Anmuthige Hintergründe runden auch das kleinste Blatt zu einem vollendeten Kunstwerk ab; die technische Behandlung, wie

z. B. der Wolle der Schafe ist meisterhaft, und, man möchte fast sagen, von einer handgreiflichen Wahrheit. — Das von uns mitgetheilte Blatt gehört zu einer Folge von 13 Blättern und ist verzeichnet bei Bartsch a. a. O. I., pl. 145. Nr. 25.

TAFEL XXXIX. (102.)

NEUERE ARCHITEKTUR.

FIG. 1. Façade des Covent-Garden-Theaters zu London, von Robert Smirke. — Bei der schwierigen Aufgabe, von dem so reichen und mannigfaltigen Kunstleben der Gegenwart auf dem Raum weniger Tafeln ein auch nur annäherungsweise genügendes Bild zu geben, haben wir uns darauf beschränken müssen, mit Uebergang alles dessen, was der unmittelbaren Gegenwart angehört, auf die ersten Anfänge derjenigen Richtungen zurückzugehen, die sich in dem Kunstleben unserer Tage als vorherrschend erkennen lassen und von diesen wenigstens einige der bezeichnendsten Monumente aufzuführen. So können wir es sogleich als eine der wesentlichsten Eigenthümlichkeiten der modernen Baukunst betrachten, die Baustyle früherer Zeiten wissenschaftlich zu ergründen und nach dem Bedürfnisse der Neuzeit modificirt bei den Aufgaben der Gegenwart in Anwendung zu bringen. Auf diese Art hat man sich der antiken, namentlich griechischen Baukunst bemächtigt, die in ihrer Reinheit bis dahin nur selten den Architekten zum Muster gedient hatte. Die eifrigen und ausgedehnten Forschungen und Publikationen Stuarts haben hiezu nicht geringen Anlass gegeben und so finden wir denn, um zunächst Englands zu erwähnen, im Anfang des XIX. Jahrhunderts eine grosse Vorliebe für den rein griechischen, besonders dorischen Baustyl, der durch die vorerwähnten Stuart'schen Publikationen der athenischen Monumente zu allgemeiner Kenntniss und Anerkennung gelangt war. — Als eines der früheren Beispiele dieser Richtung führen wir unter Fig. 1 die Façade des Covent-Garden-Theaters in London an, welches am 20. September 1808 durch eine Feuersbrunst vernichtet worden war und in weniger als einem Jahre von dem Architekten Robert Smirke neu errichtet wurde. Das Gebäude steht ganz isolirt und namentlich an der Façade hat sich der Architekt die dorische Ordnung, wie sie an den Bauten der Akropolis befolgt ist, zum Muster genommen. Die Mitte derselben ist durch einen Portikus von vier frei stehenden Säulen geziert, an den Ecken je zwei dorische Pilaster, zwischen denen sich in Nischen die Statuen der Tragödie von Rossi und der Komödie von Flaxmann (s. Taf. 103, Fig. 6) befinden. — John B. Papworth: *Select Views of London with historical and descriptive sketches.* London 1816. pl. XXVIII.

FIG. 2. Die Kirche Ste. Madeleine zu Paris, von Vinchon. — Ganz vollständig in der Form eines antiken Tempels gehalten ist das Aeussere der Magdalenen Kirche zu Paris. Ursprünglich war dieser von Napoleon begonnene Bau zu einem Tempel des Ruhmes bestimmt und der mit der Ausführung beauftragte Architekt Vinchon hatte jene Form befolgt, die nun freilich mit der veränderten Bestimmung des Gebäudes nicht mehr in Einklang steht. Denn nachdem der Bau durch die Ereignisse von 1814 und 1815 unterbrochen war, beschloss Ludwig XVIII. denselben allerdings weiter zu bauen, zugleich aber auch zu einer Kirche umzugestalten. Im Aeusseren, dessen Ansicht wir mit-

theilen, wurde ursprünglich der Plan des ersten Architekten — mit Ausnahme der künstlerischen Dekoration — unverändert beibehalten, der innere Raum dagegen mit drei grössern Kuppeln überdeckt. Die Ausstattung des Inneren geschah mit grosser Pracht und erst im Jahre 1842 gelangte man zu deren letztem Abschlusse. Was nun das Aeussere dieses kolossalen Baues betrifft, so stellt derselbe einen Tempel dar, der ringsum von 52 freistehenden 60' hohen Säulen korinthischer Ordnung umgeben ist und auf einem Unterbau von 328' Länge und 128' Breite steht. Das Giebelfeld der dem Eintrachtsplatz zugewendeten Hauptfaçade ist durch ein 126' langes, 24' hohes Relief geziert, auf welchem der Bildhauer Lemaire in kolossalen Figuren das jüngste Gericht dargestellt hat. Die Inschrifttafel im Fries über den drei mittleren Interkolumnien, welche ursprünglich die Inschrift: „L'Empereur Napoléon aux Soldats de la grande Armée“ tragen sollte, enthält jetzt die Worte: „D. O. M. sub invocatione S. Mar. Magdalenaë.“ —

FIG. 3. Ansicht des Arc de l'Etoile zu Paris, von Chalgrin. — Auch dieses im römischen Styl gehaltene Denkmal ist von Napoleon zu Ehren der grossen Armee begonnen, aber durch die Ereignisse von 1814 unterbrochen worden. Der Architekt, nach dessen Entwürfen der Bau 1806 begonnen wurde, ist Chalgrin (geb. 1730). Erst nach langen Unterbrechungen wurde 1834 das kolossale Unternehmen beendet, welches in seinen Verhältnissen alle ähnlichen Monumente des Alterthums übertrifft. Die Form ist die eines römischen Triumphbogens mit je einer grossen Arkade in den Haupt- und in kleineren Arkaden in den Seitenfaçaden. Die Höhe beträgt 152', die Breite 138', die Tiefe dagegen 72'. Die Hauptarkade hat bei einer Weite von 45' eine Höhe von 90'. Die Seitenarkaden sind 25' breit und 57' hoch. Zwei im Hautrelief gearbeitete Trophäen zieren die Vorderseite, während Basreliefs historischen Inhalts sowohl die grösseren Flächen als auch den Fries aller vier Seiten schmücken. Ueber den Arkaden befinden sich im Inneren mehrere Säle. Die Ausführung des Baues selbst sowohl, als auch sämmtlicher Ornamente zeichnet sich durch eine grosse Sorgfalt aus. —

FIG. 4. Das königliche Schauspielhaus zu Berlin, von Schinkel. — Während bei den bisher betrachteten Bauten sich eine ziemlich strenge und genaue Nachbildung der Formen und Motive antiker Architektur beobachten liess, finden wir bei Schinkel — und zwar insbesondere in dem von uns angeführten Gebäude — die Grundsätze der antiken Baukunst auf eine höchst geistreiche Weise selbstständig erfasst, und, wo es nöthig erscheint, den Bedürfnissen und Erfordernissen der Neuzeit gemäss umgewandelt. In dieser Beziehung scheint uns denn namentlich das von Schinkel errichtete königl. Schauspielhaus in Berlin zu den vollendetsten Gebäuden der neueren Zeit überhaupt

zu gehören. Die Würdigung dieses in vieler Beziehung von keinem andern Erzeugniss der modernen Baukunst übertroffenen Baues steigert sich überdies, je mehr man sich die mannigfachen und zum Theil sehr schwierigen Bedingungen vergegenwärtigt, auf welche der Architekt Rücksicht nehmen musste. Ja manches von dem, was man dem Meister wohl jetzt zum Vorwurf machen möchte, wie z. B. die Kleinheit des eigentlichen Theatersaals beruht auf bestimmten und unabänderlichen Vorschriften, die demselben gegeben waren. Dabei mussten sowohl über, als unter dem Theaterraume grosse Räume hergestellt werden: Magazine aller Requisiten und Dekorationen, Werkstätten für die an den Dekorationen beschäftigten Arbeiter, Garderoben, Probesaal, endlich ein grosser Concertsaal nebst anstossenden Festräumen; alles dies musste mit in den Plan des von allen Seiten freistehenden Gebäudes hineingezogen werden. Ueberdies waren für die Grösse ganz bestimmte Gränzen gegeben und es musste sogar ein Theil der Mauern des im Jahre 1817 abgebrannten alten Theatergebäudes zu dem Neubau benutzt werden. Ueber den Styl des neuen Hauses bemerkt Schinkel selbst, „dass er sich, so viel es ein so mannigfach zusammengesetztes Werk irgend zulassen wollte, den griechischen Formen und Konstruktionsweisen anzuschliessen bemühte. Alle Gewölbe in Bogenlinien sind deshalb im Aeusseren sowohl, als in den Haupträumen des Innern vermieden, und die Konstruktion horizontaler Architrave überall durchgeführt.“ Und zugleich mit dieser Beibehaltung der antiken Formen hat er durch eine besondere Konstruktion, die er in dem Nachfolgenden selbst näher bezeichnet, eine solche Belebung, ich möchte sagen, Vergeistigung der Masse erreicht, wie sie an keinem Gebäude des Alterthums jemals erreicht worden ist. „Die Konstruktion der Pilaster,“ fährt er nämlich fort, „wie sie an den griechischen Monumenten, z. B. dem des Thrasylos vorkommt, schien mir dem Charakter eines öffentlichen Gebäudes mehr zu entsprechen und mit dem Peristyl der Hauptfäçade mehr in Harmonie zu treten, als gewöhnliche Fenster, wozu noch der Vortheil entstand, dass mehr Licht für das wegen seiner bedeutenden Tiefe sonst sehr schwer im Innern zu beleuchtende Gebäude gewonnen wurde.“ Ueber die Einrichtung des Innern, sowie über den reichen plastischen und malerischen, von den ersten Künstlern Berlins herrührenden Schmuck des Gebäudes ist es uns nicht gestattet, eine ausführliche Schilderung zu geben. Nur von dem Aeussern wollen wir hier noch bemerken, dass das die Geschichte der Niobiden darstellende Relief in dem ersten Giebel, sowie mancher andere plastische Schmuck von dem Bildhauer Tiek herrührt, sowie dass die beiden Gruppen auf den Treppengängen ebenfalls von Tiek, jedoch nicht so hergestellt sind, wie sie unsere nach Schinkels ursprünglicher Zeichnung gegebene Abbildung mittheilt. Zur Geschichte des Baues ist noch zu bemerken, dass derselbe (gegen 250' lang und gegen 215' tief und ungefähr 120' hoch) und unter der trefflichen Leitung von Bürde mit grossem Eifer fortgeführt wurde, so dass 1818 begonnen und am 26. Mai 1821 das neue Haus eröffnet werden konnte. — C. Friedrich Schinkel, Sammlung architektonischer Entwürfe. Heft II. Nr. 2.

FIG. 5. Innere Ansicht der Rotunde im königlichen Museum zu Berlin, von Schinkel. — Das der Ausdehnung nach bedeutendste Gebäude Schinkel's ist das königl. Museum zu Berlin, welches auf einem früher von Wasser eingenommenen Raume *) von 276' 3" Länge und 170' 4" Breite sich bis zu einer Höhe von 61' 1½" erhebt. Die Vorderseite ist ihrer ganzen Länge

*) Der Pfahlrost, auf welchem das Gebäude ruht, ist durch 3053 Pfähle von 24—52' Länge hergestellt worden.

nach von einer aus 18 freistehenden ionischen Säulen von 39' 5" Höhe bestehenden Halle eingenommen, an welche sich in der Mitte ein schöner Treppenraum anschliesst. Durch diesen Raum gelangt man in eine Rotunde, welche zwischen den beiden Höhen des Museums liegend, die oben angegebene Höhe desselben bedeutend überragt. Der Durchmesser dieser kreisrunden und mit einer massiven, schön kassettirten Kuppel überwölbten Saales beträgt 67', die Höhe bis zum Anfang der Kuppel 41', und bis zur oberen Oeffnung in der Mitte der Kuppel 72' 8". Jene Oeffnung selbst, welche mit starken Glasplatten eingedeckt ist, hat einen Durchmesser von 23'. Zwanzig freistehende korinthische Säulen bilden eine Gallerie rings um den Saal herum und tragen einen 9' breiten Umgang, welcher zu der im zweiten Stockwerk des Gebäudes befindlichen Gemädegallerie führt. Der Bau des ganzen Museums dauerte von Anfang des Jahres 1824 bis zum Jahre 1830. — C. Friedrich Schinkel a. a. O. Heft XVII, Taf. 104.

FIG. 6. Aeussere Ansicht der Aukirche in München, von Ohlmüller. — Ohne hier — des beschränkten Raumes wegen — auf alle die verschiedenen Richtungen eingehen zu können, in denen sich die Baukunst der Gegenwart bewegt, wollen wir nur noch darauf aufmerksam machen, dass neben den Formen der Antike, auch die der mittelalterlichen Architektur eines besonderen Studiums von Seiten des Künstlers sich zu erfreuen hatten. Als einen Beleg dieser Richtung führen wir die im gothischen Style errichtete S. Maria-Hilfkirche in der Münchner Vorstadt Au an, die im Jahre 1831 nach den Entwürfen des während des Baus verstorbenen Architekten Ohlmüller begonnen und im Jahre 1839 von dem Baumeister Ziebland vollendet worden ist. Die Länge der Kirche beträgt nach E. Foersters Angabe 235' im Lichten, die Breite 81', die Höhe 85', wogegen sich der schlanke und gefällige Thurm bis zu einer Höhe von 270' erhebt. Die Fenster dieser Kirche — es sind deren 19 von 52' Höhe und 11—13' Breite, sind mit jenen vortrefflichen Glasgemälden geziert, in denen nach den Zeichnungen der ersten Münchner Künstler die Leiden und Freuden der h. Jungfrau dargestellt sind. — Nach dem Stich von Müller in den Original-Ansichten der vorzüglichsten Städte in Deutschland von L. Lange. —

FIG. 7. Ansicht der Britannia-Röhrenbrücke, von Stephenson und Fairbairn. — Wir beschliessen unsere Uebersicht moderner Architektur mit zwei Monumenten, die man wohl den kühnsten Unternehmungen zurechnen darf, welche jemals auf dem Gebiete des Nutzbaus ausgeführt worden sind. Das erste ist die im Jahre 1848 vollendete und unter dem Namen der Britannia-Brücke bekannte Ueberbrückung der Menaystrasse (eines Meeresarms zwischen der Küste von Nordwales und der Insel Anglesea) auf der Chester-Holyhead Eisenbahn in England, deren Abbildung unter Fig. 7 gegeben ist. Die Ueberbrückung, welche auch den grössten Seeschiffen Durchgang gewähren sollte, ist durch drei freistehende und zwei an das Ufer sich anlehrende kolossale Pfeiler und darüber gespannten doppelten Eisenröhren hergestellt, durch welche die Eisenbahnzüge von dem einen Ufer an das andere geführt werden. Der berühmte Ingenieur Robert Stephenson hatte zuerst jene Ueberbrückung durch eine ungeheuerere, runde, aus schmiedeisernen Platten zusammengenietete Röhre beabsichtigt, welche an Ketten aufgehängt werden und so gleichsam eine Kettenbrücke bilden sollte. Als sich wegen des Zusammenwirkens zweier so verschiedener Principien dieses Projekt als unausführbar ergeben hatte, wurde das Unternehmen nach des Ingenieurs William Fairbairn Plan in der Weise begonnen, dass mit Hinweglassung der Ketten und mit Umwandlung der runden in die vier-eckige Form die vier Weiten zwischen den Pfeilern durch je zwei frei auf letztere aufgelegte Röhren

überspannt wurden. Diese Röhren nun sind aus schmiedeisernen Platten sorgfältig so zusammengenietet, dass deren obere und untere Fläche wiederum durch je acht ebenso konstruirte und zusammengenietete Röhren gebildet wird. Die beiden mittleren, auf dem Mittelpfeiler ruhenden Doppelröhren haben 460' freie Spannung, die beiden andern, nach dem Ufer zu eine freie Spannung von je 230'. Die Totallänge jeder einzelnen Röhre beträgt 1524', beider Röhren zusammen 3048', ihre Höhe in der Mitte 30', auf den Zwischenpfeilern 27', an dem Ende 23', wogegen die grösste Breite derselben 14' 8" beträgt. Die Anzahl der zu beiden Röhren verwendeten und zum Verbinden der Platten dienenden Niete hat man auf 1,764,000, das Gesamtgewicht des zur Britanniabrücke verwendeten Eisens auf 5788 Tonnen berechnet. — Aufsatz von Friedrich Stehlin in Chr. Friedrich Ludwig Foerster's Allgemeiner Bauzeitung XIV. Jahrgang. Wien 1849. S. 175 ff. und Atlas Tafel 277.

FIG. 8. Die Ueberbrückung des Elsterthales. — Das zweite der oben ange deuteten Monumente des modernen Nutzbau's ist die Ueberbrückung des Elsterthales auf der Sächsisch-Bayer'schen Staats-Eisenbahn, ein Bau, der an Kühnheit alle ähnlichen Unternehmungen des Alterthums weit übertrifft. Die Verbindung der beiden Thälerränder, welche durch die Eisenbahn mit einander verbunden werden sollten, ist durch einen massiven Viadukt von sechs

gewaltigen Rundbogenarkaden hergestellt, deren beide mittleren, da, wo das Thal am tiefsten ist, sich über zwei Bögen von gleicher Spannweite erheben. Die Länge der Viadukte, insoweit er auf unserer Abbildung wieder gegeben ist, beträgt gegen 465 Ellen, seine Totallänge in der Wirklichkeit 480, nach andern 492 Ellen. Die grossen Bögen haben eine freie Spannung von je 50 Ellen und die grösste Höhe zu der sich der Bau von der Sohle des Thales an gerechnet, erhebt, beträgt 120 Ellen. Das ungemein sorgfältig behandelte Material besteht, wie auch unsere Abbildung andeutet, theils aus gebrannten Ziegeln, welche an den Pfeilern und den Uebermauerungen der Bögen, theils aus Granitquadern, welche zu den Sockeln, Tragbögen, Deckplatten u. s. w. angewendet worden sind. Die Landmauern sind aus Bruchsteinen errichtet. Der Name des Architekten, nach dessen Entwurf der Bau ausgeführt worden, kann nicht näher bezeichnet werden, indem die zur Ausführung ernannte Kommission den jetzigen Plan aus einigen von den in grosser Anzahl eingereichten Konkurrenzentwürfen zusammengestellt hat. Der Bau wurde unter Leitung des Ingenieurs H. Kell am 7. Nov. 1846 begonnen und am 15. Juli 1851 der öffentlichen Benutzung übergeben. — Nach einer lithographirten Tafel mit dem Titel: Grundriss und Profil der Sächsisch-Bayer'schen Staatseisenbahn von Leipzig bis an die Königl. Bayer'sche Gränze.

TAFEL XL. (103.)

NEUERE SKULPTUR.

FIG. 1. Statue Papst Clemens' XIV., von Antonio Canova. — Von den Bildhauern, welche durch Rückkehr zur Natur und zu der einfachen Schönheit der antiken Kunst die Skulptur der neueren Zeit begründet haben, nennen wir zuerst Antonio Canova. Die unter Fig. 1 dargestellte Figur gehört zu dem Grabmal Papst Clemens' XIV. († 1769), welches sich in der Kirche S. Apostoli zu Rom befindet und diesen Kirchenfürsten — Gio. Antonio Ganganelli — in bewegter Haltung den Segen ertheilend, darstellt. Zu beiden Seiten befinden sich die Figuren der Mässigung und der Unschuld. Die Gypsmodelle zu diesem Grabmal sind während der Jahre 1783 und 1784 gearbeitet worden; die Aufstellung des Ganzen fand im Jahre 1787 statt. — Nach dem Kupferstich von Pietro Vitali.

FIG. 2. Figur vom Grabmal Alfieri's, von Antonio Canova. — Wir geben unter Fig. 2 die Abbildung der kolossalen Figur, in welcher Canova das über den Tod Vittorio Alfieri's († 1803) trauernde Italien dargestellt hat. Dieselbe bildet einen Theil des Grabmales, welches dem grossen Dichter in der Kirche S. Croce zu Florenz — dem Pantheon der berühmtesten Männer Italiens — im Jahre 1807 errichtet worden ist. — Nach dem Kupferstich von Pietro Fontana.

FIG. 3. Venus und Adonis, von Antonio Canova. — Canova arbeitete diese schöne Gruppe, in welcher der Abschied der Venus von dem zur Jagd ziehenden Adonis dargestellt ist, im Jahre 1795 für den Marchese Berio von Neapel. Nach dem Tode des ersten Besitzers ging das Werk in den Besitz des Herrn Favre in Genf über und wurde, ehe es aus Italien an den neuen Ort seiner Bestimmung geführt wurde, noch einmal von Canova überarbeitet. — Nach dem Kupferstich von Angelo Bertini.

FIG. 4. Statue Washington's, von Antonio Canova. — Zu den bedeutendsten historischen Werken des unermülich thätigen Meisters gehört unbedingt die Statue Washington's. Der grosse Mann ist in römischem Gewande und wie es scheint, in dem Augenblicke dargestellt, in dem er seine letzte Botschaft an die Versammlung der Vereinigten Staaten aufzeichnet. Canova hat das Modell zu dieser Statue im Jahre 1818 gearbeitet, in Marmor wurde dieselbe im Jahre 1820 vollendet, um sodann nach Nordamerika hinübergeführt zu werden, wo sie später in Folge eines Brandes des Palastes, in dem sie aufgestellt wurde, zerstört worden ist. — Nach dem Kupferstich von Angelo Bertini.

FIG. 5. Statue des Cincinnatus, von Chaudet. — Die unter Fig. 5 abgebildete Statue des Cincinnatus, der beim Pfluge seine Ernennung zum Diktator vernimmt, ist von Antoine Denis Chaudet (1763—1810) für den Sitzungssaal der früheren Pairskammer zu Paris gearbeitet worden. Chaudet ist einer der ersten Meister, der in Frankreich dem Unwesen des von uns früher geschilderten Manierismus durch Befolgung der Grundsätze der antiken Kunst entgegengearbeitet hat und die einfache, aber doch ausdrucksvolle Statue des Cincinnatus kann als trefflicher Beleg dieser neuen Richtung der französischen Kunst betrachtet werden. — London, Annales du Musée (Ecole française moderne). Sculpture. Vol. I., pl. 21.

FIG. 6. „Dein Reich komme!“ von Flaxmann. — Von dem englischen Bildhauer John Flaxmann — der uns später noch als Zeichner begegnen wird — führen wir hier ein Relief an, in welchem derselbe nach den Worten des Vaterunsers die Seligkeit der Auserwählten zu schildern

versucht hat. Dies Relief gehört zu dem Grabmal, welches der Baronet Francis Baring seiner Gattin in der Kirche zu Mitcheldever (Grafschaft Hampshire) errichtet hat und das im Jahre 1809 vollendet worden ist. — G. Hamilton, The english scoot. Vol. I, 66.

FIG. 7. Ariadne, von Dannecker. — Wir theilen unter Fig. 7 eines der berühmtesten Werke mit, welche die durch tiefes Eindringen in den Geist der Antike neugeborne deutsche Skulptur hervorgebracht hat. Es ist die Statue der auf einem Panther ruhenden Ariadne, welche Johann Heinrich von Dannecker für den Herrn von Bethmann in Frankfurt a. M. gearbeitet hat. Die Gruppe ist in weissem Marmor ausgeführt und hat eine Höhe von 5' 5" auf eine Länge von 4' 7". Im Jahre 1806 modellirt, wurde sie im Jahre 1816 in Marmor vollendet. — Dannecker's Werke in einer Auswahl. Mit einem Lebensabriss des Meisters, herausgegeben von Carl Grüneisen und Theodor Wagner. Taf. 9.

FIG. 8. Denkmal des Grafen von der Mark, von Schadow. — Ein zweiter Meister der an der Neugestaltung der modernen deutschen Kunst thätig war, ist Johann Gottfried Schadow. Auch er stellte sich dem unwahren und konventionellen Wesen der Kunst im XVIII. Jahrhundert mit Erfolg entgegen, indem er in die maassvolle und einfache Schönheit der Antike zu dringen wusste und die unverkünstelte Natur wieder in ihr Recht einsetzte. Als Beleg jener ersten Richtung kann das einfache und ansprechende Grabmal des jung verstorbenen Grafen von der Mark dienen, welches in der Dorotheenstädt'schen Kirche zu Berlin aufgestellt ist, und welches der damals noch jugendliche Meister im Jahre 1790 gearbeitet hat. Unsere Abbildung stellt in einer Nische die Gruppe der drei Parzen, und darunter den schlummernden Grafen dar, welcher auf einem mit Reliefs verzierten (hier nicht mit abgebildeten Sarkophage) ruht. — Abbildungen von den Bildhauerarbeiten des Johann Gottfried Schadow etc. (von dem Meister selbst nebst seiner Biographie zu Berlin im Jahre 1849 herausgegeben) Blatt II.

FIG. 9. Statue Friedrichs des Grossen, von Schadow. — Von der Richtung Schadows auf volle Naturwahrheit kann die durch ihre sprechende Charakteristik bewunderungswürdige Statue Friedrichs des Grossen gelten. Dieselbe ist im Jahre 1793 dem Andenken des grossen Königs zu Stettin errichtet worden und stellt denselben in ausdrucksvoller Haltung und sprechender Porträtähnlichkeit dar. Er trägt, wie der Künstler in den Erläuterungen zu seinen Werken selbst bemerkt, seine bekannte Uniform und „um dem Ganzen mehr Fülle zu geben, auch um die Königswürde zu

bezeichnen, wurde der Hermelinmantel mit beigegeben.“ — Johann Gottfried Schadow a. a. O. Taf. VIII.

FIG. 10. Christus, von Thorwaldsen. — Wir beschliessen diese Uebersicht mit einigen Werken des dänischen Bildhauers Bertel Thorwaldsen, in welchem die oben öfter angedeuteten Richtungen der modernen Skulptur zur schönsten Vollendung gelangt sind. Obschon von Natur den schönen und anmuthigen Gestalten des klassischen Alterthumes zugewendet, hat Thorwaldsen bei seiner reichen Begabung auch die Tiefen der christlichen Kunstanschauungen zu erschöpfen gewusst, wie sich dies namentlich in der von uns abgebildeten Statue Christi bekundet. Im Jahre 1821 begann Thorwaldsen die Entwürfe zu dieser Statue zu bearbeiten, die ihm aber so wenig genügten, dass er erst nach fünf Versuchen sich für die jetzt beibehaltene Stellung entschied. Im November desselben Jahres war das 10½' hohe Modell der Statue vollendet, die Statue selbst aber erst später an dem Orte ihrer Bestimmung in Kopenhagen aufgestellt. — Nach dem Kupferstich von Ruschweyh.

FIG. 11. Fragment des Alexanderzuges, von Thorwaldsen. — Als im Jahre 1811 in Folge eines Dekretes des Kaisers Napoleons der päpstliche Palast auf dem quirinalischen Hügel in Rom für den Aufenthalt des Kaisers hergerichtet werden sollte, erhielt Thorwaldsen den Auftrag für ein Zimmer des Palastes einen Fries mit Basreliefs zu verziern, die aber in drei Monaten vollendet sein mussten. Thorwaldsen wählte zum Gegenstand seiner Darstellung den Einzug des siegreichen Alexander in Babylon. Im Juni 1812 war das Werk vollendet und erregte trotz der raschen und skizzenhaften Ausführung in Gyps so allgemeine Bewunderung, dass der Künstler bekanntlich noch mehrere Exemplare davon gearbeitet hat, deren eine von dem Grafen von Sommariva für seine Villa am Comersee angekauft in Marmor ausgeführt ist. Unsere Abbildung zeigt (nach dem Original im Quirinal) den mittleren Theil des Frieses, in welchem Alexander auf einem von der Siegesgöttin geleiteten Wagen von der Göttin des Friedens begrüsst wird. Dieser folgt der persische Feldherr mit seinen Kindern, während Alexander von griechischen Kriegern gefolgt wird, von denen zwei damit beschäftigt sind, den sich bäumenden Bucephalus zu bändigen. — Basreliefs des Bildhauers Albert Thorwaldsen, Alexanders des Grossen Einzug in Babylon. Nach den Zeichnungen von Friedrich Overbeck in Rom, in Kupfer gestochen von P. Bittelini und D. Marchetti.

TAFEL XLI. (104.)

NEUERE MALEREI.

FIG. 1. Der Schwur der Horatier, von David. — Die klassische Richtung, welche in Architektur und Skulptur, so auch in der Malerei dem Manierismus in Frankreich, wie in den übrigen Ländern in der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts entgegentrat, wird in sehr bedeutender Weise durch Jacques Louis David vertreten, der durch eigene Werke, wie durch zahlreiche Schüler zum Reformator der französischen Malerei geworden ist. Als das vorzüglichste Werk dieser

Richtung kann der „Schwur der Horatier“ betrachtet werden, ein grosses Oelgemälde, welches David für den König malte und das 1784 ausgestellt wurde. Den Gegenstand des Bildes bildet der Abschied der drei Brüder von ihrer Familie, als sie im Begriff stehen, in den Kampf gegen die Kuriatier zu ziehen. Der Vater überreicht ihnen die Schwerter und lässt sie den berühmten Schwur thun, zu siegen oder zu sterben. Im Hintergrunde erblickt man die Mutter der drei Helden, mit

den Kindern des ältesten Sohnes beschäftigt, während dessen Gattin Camilla, der feindlichen Kuriatier Schwester, in ihrem Schmerze von einer jüngeren Schwester unterstützt wird. — C. F. Landon, *Ecole française moderne*. Vol. I, pl. 21. p. 49.

FIG. 2. Napoleon beim Uebergang über den St. Bernhard, von David. — Zur Entstehungsgeschichte des bekannten und keiner Erklärung bedürftigen Bildes mag hier bemerkt werden, dass Bonaparte, als er nach seiner Rückkehr aus Italien einst von dem Sekretaire des Direktoriums zur Tafel geladen wurde, nur unter der Bedingung zusagte, dass auch David zu den Geladenen gehöre. David sagte ihm in ihrem Gespräche, wie er ihn auf dem Schlachtfelde, den Degen in der Hand malen wolle. „Nein,“ erwiderte Bonaparte darauf, „mit dem Säbel in der Hand gewinnt man keine Schlachten mehr, ich will ruhig gemalt sein, auf feurigem Pferde.“ Diese Idee ist es, die dem David'schen Bilde zu Grunde liegt. — Landon a. a. O. I, pl. 29. p. 66.

FIG. 3. Belisar, von Gérard. — Von den zahlreichen Schülern David's mag hier nur Gérard genannt werden. Eines der ersten Bilder dieses Künstlers, in welchem sich die von dem Meister eingeschlagene Richtung recht deutlich bekundet, ist das des Belisar, welches Gérard, ob schon David denselben Gegenstand behandelt hatte, im Jahre 1795 vollendete. Der erblindete Held ist darauf dargestellt, wie er seinen jugendlichen Führer, der von einer Schlange zum Tode verwundet ist, auf dem Arme trägt, während er mit dem Stabe, den er in der Rechten hält, mühsam den Pfad sucht. Voll Schmerz, aber unerschüttert, trägt er dass doppelte Elend. Die Behandlung der umgebenden Natur, des Himmels u. s. w. tragen zu der poetischen und ergreifenden Stimmung des Bildes bei. — Landon a. a. O. I, pl. 48. p. 101.

FIG. 4. Die Rückkehr der Nausikaa, von Flaxman. — Wir haben den Engländer John Flaxman schon oben als Bildhauer kennen gelernt. Ungleich bedeutsamer aber erscheint seine Thätigkeit in den in Italien (1787—1794) gefertigten Zeichnungen zum Homer, in denen sich eben so tiefes Verständniss des Dichters, als der griechischen Kunst ausspricht. Zum anmuthigen Zeugniß diene die von uns wieder gegebene Darstellung der Nausikaa, wie sie von der Wäsche nach der Stadt heimkehrt, in ihrem Gefolge Odysseus, dem sich so rasch das Herz der Jungfrau zugewendet

hat. Der ganze Reiz der homerischen Erzählung (im sechsten Buch der Odyssee) spiegelt sich in der Flaxman'schen Zeichnung ab, die bei feiner und originaler Empfindung fast einem antiken Vasengemälde entnommen zu sein scheint. — *Odyssée d'Homère*, gravée par Th. Piroti. pl. 8.

FIG. 5. Dante zum Quell Eunoë geführt, von Flaxman. — In Folge der Bewunderung, welche die Zeichnungen Flaxmans zum Homer erregten, bestellte Sir Thomas Hope ähnliche Zeichnungen bei dem Künstler zu Dante's göttlicher Komödie. Auch hierin bekundete derselbe ein so tiefes Eindringen in den Geist des Dichters, dass jene Zeichnungen mit zu den bedeutendsten Erscheinungen der modernen Kunst gerechnet werden müssen. Die unter Fig. 5 wiedergegebene Zeichnung stellt mit eigenthümlich poetischem Reiz die Scene dar, mit welcher Dante das „Fegfeuer“ beschliesst. Dante von den Tugenden umgeben, und von Statius begleitet, wird von Beatrice und Mathilde zum Quell Eunoë geführt — es ist der Quell des Gedächtnisses der guten Thaten — Dante trinkt davon und die Schilderung der Seligkeit, die er darnach empfindet, bildet den Schluss des Gedichtes (Gesang 33) — *Les oeuvres de John Flaxman*, lithograph. par Feillet et Lagueron, II. Partie pl. 38.

FIG. 6—8. Die Anbetung der heiligen drei Könige, der Traum Josephs und Christus vor Pilatus, von Vincenzo Camuccini. — Von den jüngeren Künstlern, welche für Italien das Wiedererblühen der Kunst herbeigeführt haben, führen wir nur Vincenzo Camuccini an. Auf ihn hatte neben der Antike, das Studium früherer italienischer Meister, wie Raphael, Andrea del Sarto und Domenichino grossen Einfluss. Zu seinen vorzüglichsten Werken sind einige Kartons und kleinere Zeichnungen zu rechnen, die sich von seinen Oelgemälden durch grössere Freiheit und Naivetät auszeichnen. Von den Zeichnungen haben wir die drei unter Fig. 6—8 mitgetheilten Bilder ausgewählt, welche in schlichter und gefälliger Weise die drei oben näher bezeichneten Vorgänge schildern. Die Anbetung der h. drei Könige ist nach dem zweiten, der Traum Josephs nach dem ersten Kapitel des Evangeliums des h. Matthäus, Christus vor Pilatus dagegen nach dem fünfzehnten Kapitel des h. Markus dargestellt. — *I fatti principale della vita di Nostro Signor Gesù Cristo*, espressi in litografia dal Cavaliere Vincenzo Camuccini, pag. 17. pl. 69.

TAFEL XLII. (105.)

NEUERE MALEREI.*)

FIG. 1. Der Parnass, von Mengs. — Anton Rafael Mengs ist ein Meister, der gleichsam auf der Gränzscheide zwischen der älteren Kunstweise des XVIII. Jahrhunderts, wie wir sie schon früher kennen gelernt haben, und der modernen Kunstrichtung steht, deren Werke den Gegenstand

*) Die Nummern der einzelnen Darstellungen auf dieser Tafel sind durch ein Versehen verstellt worden. Dem historischen Entwicklungsgang der neuern Malerei entsprechend, sollten sie in derselben Reihenfolge die der Text einhält, auf einander folgen, also statt Fig. 2 sollte es Fig. 1, statt Fig. 3 — Fig. 2, statt Fig. 4 — Fig. 3, statt Fig. 1 — Fig. 4 heissen.

unserer letzten Tafeln bilden. Während er in der Erfindung, der Art der Komposition und dem eigenthümlichen Eklekticismus, den er darin befolgt, noch der älteren Schule anzugehören scheint, unterscheidet er sich doch von jenen Meistern durch eine grössere Reinheit und Auswahl der Formen, die er dem Studium der Antike und der besseren Meister des XVI. Jahrhunderts verdankt. Als Inbegriff seiner gesammten Kunstweise kann das grosse Freskogemälde gelten, welches er an der Decke des Prachtsaales — *Galleria nobile* — der Villa Albani bei Rom ausgeführt hat, und das in Bezug auf die Technik und namentlich den bis auf den heutigen Tag bewahrten Glanz der Farbe als eines der bedeutendsten Erzeugnisse der Freskomalerei überhaupt betrachtet werden darf. Auf dem Gipfel

des Parnass, in reich belaubter Landschaft ist Apollo dargestellt, nackt, nur ein leichtes Gewand über die Schulter geschlagen. Die Linke trägt die Leyer, während die Rechte einen Lorbeerkranz emporhält. Neben ihm in sinnender Stellung Mnemosyne. Um diese beiden gruppieren sich dann in mannigfacher Weise und in einer Anordnung, die den Stempel der älteren Kunstweise noch in vielen Punkten an sich trägt, die neun Musen, deren Bedeutung durch die ihnen beigegebenen Attribute deutlich ausgesprochen ist. — Nach dem Kupferstich von Rafael Morghen.

FIG. 2. Achilles weist die Gesandten des Nestor zurück, von Asmus Carstens. — Den entschiedensten Gegensatz zu Mengs bildet Jakob Asmus Carstens, der ohne die technische Vollendung des Mengs zu besitzen, einzig von dem ihm inwohnenden Genius geleitet, der Begründer der modernen deutschen Malerei geworden ist. Ihm waren auf dieser Tafel ursprünglich zwei Darstellungen gewidmet, deren eine, Priamus vor Achilles knieend, durch eine wünschenswerthe Vergrößerung des Schick'schen Bildes (Fig. 4) leider hatte beseitigt werden müssen. Wie es Carstens darauf ankam, durch möglichst einfache Darstellung einen bestimmten Vorgang in allen seinen Bezügen aus der Idee, die ihn selbst begeisterte, zur Anschauung zu bringen, bekundet das vorliegende Bild, welches die Führer des griechischen Heeres darstellt, wie sie Achilles in dessen Zelt aufsuchen, um seinen dem griechischen Heere so verderblichen Zorn zu besänftigen. Der Gegenstand ist dem neunten Buch der Ilias entnommen, von deren Geist, wie überhaupt von dem des klassischen Alterthums Carstens tief durchdrungen war. Achilles auf dem Sessel zur Rechten des Tisches (vom Beschauer), hat so eben die zürnende Rede gegen Agamemnon beendet, ihm gegenüber sitzt Odysseus, nachdenklich und betrübt, dass seine sonst immer so siegreiche Ueberredungskunst hier nichts auszurichten vermöge. Neben ihm, das Haupt in die Hand gestützt, der zürnende Ajax. Zwischen diesem und Achilles selbst der greise Nestor, der aus Gram über das den Griechen bevorstehende Schicksal weinend das Haupt verhüllt. Auf den Stuhl des Achilles stützt sich, nachdenklich und forschend das Haupt geneigt, sein Freund Patroklos. Im Hintergrunde die theilnehmenden Herolde. — Das Original, eine getuschte Zeichnung von 1' 10" Höhe und 2' 7" Breite, befindet sich gegenwärtig in der Bibliothek der königl. Akademie der Künste zu Berlin und bildete einst einen

Bestandtheil der von Carstens im Jahre 1795 veranstalteten Ausstellung seiner Zeichnungen in Rom, die man als erstes und schönes Lebenszeichen der wiedergeborenen deutschen Kunst betrachten kann. — Nach dem Original bezeichnet: „Asmus Jacobus Carstens ex Chers. Cimbr. faciebat Romae 1794.“

FIG. 3. Hiob von seinen Freunden betrauert, von Wächter. — Einer der ersten deutschen Künstler, die dem von Carstens zum Heil der neueren Kunst eingeschlagenen Wege folgten, war Georg Friedrich Eberhard von Wächter. Auch er beschäftigte sich anfänglich meist mit antiken Gegenständen, wendete sich indess später auch anderen Vorwürfen zu. Das bedeutendste Werk, das er nach seiner Rückkehr von Italien in Wien ausführte, war ein grosser Karton, auf welchen er den leidenden Hiob, betrauert von seinen Freunden, in einfacher aber tief ergreifender Weise darstellte. Der Ausdruck eines grossen und mächtigen Gedankens war es hauptsächlich, nach dem er gleich seinem Vorbilde Carstens strebte, wie denn dies auch das Merkmal der übrigen an der Wiedererweckung der deutschen Kunst beteiligten Meister geblieben ist. Das Bild selbst führte Wächter erst 1824 mit einigen vortheilhaften Veränderungen aus. Es befindet sich gegenwärtig in der Gemäldegalerie des Museums der bildenden Künste zu Stuttgart. — Nach der Radirung von C. Rahl.

FIG. 4. Apollo unter den Hirten, von Schick. — Wie Wächter, hat sich auch Schick, nachdem er eine Zeitlang unter Davids Leitung in Paris gearbeitet hatte, die Werke Carstens zum Vorbilde genommen und in dieser Richtung in einem nur allzukurzen Leben sehr erfolgreich gewirkt. Wir theilen hier sein letztes und vorzüglichstes Werk mit, welches Apollo unter den Hirten darstellt und dies erste Erscheinen der Dichtkunst unter den Menschen in umfassender Weise zu schildern sucht. Der lorbeerbekränzte Gott des Gesanges hat, die Rechte auf die Leyer gestützt, begeistert die Linke erhoben und Alles scheint athemlos seinen Worten zu lauschen. Einen besonderen Werth hat das Bild darin, dass es in den zahlreichen Figuren, die auf die mannigfachste Weise umher gruppiert sind, die Wirkungen der göttlichen Worte auf mannigfaltige, je nach Alter und Geschlecht verschiedene Weise schildert. Es befindet sich in der Gallerie des Museums der bildenden Künste zu Stuttgart und ist 8' 1½" lang, 6' 1" hoch und wie der Gedanke und die Komposition, so wird auch die Ausführung in Oel als vorzüglich gerühmt. — Nach der Lithographie von Carl Schmidt.

TAFEL XLIII. (106.)

NEUERE MALEREI.

FIG. 1. Die Wiedererkennung Josephs, von Cornelius. — Zu den vorher geschilderten Elementen der erwachenden deutschen Kunst kamen bald noch mannigfache andere hinzu. Der Geist der Nationalität, tiefe religiöse Empfindung, offener Sinn für die Zauber der romantischen Poesie führten die deutsche Malerei zu der Vollendung, welche dieselbe in überraschender Weise gleich in den ersten grösseren und monumentalen Werken bekundet, mit denen sie im Anfange dieses Jahrhunderts in Rom hervortrat. Wir dürfen leider aus dem grossen Reichthume bedeutende Erscheinungen der damaligen Zeit nur einige wenige hervorheben. Und zwar beschränken wir uns

hier auf die Werke, die das zweite Jahrzehend unseres Jahrhunderts in der Casa Bartholdi, das dritte in der Villa Massimi entstehen sah. In dem erstgenannten Hause — früher den Malern Zuccheri gehörig — liess im Jahre 1816 der damalige Besitzer der königl. preussische Consul Bartholdi ein Zimmer mit Vorgängen aus der Geschichte Josephs ausmalen. Die Künstler, die an dieser Arbeit fast ohne äussern Gewinn und nur von dem Streben erfüllt, dem neuen Geiste, der sich in ihnen regte, eine grosse Bahn zu öffnen, sich beteiligten, waren Friedrich Overbeck, Philipp Veit, Wilhelm Schadow und Peter Cornelius — Namen, welche die Gegenwart noch jetzt mit Verehrung nennt.

Wir geben unter Fig. 1 das Bild, in welchem Peter Cornelius die Wiedererkennung Josephs in ebenso ergreifender, als völlig anschaulicher und verständlicher Weise dargestellt hat. — Nach dem Kupferstich von August Hofmann.

FIG. 2. Dante und Virgil in der Hölle, von Koch. — Der grosse Erfolg den die deutschen Künstler mit ihren Malereien in der Casa Bartholdi errungen hatten, wurde bald die Veranlassung, dass ihnen eine Reihe von Werken übertragen wurde, die meinem Gefühle nach zu den schönsten Kunsterzeugnissen aller Zeiten gehören und die für die moderne deutsche Kunst insbesondere von der allergrössten Bedeutung sind. Es sind dies die Malereien, welche der Marchese Carlo Massimi in drei Zimmern seiner Villa beim Lateran in Rom von deutschen Malern (1821 — 1828) ausführen liess. Mit ihnen schliesst unser Werk ab. — Das erste dieser Zimmer wurde mit Darstellungen aus der göttlichen Komödie ausgemalt. Betheiltig daran waren Joseph Anton Koch, welcher die vier Bilder der Wände, und Philipp Veit, welcher die der Decke malte. Von den ersten wählen wir dasjenige aus, welches die Scene schildert, mit der Dante „die Hölle“ beginnt: Dante's Schlaf im Walde und sein Erwachen, den Angriff der drei Thiere, Löwe, Wölfin und Leopard, unter deren Bild der Dichter Stolz, Geiz und Sinnelust verstand und von denen Virgil den beängsteten Dante rettet. Die übrigen sehr ausdrucksvollen Bilder behandeln Scenen der Hölle und des Fegefeuers, wogegen die ungemein lieblichen und zarten Darstellungen Veits an der Decke des Zimmers Figuren und Vorgänge des Paradieses zum Gegenstande haben. — Nach der Radirung von Koch.

FIG. 3. Sofronia und Olindo auf dem Scheiterhaufen, von Overbeck. — Das dritte Zimmer ist den Darstellungen nach Tasso's befreitem Jerusalem gewidmet. Die Ausführung wurde Friedrich Overbeck und Joseph Führich übertragen. — Wir haben aus den Malereien des ersteren hier das fein empfundene Bild ausgewählt, auf welchem Overbeck die Rettung Sofronia's und Olindo's dargestellt hat. Beide stehen fast ganz entkleidet auf dem Scheiterhaufen, voll tiefen Ausdrucks gegenseitiger Liebe und christlicher Ergebung. In der Haltung der Figuren wird man leicht den Einfluss vorrafaelischer, namentlich umbrischer Meister entdecken, die dem Gemüthe des Meisters damals wohl am nächsten verwandt waren. Während die Henkersknechte schon damit beschäftigt sind den Scheiterhaufen anzuzünden, sprengt Clorinde in ritterlicher Rüstung heran, in der Linken

den Speer, die Rechte gebieterisch ausstreckend, um die Ausführung der beabsichtigten Marter zu verhindern. — Die beiden spitz zulaufenden Ecken des Bildes mussten wir des Raumes halber hier weglassen. — Nach dem Kupferstich von Anton Krüger.

FIG. 4. Abraham erblickt das gelobte Land, von Schnorr. — Wir führen den oben genannten Meister, Julius Schnorr von Carolsfeld, hier, wie wir ausdrücklich bemerken müssen, nur wegen seiner Betheiligung an den Arbeiten der Villa Massimi an, welche die Gränzscheide für unsere Mittheilungen ausmachen. Schnorr nämlich hat das zweite Zimmer der Villa mit Darstellungen aus Ariosto's rasendem Roland ausgemalt, Darstellungen, in welchem neben den Intentionen des Dichters zugleich die grossen historischen Momente zur Anschauung gebracht werden, die dem Gedichte zu Grunde liegen; wie denn überhaupt Schnorr für die historische Kunst durch seine späteren Werke eine so grosse Bedeutung gewonnen hat. Wenn wir nun aber trotzdem weder eines der Bilder der Villa Massimi noch eine der späteren Münchener historischen Darstellungen ausgewählt haben, so hat dies in den Bedingungen des gegebenen Raumes seinen Grund, indem die letzteren Werke wegen ihres Figurenreichthums, erstere wegen der bei ihnen obwaltenden eigenthümlichen Raumeintheilung zur Aufnahme auf dieser unserer letzten Tafel durchaus ungeeignet waren. Dies ist denn auch die Veranlassung, wesshalb wir hier ein, allerdings erst kürzlich veröffentlichtes, aber aus älterer Zeit herrührendes Blatt des Meisters aufgenommen haben, in welchem derselbe den Einzug Abrahams in das gelobte Land darstellt. Man erblickt Abraham, in der Mitte zwischen seinem Weibe und seines Bruders Sohn auf Maulthierern einherziehen. Da öffnet sich vor ihren erstaunten Blicken das in reicher und fast blendender Schönheit prangende gelobte Land, in dessen Thäler sie tief ergriffen hinabschauen. Vier prächtige, nackte Knaben schreiten ihnen freudig voraus, ein reiches Gefolge erblickt man hinter ihnen, während über ihnen ein Engel als Symbol der göttlichen Führung schwebt. — Und um noch einmal auf die Malereien der Villa Massimi zurückzukommen, so kann man sagen, dass in ihnen der Geist der modernen deutschen Kunst zum ersten Male zum vollständigen Ausdruck gekommen sei und dass sie schon die Keime der verschiedenen Richtungen in sich tragen, die sich später weiter entwickelt haben und deren Fortbildung noch jetzt das Leben der deutschen, sowie überhaupt der modernen Malerei ausmacht. — Julius Schnorr von Carolsfeld, die Bibel in Bildern. I. Lief.

VERZEICHNISSE.

I. Ortsverzeichnis.

(A. bedeutet Architektur; Sc. bedeutet Sculptur; M. bedeutet Malerei. Die erste grössere Zahl zeigt die Tafel, die kleinere die Figur an; das * neben der Zahl der Tafeln bezeichnet die Ergänzungstafeln.)

- A.**
- Aachen.**
Kaiserkapelle.
Durchschnitt, A. 35, 5.
- Aegina.**
Tempel der Minerva.
Hauptgebälk nebst Kapitell, A. 13, 20.
Durchschnitt eines Kapitells und Säulenfusses, A. 13, 21.
- Agrigent.**
Tempel des Jupiter Olympius.
Giebelseite, A. 13, 4.
Grundriss, A. 13, 5.
Pfeiler des Innern, A. 13, 6.
Architektonische Details, A. 13, 7—9.
- Albano.**
Grab der Horatier und Curatier.
Aufriß, A. 24, 22.
Grundriss, A. 24, 23.
- Alcala de Henares.**
Kirche S. Ildefonso.
Grab des Kardinals Cisneros, von Domenico Florentino, Sc. 86, 10.
- Amiens.**
Kathedrale.
Innere Ansicht, A. 50, 3.
Rosette, A. 50, 9.
- Amman.**
Ruinen eines Tempels.
Perspektivische Ansicht, A. 31, 1.
- Amphissa.**
Thor.
Perspektivische Ansicht, A. 12, 8.
- Amsterdam.**
Rathhaus, von Jakob van Campen.
Aufriß der Hauptfaçade, A. 91*, 5.
Giebelfeld, von Arthur Quellinus, A. 93, 1.
Basreliefs und Karyatide) im Innern von Arthur Quellinus, A. 93, 2 u. 3.
- Museum.**
Die Nachtwache, von Rembrandt, M. 96, 2.
- Angers.**
Kirche S. Martin.
Längendurchschnitt, A. 43, 4.
Architektonisches Detail, A. 43, 5.
- Angoulême.**
Kathedrale.
Perspektivische Ansicht der Façade A. 43, 2.
- Antiquera.**
Konischer Grabhügel.
Perspektivische Ansicht, A. 2, 1.
Grundriss, A. 2, 2.
- Antwerpen.**
Börse.
Innere Ansicht, A. 51, 7.
Kathedrale.
Kreuzabnahme, von P. P. Rubens, M. 95, 3.
- Arezzo.**
Dom.
Relief vom Grabmahl des Guido Tarlati, von den Brüdern Agostino und Angelo aus Siena, Sc. 61, 1.
- Ariccia.**
Via Appia.
Durchschnitt, A. 28, 19.
- Arles.**
Kathedrale.
Portal, A. 43, 3.
- Assisi.**
Kirche S. Francesco.
Innere Ansicht, A. 57, 1.
Die Keuschheit des heil. Franciscus, M. 62, 1.) Wandgemälde von
Wunder des heil. Franciscus, M. 62, 7.) Giotto.
- Athen.**
Auf der Akropolis.
Die Propyläen und die Akropolis.
Aufriß, A. 14, 12.
Grundriss, A. 14, 13.
Architektonisches Detail von den Propyläen, A. 14, 9.
Statue der Athene Promachos, A. 14, 12. Sc. 17, 2.
- Athen.**
Erechtheum.
Perspektivische Ansicht, A. 14, 14.
Aufriß der westlichen Façade, A. 14, 15.
Architektonisches Detail, A. 14, 9.
Karyatide, Sc. 17, 13.
- Parthenon.**
Perspektivische Ansicht, A. 12, 21.
Gebälk und Säule, A. 14, 20.
Metopen der Südseite, Sc. 17, 4 u. 5.
Gruppen aus dem östlichen Giebelfelde, Sc. 17, 6 u. 7.
Fragmente der Friesreliefs, Sc. 17, 8—10.
- Tempel der Nike Apteros.**
Perspektivische Ansicht, A. 14, 1.
Fragment der Friesreliefs, Sc. 17, 12.
- In der Stadt.**
Choragisches Denkmal des Lysikrates.
Aufriß, A. 15, 2.
Grundriss, A. 15, 3.
Architektonische Details, A. 15, 4.
Fragment der Friesreliefs, Sc. 18, 15.
- Choragisches Denkmal des Thrasyllus.
Aufriß, A. 15, 5.
Grundriss, A. 15, 6.
Architektonische Details, A. 15, 7.
- Tempel des olympischen Jupiter.**
Aufriß, A. 27, 1.
Grundriss, A. 27, 2.
- Tempel des Theseus.**
Aufriß, A. 14, 2.
Grundriss, A. 14, 3.
Architektonische Details, A. 14, 11, 18 u. 19.
Fragment des Friesreliefs, Sc. 17, 3.
- Windethurm.**
Aufriß, A. 15, 21.
Grundriss, A. 15, 24.
Architektonische Details, A. 15, 22 u. 23.
- Ausserhalb der Stadt.**
Tempel am Ilissos.
Aufriß, A. 14, 6.
Architektonisches Detail, A. 14, 8.
- Attisches Grabmonument.**
Relief, Sc. 17, 14.

B.

Baalbeck.

Der Sonnentempel.

Aufriss der Façade, A. 31, 7.
Exedra im Hof, A. 31, 9.
Architektonische Details, A. 31, 5, 6, 12 u. 13.

Rundtempel.

Ansicht der Rückseite, A. 31, 8.

Bamberg.

Dom.

Aeussere Ansicht der Ostseite, A. 45, 10.

Barneck.

Kirche.

Statue eines in Holz geschnitzten Bischofs, Sc. 86, 6.

Basel.

Gemäldesammlung.

Christi Verspottung, von Hans Holbein, M. 84, 3.
Grablegung Christi, von Hans Holbein, M. 84, 4.

Bassä.

Tempel des Apollo Epikurios.

Aufriss der Façade, A. 14, 4.
Grundriss, A. 14, 5.
Architektonische Details, A. 14, 7, 10 u. 16.
Fragmente der Friesreliefs, Sc. 17, 11.

Batalha.

Klosterkirche.

Aufriss der Façade, A. 58, 5.
Grundriss, A. 58, 6.

Bayeux.

Kathedrale.

Aufriss der Arkaden des Schiffs, A. 43, 6.
Grundriss ihrer Pfeiler, A. 43, 7.

Bergamo.

Kirche S. Giulia.

Grundriss, A. 41, 9.

Berlin.

Dorotheenstädt'sche Kirche.

Denkmal des Grafen von der Mark, von J. G. Schadow.

Gruppe der Parzen.
Statue des schlummernden Grafen. } Sc. 103, 8.

Klosterkirche.

Innere Ansicht, A. 56, 7.

Langebrücke.

Reiterstatue des Churfürsten Friedrich Wilhelm des Grossen, von Andreas Schlüter, Sc. 93, 4.

Neue Kirche, von Gontard.

Aufriss der Façade, A. 91, 6.

Zeughaus, von J. Arnold Nering.

Aufriss der Façade, A. 91², 8.
Masken sterbender Krieger im Innern des Hofes, von Andreas Schlüter, Sc. 93, 7 u. 8.

Königliches Schloss.

Portal im innern Hofe, von Andr. Schlüter, A. 91², 7.
Basrelief am ersten Portal der nördlichen Façade, von Andreas Schlüter, Sc. 93, 5.
Basrelief aus einem der grossen Säule im Innern, von Andreas Schlüter, Sc. 93, 6.

Berlin.

Königl. Schauspielhaus, von C. Schinkel.

Perspektivische Ansicht der Façade, A. 102, 4.

Königl. Museum, von C. Schinkel.

Innere Ansicht der Rotunde, A. 102, 5.

Königliche Museen.

Antiken-Galerie.

Niobide, Sc. 18, 13.
Peleus und Thetis, antike Vase, M. 20, 10.
Zeus und Io, antike Vase, M. 21, 6.

Gemälde-Galerie.

Maria mit dem Kinde, von F. Mazzuoli, M. 69, 6.
Maria mit dem Kinde, von Andrea di Luigi, gen. l'Ingegno, M. 70, 6.
Die heilige Barbara, von Giov. Ant. Beltraffio, M. 74, 8.
Maria mit dem Kinde und Heiligen, von Andrea del Sarto, M. 76, 6.
Maria mit dem Kinde und Heiligen, von Raphael, M. 78, 2.
Die Ehebrecherin vor Christus, von Pordenone, M. 80, 10.
Die Feier des Passafestes, von Rogier van Brügge oder Hans Memling, M. 81, 4.
Die Musik, Dichtkunst, Malerei und Baukunst, von J. Rottenhammer, M. 89, 10.
Die Kinder Karls I. von England, von A. van Dyk, M. 95, 8.
Der Leichnam Christi von den Seinigen betrauert, von A. van Dyk, M. 95, 7.
Prinz Adolf von Geldern, von Rembrandt, M. 96, 4.
Christus erweckt des Jairi Töchterlein vom Tode, von Gerbrandt van den Eeckhout, M. 96, 9.
Die Verstossung der Hagar, von Govart Flink, M. 96, 10.
Der heilige Antonius und das Christkind, von Est. Murillo, M. 97, 8.
Die väterliche Ermahnung, von Gerhard Terburg, M. 100, 5.
Die musicirende Familie des Malers David Teniers des Jüngern, von ihm selbst gemalt, M. 100, 3.
Kampf zwischen Bären und Hunden, von Franz Snyders, M. 101, 1.
Der Heuwagen, von Philipp Wouverman, M. 101, 2.

Bibliothek der Akademie der Künste.

Achilles weist die Gesandten des Nestor zurück, von Asmus Carstens, M. 105, 3.

Königl. Bibliothek.

Die klägenden Mütter von Bethlehem. Miniaturbild aus dem 12. Jahrhundert, M. 49, 9.

Bei Professor Gerhard.

Bacchus und Semele. Darstellung auf einem etruskischen Spiegel, M. 26, 8.

Bethlehem.

Kirche des heiligen Grabs.

Innere Ansicht, A. 34, 12.

Blaubeuren.

Klosterkirche.

Die Anbetung der heiligen drei Könige. Holzschnittrelief des Hochaltars, von Jörg Syrlin d. J., Sc. 86, 1.

Bologna.

Kirche S. Domenico.

Sarkophagrelief, von Nicola Pisano, Sc. 48, 10.

Kirche S. Francesco.

Reliefs vom Altar des heiligen Franciskus, von den Brüdern Agostino und Angelo aus Siena, Sc. 61, 2 u. 3.

Kirche S. Giacomo.

Portal, A. 41, 4.

Bologna.

Kirche S. Petronio.

Adam und Eva. Relief des Eingangsportals, von Jacopo della Quercia, Sc. 66, 11.

Museum.

Die Geburt der Minerva. Darstellung auf einem etruskischen Spiegel, M. 26, 4.

Oratorio della Vita.

Tod der heiligen Jungfrau. Statuengruppe aus gebranntem Thon, von Alfonso Lombardi, Sc. 73, 4.

Bomazzo.

Unterirdische Gräber.

Durchschnittsansicht, A. 24, 16 u. 17.

Boro Budor (auf Java).

Tempel.

Statue des Buddha, Sc. 11, 1.

Bourges.

Kathedrale.

Querdurchschnitt, A. 50, 2.

Brügge.

St. Johannisspital.

Die Ankunft der heiligen Ursula in Rom. Gemälde am Reliquienkasten der Heiligen, von Hans Memling, M. 81, 5.

Brüssel.

Rathhaus.

Perspektivische Ansicht, A. 51, 6.

Brussa.

Moschee Sultan Murad I.

Aufriss, A. 39, 7.
Grundriss, A. 39, 8.

Buphagos.

Cyklopenmauer.

Perspektivische Ansicht, A. 12, 3.

Burgos.

Kathedrale.

Aeussere Ansicht, A. 58, 3.
Innere Ansicht der Capilla del Condestable, A. 58, 4.

C.

Cadacchio (auf Coreyra).

Tempel.

Aufriss der Façade, A. 13, 16.
Architektonische Details, A. 13, 17—19.

Caen.

Kirche S. Etienne.

Aeussere Ansicht, A. 43, 9.
Grundriss, A. 43, 10.

Cairo.

Moschee El Moyed.

Innere Ansicht, A. 39, 1.

Moschee Ebn Tulun.

Architektonische Details, A. 39, 2 u. 3.

Calro.**Moschee Lashar (El Azhar).**

Mauerbrüstung, A. 39, 6.

Moschee des Sultans Hassan.

Durchschnitt, A. 39, 9.

Grundriss, A. 39, 10.

Canterbury.**Kathedrale.**

Innere Ansicht, A. 44, 3.

Grundriss der Krypta, A. 44, 4.

Carnac.**Celtisches Heiligthum.**

Perspektivische Ansicht eines Kreises von Steinpfählern — Min-hir oder Peulven genannt — A. 1, 1.

Cere.**Tomba delle Sedie.**

Durchschnitt eines unterirdischen Grabes, A. 24, 30.

Chalembrom.**Pagode.**

Grundriss eines Thors, A. 10, 3.

Seiten- und Vorderansicht eines Pfeilers, A. 10, 4 u. 5.

Chambord.**Schloss, von Franc. Primaticcio.**

Aeussere Ansicht gegen den Park, A. 87*, 1.

Chartres.**Kathedrale.**

Innere Ansicht, A. 50, 1.

Statue der Eintracht, von den Sculpturen des nördlichen Portals, Sc. 59, 6.

Chiusi.

Sarkophag, in der Sammlung Casuccini, Sc. 25, 8.

Zwei Seiten eines vierseitigen Altars — Pompea — Sc. 25, 14 u. 15.

Chorsabad.**Ruinen eines Königspalastes.**

Symbolische Flügelfigur, Sc. 11*, 1.

Figuren mit Löwen, Sc. 11*, 2 u. 3.

Flügelfigur mit Vogelkopf, Sc. 11*, 4.

Eunuchen einen Sessel tragend, Sc. 11*, 5.

Geflügelter Stier mit Menschenkopf, Sc. 11*, 7.

Belagerung einer Feste, Sc. 11*, 9.

Kampf und Gastmahl, Sc. 11*, 10.

Jagd und Scheibenschiessen, Sc. 11*, 12.

Citta di Castello.**Dom.**

Christus am Kreuz und die Anbetung der heiligen drei Könige, von einer Altarbekleidung in ciselirtem Silber, Sc. 48, 6 u. 7.

Coblenz.**Kirche S. Castor.**

Christus am Kreuz, Wandgemälde vom Grabmahl des Erzbischofs von Trier, Cuno von Falkenstein, von Meister Wilhelm von Cöln, M. 60, 2.

Como.**Kirche S. Fedele.**

Aufriss der Absis, A. 41, 6.

Constantinopel.**Sophienkirche.**

Innere Ansicht, A. 35, 1.

Grundriss, A. 35, 2.

Cisterne Bin-bir-derek.

Durchschnitt, A. 35, 3.

Grundriss, A. 35, 4.

Cordova.**Kiblah, Kapelle der grossen Moschee.**

Innere Ansicht, A. 38, 1.

Corneto.**Unterirdisches Grab.**

Grundriss, A. 24, 26.

Durchschnitt, A. 24, 27.

D.**Damanhour.**

Die Göttin Isis. Relieffragment, Sc. 6, 10.

Danzig.**Marienkirche.**

Grundriss, A. 56, 2.

Der Erzengel Michael aus dem jüngsten Gericht, von Albert van Ouwater oder Justus van Gent, M. 81, 6.

Darmstadt.**Museum.**

Germanisches Elfenbeinschnittwerk, Sc. 59, 12.

Delhi.**Jamna Moschee.**

Aufriss der Façade, A. 40, 1.

Kutab-Minar.

Perspektivische Ansicht, A. 40, 2.

Denderah.**Tempel.**

Mauereckeinfassung, A. 5, 17.

Dresden.**Antiken-Galerie.**

Statue der Minerva, Sc. 16, 12.

Gemälde-Galerie.

Maria mit dem Kinde, dem heiligen Sixtus und der heiligen Barbara, — sixtinische Madonna — von Raphael, M. 78, 7.

Der Zinsgroschen — Cristo della moneta — von Tizian, M. 80, 2.

Maria mit dem Kinde, Johannes der Täufer und die heil. Catharina, von Palma vecchio, M. 80, 9.

Maria mit dem Kinde, von Hans Holbein, M. 84, 2.

Rembrandt van Ryn und seine Frau, von ihm selbst gemalt, M. 96, 1.

Der Eremit, von Gerhard Dow, M. 96, 11.

Eine Lautenspielerin, von Gerhard Terburg, M. 100, 4.

Gerhard Dow in seinem Arbeitszimmer, von ihm selbst gemalt, M. 100, 6.

Porträt des Malers Caspar Netscher, von ihm selbst gemalt, M. 100, 9.

Eine junge Näherin, von Caspar Netscher, M. 100, 10.

Die Rechtsverhandlung, von Christoph Pauditz, M. 100, 11.

Durham.**Kathedrale.**

Längendurchschnitt, A. 44, 1.

Grundriss, A. 44, 9.

E.**Elephanta (Indien).****Felsentempel.**

Pfeiler, A. 9, 7.

Grottentempel.

Reliefdarstellung des Gottes Shiva und seiner Gemahlin Parvati, Sc. 11, 2.

Elephantine (Aegypten).**Nördlicher Tempel.**

Längenseite, A. 4, 13.

Grundriss, A. 4, 14.

Eleusis.**Propylaen.**

Aufriss, A. 15, 8.

Grundriss, A. 15, 9.

Architektonische Details, A. 15, 10—14.

Mysterientempel.

Architektonische Details, A. 15, 15—17.

Tempel der Diana Propyläa.

Aufriss der Façade, A. 15, 18.

Grundriss, A. 15, 19.

Architektonisches Detail, A. 15, 20.

Ellis.**Tempel des Zeus Olympios.**

Triton. Mosaik des Fussbodens des Pronaos, M. 23, 21.

Ellora.**Der Brahmanische Grottentempel Dumar-Leyna.**

Innere Ansicht, A. 9, 1.

Grundriss, A. 9, 9.

Dytasur Shiva. Reliefdarstellung, Sc. 11, 6.

Bhadra oder Vira Bhadra. Reliefdarstellung, Sc. 11, 8.

Ravana Grotte.

Innere Ansicht, A. 9, 2.

Grundriss, A. 9, 10.

Tempel des Indra.

Innere Ansicht, A. 9, 3.

Grundriss, A. 9, 11.

Kailasa.

Innere Ansicht, A. 9, 4.

Grundriss, A. 9, 12.

Felsentempel des Parasua Rama.

Architektonisches Detail, A. 9, 8.

Elsterthal.

Ansicht der Ueberbrückung, A. 102, 8.

Ephesos.**Thor.**

Perspektivische Ansicht, A. 12, 17.

Esné.**Nördlicher Tempel.**

Architektonisches Detail, A. 4, 30.

Extersteine.

Christi Abnahme vom Kreuz. Relief, Sc. 47, 3.

F.

Florenz.

Dom.

- Längendurchschnitt, A. 57, 2.
 Grundriss, A. 57, 3.
 Architektonische Details, A. 57, 4 u. 5.
 Statue der Maria mit dem Kinde über einem Seitenportal, von Giovanni Pisano, Sc. 61, 6.
 Relieffigur aus der Einfassung des Chors, von Baccio Bandinelli, Sc. 72, 4.

Glockenthurm des Doms.

Reliefs nach Giotto's Entwürfen, von Andrea Pisano, Sc. 61, 8 u. 9.

Baptisterium S. Giovanni.

- Reliefs der Bronceothüre, von Andrea Pisano, Sc. 61, 10 u. 11.
 Die Erschaffung der ersten Menschen und die Vertreibung aus dem Paradiese, Sc. 65, 1.
 Der Zug der Israeliten unter Josua gegen Jericho, Sc. 65, 2.
 Details, Sc. 65, 3—5.
 Anbetung der heiligen drei Könige, Sc. 65, 6.
 Die Verkündigung, Sc. 65, 7.
 Einzug Christi in Jerusalem, Sc. 65, 8.

Reliefs der Hauptthüre von Lorenzo Ghiberti.

Reliefs von der ersten Thüre des Ghiberti.

Klosterhof von S. Annunziata.

Heilige Familie — Madonna del Sacco — Freskogemälde im Kreuzgang, von Andrea del Sarto, M. 79^{*}, 1.

Kirche S. Croce.

- Die heilige Jungfrau. Altartafel in der Kapelle Baroncelli, von Giotto, M. 62, 4.
 Die Geburt der Maria. Wandgemälde in der Kapelle Baroncelli, von Taddeo Gaddi, M. 62, 8.
 Die Verkündigung. Marmorrelief von Donatello, Sc. 66, 8.
 Die Sculptur. Statue vom Grabmahl des Michel Angelo, von B. Lorenzi, Sc. 90, 1.
 Statue der trauernden Italia vom Grabmal Vittorio Alfieri's, von Antonio Canova, Sc. 103, 2.

Kirche S. Lorenzo.

- Die Kreuzabnahme. Bronzerelief der Kanzel, von Donatello, Sc. 66, 6.
 Denkmal des Lorenzo de' Medici in der Kapelle der Medicäer, von Michel Angelo, Sc. 72, 10.
 Maria mit dem Kinde. Statuengruppe, von Michel Angelo, Sc. 72, 7.

Kirche S. Maria del Carmine.

Kapelle Brancacci.

- Der heilige Petrus und Paulus vor dem Prokonsul und das Märtyrium des ersteren. Wandgemälde von Filippino Lippi, M. 67, 4.
 Die Auferweckung des Königsohnes durch die Apostel Petrus und Paulus. Wandgemälde von Masaccio, M. 67^{*}, 1.

Kirche S. Maria del Fiore, siehe Dom.

Kirche S. Maria Novella.

- Maria mit dem Kinde, von Cimabue, M. 49, 2.
 Crucifix in Holz geschnitzt, von Brunelleschi, Sc. 66, 7.
 Die Geburt der heiligen Jungfrau, M. 67, 5.
 Die Begegnung der heiligen Jungfrau und der heiligen Elisabeth, M. 67, 6.

Wandgemälde von Domen. Ghirlandajo.

Kirche S. Miniato.

Längendurchschnitt, A. 42, 4.

Kirche Or San Michele.

Der heilige Evangelist Johannes. Broncestatue von Baccio da Montelupo, Sc. 72, 3.

Florenz.

Kirche S. Spirito, von Filippo Brunelleschi.

Längendurchschnitt, A. 64, 2.
 Grundriss, A. 64, 3.

Akademie.

Die Auferstehung Christi. Relief in gebrannter Erde, von Lucca della Robbia, Sc. 66, 1.

Compagnia dello Scalzo.

La Carità. Wandgemälde von Andrea del Sarto, M. 76, 8.

Loggia de' Lanzi.

Perseus und die Medusa, Gruppe in Erzguss, von Benvenuto Cellini, Sc. 73, 6.

Figur vom Piedestal der Perseusgruppe, von Benvenuto Cellini, Sc. 73, 7.

Der Raub einer Sabinerin. Marmorgruppe von Giovanni da Bologna, Sc. 90, 2.

Museum Oddi.

Spesfigur. Broncestatue, Sc. 25, 5.

Museum (agli Uffici).

Antiken.

- Gruppe der Niobiden, Sc. 18, 9—13.
 Mediceische Venus, Sc. 19, 6.
 Redner-Statue des Aulus Metellus, Sc. 25, 11.
 Chimäre. Broncefigur, Sc. 25, 13.
 Sarkophagrelief, Sc. 33, 8.
 Merkur. Broncestatue von Giovanni da Bologna, Sc. 90, 3.

Gemälde-Galerie.

Geburt der Venus, von Sandro Botticelli, M. 67^{*}, 5.

Piazza del Granduca.

Reiterstatue Cosmus I., von Giovanni da Bologna, Sc. 66, 3.
 Neptun und Meereresgottheiten. Brunnensculpturen, von Bartolommeo Ammanati, Sc. 90, 5—7.

Palazzo Buonarrotti.

Krieger. Etruskische Relieffigur von Sandstein im Hofe, Sc. 25, 6.

Pallazo Pandolfini.

Façade, von Raphael, A. 71, 8.

Palazzo Pitti.

Grossherzogliche Gemälde-Galerie.

- Grablegung Christi, von Pietro Perugino, M. 70, 3.
 Anbetung der heiligen drei Könige, von Pinturicchio, M. 70, 7.
 Christus und die vier Apostel, von Fra Bartolommeo, M. 76, 2.
 Der heilige Markus, von Fra Bartolommeo, M. 76, 3.
 Die Himmelfahrt der heiligen Jungfrau, von Andrea del Sarto, M. 76, 7.
 Vulkan, Venus und Amor, von Tintoretto, M. 88, 1.
 Judith mit dem Haupte des Holofernes, von Christofano Allori, M. 88, 5.
 Maria mit dem Kinde, von Alessandro Allori, M. 88, 4.
 Die Versuchung des heiligen Hieronymus, von G. Vasari, M. 88, 6.
 Die Verschwörung des Catilina, von Salvator Rosa, M. 94, 8.
 Die Schrecken des Krieges, von P. P. Rubens, M. 95, 5.

Palazzo Strozzi.

Façade, von Benedetto da Majano, A. 64, 4.

Palazzo Vecchio.

- Männliche und weibliche Herme, von Baccio Bandinelli, Sc. 72, 1 u. 2.
 Herkules und Cacus. Statuengruppe von Baccio Bandinelli, Sc. 72, 5.
 Statue des David, von Michel Angelo, Sc. 72, 6.
 Saal des grossen Rathes, von Giorgio Vasari, A. 87, 6.

Fontainebleau.

Galerie König Franz I., von Primaticcio und Rosso Rossi, A. 87^{*}, 3.

Frankfurt.

Im Besitz des Herrn von Bethmann.

Ariadne, Marmorstatue von Dannecker, Sc. 103, 7.

Freiberg.

Goldene Pforte (Rundbogenportal der früheren Frauenkirche).

Portalsculpturen, Sc. 47, 4 u. 5.
 Die Anbetung der heiligen drei Könige. Relief des Bogenfeldes, Sc. 47, 6.

Freiburg an der Unstrut.

Schlosskapelle.

Innere Ansicht, A. 46, 2.

Freiburg (im Breisgau).

Münster.

Aeusserer Ansicht, A. 53, 1.
 Innere Ansicht, A. 53, 2.
 Querdurchschnitt, A. 53, 3.
 Grundriss, A. 53, 4.
 Architektonische Details, A. 54^{*}, 11, 20 u. 25.

Friedberg.

Kirche.

Die Anbetung des thronenden Christus. Relief im Bogenfeld des Portals am südlichen Kreuzesarm, Sc. 59, 9.

G.

Galdorf.

Pfarrkirche auf dem Heerberge.

Die Verkündigung Mariä, von Bartholomaeus Zeitbloom, M. 82, 6 u. 7.

Gelnhausen.

Pfarrkirche.

Aufriss, A. 45, 7.
 Maria mit dem Kinde zwischen Heiligen, Relief vom südlichen Portal, Sc. 59, 10.

Genf.

Im Besitz des Herrn Favre.

Venus und Adonis, Marmorgruppe von Antonio Canova, Sc. 103, 3.

Gent.

Kirche S. Bavo.

Die Anbetung des Lamms, von Jan van Eyck, M. 81, 1.

Genua.

Palazzo Sauli.

Perspektivische Ansicht des Hofes, von Galeazzo Alessi, A. 71, 9.

Ghatgebirg.

Buddhistischer Grottentempel.

Innere Ansicht, A. 10, 1.

Ghizeh.

Pyramide des Cheops.

Durchschnitt, A. 4, 4 u. 5.

Girona.**Arabisches Bad.**

Durchschnitt, A. 38, 5.
Architektonische Details, A. 38, 6 u. 7.

Girscheh.**Todtenpalast.**

Grundriss, A. 5, 10.
Längendurchschnitt, A. 5, 11.

Tempel.

Drei Rundfiguren, Sc. 6, 1.

Gloucester.**Kathedrale.**

Arkaden, A. 44, 5.

Granada.**Alhambra.**

Aufriss eines Portikus, A. 38, 2.
Perspektivische Ansicht der Halle der Abenceragen, A. 38, 3.
Aufriß des Thors der Gerechtigkeit, A. 38, 12.
Architektonische Details aus der Halle der zwei Schwestern, A. 38, 8 u. 9.
Architektonische Details vom Teichhofe, A. 38, 10 u. 11.
Ornamente vom Hofe des Fischteiches und von der Halle der beiden Schwestern, A. 38, 13 u. 14.

Portal eines Gebäudes.

Aufriss, A. 38, 4.

Guadalajara.**Palast der Herzoge del Infantado.**

Façade, A. 64, 9.

H.**Haag.****Museum.**

Der Anatom Tulp mit seinen Zuhörern, von Rembrandt, M. 96, 3.

Hamburg.**Michaeliskirche.**

Die Auferstehung Christi, von Joh. Heinrich Tischbein, dem Aelteren, M. 99, 5.

Hamptoncourt.**Gemälde-Galerie.**

Gruppen aus dem Triumphzuge des Julius Cäsar, von Andrea Mantegna, M. 67*, 2.

Hecklingen.**Klosterkirche.**

Innere Ansicht, A. 46, 1.

Heidelberg.**Otto Heinrichs-Bau.**

Aufriss des östlichen Flügels gegen den Schlosshof, A. 87*, 7.

Friedrichs-Bau.

Aufriss des nördlichen Flügels gegen den Hof, A. 87*, 8.

Heliopolis (siehe Baalbeck).**Hermopolis.****Tempel.**

Architektonische Details, A. 5, 14 u. 15.

Hildesheim.**Dom.**

Der Sündenfall, Sc. 47, 9.
Die Vertreibung aus dem Paradiese, } Reliefs der Broncebüchse.
Sc. 47, 10.

III.**I.****Igel.****Grabmal der Secundiner.**

Ansicht der Südseite, A. 28, 7.
Ansicht der Nordseite, A. 28, 8.

Innsbruck.**Hofkirche.**

Theodorich, König der Gothen, Sc. 86, 2. } Broncestatuen vom Denkmal
Margaretha, Tochter des Kaisers Maxi- } des Kaisers Maxim.I., von Ste-
milian I., Sc. 86, 3. } phan und Melchior Godt.

Ipsambul.**Felsentempel.**

Perspektivische Ansicht des Aeussern, A. 4, 1.
Längendurchschnitt, A. 4, 2.
Grundriss, A. 4, 3.

Islington.

Glasgemälde, M. 86, 4.

Ispahan.**Grabmal Abbas II.**

Innere Ansicht, A. 40, 5.

K.**Kairo (siehe Cairo).****Köln.****Stiftskirche S. Aposteln.**

Aeussere Ansicht, A. 45, 4.

Dom.

Ansicht des Doms in seiner Vollendung, A. 54.
Grundriss, A. 54*, 1.
Aufriß des Hauptportals, A. 54*, 2.
Architektonische Details, A. 54*, 3 u. 4, 9 u. 10, 15 u. 16, 18 u. 19, 23 u. 24.
Das erste Fenster in dem geraden Theile des }
Chors, M. 54**, 1. } Gemalte Glasfenster.
Das Fenster in der Mitte der oberen Chor- }
rundung, M. 54**, 2. }
Der heilige Jakobus, Sc. 59, 3. } Statuen vom südlichen Portal der
Der heilige Paulus, Sc. 59, 4. } Hauptfaçade.

Rathhaus.

Aufriss der Façade gegen den Stadthausplatz, A. 87*, 6.

Kordova (siehe Cordova).**Korinth.****Tempel der Pallas.**

Ueberreste, A. 12, 20.

Kossa.

Polygones Mauerwerk, A. 24, 1.

Kum-Ombu.**Tempel.**

Architektonische Details, A. 4, 23.

Kurnah (siehe Theben).**L.****Laach.****Abteikirche.**

Aeussere Ansicht, A. 45, 1.
Grundriss, A. 45, 2.

Leipzig.**Winkler'sche Sammlung.**

Venus, Amor und Merkur, von Bartholomäus Spranger, M. 89, 9.

Leyden.**Museum.**

Broncestatue eines Knaben, Sc. 25, 10.

Lichfield.**Kathedrale.**

Innere Ansicht, A. 52, 7.
Querdurchschnitt, A. 52, 8.
Architektonische Details, A. 52, 9—11.

Limburg (an der Lahn).**Domkirche.**

Querdurchschnitt, A. 45, 3.

Lock-Maria-Ker.**Celtische Opferstätte.**

Perspektivische Ansicht, A. 1, 2.

London.**Paulskirche, von Christoph Wren.**

Längendurchschnitt, A. 91*, 4.

Westminsterabtei.**Kapelle Heinrichs VII.**

Innere Ansicht, A. 52, 12.
Aufriß, A. 52, 13.
Basrelief vom Grabmal Heinrich VII., Sc. 86, 5.

Covent-Garden-Theater, von Robert Smirke.

Aeussere Ansicht, A. 102, 1.

Britisches Museum.

Broncefigur des Apollo, Sc. 16, 11.
Castor und Pollux auf der Vase des Midias, M. 21, 9.

National-Galerie.

Christus mit dem Schriftgelehrten, von Leonardo da Vinci, M. 74, 5.
Heilige Familie, von Josua Reynolds, M. 98, 7.

Galerie des Lord Clive.

Maria mit dem Kinde, von Fra Bartolommeo, M. 76, 4.

Sammlung des Dichters Sam. Rogers.

Maria mit dem Kinde, von Raphael, M. 78, 4.

Sammlung des Lord Garvagh.

Maria mit dem Kinde und dem heiligen Johannes, von Raphael, M. 78, 5.

Sammlung des Mr. Hope.

Abschiedsscene auf einer antiken Vase, M. 21, 8.

Lübeck.**Frauenkirche.**

Das Martyrium des Apostels Paulus. Glasgemälde von Francesco Livi, M. 60, 5.

Luxor (siehe Theben).

M.

Madrid.

Galerie des Museums.

- Der heilige Stephanus vor den Schriftgelehrten, von Vicente Juanez, M. 84*, 6.
 Portrait des Königs Philipp IV. von Spanien, von Diego Velasquez, M. 97, 3.
 Portrait des Prinzen D. Baltasar Carlos, von Diego Velasquez, M. 97, 4.
 Maria mit dem Kinde, von Alonso Cano, M. 97, 10.
 Die Evangelisten Matthäus und Johannes, von Francisco Ribalta, M. 97, 11.
 Maria mit dem Kinde, von Claudio Coello, M. 84*, 7.

Madura.

Pagode.

Perspektivische Ansicht, A. 10, 2.

Tchultri (Pilgerherberge).

Ansicht des Innern, A. 10, 6.
 Architektonisches Detail, A. 10, 7.

Palast.

Innere Ansicht eines Saales, A. 40, 3.

Magdeburg.

Dom.

Grundriss, A. 53, 5.
 Architektonische Details, A. 54*, 6, 7 u. 17.

Mahamalaipur.

Grottentempel.

Architektonische Details, A. 9, 5 u. 6.

Pagode.

Relieffiguren, Sc. 11, 3—5.

Shivatempel.

Basrelief, Sc. 11, 7.
 Reliefdarstellung des Gottes Shiva, Sc. 11, 9.

Crishna-Mandapau.

Basrelief, Sc. 11, 11.

Malland.

Dom.

Aeußere Ansicht, A. 57, 7.
 Innere Ansicht, A. 57, 8.
 Grundriss, A. 57, 9.
 Detail, A. 57, 10.

Kirche S. Ambrogio.

Innere Ansicht, A. 41, 10.

Kirche S. Maria delle Grazie.

Refektorium.

Abendmahl, von Leonardo da Vinci, M. 74, 2.

Kirche S. Maurizio (Monastero maggiore).

Die heilige Lucia, aus den Freskomalereien des Bernardino Luini, M. 74, 9.

Gemälde-Galerie der Brera.

Maria mit dem Kinde, von Giov. Bellini, M. 69, 3.
 Maria mit dem Kinde, von Giov. Bellini, M. 69, 4.
 Darbringung Christi im Tempel, von Bramantino, M. 69, 5.
 Maria mit dem Kinde, von Francesco Moroni, M. 69, 7.
 Maria mit dem Kinde, von Francesco Francia, M. 70, 1.
 Maria mit dem Kinde, von Niccolò Alunno, M. 70, 2.
 Die Krönung der Jungfrau Maria, von Gentile da Fabriano, M. 70, 4.

Mainz.

Dom.

Architektonische Details aus dem Capitelsaale, A. 45, 8 u. 9.
 Der heilige Stephanus, Statue an einem Portal, Sc. 59, 5.

Mantua.

Palazzo del Te.

Diana mit Nymphen, aus dem Decken-Gemälde des Saales der Giganten, von Giulio Romano, M. 79*, 3.

Marburg.

Elisabethkirche.

Querdurchschnitt, A. 53, 6.
 Innere Ansicht, A. 53, 7.

Marienburg.

Schloss.

Refektorium.

Innere Ansicht, A. 56, 1.

Medinet-Abu (siehe Theben).**Meissen.**

Dom.

Innere Ansicht, A. 55, 1.
 Pyramide des Thurms, A. 55, 2.

Memphis.

Pyramide.

Ansicht von Oben, A. 4, 7.
 Ansicht des von den Verkleidungssteinen entblößten Kerns, A. 4, 8.

Menaystrasse.

Britannia-Röhrenbrücke, von Stephenson u. Fairbairn.
 Perspektivische Ansicht, A. 102, 7.

Meroe.

Pyramide.

Aufriss, A. 4, 9.
 Grundriss, A. 4, 10.

Mexiko.

Teocalli.

Basaltner Opferstein, Sc. 3, 15.

Milet.

Tempel des Apollo Didymäus.

Architektonische Details, A. 15, 27 u. 28.

Miraflores.

Karthäuserkirche.

Statue vom Grabmal des Infanten Don Alonso, von Gil Siloë, Sc. 86, 7.

Mitchelever (Grafschaft Hampshire).

Grabmal der Baroness Francis Baring.

„Dein Reich komme!“ Relief, von John Flaxman, Sc. 103, 6.

Mitla.

Begräbniss.

Ansicht des Aeußern, A. 2, 3.

Paläste.

Grundriss, A. 2, 16.
 Aufriss, A. 2, 17.
 Detail, A. 2, 18.

Unterirdische Grabstätte.

Durchschnitt, A. 2, 19.
 Inneres, A. 2, 20.

Modena.

Dom.

Die Schöpfung des Weibes und der Sündenfall. Relief von der Hauptfäçade, Sc. 48, 1.

Monreale.

Dom.

Isaak segnet seinen Sohn Jakob. Aus den Mosaik-Gemälden über den Arkaden, M. 49, 6.

München.

Frauenkirche.

Albrecht V. von Bayern. Broncestatue vom Denkmal Kaiser Ludwig des Bayern, von Peter de Witte, Sc. 90, 8.

Kirche in der Vorstadt Au, von Ohlmüller.

Ansicht des Aeußern, A. 102, 6.

Glyptothek.

Illioneus, Sc. 18, 12.
 Braut und Bräutigam, antikes Vasenbild, M. 20, 12.
 Spielende Erosen, antikes Vasenbild, M. 21, 4.
 Die Unterwelt. Gemälde auf einer apulischen Vase, M. 21, 10.

Leuchtenbergische Gallerie.

Maria mit dem Kinde, von Giorgione, M. 80, 6.

Pinakothek.

Die heilige Veronica, von Meister Wilhelm von Köln, M. 60, 3 u. 4.
 Maria mit dem Kinde aus dem Hause Tempi, von Raphael, M. 78, 3.
 Die Darbringung Christi, von Jan van Eyck, M. 81, 2.
 Die Verkündigung, von Hugo van der Goes, M. 81, 3.
 Die Apostel Markus und Paulus, von Albrecht Dürer, M. 83, 6.
 Der Tod der Maria, von J. Schoreel, M. 84*, 3.

Murghab.

Grabmal des Cyrus.

Perspektivische Ansicht des Aeußern, A. 7, 1.

Mycenä.

Die Cyklopenmauer.

Aufriss, A. 12, 2.

Das Löwenthor.

Perspektivische Ansicht, A. 12, 5.
 Die Löwen des Thors, Sc. 12, 6.

Das Schatzhaus des Atreus.

Grundriss, A. 12, 10.
 Durchschnitt, A. 12, 11.
 Architektonische Details, A. 12; 12—14.
 Perspektivische Ansicht des Eingangsthors, A. 12, 18.

Mylasa.

Grabmal.

Perspektivische Ansicht, A. 31, 2.

N.

Nakschi-Rustam.

Felsengräber.

Perspektivische Ansicht, A. 7, 2.
 Durchschnitt vom Innern, A. 7, 3.

Marmorner Feuertempel.

Aufriss, A. 7, 17.
 Grundriss, A. 7, 18.
 Architektonische Details, A. 7, 19—20.

Naumburg.**Dom.**

- Innere Ansicht des Querschiffs, A. 46, 6.
 Grundriss, A. 46, 7.
 Statuen der Stifter des Doms, Sc. 59, 1 u. 2.
 Die Gefangennehmung Christi. Relief von einer Thüre des Lettners, Sc. 59, 11.

Neapel.**Kirche S. Giovanni a Carbonara.**

- Statue vom Grabmal des Königs Ladislaus, von Ciccione, Sc. 66, 5.

Kirche dell' Incoronata.

- Das Sakrament der Ehe, Deckengemälde von Giotto, M. 62, 2.

Katakomben.

- Familienbild aus den obern Grabkammern, M. 37, 8.

Märtyrerkirche.

- Heiliger, M. 37, 9. } Wandgemälde.
 Christus, M. 37, 10. }

Museum (agli studj).**Antike Sculptur.**

- Statue der Minerva, Sc. 16, 13.
 Der farnesische Stier, Sc. 19, 5.

Gemälde-Galerie.

- Maria mit dem Kinde, gen. la Zingarella, von Correggio, M. 75, 3.

Triumphbogen Alfons I., von Pietro di Martino.

- Ansicht des obern Stockwerks, A. 64, 8.
 Der Triumphzug des Königs Alfons. Relief, Sc. 66, 10.

Nemea.**Tempel des Jupiters.**

- Architektonisches Detail, A. 15, 1.

Nimrod.**Königs-Palast.**

- König auf der Löwenjagd, Relief, Sc. 11*, 6.
 Thronender König nebst Gefolge, Sc. 11*, 8.
 Uebergang über einen Fluss, Sc. 11*, 11.

Norchia.**Grab.**

- Aufriss der Façade, A. 24, 15.

Nürnberg.**Frauenkirche.**

- Maria mit dem Kinde. Hochrelief, von Adam Kraft, Sc. 85, 6.

St. Jakobskirche.

- Maria mit dem Leichnam Christi. Statuen-Gruppe in Holz geschnitzt, Sc. 85, 3.

St. Lorenzkirche.

- Innere Ansicht des Chors, A. 55, 6.
 Architektonisches Detail, A. 54*, 28.
 Marienbilder vom Rosenkranz des Veit Stoss, Sc. 85, 1 u. 2.
 Sculpturen des Sakramenthäuschen, von Adam Kraft, Sc. 85, 4 u. 4a.

Moriz-Kapelle.

- Maria mit dem Kinde, von Hans Holbein, dem Aelteren, M. 82, 5.

St. Sebaldskirche.

- Ansicht des Grabs des heiligen Sebaldus, von Peter Vischer, Sc. 85, 9.
 Der Apostel Paulus. Statuette vom Grabe des heiligen Sebaldus, von Peter Vischer, Sc. 85, 8.
 Peter Vischer. Statuette vom Grabe des heiligen Sebaldus, vom Künstler selbst, Sc. 85, 7.
 Wunder des heiligen Sebaldus. Relief am Grabe dieses Heiligen, von Peter Vischer, Sc. 85, 10.

Nürnberg.**St. Johannis-Kirchhof.**

- Die Kreuztragung Christi, Relief von Adam Kraft, Sc. 85, 5.
 Bronzerelief vom Grabsteine des Wenzel Jamnitzer, von ihm selbst, Sc. 90, 10.

Rathhaus.

- Ansicht der Façade, von Eustachius Holzschuher, A. 91*, 6.

Privatbesitz.

- Die Erde, von einem silbernen Tafelaufsatz, von Wenzel Jamnitzer, Sc. 90, 11.

O.

Ocha.**Tempelreste.**

- Perspektivische Ansicht, A. 12, 19.

Orleans.**Kathedrale.**

- Ansicht des Aeusseren, A. 50, 6.
 Grundriss, A. 50, 7.

Orvieto.**Dom.**

- Aeusserer Ansicht, A. 57, 6.

Capelle della Madonna.

- Die Auferweckung von den Todten, Wandgemälde von Luca Signorelli, M. 68.

P.

Padua.**Kirche S. Annunziata dell' Arena.**

- Die heilige Anna und Joachim aus einem Wandgemälde von Giotto, M. 62, 3.

Kirche S. Antonio.

- Singende Engel. Bronzereliefs eines Altars, von Donatello, Sc. 65, 9 u. 10.

Pästum.**Tempel der Ceres.**

- Architektonische Details, A. 13, 10—12.

Tempel des Neptuns.

- Architektonische Details, A. 13, 13—15.

Palenque.**Palast.**

- Grundriss, A. 2, 13.
 Aufriss, A. 2, 14.
 Durchschnitt, A. 2, 15.
 Stucco Relief, Sc. 3, 18.

Palermo.**Kathedrale.**

- Perspektivische Ansicht des südlichen Portals, A. 58, 7.

Palermo.**Kirche S. Maria della Catena.**

- Aufriss, A. 58, 8.
 Grundriss, A. 58, 9.

Palast der Kuba.

- Aufriss der Façade, A. 39, 4.
 Detail der Deckenbildung, A. 39, 5.

Palmyra.**Prachtthor.**

- Aufriss, A. 31, 3.
 Architektonische Details, A. 31, 10.

Sonnentempel.

- Aufriss eines Portals, A. 31, 4.
 Architektonische Details, A. 31, 11.

Papantla.**Pyramide.**

- Aufriss, A. 2, 8.

Paris.**Kirche St. Germain des Près.**

- Das Abendmahl, Relief aus den Sculpturen des Portals, Sc. 47, 11.

Invalidenkirche, von Jules Mansard.

- Durchschnitt, A. 91*, 2.
 Grundriss der Kuppel, A. 91*, 3.

Kirche Ste. Madeleine, von Vinchon.

- Perspektivische Ansicht des Aeusseren, A. 102, 2.

Kathedrale Notre-Dame.

- Aufriss, A. 50, 4.
 Grundriss, A. 50, 5.

Kirche des Oratoire.

- Die Gerechtigkeit. Basrelief, von François Anguier, Sc. 93, 11.

L'Arc de l'Etoile.

- Perspektivische Ansicht, A. 102, 3.

Palast des Louvre.

- Ansicht der westlichen Façade gegen den Hof, von Pierre Lescot und Jean Goujon, A. 87*, 2.
 Basrelief von der Treppe Heinrich II., von Jean Goujon, Sc. 90, 14.
 Basrelief aus den Sculpturen über den Fenstern nach dem Garten, von Barthélémy Prieur, Sc. 90, 15 u. 16.

Museen des Louvre.**Antiken-Gallerie.**

- Aphrodite von Melos, Sc. 18, 4.
 Rednerstatue, Sc. 19, 7.
 Apollo Sauroktonos, Sc. 18, 6.
 Der borghesische Fechter, Sc. 19, 9.
 Statue des Antinous, Sc. 33, 3.
 Dreiseitiger Altar der „Zwölfgötter“, Sc. 16, 14.
 Rathversammlung der griechischen Fürsten vor Troja. Fragment von der Armlehne eines marmornen Throns, Sc. 16, 6.

Gallerie moderner Sculpturen.

- Bronzerelief vom Grabmal der Torriani, von Andrea Riccio, Sc. 73, 2.
 Die Nymphe von Fontainebleau, Bronzerelief von Benvenuto Cellini, Sc. 73, 8.
 Ruhe nach einem Bacchanal. Marmorrelief von Jean Goujon, Sc. 86, 11.
 Diana von Poitiers als Ariadne, von Jean Goujon, Sc. 86, 12.
 Liegende Statue der Diana von Poitiers, von Jean Goujon, Sc. 86, 14.
 Karyatide, von Jean Goujon, Sc. 86, 13.

Paris.**Gemälde-Galerie.**

- Krönung der Jungfrau Maria, von Fra Giovanni Angelico da Fiesole, M. 67, 1—3.
 Die Kreuzigung Christi, von Andrea Mantegna, M. 69, 2.
 Portrait der Mona Lisa, von Leonardo da Vinci, M. 74, 4.
 Die heilige Familie, „Vierge aux rochers“, von Leonardo da Vinci, M. 74, 6.
 Maria mit dem Kinde, die heilige Elisabeth mit dem kleinen Johannes und der heilige Joseph, von Raphael, M. 78, 6.
 Die Anbetung des Kindes, von Benvenuto Tisio, genannt Garofalo, M. 79*, 4.
 Die heilige Jungfrau, von Murillo, M. 97, 7.
 Die Auffindung Mosis, von Nicolas Poussin, M. 98, 2.
 Die Jungfrau Maria erscheint dem heiligen Martin, von Eustache Le Sueur, M. 98, 4.

Bibliothek.

Anna von Bretagne. Miniaturbild aus dem 15. Jahrhundert, M. 84*, 5.

Palast Luxembourg.

Die Königin Maria von Medicis zum Kriege ausziehend, von P. P. Rubens, M. 95, 4.

Gärten der Tuileries.

Der Raub der Orithyia. Statuengruppe, von Gaspard de Marsy und Anselme Flamen, Sc. 93, 10.

Im Privat-Besitz.

Altmexikanische Gefässe, Sc. 3, 5—7.
 Athenens Geburt. Antikes Vasenbild, M. 21, 1.

Parma.**Dom.**

Der heilige Hilarius von Engeln getragen, aus den Kuppelgemälden von Correggio, M. 75, 5.

Kirche S. Giovanni Evangelista.

Johannes der Evangelist, aus den Fresko-Malereien der Kuppel, von Correggio, M. 75, 4.

Nonnen-Kloster S. Paolo.

Diana und Genien, aus den Deckengemälden eines Saals, von Correggio, M. 75, 8—10.

Gemälde-Galerie.

Die heilige Familie mit dem heiligen Hieronimus, von Correggio, M. 75, 2.

Paulinzelle.**Klosterkirche.**

Durchschnitt, A. 46, 4.
 Grundriss, A. 46, 5.

Pavia.**Kirche S. Michele.**

Aufriss, A. 41, 1.
 Innere Ansicht, A. 41, 2.
 Grundriss, A. 41, 3.

La Certosa.

Ansicht der Fassade, von Ambrogio Fossano, A. 64, 5.
 Basrelief von dem Sculpturenschmuck der Fassade, Sc. 66, 9.
 Sculpturen des linken Eckpfeilers der Fassade, Sc. 73, 5.

Persepolis.**Palast.**

Grundriss der noch vorhandenen Ueberreste, A. 7, 4.
 Aufriss der Frontseiten der Doppeltreppe, A. 7, 5.
 Architektonische Details, A. 7, 6—15.
 Sculpturen der Pfeiler des Porticus, Sc. 8, 1 u. 2.
 Relief der Treppe, Sc. 8, 3—7.
 Basrelief von einem Durchgang, Sc. 8, 8.
 Relief eines Portal-Pfeilers, Sc. 8, 9.

Perugia.**Thor.**

Aufriss, A. 24, 12.

Palazzo Connestabile.

Vierseitiger Altar, Sc. 25, 1—4.

Petersburg.**Kaiserliche Sammlungen.****Antiken-Kabinet.**

Cameo Gonzaga, Sc. 19, 3.

Gemälde-Galerie der Eremitage.

Weibliches Brustbild, von Carravaggio, M. 94, 6.

Phigalia.**Tempel des Apollo Epikurios.**

Aufriss der Fassade, A. 14, 4.
 Grundriss, A. 14, 5.
 Architektonische Details, A. 14, 7, 10 u. 16.
 Relieffragment des Frieses, Sc. 17, 11.

Thor in der Mauer.

Perspektivische Ansicht, A. 12, 7.

Philä.**Oestlicher Tempel.**

Aufriss der Längenseite, A. 4, 15.
 Aufriss der Vorderseite, A. 4, 16.
 Grundriss, A. 4, 17.
 Architektonisches Detail, A. 4, 26 u. 27.

Westlicher Tempel.

Grundriss, A. 4, 18.
 Perspektivische Ansicht, A. 4, 19.
 Architektonische Details, A. 4, 30—33 u. 5, 16.

Pisa.**Baptisterium.**

Ansicht des Aeusseren, A. 42, 1.
 Die Bergpredigt Christi. Relieffragment vom Architrav der östlichen Thüre, Sc. 48, 5.
 Die Anbetung der heiligen drei Könige. Relief an der Kanzel, von Nicola Pisano, Sc. 48, 8.

Campanile (Domthurm).

Ansicht des Aeusseren, A. 42, 1.

Campo Santo.

Der Triumph des Todes. Wandgemälde von Orcagna, M. 63, 5.

Dom.

Ansicht des Aeusseren, A. 42, 1.
 Innere Ansicht, A. 42, 2.
 Grundriss, A. 42, 3.
 Die heilige Agnes, von Andrea del Sarto, M. 76, 9.

Kloster S. Francesco.

Die Kreuzigung. Wandgemälde des Kapitelsaals, von Nicolò Petri, M. 62, 9.

Kirche S. Maria della Spina.

Maria mit dem Kinde. Statue von Nino Pisano, Sc. 61, 7.

Pistoja.**Kirche S. Andrea.**

Die Anbetung der Könige. Relief an der Fassade, von Gruamons, Sc. 48, 2.

Kirche S. Giovanni fuor civitas.

Die Verkündigung und Heimsuchung. Relief an der Kanzel, Sc. 61, 4.

Pottiers.**Celtisches Bauwerk.**

Ansicht eines Halbdolmen, A. 1, 5.

Kirche Notre-Dame la grande.

Aufriss der Fassade, A. 43, 1.

Pompeji.**Basilica.**

Querdurchschnitt, A. 29, 9.

Casa di Championet.

Grundriss, A. 30, 2.
 Durchschnitt, A. 30, 8.

Casa del Fauno.

Alexanderschlacht. Mosaik des Fussbodens im Triklintum, M. 23, 1—6.
 Flussthiere, M. 23, 20.

Casa della fontana grande.

Landschaft, M. 22, 13.

Casa del naviglio.

Thronende Ceres, M. 22, 1.

Casa del Pane.

Bacchischer Genius, M. 23, 19.

Casa del questore.

Medea, M. 22, 6.
 Perseus und Andromeda, M. 22, 7.

Grab des Calventius Quietus.

Aufriss, A. 28, 15.

Haus des Aktäon.

Perspektivische Ansicht des Trikliniums, A. 30, 9.
 Perspektivische Ansicht des Hofes, A. 30, 11.

Haus des Bäckers.

Durchschnitt, A. 30, 5 u. 6.

Haus des Chirurgen.

Venus und Adonis, M. 22, 4.

Haus des Diomedes.

Durchschnitt des Badezimmers, A. 30, 7.

Haus des Meleager.

Das Urtheil des Paris, M. 22, 8.

Haus des Pansa.

Thüre, A. 30, 3.

Haus des tragischen Dichters.

Architektonische Wandverzierung, M. 22, 17.

Haus der Vestalinnen.

Architektonische Wandverzierung, M. 22, 16.

Hemicyclium.

Aufriss, A. 28, 14.

Privathaus.

Durchschnitt, A. 30, 1.
 Grundriss, A. 30, 10.

Pompeji.**Privathaus.**

Durchschnitt, A. 30, 4.

In Häusern ohne nähere Bezeichnung.Tänzerinnen, M. 22, 2 u. 3.
Neptun und Amymon, M. 22, 5.
Stilleben, M. 22, 14 u. 15.**Populonia.****Polygones Mauerwerk.**

Perspektivische Ansicht, A. 24, 2.

Priene.**Tempel der Athene Polias.**

Architektonische Details, A. 15, 25 u. 26.

Psophis.**Bruchstück der Stadtmauer.**

Perspektivische Ansicht, A. 12, 4.

R.**Ramersdorf.****Kirche.**

Die Krönung der Maria. Wandgemälde, M. 60, 1.

Ravenna.**Basilica S. Apollinare.**

Perspektivische Ansicht des Aeussern, A. 34, 5.

Basilica S. Martino.

Aufriss eines Theiles der Wand des Hauptschiffs, A. 34, 10.

Dom.**Sakristei.**

Fragment eines mit sculptirten Elfenbein-Tafeln bedeckten altchristlichen Bischofsstuhls, Sc. 36, 4.

Kirche S. Vitale.

Durchschnitt, A. 35, 8.

Grundriss, A. 35, 9.

Architektonische Details, A. 35, 10 u. 11.

Byzantinische Hofscene. Mosaik aus der Hauptnische, M. 37, 7.

Regensburg.**Dom.**

Façade, A. 55, 3.

Architektonische Details, A. 54*, 5, 8, 12 u. 13, 21 u. 22, 26.

Schottenkirche.

Ansicht des Portals, A. 46, 3.

Rhamnus.**Tempel der Nemesis.**

Architektonische Details, A. 13, 22 u. 23.

Rheims.**Kathedrale.**

Innere Ansicht, A. 51, 1.

Grundriss, A. 51, 5.

Rosette, A. 50, 8.

Rimini.**Triumphbogen des Augustus.**

Aufriss, A. 28, 2.

Kirche S. Francesco.

Façade, von Leo Baptista Alberti, A. 64, 1.

Rom.**Alterthum.****Aquaedukt des Claudius (jetzt Porta maggiore).**

Aufriss, Grundriss und zwei Querschnitte, A. 28, 20.

Basilika des Constantin.

Längendurchschnitt, A. 29, 10.

Grundriss, A. 29, 11.

Circus Maximus.

Perspektivische Ansicht, A. 29, 2.

Cloaca maxima.

Aufriss der Mündung, A. 24, 11.

Forum Romanum.

Perspektivische Ansicht, A. 29, 12.

Grabmal der Cäcilia Metella.

Aufriss, A. 28, 9.

Grundriss, A. 28, 10.

Thüre, A. 28, 11.

Grabmal der Freigelassenen des Augustus.

Durchschnitt, A. 28, 16.

Kolosseum.

Ansicht, A. 29, 3.

Arkaden der vier Stockwerke, A. 29, 4-7.

Grundriss, A. 29, 8.

Mausoleum des Augustus.

Grundriss, A. 28, 12.

Mausoleum des Hadrian.

Aufriss, A. 28, 13.

Pantheon.

Aufriss, A. 27, 5.

Längendurchschnitt, A. 27, 6.

Innere Ansicht, A. 27, 7.

Grundriss, A. 27, 8.

Architektonische Details, A. 27, 11.

Pons Fabricius.

Aufriss, A. 28, 21.

Säule des Marcus Aurelius.

Fragment der Reliefsulpturen, Sc. 33, 1.

Säule des Trajan.

Fragment der Reliefsulpturen, Sc. 32, 11.

Stadtmauern.

Ansicht und Durchschnitt, A. 28, 22.

Tempel der Capitolinischen Gottheiten.

Aufriss, A. 24, 13.

Grundriss, A. 24, 14.

Tempel des Jupiter Stator.

Architektonische Details, A. 27, 12.

Tempel der Sonne auf dem Quirinal.

Aufriss, A. 27, 3.

Grundriss, A. 27, 4.

Rom.**Tempel der Venus und Roma.**

Längendurchschnitt, A. 27, 9.

Grundriss, A. 27, 10.

Theater des Marcellus.

Grundriss, A. 29, 1.

Thermen des Caracalla.

Innere Ansicht des Hauptsaa's, A. 30, 12.

Thermen des Diocletian.

Durchschnitt des grossen Saals, A. 30, 13.

Grundriss, A. 30, 14.

Trajansbogen.

Fragmente der Reliefsulpturen, Sc. 32, 12 u. 13.

Triumphbogen des Constantin.

Aufriss, A. 28, 5.

Grundriss, A. 28, 6.

Triumphbogen des Septimius Severus.

Aufriss, A. 28, 3.

Grundriss, A. 28, 4.

Fragment der Reliefsulpturen, Sc. 33, 7.

Triumphbogen des Titus.

Aufriss, A. 28, 1.

Fragmente der Reliefsulpturen, Sc. 32, 1 u. 2.

Christliches Zeitalter.**Katakomben.**

Adam und Eva, und Christus im Tempel. Wandgemälde aus dem Coemeterium des heiligen Calixtus, M. 36, 9 u. 11.

Deckengemälde aus dem Coemeterium der Heiligen Marcellinus und Petrus, M. 36, 10 u. 12.

Kirche S. Agnese fuori le mura.

Ansicht des Innern, A. 34, 6.

Kirche S. Agnese auf der Piazza Novona.

Façade, von Francesco Borromini, A. 91, 1.

Kirche S. Andrea auf dem Quirinal, von Lorenzo Bernini.

Durchschnitt, A. 91, 2.

Kirche S. Apostoli.

Grabmal des Papstes Clemens XIV.

Statue des Papstes, von Antonio Canova, Sc. 103, 1.

Kirche S. Cecilia.

Die heilige Cäcilie. Statue von Stefano Maderno, Sc. 92, 4.

Kirche S. Clemente.

Grundriss, A. 34, 7.

Innere Ansicht, A. 34, 8.

Kirche del Gesù.

Façade, von Giacomo della Porta, A. 87, 5.

Der Glaube schmettert die Ketzer nieder. Statuengruppe in der Kapelle des heiligen Ignatius, von Le Gros, Sc. 92, 7.

Karthäuser Kirche.

Statue des heiligen Bruno, von Houdon, Sc. 92, 8.

Kirche S. Luca e Martina, von Pietro Beretino da Cortona.

Aufriss, A. 91, 3.

Kirche S. Marco.

Christus und Heilige. Mosaik aus dem 8. Jahrhundert, M. 37, 4.

Rom.

Kirche S. Maria di Loreto.

Die heilige Susanna. Statue von Fr. du Quesnoy, genannt il Fiamingo, Sc. 92, 6.

Kirche S. Maria Maggiore.

Abraham erblickt die Engel, M. 37, 5. Mosaiken vom Mittelschiff Emor bei Jakob, M. 37, 6. } aus dem 5. Jahrhundert.
Die Krönung der Maria. Mosaik der Halbkuppel, von Turrita, M. 49, 3.

Die Gründung der Kirche S. Maria Maggiore. Mosaik der Façade, M. 49, 4 u. 5.

Kirche S. Maria in Navicella (in Domnica).

Maria mit dem Kinde. Mosaik der Altarnische aus dem 9. Jahrh., M. 37, 14.

Kirche S. Maria della Vittoria.

Die Verzückung der heiligen Therese. Statuengruppe von Lorenzo Bernini, Sc. 92, 3.

Kirche S. Paolo fuori le mura.

Innere Ansicht, A. 34, 1.

Längendurchschnitt, A. 34, 2.

Querdurchschnitt, A. 34, 3.

Grundriss, A. 34, 4.

Christus und die Apostel und Propheten. Mosaik des Triumphbogens aus dem 5. Jahrhundert, M. 37, 1.

Christus und die Heiligen Paulus, Lucas, Petrus und Andreas. Mosaik der Altarnische aus dem 13. Jahrhundert, M. 37, 2.

Arkaden des Kreuzganges, A. 41, 8.

Die Darbringung Christi im Tempel. Relief der Broncebüste aus dem 11. Jahrhundert, Sc. 48, 4.

Kirche S. Pietro in Vaticano.

Aufriss, A. 87, 1.

Durchschnitt, A. 87, 2.

Innere Ansicht, A. 87, 3.

Grundriss, A. 87, 4.

Broncestatue des heiligen Petrus, Sc. 36, 1.

Maria mit dem Leichnam Christi. Marmorgruppe von Michel Angelo, Sc. 72, 8.

Grabmal des Papstes Paul III., von Guglielmo della Porta, Sc. 90, 4.

Papst Leo und Attila. Marmorrelief von Alessandro Algardi, Sc. 92, 5.

Kirche S. Pietro in Vincoli.

Statue des Moses, von Michel Angelo, Sc. 72, 9.

Kirche S. Prassede.

Innere Ansicht, A. 34, 9.

Kirche S. Sabina.

Die Himmelfahrt des Propheten Elias. Relief einer in Holz geschnittenen Thüre, Sc. 48, 3.

Casa Bartholdy.

Die Wiedererkennung Josephs. Freskobild von P. v. Cornelius, M. 106, 1.

Farnesina.

Innere Ansicht der Loggia, von Baldassare Peruzzi, A. 71, 2.
Der Triumph der Galathea. Deckengemälde von Raphael, M. 78, 8.

Palast der Cancellaria, von Bramante.

Aufriss einer Seite gegen den Hof, A. 71, 3.

Palast des Capitols.

Antiken-Galerie.

Amazone, von Ktesilaos, Sc. 17, 16.

Die Wölfin des Capitols. Broncefigur, Sc. 25, 17.

Rom.

Palast Colonna.

Das Bad der Leda, von Correggio, M. 75, 6.

Palast Farnese.

Der Triumph der Galathea, Freskogemälde von Annibale Caracci, M. 94, 1.

Palast Giraud.

Façade, von Bramante, A. 71, 1.

Palast des Laterans.

Christus, die Apostel segnend. Mosaik der Absis des Tricliniums, M. 37, 3.

Palast des Quirinals.

Fragment des Friesreliefs, den Alexanderzug darstellend, von Bertel Thorwaldsen, Sc. 103, 11.

Palast Rospigliosi.

Aurora. Freskogemälde an der Decke des Gartensaals, von Guido Reni, M. 94, 3.

Palast des Vatikans.

Sixtinische Kapelle.

Der Prophet Jeremias, M. 77, 2.

Die erythräische Sibylle, M. 77, 3.

Die Erschaffung Adams, M. 77, 4.

Figuren aus den Lunetten, M. 77, 5.

Figuren aus den Stichkappen, M. 77, 6 u. 7.

Scenen aus dem jüngsten Gericht, von Michel Angelo, M. 77, 8—10.

Aus den Deckengemälden des Michel Angelo.

Logen.

Nereiden, von Raphael, M. 79 *, 10 u. 11.

Arabesken, von Giovanni da Udine, M. 79 *, 12—15.

Stanzen.

Die Schule von Athen, von Raphael, M. 79, 1.

Tapeten.

Der Tod des Ananias, von Raphael, M. 79, 3.

Antikengalerie.

Apollo Kitharoedos, Sc. 18, 5.

Eros von Thespieae, Sc. 18, 8.

Ganymed, vom Adler geraubt, Sc. 18, 14.

Laokoon, Sc. 19, 4.

Amazone, Sc. 17, 15.

Statue der Julia Soämias, Sc. 33, 5.

Gemäldegalerie.

Kommunion des heil. Hieronymus, von Domenichino, M. 94, 2.

Museo-Pio-Clementino.

Statue der Penelope, Sc. 16, 10.

Tragische Masken, M. 23, 7—10.

Etruskisches Museum.

Atlas und Herakles auf einem etruskischen Spiegel, M. 26, 1.

Christliches Museum.

Die Geburt Christi. Relief einer Elfenbeintafel aus dem 9. Jahrhundert, Sc. 36, 7.

Borgianisches Museum.

Mexikanisches Originalgemälde, M. 3, 19.

Bibliothek.

Josua. Miniaturbild, M. 37, 11.

Peterskirche, siehe Kirche S. Pietro in Vaticano.

Platz des Capitols.

Reiterstatue des Marc-Aurel, Sc. 33, 4.

Piazza Novona.

Façade eines Palastes, von Vignola, A. 71, 7.

Rom.

Villa Albani.

Leukothea. Relief, Sc. 16, 7.

Pallas. Statue, Sc. 16, 9.

Der Parnass. Freskogemälde, von Ant. Raphael Mengs, M. 104, 2.

Villa Borghese.

Apollo und Daphne. Marmorgruppe, von Lorenzo Bernini, Sc. 92, 1.

Villa Farnese.

Der Diadumenos des Polyklet. Statue, Sc. 18, 3.

Villa Ludovisi.

Hera des Polyklet, kolossaler Kopf, Sc. 18, 1.

Barbarengruppe — gewöhnlich Aria und Pätus genannt — Sc. 19, 8.

Der Raub der Proserpina. Statuengruppe von Lorenzo Bernini, Sc. 92, 2.

Villa Massimi.

Dante und Virgil in der Hölle. Freskogemälde von Joseph Koch, M. 106, 2.

Sofronia und Olindo auf dem Scheiterhaufen. Freskogemälde, von Fr. Overbeck, M. 106, 3.

Villa Medici, von Annibale Lippl.

Aeussere Ansicht, A. 74, 11.

Rottenburg (am Neckar).

Marktbrunnen.

Kreuzblume, A. 54 *, 14.

Rouen.

Palais de Justice.

Perspektivische Ansicht des Aeussern, A. 51, 4.

Kirche S. Ouen.

Perspektivische Ansicht des Aeusseren, A. 51, 2.

Grundriss, A. 51, 3.

S.

Saccarah.

Pyramide.

Aufriss, A. 4, 6.

Katakomben.

Amulettfigur einer Katze von Bronze, Sc. 6, 12.

Saint-Savin.

Kirche.

Längendurchschnitt, A. 43, 8.

Salisbury.

Choir Gaur, d. h. der grosse Kreis, celtisches Heidenthum.

Perspektivische Ansicht, A. 1, 6.

Grundriss, A. 1, 7.

Salona.

Kuppelgebäude im Palast des Kaisers Diocletian.

Durchschnitt, A. 30, 15.

Hauptthor des kaiserlichen Palastes.

Aufriss, A. 30, 16.

Samos.

Thor.

Perspektivische Ansicht, A. 12, 9.

T.

Sanct Gallen.**Klosterkirche.**

Grundriss, A. 34, 11.

Sandwich-Inseln.

Idole auf den Morai's (heil. Begräbnisstätten), Sc. 3, 1, 2, 3.

Sardinien.**Nuraga di S. Constantino.**

Aufriss, A. 24, 24.

Durchschnitt, A. 24, 25.

Saumur.**Celtisches Bauwerk.**

Ansicht des Aeussern, A. 1, 3.

Ansicht des Innern, A. 1, 4.

Segovia.**Aquädukt.**

Aufriss, A. 28, 17.

Selnunt.**Mittlerer Tempel des westlichen Hügels.**

Aufriss, A. 13, 1.

Grundriss, A. 13, 2.

Architektonisches Detail, A. 13, 3.

Perseus, die Medusa erlegend, Sc. 16, 1.

Herakles einen Gefangenen Kerkopen auf der Stange tragend, Sc. 16, 2. } Reliefs der Metopen.

Mittlerer Tempel des östlichen Hügels.

Metopenreliefs, Sc. 16, 3 u. 4.

Südlicher Tempel des östlichen Hügels.

Aktäon von Diana in einen Hirsch verwandelt. Metopenreliefs, Sc. 16, 5.

Sevilla.**Kathedrale.**

Innere Ansicht, A. 58, 2.

Siena.**Casa Peruzzi.**

Laura, Sc. 63, 3.

Petrarka, Sc. 63, 4. } Marmorreliefs von Simon von Siena.

Dom.

Die Geburt Christi. Relief an der Kanzel, von Nicola Pisano, Sc. 48, 9.

Kirche S. Domenico.

Marfa mit dem Kinde, von Guido von Siena, M. 49, 1.

Spalatro (siehe Salona).**Stabiä.****Privathaus.**

Nereiden, Wandgemälde, M. 22, 9 u. 10.

Stendal.**Dom.**

Innere Ansicht, A. 56, 3.

Aeussere Ansicht, A. 56, 4.

Stettin.

Statue Friedrich des Grossen, von J. G. Schadow, Sc. 103, 9.

Strassburg.**Kathedrale.**

Aeussere Ansicht, A. 53, 8.

Stuttgart.**Museum der bildenden Künste.****Gemälde-Galerie.**

Hiob von seinen Freunden betrauert, von Eberhardt von Wächter, M. 105, 4.

Apollo unter den Hirten, von G. Schick, M. 105, 1.

Tabriz.**Moschee.**

Durchschnitt, A. 40, 4.

Tadmor (siehe Palmyra).**Tangermünde.****Rathhaus.**

Hauptfäçade, A. 56, 5.

Stephanskirche.

Portal, A. 56, 6.

Tarquinii.**Tomba del Cardinale.**

Innere Ansicht, A. 24, 31.

Grotta Querciola.

Wandgemälde, M. 26, 7.

Grab.

Bacchische Spiele. Wandgemälde, M. 26, 12 u. 13.

Grab.

Tödtengenien. Malereien des Frieses, M. 26, 15.

Tarragona.**Kathedrale.**

Innere Ansicht, A. 42, 7.

Tehuantepec.**Pyramidaler Bau.**

Perspektivische Ansicht, A. 2, 10.

Kapellen.

Perspektivische Ansicht, A. 2, 12.

Grundriss, A. 2, 11.

Theben (in Aegypten).**Medinet-Abu.****Oestlicher Tempel.**

Aufriss, A. 4, 11.

Grundriss, A. 4, 12.

Palast. (Der sogenannte Pavillon).

Fäçade, A. 4, 20.

Grundriss, A. 4, 21.

Durchschnitt, A. 4, 22.

Architektonisches Detail, A. 4, 28 u. 29.

Todten-Palast des Osymandyas.

Grundriss, A. 5, 9.

Längendurchschnitt, A. 5, 8.

Querdurchschnitte, A. 5, 6 u. 7.

Luxor.**Thor-Pylonen des Palastes.**

Aufriss, A. 5, 1.

Grundriss, A. 5, 2.

Kurnah.**Todten-Palast.**

Fäçade, A. 5, 3.

Durchschnitt, A. 5, 4.

Grundriss, A. 5, 5.

Theben (in Aegypten).**Königsgräber.**

Aegyptische Gottheit, aus einem Gemälde, M. 6, 7.

Basaltsculpturen zweier Göttinnen, Sc. 6, 2.

Geflügelte Göttin. Bemaltes Relief, Sc. 6, 11.

Paläste.

Basreliefs, Sc. 6, 4, 6, 8, 9 u. 13.

Tiaganaco.**Tempelthor.**

Vorderseite, A. 2, 4.

Rückseite, A. 2, 5.

Basreliefs, Sc. 3, 10.

Tirynthos.**Cyklopenmauer.**

Perspektivische Ansicht, A. 12, 1.

Gallerieen in der Burgmauer.

Perspektivische Ansicht, A. 12, 15.

Stoa in der Burgmauer.

Perspektivische Ansicht, A. 12, 16.

Titicaca-Insel.**Incas-Tempel.**

Ansicht der Ruinen, A. 2, 6.

Tiascula.

Thönernes Weihrauchgeschirr, Sc. 3, 4.

Todi.**Polygones Mauerwerk.**

Perspektivische Ansicht, A. 24, 3.

Toledo.**Kirche des Hospitals S. Johann Baptista.**

Die Taufe Christi, Sc. 86, 8. } Reliefs vom Grabmal des Cardinal,

Die Enthauptung Johannes des } Erzbischofs D. Juan Tavera, von

Täufers, Sc. 86, 9. } Alonso Berruguete.

Hospital zum heiligen Kreuz, von Heinrich von Egas.

Ansicht der Haupttreppe, A. 87*, 5.

Kathedrale.

Ansicht des Innern, A. 58, 1.

Portal der Kapelle der neuen Könige, von Alonso de Covarrubias, A. 87*, 14.

Toscanela.**Kirche S. Maria maggiore.**

Portal, A. 41, 7.

Tübingen.**Antiquitäten-Kabinet.**

Broncestatue des Amphiaraos, Sc. 16, 15.

Turin.**Kirche della Superga, von Filippo Ivrea.**

Aufriss, A. 91, 4.

Tusapan.**Teocalli.**

Perspektivische Ansicht, A. 2, 7.

Tusculum.**Quellhaus.**

Längendurchschnitt, A. 24, 9.

Querdurchschnitt, A. 25, 10.

U.

Ulm.

Münster.

Aeussere Ansicht, A. 55, 4.
Grundriss, A. 55, 5.

Upsala.

Kathedrale.

Aeussere Ansicht, A. 56, 8.
Grundriss, A. 56, 9.

Urach.

Probstei-Kirche S. Amandus.

Krappenviale von dem Betstuhl des Grafen Eberhardt des Aelteren von Württemberg, A. 54*, 27.

Urnas.

Kirche.

Innere Ansicht, A. 46, 9.
Architektonische Details, A. 46, 10–12.

V.

Vaprio.

Schloss.

Maria mit dem Kinde. Fragment eines Freskogemäldes, von Francesco Melzi, M. 74, 7.

Varallo.

S. Maria di Loretto.

Die Anbetung des Kindes. Freskobildd von Gaudenzio Ferrari, M. 79*, 16.

Venedig.

Kirche S. Giorgio de' Greci.

Façade, von Sansovino, A. 71, 6.

S. Giovanni e Paolo.

Grabmal des Dogen Andrea Vendramin, von Alessandro Leopardi, Sc. 73, 1.

Vor der Kirche.

Reiterstatue des Bartolommeo Colleoni, von Andrea del Verocchio, Sc. 66, 2.

Kirche S. Marco.

Phrixos und Helle, Basrelief von Sansovino aus der Loggia des Campanile, Sc. 73, 3.

Kirche del Redentore, von Palladio.

Aufriss, A. 71, 4.
Grundriss, A. 71, 5.

Kirche S. Zaccaria, von Martino Lombardo.

Façade, A. 64, 6.
Grundriss, A. 64, 7.

Bibliothek des h. Marcus, von Jacopo Sansovino,

Seitenfaçade, A. 71, 10.

Cà Doro.

Aufriss, A. 57, 11.

Dogen-Palast.

Die Gerechtigkeit des Kaisers Trajan. Relieffragment am Kapitell einer Säule, von Filippo Calendario, Sc. 61, 5.
Sculpturen der Kapitelle, von Filippo Calendario, Sc. 63, 1 u. 2.

Venedig.

Galerie der Akademie.

Die Krönung der Jungfrau Maria, von Giovanni und Antonio Vivarini, M. 69, 1.

Die Himmelfahrt Mariä, von Titian, M. 80, 5.

Der heilige Petrus von andern Heiligen umgeben, von Palma vecchio, M. 80, 8.

Adam und Eva, von Tintoretto, M. 88, 2.

Palazzo Manfrini.

Grablegung Christi, von Tizian, M. 80, 4.

Im Privatbesitz.

Kopf attischer Schule, Sc. 18, 2.

Verona.

Kirche S. Zeno.

Façade, A. 41, 5.

Versailles.

Schloss.

Haupttheil der Façade, von Jules Mansard, A. 91*, 1.

Galerie.

Ludwig des XIV. Krieg gegen Spanien, von Charles Le Brun, M. 98, 5.

Gärten.

Der Raub der Proserpina. Statuengruppe, von Girardon, Sc. 93, 9.

Volci.

Cucumella.

Basis, Kapitell und Piedestal der etruskischen Säulenordnung, A. 24, 4–6.

Grabhügel.

Aufriss, A. 24, 20.

Grabhügel.

Aufriss, A. 24, 21.

Unterirdisches Grab.

Grundriss, A. 24, 28.

Durchschnitt, A. 24, 29.

Brücke und Aquädukt.

Perspektivische Ansicht, A. 28, 18.

Voiterra.

Thor.

Aeussere Ansicht, A. 24, 7.

Innere Ansicht, A. 24, 8.

Vourkano.

Klosterkirche.

Innere Ansicht, A. 35, 6.

Grundriss, A. 35, 7.

W.

Warnhem.

Kirche.

Innere Ansicht, A. 46, 8.

Wechselburg.

Thronender Christus, Sc. 47, 1.

Das Opfer Abrahams, Sc. 47, 2.

Reliefs an der Kanzel.

Weimar.

Stadtkirche.

Christus am Kreuz. Altarbild von Lucas Cranach, M. 84, 8.

Wien.

Kirche des heil. Borromäus, von Fischer von Erlach.

Façade, A. 91, 5.

Dom (St. Stephan).

Innere Ansicht, A. 55, 7.

Grundriss, A. 55, 8.

Thurmspitze, A. 55, 9.

Kaiserliche Sammlung des Belvedere.

Antiken-Kabinet.

Apotheose des Kaisers Augustus. Geschnittener Stein, Sc. 32, 3.

Meer und Erde. Sculpturen eines goldenen Salzfasses, von Benvenuto Cellini, Sc. 73, 9.

Gemälde-Galerie.

Die Anbetung der heiligen Dreieinigkeit, von Albrecht Dürer, M. 83*, 3.

Der Zahnbrecher, von Adrian von Ostade, M. 100, 1.

Eine lustige Gesellschaft, von Jan Steen, M. 100, 2.

Eine Spitzenklöpplerin, von Gabriel Metz, M. 100, 7.

Die Seidenhändlerin, von Franz von Mieris, M. 100, 8.

Kaiserliche Bibliothek.

Adam und Eva, aus den Miniaturen eines Manuscripts des 4ten oder 5ten Jahrhunderts, M. 37, 13.

Wittenberg.

Stadtkirche.

Gruppe aus dem Altarbilddes Lucas Cranach, M. 84, 9.

Wollaton — Hall.

Schloss, von John Thorpe.

Aufriss eines Theiles der Façade, A. 87*, 9.

Worms.

Dom.

Aufriss der Westseite, A. 45, 5.

Grundriss, A. 45, 6.

Y.

York.

Kathedrale.

Aeussere Ansicht, A. 52, 1.

Grundriss, A. 52, 2.

Architektonische Details, A. 52, 3–6.

Innere Ansicht der Krypta, A. 44, 2.

Architektonische Details, A. 47, 6, 7 u. 8.

Z.

Zamora.

Kathedrale.

Aeussere Ansicht, A. 42, 8.

Zwickau.

Frauenkirche.

Christus am Kreuz, von Michael Wolgemuth, M. 82, 4.

II. Sachregister.

(A. bedeutet Architektur, Sc. = Sculptur, M. = Malerei. Die erste grössere Zahl zeigt die Tafel, die kleinere die Figur an; das * neben der Zahl der Tafeln bezeichnet die Ergänzungstafeln.)
Die Jahreszahl nach dem betreffenden Kunstwerk zeigt an, in welcher Zeit dasselbe begonnen (beg.) oder vollendet (voll.), oder überhaupt unternommen und ausgeführt wurde, die
Zahl nach dem Künstler bezeichnet die Zeit, in welcher der Letztere geboren (geb.), lebte, oder gestorben (gest.) ist.

A.

- Abbas II.**, siehe Grabmal.
- Abendmahl, das.** Relief von den Sculpturen des Portals der Kirche S. Germain des Près zu Paris (11. Jahrh.), Sc. 47, 11.
" " Wandgemälde im Refektorium des Klosters S. Maria delle Grazie zu Mailand, von Leonardo da Vinci (1452—1519), M. 74, 2.
- Abraham.** Statue an der goldenen Pforte zu Freiberg (letztes Viertel des 12. Jahrh.), Sc. 47, 5.
" " die Engel erblickend und sie bewirthend, von den Mosaiken in S. Maria Maggiore (432—440) zu Rom, M. 37, 5.
" " erblickt das gelobte Land, von Julius Schnorr von Carolsfeld, M. 106, 4.
" " 's Opfer, Relief vom Sarkophag des Junius Bassus (gest. 540 nach Christi Geb.), Sc. 36, 8.
" " " Deckenbild vom dritten Grabgemach im Coemeterium der h. Marcellinus und Petrus bei Rom, Sc. 36, 10.
" " " Relief der Kanzel zu Wechselburg (Ende des 12. Jahrh.); Sc. 47, 2.
- Abschiedscene,** griechisches Vasenbild, M. 21, 8.
- Absis des Tricliniums im Lateran,** siehe Christus segnend zwischen den Aposteln.
- Abteikirche zu Laach,** siehe Kirche des Klosters zu Laach.
- Achilles weist die Gesandten des Nestor zurück.** Nachbildung einer getuschten Zeichnung (1794), in der Bibliothek der königl. Akademie der Künste zu Berlin von Asmus Carstens, M. 105, 3.
- Achilles und Patroklos.** Vasenbild auf der Schale des Sosias, M. 20, 11.
- Adam's Erschaffung.** Einzelne Darstellung aus den Deckengemälden der sixtinischen Kapelle zu Rom (1508—1512), von Michel Angelo, M. 77, 4.
- Adam und Eva.** Miniaturbild eines griechischen Manuscripts der Genesis (aus dem 4. oder 5. Jahrh.), M. 37, 13.
" " Relief vom Sarkophag des Junius Bassus (gest. 540), Sc. 36, 8.
" " Altchristl. Wandgemälde vom zweiten Grabgemach des heiligen Kalixtus und anderer Märtyrer bei Rom, M. 36, 9.
" " Nachbildung eines Kupferstichs (vom Jahre 1504), von Albrecht Dürer, M. 83, 1.
" " Nachbildung eines Kupferstichs von Bartholomäus Beham (1543), M. 83*, 5.
" " Gemälde in der Gallerie der Akademie zu Venedig, von Tintoretto (1512—1594), M. 88, 2.
" " siehe auch: Sündenfall.
" " siehe auch: Vertreibung aus dem Paradiese.

- Aegyptisch-arabische Architektur,** A. 39, 1—10.
- Aegyptische Architektur,** 4, 1—33. 5, 1—17.
" " Malerei, M. 6, 7.
" " Sculptur, Sc. 6, 1—6 u. 7.
- Aegyptischer Monolith** aus dem Sanctuarium eines Tempels. Aufriss, A. 5, 12. Durchschnitt, A. 5, 13.
- Aegyptische Göttinnen in Basalt,** Sc. 6, 2.
" " Vasen, Sc. 6, 15, 20 u. 21.
- Aegyptischer Priester,** Bronzefigur, Sc. 6, 3.
- Aeneas, die Flucht des.** Composition von Federigo Barocci (1528—1612), M. 88, 7.
- Agamemnon,** siehe Rathversammlung griechischer Fürsten.
- Agnes, die heilige.** Gemälde (1527) im Dome von Pisa von Andrea del Sarto, M. 76, 9.
- Ahriman,** siehe Ormuzd.
- Ajas, der Telamonier.** Statue vom westlichen Giebfeld des Minerventempels auf Aegina (1. Hälfte des 5. Jahrh. v. Chr. Geb.), Sc. 16, 8.
- Akropolis von Athen,** siehe Propyläen.
- Aktäon, von Diana in einen Hirsch verwandelt.** Metopenbild vom südlichen Tempel auf dem östlichen Flügel zu Selinunt (2. Hälfte des 5. Jahrh.), Sc. 16, 5.
" " siehe Haus des Aktäon.
- Alexander der Grosse.** Büste nach Lysippos, Sc. 19, 1.
- Alexanderschlacht, die.** Antikes Mosaik, M. 23, 1, 2—6.
- Alexanderzug.** Fragment des Frieses im päpstlichen Palast auf dem Quirinal (1812), von Bertel Thorwaldsen, Sc. 103, 11.
- Alfieri, Vittoria,** siehe Grabmal.
- Alhambra, die, zu Granada** (gegr. in der 2. Hälfte des 13. Jahrh., voll. um die Mitte des 15. Jahrh.).
Alberca oder Teichhof. Kapelle, A. 38, 10 u. 11.
Das Thor der Gerechtigkeit. Aufriss, A. 38, 12.
Die Halle der Abenceragen. Ansicht des Innern, A. 38, 3.
Die Halle der zwei Schwestern. Kapelle, A. 38, 8 u. 9.
Ornament, A. 38, 14.
Hof des Fischteiches. Ornament, A. 38, 13.
Portikus. Aufriss, A. 38, 2.

- Altar, vierseitiger,** Sc. 25, 1—4.
- Altarnische,** von S. Paolo zu Rom, siehe Christus auf dem Throne.
- Altchristliche Architektur** (altchristl. Basilikenbau), A. 34, 1—12.
" " Malerei, M. 37, 1—14.
" " Sculptur, Sc. 36, 1—12.
- Allegorie,** von Heinrich Goltzius (nach einem Kupferstich des Meisters vom Jahr 1582), M. 89, 1.
" " des Geizes (1552), von Heinrich Aldegrever, M. 83*, 7.
" " Sieg der Weisheit über die menschliche Thorheit, von Martin de Vos (gest. 1604), M. 89, 3.
" " aus einer Reihe von Bildern, die irdische Liebe darstellend, von Otto Venius (1608), M. 89, 7.
" " aus einer Reihe von Bildern, die himmlische Liebe darstellend, von Otto Venius (1640), M. 89, 8.
" " Der Schrecken des Krieges, Gemälde in der Gallerie des Palastes Pitti zu Florenz, von P. P. Rubens (1577—1640), M. 95, 5.
" " des Monats October, von Joachim von Sandrart (1606—1688), M. 99, 1.
" " der Gerechtigkeit. Basrelief von François Anguier (1612—1686), Sc. 93, 11.
" " der Stärke. Basrelief im Innern des Berliner Schlosses, von Andreas Schlüter (1699—1706), Sc. 93, 5.
" " des Welttheils Europa, in einem der grossen Säle des Schlosses zu Berlin von Andreas Schlüter (1699—1706), Sc. 93, 6.
" " Der Zeitgott, ein Gemälde anrauchend, von William Hogarth (1697—1764), M. 98, 8.
- Alonso, Don, Infant von Spanien.** Statue (Ende des 15. Jahrh.), von Gil Siloë in der Karthäuserkirche zu Miraflores, Sc. 86, 7.
- Amazone.** Statue von Phidias (490—432 v. Chr. Geb.), Sc. 17, 15.
" " Statue von Polyklet (blühte von 450—410 v. Chr. Geb.), Sc. 17, 16.
- Amazonenkampf** vom Fries des Apollotempels zu Phigalia (2. Hälfte des 5. Jahrh. v. Chr. Geb.), Sc. 17, 11.
- Amor.** Darstellung auf dem Friesrelief der Tempelcellle des Parthenon (voll. 438 v. Chr. Geb.), Sc. 17, 8.
" " von Thespieae. Torso nach Praxiteles (blühte 364—340 v. Chr. Geb.), Sc. 18, 8.
" " eine Frau schaukelnd. Vasenbild, M. 21, 5.
" " Erziehung des, von Correggio (1494—1534), M. 75, 7.
- Amorinen, spielende.** Vasenbild, M. 21, 4.
- Amphiaraios.** Broncestatue im Antiquitäten-Cabinet zu Tübingen, Sc. 16, 15.
- Amphion und Zethus,** siehe der farnesische Stier.
- Amphora mit Volutenhenkeln,** griechische Vase, M. 21, 11.

Amulettfiguren, ägyptische, Sc. 6, 12 u. 17.

Anatomische Vorlesung.

Gemälde von Rembrandt, siehe Nic. Tulp.

Anna von Bretagne.

Miniaturbild eines Gebetbuches dieser Königin (aus dem 15. Jahrh.), in der königl. Bibliothek zu Paris, M. 84^o, 5.

Anna, die heilige und Joachim.

Aus der Geschichte der Maria in den Bildern der Kapelle S. Annunziata dell' Arena zu Padua (1306), von Giotto, M. 62, 3.

Anbetung der heiligen Dreifaltigkeit (1511).

Gemälde in der Bildergalerie des Belvedere zu Wien, von Albrecht Dürer, M. 83^o, 3.

Anbetung der heiligen drei Könige.

Relief an der Façade von S. Andrea zu Pistoja, von Meister Gnamons (1164), Sc. 48, 2.

„ „ Relief einer Altarbekleidung in ciselirtem Silber (1. Hälfte des 12. Jahrh.), Sc. 48, 7.

„ „ Relief an der goldenen Pforte zu Freiberg (Ende des 12. Jahrh.), Sc. 47, 6.

„ „ Relief an der Brüstung der marmornen Kanzel im Baptisterium zu Pisa, von Nicola Pisano (geb. 1260), Sc. 48, 8.

„ „ Glasgemälde des Fensters in der Mitte der oberen Chorrundung des Domes von Köln, M. 54^o, 2.

„ „ Relief der ersten Broncebüste an dem Baptisterium S. Giovanni zu Florenz (1404—1424), von Lorenzo Ghiberti, Sc. 65, 6.

„ „ Haupttafel des Kölner Dombildes (vom J. 1426), von Meister Stephan, M. 60, 6.

„ „ Nachbildung eines Kupferstichs, von Martin Schön (gest. 1488), M. 82, 2.

„ „ Nach einer Zeichnung in der Gallerie Pitti zu Florenz, von Pinturicchio (1454—1513), M. 70, 7.

„ „ Bemaltes Holzschnitzrelief vom rechten Flügel des Hochaltars in der Kirche zu Blaubeuren (1496), von Georg Syrlin d. Jüng., Sc. 86, 1.

„ „ Nach einer Zeichnung von Vincenzo Camuccini (1773—1844), M. 104, 6.

Anbetung des Kindes.

Ölgemälde im Museum des Louvre zu Paris, von Benvenuto Tisio, genannt Garofalo (1481—1559), M. 79^o, 4.

„ „ Freskogemälde (1527—1529) in der Kirche S. Maria di Loreto bei Varallo in Piemont von Gaudenzio Ferrari, M. 79^o, 16.

Anbetung des Lammes.

Hauptbild vom Genter Altarwerk (1420—1432), von Jan van Eyk, M. 81, 1.

Andronikus Cyrrhestes, siehe Windethurm des Andr. Cyrrhestes.

Antikes Mosaik, M. 23, 1—22.

Antike Wandmalerei, M. 22, 1—17.

Antinous. Römische Idealstatue als Aristäus (aus der 1. Hälfte des 2. Jahrh. n. Chr. Geb.), Sc. 33, 3.

Antoninus Pius (reg. 138—161). Statue, Sc. 33, 2.

Antonius, der heilige und das Christkind.

Gemälde in der königl. Bildergalerie zu Berlin, von Bart. E. Murillo (1618—1682), M. 97, 8.

Aphrodite, siehe Venus.

Apponia, Familie, siehe Sarkophag von Chiusi.

Apollo Kitharoedos. Statue nach Scopas (blühte 390—350 vor Chr. Geb.), Sc. 18, 5.

Apollo Sauroktonos. Statue von Praxiteles (blühte von 364—340 v. Chr. Geb.), Sc. 18, 6.

„ „ der vatikanische, Sc. 32, 10.

„ „ Broncefigur im britt. Museum zu London, Sc. 16, 11.

„ „ zu Delphi. Vasenbild, M. 21, 2.

„ „ siehe Athletischer Götterverein, auf einem griechischen Vasenbild, M. 20, 5.

„ „ Relief vom Altar der „zwölf Götter“ im Louvre zu Paris, Sc. 16, 14.

„ „ und Daphne, Marmorgruppe von Lorenzo Bernini in der Villa Borghese zu Rom (1616), Sc. 92, 1.

„ „ unter den Hirten. Gemälde in der Gallerie des Museums der bildenden Künste zu Stuttgart, von G. Schick, M. 106, 4.

Apotheose des Kaisers Augustus, geschnittener Stein, Sc. 32, 3.

Aquädukt von Segovia, A. 28, 17.

„ „ des Claudius, A. 28, 20.

„ „ und Brücke bei Volci, A. 28, 18.

Arabesken, aus den Loggien des vatikanischen Palastes zu Rom, von Giovanni da Udine (1487—1564), M. 79^o, 12—15.

Arc de l'Etoile zu Paris (1806—1834), von Chalgrin. Perspektivische Ansicht, A. 102, 3.

Architektur, siehe ägyptische.

„ „ „ ägyptisch-arabische.

„ „ „ altchristliche.

„ „ „ byzantinische.

„ „ „ deutsche.

„ „ „ des romanischen Styls.

„ „ „ germanischen Styls.

„ „ „ modernen Styls im 16. Jahrh.

„ „ „ „ 17. u. 18. Jahrh.

„ „ „ neuere.

„ „ „ englische.

„ „ „ des romanischen Styls.

„ „ „ „ germanischen Styls.

„ „ „ „ modernen Styls im 16. Jahrh.

„ „ „ „ 17. u. 18. Jahrh.

„ „ „ neuere.

„ „ „ etruskische.

„ „ „ französische.

„ „ „ des romanischen Styls.

„ „ „ „ germanischen Styls.

„ „ „ „ modernen Styls im 15. im 16. Jahrh.

„ „ „ „ 17. u. 18. Jahrh.

„ „ „ mexikanische.

„ „ „ niederländische.

„ „ „ des germanischen Styls.

„ „ „ „ modernen Styls im 17. Jahrh.

„ „ „ persische.

„ „ „ persisch-muhammedanische.

„ „ „ römische.

„ „ „ spanische.

„ „ „ des romanischen Styls.

„ „ „ „ germanischen Styls.

„ „ „ „ modernen Styls im 16. Jahrh.

„ „ „ spanisch-maurische.

Architektonische Verzierungen.

Antike Wandmalerei, M. 22, 16 u. 17.

Arethusa, Kopf der Quellnymphe, auf einer griechischen Silbermünze, Sc. 19, 15.

Argonauten, die. Zeichnung auf einem etruskischen Schmuckkästchen von Bronce, von Novios Plautios, M. 26, 2.

Ariadne. Marmorstatue im Besitze des Herrn von Bethmann in Frankfurt a. M. (1806 voll.), von Joh. Heinr. v. Danneker, Sc. 103, 7.

Artemis, siehe Diana.

Arringatore, l', etruskische Broncestatue, Sc. 25, 11.

Arria und Pätus, siehe Barbarengruppe.

Assyrische Skulptur, Sc. 11^o, 1—12.

Athene, siehe Minerva.

Athletischer Götterverein. Antikes Vasengemälde, M. 20, 5.

Atlas und Herkules. Zeichnung auf einem etruskischen Spiegel, M. 26, 1.

Auferweckung des Königssohnes durch die Apostel Petrus und Paulus.

Wandgemälde der Kapelle Brancacci in der Kirche del Carmine zu Florenz, von Masaccio (1402—1443), M. 67^o, 1.

Auferweckung von den Toten.

Wandgemälde in der Kapelle della Madonna des Domes von Orvieto, von Luca Signorelli (1440—1521), M. 68.

Augustus, Gewandstatue, Sc. 32, 5.

„ „ Apotheose des, geschnittener Stein, Sc. 32, 3.

„ „ siehe auch: Bogen des Augustus.

„ „ siehe auch: Mausoleum des Augustus.

Aurora. Weibliche Statue vom Denkmal des Lorenzo de' Medici in der Kapelle der Mediceer, an der Kirche S. Lorenzo zu Florenz, von Michel Angelo, Sc. 72, 10.

„ „ Freskogemälde an der Decke eines Gartensaales des Palastes Rospigliosi zu Rom, von Guido Reni (1575—1642), M. 94, 3.

Aztekische Sculpturen, Sc. 3, 11 u. 12.

B.

Bacchus, auf einer griech. Vase, M. 20, 5.

„ „ Kopf auf einer griech. Silbermünze, Sc. 19, 20.

Bachus und Semele. Zeichnung auf einem etruskischen Spiegel, M. 26, 8.

Bachus und Satyrn. Sculpturen vom Monument des Lysikrates (384 v. Chr. Geb.), Sc. 18, 15.

Bacchischer Genius. Antikes Mosaikbild, M. 23, 19.

Bacchische Spiele. Wandgemälde eines Grabs zu Tarquinii, M. 26, 11, 12 u. 13.

Balsamgefäß, griechisches (Lekythos), M. 20, 17.

Baptisterium S. Giovanni zu Florenz.

Relieftafeln der von Lorenzo Ghiberti (1424—1447) in Bronceguss ausgeführten zweiten Hauptthüre, Sc. 65, 1 u. 2. Details, Sc. 65, 3—5.

„ „ zu Pisa, (1153).

Aeußere Ansicht, A. 42, 1.

- Barbara, heilige.** Gemälde im Museum zu Berlin, von Gio. Ant. Beltraffo, (1467—1516), M. 74, 8.
- „ „ die heilige, Nachbildung eines Kupferstichs, von Israel von Meckenen (1426—1503), M. 82, 8.
- Barbarengruppe — Arria und Pätus —** Sc. 19, 8.
- Bartholomäus, der heilige.** Sculpturwerk an der Façade der Certosa di Pavia (16. Jahrh.), Sc. 73, 5.
- „ „ Martyrium des Heiligen. Nachbildung eines Kupferstichs von Giuseppe Ribera, gen. Spagnoletto (1593—1656), M. 94, 7.
- Basilica Aemilia, siehe Forum Romanum.**
- „ „ **S. Agnese zu Rom.**
Innere Ansicht, A. 34, 6.
- „ „ **S. Apollinare zu Ravenna.**
Aeusserer Ansicht, A. 34, 5.
- „ „ **S. Clemente zu Rom.**
Grundriss, A. 34, 7.
Innere Ansicht, A. 34, 8.
- „ „ **des Constantine zu Rom.**
Längendurchschnitt, A. 29, 10.
- „ „ Grundriss, A. 29, 11.
- „ „ **Julia, siehe Forum Romanum.**
- „ „ **S. Paolo fuori le mura zu Rom.**
Innere Ansicht, A. 34, 1.
Längendurchschnitt und Grundriss, A. 34, 2.
Querdurchschnitt, A. 34, 3.
Grundriss, A. 34, 4.
- „ „ **von Pompeji.**
Durchschnitt, A. 29, 9.
- „ „ **S. Prassede zu Rom.**
Innere Ansicht, A. 34, 9.
- Baudenkmäler von Südamerika und Mexiko,** A. 2, 1—10.
- Begräbniss, alt-mexikanisches,** A. 2, 3.
- Belagerung einer Feste.** Relief aus Chorsabad, Sc. 11*, 9.
- Belisar (voll. 1795).** Gemälde von Fr. Gérard, M. 104, 3.
- Bergpredigt Christi, siehe Christi Bergpredigt.**
- Betrunkene Weiber,** von Peter Breughel, dem Aelteren (1530—1590), M. 89, 5.
- Bettler, ein.** Nachbildung einer Originalradirung (vom Jahr. 1632), von Georg van Vliet, M. 96, 12.
- Bhadra, Sculptur im Grottentempel zu Ellora,** Sc. 11, 8.
- Bibliothek des heiligen Markus zu Venedig (beg. 1536),**
von Jacopo Sansovino.
Seitenfaçade, A. 71, 10.
- Bilderwerke von Oceanien und Mexiko,** Sc. 3, 1—19.
- Bischof.** In Holz geschnitzte Statue in der Kirche zu Barneck bei Bourleighouse, Sc. 86, 6.
- Bischofstuhl, altchristlicher, skulptirter aus dem 6. Jahrh.** Fragment der Lehne, Sc. 36, 4.
- Bogen des Augustus zu Rimini.**
Aufriss, A. 28, 2.
- Börse von Antwerpen.**
Innere Ansicht, A. 51, 7.
- Brahmanischer Grottentempel, gen. Dumar-Leyna.**
Innere Ansicht, A. 9, 1.
Grundriss A. 9, 9.
- Braut und Bräutigam.** Antikes Vasenbild, M. 20, 12.

- Britannia-Röhrenbrücke über die Menaystrasse,**
(voll. 1848), von Stephenson und Fairbairn.
Perspektivische Ansicht, A. 102, 7.
- Brücke, die, kleine.** Landschaft von Jacob Ruysdael (1635—1681), M. 101, 7.
- Bruno, der heilige.** Statue in der Karthäuserkirche zu Rom, von Houdon (geb. 1741), Sc. 92, 8.
- Buddha, Statue,** Sc. 11, 1.
- Buddhistischer Grottentempel im Ghatgebirge.**
Innere Ansicht, A. 10, 1.
- Buonarotti's, Michel Angelo, (1474—1563)** Porträt, M. 77, 1.
- Byzantinische Architektur,** A. 35, 1—11.

C.

- Cà Doro zu Venedig (14. Jahrh.)**
Aufriss der Façade, A. 57, 11.
- Cäcilie, die heilige.** Statue (1588—1592), von Stefano Maderno in der Kirche S. Cecilia zu Rom, Sc. 92, 4.
- Calventius Quietus, siehe Grab des Calventius Quietus.**
- Campanile zu Pisa (1174).**
Aeusserer Ansicht, A. 42, 1.
- Capella Palatina in Palermo (1132).**
Längendurchschnitt, A. 42, 5.
Grundriss, A. 42, 6.
- Caracalla, siehe Thermen des Caracalla.**
- Carità.** Freskogemälde (1520) im Hof der Compagnia dello Scalzo zu Florenz, von Andrea del Sarto, M. 76, 8.
- Carlos.** Porträt des Prinzen D. Balthazar, von Diego Velaquez (1599—1660), M. 97, 4.
- Catilina's Verschwörung.** Gemälde in der Gallerie Pitti zu Florenz, von Salvator Rosa (1615—1673), M. 94, 8.
- Cave canem!** Antikes Mosaikbild, M. 23, 22.
- Celtische Heiligthümer,** A. 1, 1—7.
- Ceres, Kopf, der, auf einer griechischen Silbermünze,** Sc. 19, 17.
- „ „ **thronende, antike Wandmalerei,** M. 22, 1.
- Certosa, la, bei Pavia (1396—1542), von Ambrogio Fossano.**
„ „ Aufriss der Façade, A. 64, 5.
„ „ Basrelief, einen Leichenzug darstellend (15. Jahrh.), Sc. 66, 9.
„ „ Sculpturen (16. Jahrh.), Sc. 73, 5.
- Chimäre, die.** Etruskisches Bronzewerk in der Gallerie zu Florenz, Sc. 25, 13.
- Choragisches Denkmal des Lysikrates (334 v. Chr. Geb.)**
Aufriss, A. 15, 2.
Grundriss, A. 15, 3.
Architektonische Details, A. 15, 4.
- „ „ **Denkmal des Thrasyllus (320 v. Chr. Geb.)**
Aufriss, A. 15, 3.
Grundriss, A. 15, 6.
Architektonische Details, A. 15, 7.
- Christus, Statue (1821) von Bertel Thorvaldsen** Sc. 103, 10.
- „ „ **Wandgemälde aus der Märtyrerkirche der Katakomben zu Neapel,** M. 37, 10.

- Christus, der gute Hirte.**
Deckenbild des 3. Grabgemachs vom Coemeterium des h. Marcellinus und Petrus bei Rom (altchristliche Malerei), Sc. 36, 10.
- „ „ **der gute Hirte.**
Deckengemälde des 9. Grabgemachs im Coemeterium des heil. Marcellinus (altchristliche Malerei), Sc. 36, 12.
- „ „ **der gute Hirte.**
Sarkophagrelief (altchristliche Sculptur), Sc. 36, 5 u. 6.
- „ „ **als Kind.**
Nachbildung eines Holzschnitts von Lucas Cranach (1472—1553), M. 84, 10.
- „ „ **als Kind im Tempel lehrend.**
Gemälde von den ehemaligen Messgerätheschränken der Sakristei von S. Croce zu Florenz, von Giotto (1276—1336), M. 62, 5.
- „ „ **Anbetung des thronenden**
Relief (erste Hälfte des 13. Jahrh.) im Bogenfelde des Portals vom südlichen Kreuzesarm der Kirche von Friedberg in der Wetterau, Sc. 59, 9.
- „ „ **am Kreuz.** Relief auf einer Altarbekleidung in eisiltem Silber (1. Hälfte des 12. Jahrh.), Sc. 48, 6.
- „ „ „ „ **Wandgemälde (vom J. 1388) aus der Lunette** des in der S. Castorkirche zu Coblenz dem Erzbischof von Trier, Cuno von Falkenstein errichteten Grabmals, von Meister Wilhelm von Köln, M. 60, 2.
- „ „ „ „ **Holzschnitzwerk in der Kirche S. Maria No-** **vella zu Florenz, von Brunelleschi (1375** **—1444), Sc. 66, 7.**
- „ „ „ „ **Nachbildung eines Kupferstichs von Martin Schön** **(gest. 1488), M. 82, 1.**
- „ „ „ „ **Gemälde vom Hauptaltar der Frauenkirche zu** **Zwickau (1479), von Michael Wohlgenuth,** **M. 82, 4.**
- „ „ „ „ **Altarbild in der Stadtkirche zu Weimar,** **von Lucas Cranach (gest. 1553), M. 84, 8.**
- „ „ **bei den Schülern von Emaus.**
Nachbildung einer Radirung (vom J. 1634) von Rembrandt, M. 96, 6.
- „ „ **dem Petrus seine Verläugnung prophezei-** **hend.**
Sarkophagrelief (altchristliche Sculptur), Sc. 36, 2.
- „ „ **Relief vom Sarkophag des Junius Bassus (gest. 540 n. Chr. Geb.),** **Sc. 36, 8.**
- „ „ **dem das heidnische Weib die Hand küsst.**
Sarkophagrelief (altchristliche Sculptur), Sc. 36, 2.
- „ „ **erweckt den Lazarus.**
Deckenbild des 3. Grabgemachs vom Coemeterium der heil. Marcellinus und Petrus bei Rom (altchristl. Malerei), Sc. 36, 10.
- „ „ **erweckt der Jairi Töchterlein vom Tode.**
Gemälde in der königl. Gallerie zu Berlin, von Gerbrandt van den Eeckhout (1621—1674), M. 96, 9.
- „ „ **im Tempel.**
Wandgemälde des ersten Grabgemachs vom Coemeterium des h. Kalixtus bei Rom (altchristliche Malerei), Sc. 36, 11.
- „ „ **lehrend.**
Relief auf einem Sarkophag (altchristl. Sculptur), Sc. 36, 3.
- „ „ „ „ **vom Sarkophag des Junius Bassus (gest. 540 n. Chr. Geb.), Sc. 36, 8.**

- Christus mit den Schriftgelehrten.**
Gemälde in der Nationalgalerie zu London, von Leonardo da Vinci (1442—1519), M. 74, 5.
- „ „ **mit dem Zinsgroschen (Cristo della moneta),**
Öelgemälde in der Dresdner Gallerie, von Tizian (1477—1576), M. 80, 2.
- „ „ **mit den Schwestern des Lazarus.**
Bronzerelief (1521) einer Kapelle in der alten Pfarrkirche zu S. Ulrich in Regensburg, von Peter Vischer, Sc. 85, 11.
- „ „ **segnend zwischen den Aposteln.**
Mosaikgemälde vom Triclinium des alten lateranischen Palastes (altchristliche Malerei), M. 37, 3.
- „ „ **auf dem Throne mit den Heiligen Paulus, Lukas, Petrus und Andreas.**
Mosaikgemälde aus dem 13. Jahrh. von der Altarnische S. Paolo zu Rom, M. 37, 2.
- „ „ **thronender.**
Relief der Kanzel zu Wechselburg (Ende des 12. Jahrh.), Sc. 47, 1.
- „ „ **und die Samariterin.**
Sarkophagrelief (altchristliche Sculptur), Sc. 36, 2.
- „ „ **und die vierundzwanzig Aeltesten der Apokalypse.**
Mosaikgemälde (aus dem 6. Jahrh.) vom Triumphbogen von S. Paolo zu Rom, M. 37, 1.
- „ „ **und Heilige.**
Mosaikgemälde (774) der Absis von S. Marco zu Rom, M. 37, 4.
- „ „ **und die vier Apostel.**
Gemälde in der Gallerie Pitti zu Florenz, von Fra Bartolommeo (1469—1517), M. 76, 2.
- „ „ **und die Ehebrecherin.**
Gemälde in der Gallerie des Berliner Museums, von Pordenone (1484—1539), M. 80, 10.
- „ „ **von Engeln betrauert.**
Gemälde von Gio. Francesco Barbieri, gen. Guercino (1590—1666), M. 94, 5.
- „ „ **vor den Richter geführt.**
Relief vom Sarkophag des Junius Bassus (gest. 540 n. Chr. Geb.), Sc. 36, 8.
- „ „ **vor Pilatus.**
Nach einer Zeichnung von Vincenzo Camuccini (1773—1844), M. 104, 8.
- Christi Abnahme vom Kreuz.**
Relief des Egstersteins (13. Jahrh.), Sc. 47, 3.
- „ „ **Bronzerelief an der Kanzel von S. Lorenzo zu Florenz, von Donatello (1383—1466), Sc. 66, 6.**
- „ „ **Altarbild in einer Seitenkapelle der Kathedrale von Antwerpen, von Peter Paul Rubens (1577—1640), M. 95, 3.**
- „ „ **Altargemälde in der Marienkirche zu Berlin, von Bernh. Rode, (1725—1797), M. 99, 7.**
- „ „ **Abschied von seiner Mutter.**
Holzschnitt aus der kleinen Passion (1511), von Albr. Dürer, M. 83, 4.
- „ „ **Auferstehung.**
Relief aus gebrannter Erde in der Akademie zu Florenz, von Luca della Robbia (1400—1480), Sc. 66, 1.
- „ „ **Altarbild in der Michaeliskirche in Hamburg (1763), von Joh. Hehr. Tischbein, dem Aeltern, M. 99, 5.**
- „ „ **Bergpredigt.**
Darstellung auf einem Sarkophagrelief (altchristliche Sculptur), Sc. 36, 2.
- „ „ **Fragment eines Marmorreliefs vom Architrav der östlichen Thüre des Baptisteriums zu Pisa (aus dem 12. Jahrh.), Sc. 48, 6.**

- Christi Darbringung im Tempel.**
Relief an der Broncebühe von S. Paolo fuori le mura zu Rom, von Staurakios (1070), Sc. 48, 4.
- „ „ **im Tempel.**
Gemälde in der Pinakothek zu München, von Jan van Eyck (blühte 1400—1445), M. 81, 2.
- „ „ **Gemälde in der Gallerie der Brera zu Mailand, von Bramantino, M. 69, 5.**
- „ „ **Einzug in Jerusalem.**
Relief vom Sarkophag des Junius Bassus (gest. 540 n. Chr. Geb.), Sc. 36, 8.
- „ „ **Relief der ersten Broncebühe an dem Baptisterium S. Giovanni zu Florenz, von Lorenzo Ghiberti (1402—1424), S. 65, 8.**
- „ „ **Geburt:**
Elfenbeinernes Relief (aus dem 9. Jahrh.), Sc. 36, 7.
- „ „ **Relief an der Balustrade der Kanzel im Dome zu Siena, von Nicola Pisano (1266), Sc. 48, 9.**
- „ „ **Gefangennehmung.**
Relief vom Sarkophag des Junius Bassus, (gest. 540 n. Chr. Geb.), Sc. 36, 8.
- „ „ **Relief vom Lettner des Domes zu Naumburg, Sc. 59, 11.**
- „ „ **Geißelung.**
Nachbildung eines Kupferstichs (vom J. 1597), von Heinrich Goltzius, M. 89, 2.
- „ „ **Grablegung.**
Öelgemälde (1495), in der Gallerie Pitti zu Florenz von Pietro Perugino, M. 70, 3.
- „ „ **Öelgemälde von Tizian, im Palast Manfrini zu Venedig, (1477—1576), M. 80, 4.**
- „ „ **Nachbildung eines Kupferstichs aus der Passion (1512), von Albr. Dürer, M. 83, 3.**
- „ „ **Öelbild in der öffentlichen Sammlung zu Basel, von Hans Holbein dem Jüngern (1498—1554), M. 84, 4.**
- „ „ **Kopf.**
Von einem Tafelbild, die h. Veronika darstellend, in der Pinakothek zu München, von Meister Wilhelm von Köln (blühte ums Jahr 1380), M. 60, 3.
- „ „ **Kreuzigung.**
Wandmalerei im grossen Kapitelsaal des Klosters S. Francesco zu Pisa (1390), von Nicoli Petri, M. 62, 9.
- „ „ **Öelgemälde im Louvre zu Paris, von Andrea Mantegna. (1431—1506), M. 69, 2.**
- „ „ **Kreuztragung.**
Thonrelief eines Altarschranks (aus dem 15. Jahrh.), Sc. 59, 8.
- „ „ **Relief in Stein von den Stationen des S. Johannis-Kirchhofs zu Nürnberg, von Adam Kraft (letztes Jahr. des 15. Jahrh.), Sc. 85, 5.**
- „ „ **Leichnam von den Seinigen betrauert.**
Öelgemälde in der Gemäldegalerie des königl. Museums zu Berlin, von Anton van Dyk (1599—1641), M. 96, 7.
- „ „ **Taufe.**
Relief vom Grabmal des Cardinal-Erzbischofs und Grossinquisitors D. Juan Tavera, in der Kirche des Hospitales, S. Johann Baptista zu Toledo; von Alonso Berruguete (1480—1562), Sc. 86, 8.
- „ „ **Verspottung.**
Öelbild in der öffentlichen Sammlung zu Basel, von Hans Holbein, dem Jüngern (1498—1554), M. 84, 3.
- „ „ **wunderbare Speisung der 4000 Mann.**
Darstellung auf einem Sarkophagrelief (altchristliche Sculptur), Sc. 36, 2.
- „ „ **Darstellung auf einem Sarkophagrelief (altchristliche Sculptur), Sc. 36, 3.**

- Cincinnatus.** Statue von Chaudet (1763—1810), Sc. 103, 5.
- Circus Maximus.**
Ansicht, A. 29, 2.
- Cisneros, Cardinal,** siehe Grabmal des Cardinals Cisneros.
- Cisterne bei Constantinopel.**
Durchschnitt, A. 35, 3.
Grundriss, A. 36, 4.
- Claudius,** siehe Aquädukt des Claudius.
- Clemens der XIV.**
Statue, von Antonio Canova (1783—1787), Sc. 103, 1.
- Coatlucue oder Coatlanlona,** mexikanische Blumengöttin,
Statuette, Sc. 3, 13.
- Colleoni, Bartolommeo.**
Reiterstatue auf dem Platze vor der Kirche S. Giovanni e Paolo zu Venedig, von Andrea del Verocchio (1432—1488), Sc. 66, 2.
- Concil, das, von Nicäa.**
Aus den Malereien eines griechischen Menologiums des 9. oder 10. Jahrh., M. 37, 12.
- Constantin, Kaiser.**
Statue, Sc. 33, 6.
- „ „ **siehe Triumphbogen des Constantin.**
- „ „ **siehe Basilica des Constantin.**
- Correggio's Porträt (1494—1534), M. 75, 1.**
- Cosmus I.**
Reiterstatue auf der Piazza del Granduca zu Florenz (1594), von Giovanni da Bologna, Sc. 66, 3.
- Covent-Garden-Theater,** siehe Theater.
- Cranach's, Lucas, des Aelteren (1472—1553) Porträt, M. 84, 7.**
- Crucifix,** siehe Christus am Kreuz.
- Cyrus,** siehe Grabmal des Cyrus.

D.

- Dämmerung.**
Männliche Statue vom Denkmal des Lorenzo de' Medici in der Kapelle der Mediceer an der Kirche S. Lorenzo zu Florenz, von Michel Angelo (1474—1563), Sc. 72, 10.
- Daniel in der Löwengrube.**
Relief vom Sarkophag der Junius Bassus (gest. 540 n. Chr. Geb.), Sc. 36, 8.
- „ „ **Deckenbild des 3. Grabgemachs vom Coemeterium der heiligen Marcellinus und Petrus in Rom (altchristliche Malerei), Sc. 36, 10.**
- Dante und Virgil in der Hölle.**
Freskogemälde (1821—28) in der Villa Massimi zu Rom, von Jos. Ant. Koch, M. 106, 2.
- „ „ **zum Quell Eunoë geführt.** Nach den Zeichnungen von Dante's göttlicher Comödie, von Flaxman (1755—1826), M. 104, 5.
- David.**
Statue an der goldenen Pforte zu Freiberg (Ende des 12. Jahrh.), Sc. 47, 5.
Kolossale Marmorstatue (1504 voll.), von Michel Angelo, Sc. 72, 6.
- Dein Reich komme!**
Relief vom Grabmal der Baronesse Baring in der Kirche zu Mitcheldever (Grafschaft Hampshire in England) (1809), von John Flaxman, Sc. 103, 6.

Demeter, siehe Ceres.

Denkmal des Lorenzo de' Medici.

In der Kapelle der Mediceer an der Kirche S. Lorenzo zu Florenz von Michel Angelo (1474—1563), Sc. 72, 10.

Denkmäler des nordeuropäischen Alterthums.

A. 1, 1—26.

Deutsche Architektur des romanischen Styls.

A. 45, 1—10.

A. 46, 1—7.

„ „ **Architektur des germanischen Styls.**

A. 53, 1—8.

A. 54, A. 54*, 1—28.

A. 55, 1—9.

A. 56, 1—7.

„ „ **Architektur des modernen Styls im 16. Jahrh.**

A. 87*, 6—8.

„ „ **Architektur des modernen Styls im 17. und 18. Jahrhundert.**

A. 91, 5 u. 6, 91*, 6—8.

„ „ **Architektur, neuere.**

A. 102, 4—6 u. 8.

„ „ **Malerei des romanischen Styls.**

M. 49, 9.

„ „ **Malerei des germanischen Styls.**

M. 60, 1—8.

„ „ **Malerei des modernen Styls vom Anfang des 15. bis zur 2. Hälfte des 16. Jahrh.**

M. 83, 1—8.

M. 83*, 1—7, 84, 1—11.

M. 82, 1—8.

„ „ **Malerei der 2. Hälfte des 16. Jahrh.**

M. 89, 1 u. 2, 9 u. 10.

„ „ **Malerei des 17. u. 18. Jahrh.**

M. 99, 1—10.

„ „ **Malerei, neuere.**

M. 105, 1—4 und

M. 106, 1—4.

„ „ **Sculptur des romanischen Styls.**

Sc. 47, 1—11.

„ „ **Sculptur des germanischen Styls.**

A. 59, 1—12.

„ „ **Sculptur des modernen Styls vom Anfang des 15. bis zur 2. Hälfte des 16. Jahrh.**

Sc. 85, 1—11.

Sc. 86, 1—3.

„ „ **Sculptur des modernen Styls in der 2. Hälfte des 16. Jahrh.**

Sc. 90, 8—13.

„ „ **Sculptur des 17. u. 18. Jahrh.**

Sc. 93, 4—8.

„ „ **Sculptur, neuere.**

Sc. 103, 7—11.

Diadumenos.

Statue, von Polyklet, Sc. 18, 3.

Diana.

Relief vom Altar der Zwölfgötter im Louvre zu Paris, Sc. 16, 14.

Darstellung auf einer griechischen Vase, M. 20, 5.

Freskogemälde (1519) eines Saales im Nonnenkloster S. Paolo zu Parma, von Correggio, M. 75, 8.

Diana und Calisto.

Nach einem Kupferstich des Cornelius Cost, von Tizian (1477—1576), M. 80, 3.

„ „ **mit Nymphen.**

Aus den Deckenbildern des Palastes del T. in Mantua, von Giulio Romano (1492—1546), M. 79*, 3.

„ „ **von Poitiers als Ariadne.**

Marmorstatue (1. Hälfte des 16. Jahrh.), Sc. 86, 12.

„ „ **Liegende Statue, von Jean Goujon (gest. 1572), Sc. 86, 14.**

„ „ **Basrelief im Innern des Rathhauses von Amsterdam (2. Hälfte des 17. Jahrh.), von Arthur Quellinus, Sc. 93, 2.**

Diocletian, siehe Thermen des Diocletian.

„ „ siehe Palast des Diocletian.

Diomedes, siehe Haus des Diomedes.

Dionysos, siehe Bacchus.

Dirke, siehe farnesischer Stier.

Discusschleuderer.

Statue von Myron, Sc. 18, 16.

Dogenpalast in Venedig, von Filippo Calendario (gest. 1354).

Kapitelsculpturen, Sc. 61, 5 und 63, 1 u. 2.

Dom von Bamberg (gegr. 1004, eingeweiht im Jahre 1111).

Aeussere Ansicht, A. 45, 10.

„ „ **Florenz (1296—1444).**

Längendurchschnitt mit der Kuppel, A. 57, 2.

Grundriss, A. 57, 3.

Durchschnitt der Laterne, A. 57, 4.

Grundriss eines Pfeilers, A. 57, 5.

„ „ **Köln (gegr. 1248).**

Ansicht des Domes in seiner Vollendung, A. 54.

Grundriss, A. 54*, 1.

Hauptportal, A. 54*, 2.

Gesimsprofile, A. 54*, 3 u. 4.

Konsole und Kapitell, A. 54*, 9 u. 10.

Spitze eines Strebepfeilers, A. 54*, 15.

Aufriss und Grundriss eines Pfeilers, A. 54*, 16.

Grundriss von Pfeilern, A. 54*, 18 u. 19.

Grundriss des Hauptportals, A. 54*, 23.

Pfeilerprofil, A. 54*, 24.

„ „ **Limburg a. d. Lahn (1213—1242).**

Querdurchschnitt, A. 45, 3.

„ „ **Magdeburg (1208—1363—1520).**

Grundriss, A. 53, 5.

Gesimsprofil, A. 54*, 6.

Gurtprofile, A. 54*, 7 bis 7b.

Grundriss eines Pfeilers, A. 54*, 17.

„ „ **Mailand (gegr. 1386).**

Aeussere Ansicht, A. 57, 7.

Innere Ansicht, A. 57, 8.

Grundriss, A. 57, 9.

Grundriss eines Pfeilers, A. 57, 10.

„ „ **Mainz.**

Kapitelle der Säulen im Kapitelsaale (12. Jahrh.), A. 45, 8 u. 9.

„ „ **Meissen (beg. zu Ende des 13. Jahrh.).**

Innere Ansicht, A. 55, 1.

Thurm, A. 55, 2.

„ „ **Naumburg (11. Jahrh.).**

Innere Ansicht des Querschiffes, A. 46, 6.

Grundriss, A. 46, 7.

„ „ **Orvieto (beg. 1290).**

Aeussere Ansicht, A. 57, 6.

Dom von Pisa.

Aeussere Ansicht, A. 42, 1.

Innere Ansicht, A. 42, 2.

Grundriss, A. 42, 3.

„ „ **Regensburg (aus dem 15. Jahrh.).**

Façade, A. 55, 3.

Gesimsprofil, A. 54*, 5.

Gurtprofile, A. 54*, 8 bis 8b.

Kapitell, A. 54*, 12.

Kreuzblume, 54*, 13.

Grundriss eines Fenster-Pfeilers, A. 54*, 21.

Grundriss eines Pfeilers, A. 54*, 22.

Grundriss des südlichen Portales, A. 54*, 26.

„ „ **Stendal (beg. 1481).**

Innere Ansicht, A. 56, 3.

Aeussere Ansicht, A. 56, 4.

„ „ **(St. Stephan) zu Wien (beg. in der 1. Hälfte des 12. Jahrh.).**

Innere Ansicht, A. 55, 7.

Grundriss, A. 55, 8.

Thurm Spitze (1433 voll.), A. 55, 9.

„ „ **Worms (996—1016).**

Aufriss, A. 45, 5.

Grundriss, A. 45, 6.

Dombild, Kölner, das, (vom Jahr 1426); von Meister Stephan, M. 60, 6—8.

Domenikus, Wunder des heiligen.

Relief vom Sarkophag dieses Heiligen in der Kirche S. Domenico zu Bologna, von Nicola Pisano (geb. 1200, tätig bis 1260), Sc. 48, 10.

Doryphori, persische Leibwachen, Sc. 8, 4.

Dow, Gerhard (1613—1680) in seinem Arbeitszimmer, von ihm selbst gemalt, M. 100, 6.

Drehorgelspieler, der blinde.

Nach einer Originalradirung, von Rembrandt (1606—1674), M. 96, 8.

Dürer's Porträt (1500) von ihm selbst gemalt in der Pinakothek zu München, M. 83*, 1.

Dumar-Leyna, Brahmanischer Grottentempel.

Innere Ansicht, A. 9, 1.

Grundriss, A. 9, 9.

Dyck's, Anton van, Porträt (1599—1641), von ihm selbst gemalt, M. 95, 6.

E.

Ecce Homo.

Oelgemälde, von Louis Morales, gen. el Divino (1509—1590), M. 97, 1.

Ehrensäule des Kaisers Marcus Aurelius.

Relief, Sc. 33, 1.

Eintracht, die.

Statue des nördlichen Portals der Kathedrale von Chartres (13. Jahrh.), Sc. 59, 6.

Elisabeth, Gemahlin des Markgrafen Johann Georg von Brandenburg.

Brustbild auf einer goldenen Schaumünze (vom Jahr 1595) in der königl. Medaillensammlung zu Berlin, von Jacob Gladhals, Sc. 90, 13.

Emor, König der Sichemiten mit seinem Sohne bei Jakob.

Darstellung aus den Mosaiken (432—440), von S. Maria Maggiore zu Rom, M. 37, 6.

Engel, singende, von Donatello (1383—1466), Sc. 65, 9 u. 10.

„ „ **musicirende,** aus dem Gemälde der Krönung der Maria, im Louvre zu Paris (1387—1455), von Fra Giovanni Angelico da Fiesole, M. 67, 2 u. 3.

Englische Architektur des romanischen Styls.

A. 44, 1—9.

„ „ **Architektur des germanischen Styls.**

A. 52, 1—13.

„ „ **Architektur des modernen Styls im 17. Jahrh.**

A. 91*, 4.

„ „ **Architektur, neuere.**

A. 102, 1 u. 7.

„ „ **Glasmalerei des 16. Jahrh.**

M. 86, 4.

„ „ **Malerei des 17. u. 18. Jahrh.**

M. 98, 7—9.

„ „ **Malerei, neuere.**

M. 104, 4—5.

„ „ **Sculptur des 16. Jahrh.**

Sc. 86, 5 u. 6.

„ „ **Sculptur, neuere.**

Sc. 103, 6.

Enthauptung Johannes des Täufers.

Relief vom Grabmal des Cardinal-Erzbischofs und Grossinquisitors D. Juan Tavera in der Kirche des Hospitals S. Johann Baptista zu Toledo (16. Jahrh.), von Alonso Berruguete Sc. 86, 9.

Entwicklungsgeschichte menschlicher Bildung.

Szene aus den Reliefs am Glockenturm des Domes von Pisa nach Giotto's Entwürfen von Andrea Pisano (1280—1345), Sc. 61, 9.

Epeios, der Erbauer des trojanischen Pferdes.

Siehe Rathversammlung der griechischen Fürsten.

Erde, die.

Weibliche Figur aus Silber von einem Tafelaufsatz, von Wenzel Jamnitzer (1507—1585), Sc. 90, 11.

Erechtheus.

Relieffdarstellung vom Fries der Tempelcella des Parthenons, Sc. 17, 8.

Erechtheum, das, auf der Akropolis zu Athen.

Grundriss, A. 14, 13.
Perspektivische Ansicht, A. 14, 14.
Geometrischer Aufriss, A. 14, 15.
Architektonische Details, A. 14, 9.

Eremit, der.

Oelgemälde in der Dresdner Gallerie, von Gerh. Dow (1613—1680), M. 96, 11.

Eros, siehe Amor.

Eroten, siehe Amorinen.

Erschaffung Adam's, siehe Adam.

„ „ **der Eva, siehe Eva.**

„ „ **der ersten Menschen.**

Relief an der in Bronceguss ausgeführten (zweiten) Hauptthüre des Baptisteriums S. Giovanni zu Florenz, von Lorenzo Ghiberti (1424—1447), Sc. 65, 1.

Erschaffung des Weibes.

Relief von der Hauptfäçade des Domes zu Hildesheim (aus dem Anfange des 12. Jahrh.), von Meister Viligelmo, Sc. 48, 1.

„ „ **Relief vom Glockenturm des Domes zu Florenz, nach Giotto's Entwürfen, von Andrea Pisano (1280—1345), Sc. 61, 8.**

Erythräa, siehe erythräische Sybille.

Etruskische Architektur.

A. 24, 1—31.

„ „ **geschnittene Steine.**

M. 26, 5 u. 6, 9 u. 10.

„ „ **Malerei.**

M. 26, 1—4, 7 u. 8, 11—15.

„ „ **Säulenordnung.**

A. 24, 4—6.

„ „ **Sculptur.**

A. 25, 1—18.

Eunuchen, einen Sessel tragend.

Relief von Chorsabad, Sc. 11*, 5.

Eva, Erschaffung der.

Composition von Lucas von Leyden, nach einem Kupferstich des Meisters (1529), M. 84*, 1.

„ „ **Composition von Federigo Zuccaro (2. Hälfte des 16. Jahrh.), M. 88, 8.**

F.

Fabricius, siehe Pons Fabricius.

Familie, heilige. (Vierge aux rochers.)

Gemälde im Louvre zu Paris, von Leonardo da Vinci (1442—1519), M. 74, 6.

„ „ **mit dem heiligen Hieronymus. (Madonna di S. Girolamo.)**

Oelgemälde in der Akademie zu Parma, von Correggio (1494—1534), M. 75, 2.

„ „ **Bild von Peter Paul Rubens (1577—1640), (nach einem Kupferstich), M. 95, 2.**

„ „ **Gemälde in der Nationalgallerie zu London, von Josua Reynolds (1723—1792), M. 98, 7.**

„ „ **auf der Flucht.**

Composition von Christian Wilhelm Ernst Dietrich (1712—1774) (nach einer Radirung des Meisters), M. 99, 6.

Familienbild.

Altchristliche Malerei aus dem 5. Jahrh., aus den obern Grabkammern der Katakomben zu Neapel, M. 37, 8.

Farnesina, von Baldassare Peruzzi.

Innere Ansicht der Loggia, A. 71, 2.

Faustus, Dr.

Nachbildung einer Radirung von Rembrandt (1606—1674), M. 96, 7.

Fechter, der borghesische, Sc. 19, 9.

Feier des Passahfestes.

Gemälde in der Gallerie des Berliner Museum's von Rogier van Brügge, oder Hans Memling (blühte in der 2. Hälfte des 15. Jahrh.), M. 81, 4.

Felsengräber, persische, A. 7, 2 u. 3.

Ferver, der Genius der persischen Könige.

Darstellung auf einem Relief, Sc. 8, 9.

Festaufzug, etruskischer.

Zeichnung auf einem silbernen Gefäss, M. 26, 14.

Festzug der Panathenäen.

Friesrelief der Tempelcella des Parthenons, Sc. 17, 8—10.

Feuertempel, persischer.

Aufriss, A. 7, 17.

Grundriss, A. 7, 18.

Figuren mit Löwen von den Sculpturen zu Chorsabad,

Sc. 11*, 2 u. 3.

Flügelfigur mit Vogelkopf.

Relief zu Chorsabad, Sc. 11*, 4.

Flussthiere.

Antikes Mosaikbild, M. 23, 20.

Forum Romanum, das, zu Rom.

Perspektivische Ansicht, A. 29, 12.

Fra Bartolommeo's (1469—1517) Porträt. M. 76, 1.

Franziskus, Himmelfahrt des heiligen.

Gemälde von den ehemaligen Messgerätheschränken der Sakristei von S. Croce zu Florenz, von Giotto (1276—1336), M. 62, 6.

„ „ **Keuschheit des heiligen.**

Wandgemälde eines Bogenfeldes in der Unterkirche des h. Franziskus zu Assisi, von Giotto (1276—1336), M. 62, 1.

„ „ **Wunder des heiligen.**

Relief vom Altar dieses Heiligen zu Bologna, von den Brüdern Agostino und Angelo aus Siena (in der ersten Hälfte des 14. Jahrh. thätig), oder von Pietro und Jacobello aus Venedig, Sc. 61, 3.

„ „ **Wunder des heiligen, von den Wandgemälden in der Unterkirche des h. Franziskus zu Assisi, von Giotto (1276—1336), M. 62, 7.**

Französische Architektur des romanischen Styls.

A. 43, 1—10.

„ „ **Architektur des germanischen Styls.**

A. 50, 1—9. 51, 1—5.

„ „ **Architektur des modernen Styls im 16. Jahrh.**

A. 87*, 1—3.

„ „ **Architektur des 17. u. 18. Jahrh.**

A. 91*, 1—3.

„ „ **Architektur, neuere.**

A. 102, 2 u. 3.

„ „ **Malerei des modernen Styls im 15. u. 16.**

Jahrh.

M. 84*, 4 u. 5.

„ „ **Malerei des 17. u. 18. Jahrh.**

M. 98, 1—6.

„ „ **Malerei, neuere.**

M. 104, 1—3.

„ „ **Sculptur des modernen Styls in der 1. Hälfte des 16. Jahrh.**

Sc. 86, 11—14.

„ „ **Sculptur des modernen Styls aus der 2.**

Hälfte des 16. Jahrh.

Sc. 90, 14—17.

„ „ **Sculptur des 17. u. 18. Jahrh.**

Sc. 92, 7 u. 8. Sc. 93, 9—11.

„ „ **Sculptur, neuere.**

Sc. 103, 5.

Friedrich, der Grosse.

Statue in Stettin (1793), von J. G. Schadow, Sc. 103, 9.

Friedrich II., Kaiser.

Darstellung auf einem Siegel (aus dem 13. Jahrh.), Sc. 47, 7.

Friedrich Wilhelm, der grosse Kurfürst.

Reiterstatue (1697—1703), von Andreas Schlüter Sc. 93, 4.

G.**Galathea, Triumph der.**

Freskogemälde (1514) in der Farnesina zu Rom, von Raphael, M. 78, 8.

Galerie König Franz I. zu Fontainebleau (1. Hälfte des 15. Jahrh.).

Innere Ansicht, A. 87*, 3.

Galerien und Stoa in der Burgmauer von Tirynth.Durchschnitt der Gallerien, A. 12, 15.
Perspectivische Ansicht der Stoa, A. 12, 16.**Ganymed vom Adler geraubt.**

Statue nach Leochares, Sc. 18, 14.

Gastmahl des Simon.

Gemälde (1570) von Paolo Veronese, M. 88, 3.

Gefässe, siehe Vasen.**Geflügelter Stier mit Menschenkopf.**

Sculpturwerk von einem Portal zu Chorsabad, Sc. 11*, 7.

**Geldern, Adolph, Herzog, seinen Vater durch Drohungen zur Ab-
dankung bewegend.**

Gemälde (1637), von Rembrandt, M. 96, 4.

Gemmen, griechische.

Sc. 19, 3, 10, 11 u. 22.

Genien.

Freskomalereien eines Saales (1519) im Nonnenkloster S. Paolo zu Parma, von Correggio, M. 75, 9 u. 10.

Genremalerei, M. 100, 1—11.**Gereon, der heilige.**

Innere Flügeltafel des Kölner Dombildes (1426), von Meister Stephan von Köln, M. 60, 8.

Gerichtspalast zu Rouen (Ende des 15. Jahrh.).

Aeussere Ansicht, A. 51, 6.

Gibsons, Grinlin, Bildhauer.

Porträt von Gottfr. Kneller (1648—1723), M. 99, 8.

Gichtbrüchige, der.

Altchristliches Wandgemälde vom zweiten Grabgemach des Heiligen Kalixtus und anderer Märtyrer, bei Rom, M. 36, 9.

Giebelfeld, westliches, vom Minerventempel auf der Insel Aegina (5. Jahrh. v. Chr. Geb.).

Statuengruppe, Sc. 16, 8.

Giessgefäss, apulisches (Prochus), M. 20, 19.**Gigantenkämpfe.**

Metopenbild vom mittleren Tempel des östlichen Hügels zu Selinunt (1. Hälfte des 5. Jahrh. v. Chr. Geb.), Sc. 16, 3 u. 4.

Glasfenster, gemalte des Doms von Köln, A. 54, 1 u. 2.****Glaube, der, schmettert die Ketzerei nieder.**

Statuengruppe in der Kapelle des h. Ignatius in der Kirche del Gesù zu Rom, von Le Gros (1656—1719), Sc. 92, 7.

Göttergruppen.

Sculpturen aus dem östlichen Giebelfeld des Parthenons (5. Jahrh. v. Chr. Geb.), Sc. 17, 6 u. 7.

Götterverein, athletischer.

Vasenbild auf einer Hydris, M. 20, 5.

„ „ apollinischer.

Vasenbild auf einer volcentischen Kalpis, M. 21, 3.

Goldene Pforte in Freiberg.

Sculpturen (aus dem Ende des 12. Jahrh.), Sc. 47, 4, 5 u. 6.

Gottvater bei der Schöpfung des Weibes.

Elfenbeinrelief von einem altchristlichen Bischofsstuhl (1. Hälfte des 6. Jahrh.), Sc. 36, 4.

Grab von Norchia.

Aufriss, A. 24, 15.

„ des Calventius Quietus zu Pompeji.

Aufriss, A. 28, 15.

Grab von Tarquinii (Tomba del Cardinale).

Innere Ansicht, A. 24, 31.

„ der Horatier und Kuriatier bei Albano.

A. 24, 22 u. 23.

„ von Cere. A. 24, 30.**„ unterirdisches bei Corneto.**

Grundriss, A. 24, 26.

Durchschnitt, A. 24, 27.

„ unterirdisches zu Volce.

Grundriss, A. 24, 28.

Durchschnitt, A. 24, 29.

Grabcippus, etruskischer.

Vorderansicht, A. 24, 18.

Seitenansicht, A. 24, 19.

Gräber, unterirdische zu Bornarzo.

Durchschnitte, A. 24, 16 u. 17.

Grabhügel, altmexikanischer.

Perspectivische Ansicht, A. 2, 1.

Grundriss, A. 2, 2.

„ „ von Volci.

Ansichten, A. 24, 20 u. 21.

Grabmal des Königs Ladislaus in der Kirche S. Giovanni a Carbonara zu Neapel.

Statue, einen der vier Träger des Monuments vorstellend (erstes Viertel des 15. Jahrh.), von Ciccione, Sc. 66, 5.

„ „ des Dogen Andrea Vendramin (Anfang des 16. Jahrh.) in der Kirche S. Giovanni e Paolo in Venedig, nach dem Entwurfe des Alessandro Leopardi, von Tullio Lombardi, Sc. 73, 1.**„ „ der Torriani, von Andrea Riccio** (erstes Viertel des 16. Jahrh.) Bronzebasrelief, die „Krankheit“ darstellend, Sc. 73, 2.**„ „ von Mylasa.**

Perspectivische Ansicht, A. 31, 2.

„ „ der Freigelassenen des Augustus an der Via Appia.

Durchschnitt, A. 28, 16.

„ „ der Caecilia Metella, an der Via Appia.

Perspectivische Ansicht, A. 28, 9.

Grundriss, A. 28, 10.

Eingangsthüre, A. 28, 11.

„ „ Abbas des II. zu Ispahan.

Innere Ansicht, A. 40, 5.

„ „ des Cyrus.

Perspectivische Ansicht, A. 7, 1.

„ „ des Papstes Paul III. in der Peterskirche zu Rom (2. Hälfte des 16. Jahrh.), von Guglielmo della Porta.

Statuengruppe, Sc. 90, 4.

Grabmal des Michel Angelo.

Die Sculptur. Statue (1570) in der Kirche S. Croce zu Florenz, von B. Lorenzi, Sc. 90, 1.

„ „ des heiligen Sebaldus von Peter Vischer (1506—1519), Perspectivische Ansicht, Sc. 85, 9.**„ „ des Cardinals Cisneros** (16. Jahrh.) in der Kirche S. Idefonso zu Alcalá de Henares, von Domenico Florentino. Perspectivische Ansicht, Sc. 86, 10.**„ „ des Grafen von der Mark** in der Dorotheenstädt'schen Kirche zu Berlin (1790), von J. G. Schadow. Statuen, Sc. 103, 8.**„ „ Vittorio Alfieri's** in der Kirche S. Croce zu Florenz. Kolossale Statue des trauernden Italiens (1807), von Antonio Canova, Sc. 103, 2.**Grabmonument, attisches.**

Relief, Sc. 17, 14.

Grabstätte, unterirdische, altmexikanische.

Durchschnitt, A. 2, 19.

Grundriss, A. 2, 20.

Grabstein des Wenzel Jamnitzer (gest. 1585) auf dem St. Johannis kirchhofe zu Nürnberg.

Broncebasrelief mit dem Brustbild des Meisters, von ihm selbst, Sc. 90, 10.

Grazien, die.

Sculpturwerk in runden Figuren, von Germain Pilon (gest. 1590) im Museum zu Paris, Sc. 90, 17.

Griechische, Architektur, alt-,

A. 12, 1—21.

„ „ der Blüthezeit.

A. 14, 1—20.

„ „ der Ost- und spät-,

A. 15, 1—28.

„ „ Sculptur, alt-,

Sc. 16, 1—15.

„ „ der ersten Blüthezeit,

Sc. 17, 1—16.

„ „ der zweiten Blüthezeit.

Sc. 18, 1—16.

„ „ der Nachblüthe.

Sc. 19, 1—9.

„ „ Vasenbilder älteren Styles.

M. 20, 1—13.

„ „ Vasenbilder späteren Styles.

M. 21, 1—10.

Griechische Stein- und Stempelschneidekunst.

Sc. 19, 10—22.

„ „ Silbermünzen.

Sc. 19, 12—21.

Gründung, die, der Kirche S. Maria Maggiore zu Rom.

Mosaiken an der Façade dieser Kirche (aus der 1. Hälfte des 13. Jahrh.), M. 49, 4 u. 5.

H.**Hadrian, siehe Mausoleum.****Hagar, die Verstossung, der.**

Gemälde in der königl. Gemäldesammlung zu Berlin, von Govart Flink (geb. 1616), M. 96, 10.

- Halbdolmen**, celtischer, A. 1, 5.
- Haus des Pansa zu Pompeji**.
Thüre A. 30, 3.
- „ „ **des Bäckers zu Pompeji**.
Durchschnitt, A. 30, 5 u. 6.
- „ „ **des Diomedes**.
Durchschnitt des Badezimmers, A. 30, 7.
- „ „ **des Aktäon**.
Offener Hof, A. 30, 11.
Triclinium, A. 30, 9.
- Häuser zu Pompeji** ohne nähere Bezeichnung.
Privathaus.
Durchschnitt, A. 30, 1.
Grundriss, A. 30, 10.
„ „ Grundriss, A. 30, 2.
„ „ Durchschnitt, A. 30, 8.
„ „ Durchschnitt, A. 30, 4.
- Heidnische Grabgefäße**,
von Thon, 1, 8 u. 9.
von Metall, 1, 10–12.
- „ „ **Knöpfe**, 1, 19.
- „ „ **Ornamente von Waffen, Gefäßen etc.** 1, 13, 21–26.
- „ „ **Zange**, 1, 20.
- Heidnisches Trinkhorn**, 1, 14.
- „ „ **Schwert**, 1, 17.
- „ „ **Diadem**, 1, 18.
- Heidnischer Ring**, 1, 15.
- „ „ **Axthammer**, 1, 16.
- Heiliger**.
Altchristliches Wandgemälde des 5. Jahrh., aus der Märtyrerkirche der Katakomben zu Neapel, M. 37, 9.
- Heinrich II., König von Frankreich**.
Porträt (1553) von François Clouet, M. 84*, 4.
- „ „ VII., siehe Kapelle Heinrichs VII.
- Hektor**.
Statue vom westlichen Giebfeld des Minerventempels auf Aegina (5. Jahrh. v. Chr.), Sc. 16, 8.
- Hemicyclium zu Pompeji**.
Vordere Ansicht, A. 28, 14.
- Hephästos**, siehe Vulkan.
- Here**, siehe Juno.
- Herkules von Nike gekrönt**.
Zeichnung auf einem etruskischen Spiegel, M. 26, 3.
- „ „ **und Kyknos**.
Auf einem etruskischen geschnittenen Stein, M. 26, 9.
- „ „ **und Antäus**.
Nach Andrea Mantegna (1431–1506), M. 67*, 4.
- „ „ **und Kakus**.
Statuengruppe auf der Piazza del Granduca zu Florenz, von Baccio Bandinelli (1487–1559), Sc. 72*, 5.
- Herkules, die gefangenen Kerkopen auf einer Stange tragend**.
Metopenbild vom mittleren Tempel der Burg von Selinunt, Sc. 16, 2.
- „ „ **und der Centaur Nessus**.
Nach einem Kupferstich von Rosso Rossi (1496–1541), M. 79*, 8.

- Herme**.
Männliche und weibliche, von Baccio Bandinelli (1487–1559), Sc. 72, 1 u. 2.
- Hermes**, siehe Merkur.
- Herse wird von Liebe zu Hermes ergriffen**.
Relief auf einer Metope der Südseite des Parthenon (voll. 438 v. Chr.), Sc. 17, 5.
- Heuwagen, der**.
Bild in der königl. Gemädegalerie zu Berlin, von Philipp Wouerman (1620–1668), M. 101, 2.
- Hieronymus, die Versuchung des heiligen**.
Oelgemälde in der Gallerie des Palastes Pitti zu Florenz, von Giorgio Vasari (1512–1574), M. 88, 6.
- „ „ **Kommunion des heiligen**.
Oelgemälde (1614), in der Gemäldesammlung des Vaticanus von Domenichino, M. 94, 2.
- Hilarius, der heilige, von Engeln getragen**.
Aus den Kuppelgemälden des Domes zu Parma (1520–1524), von Correggio, M. 75, 5.
- Himmelfahrt, die, des Propheten Elias**.
Relief in Holz geschnitzt, an der Thüre von S. Sabina zu Rom (aus dem 13. Jahrh.), Sc. 48, 3.
- Hindostanische alt-, Architektur**, A. 9, 1–11.
- „ „ **spät-, Architektur**, A. 10, 1–11.
- Hiob**.
Relief vom Sarkophag des Junius Bassus (gest. 540 n. Chr. Geb.), Sc. 36, 8.
- „ „ **von seinen Freunden betrauert**.
Oelgemälde (1824) von Eberh. von Wächter, im Museum der bildenden Künste zu Stuttgart, M. 105, 3.
- Hirtenlandschaft**.
Oelgemälde von Nikolaus Berghem (1624–1683), M. 101, 3.
- Hochzeittänzer**.
Holzschnitt, von Hans Schäuffelin (1. Hälfte des 16. Jahrh.), M. 83*, 6.
- Hofscene, byzantinische**.
Altchristliche Mosaik aus der Hauptnische von S. Vitale zu Ravenna, M. 37, 7.
- Holbein's, Hans, des Jüngeren, Porträt von**, M. 84, 1.
- Horen, die**.
Darstellung vom Zwölfgötteraltar im Louvre zu Paris, Sc. 16, 14.
- Horologium des Andronikus Cyrrestes**, s. Windethurm.
- Hospital zum heiligen Kreuz in Toledo**, von Heinrich von Egas (1504–1514).
- „ „ **Haupttreppe**, A. 87*, 5.
- Hydria**. Griechische Vase, M. 21, 12.
- I.**
- Jacobus, der heilige**.
Statue vom südlichen Portal der Hauptfäçade des Kölner Domes (aus dem Anfang des 14. Jahrh.), Sc. 59, 3.
- Jagd und Scheibenschiessen**.
Relief von Chorsabad, Sc. 11*, 12.
- Jamna Moschee, die, zu Delhi** (1631–1637).
Aeusere Ansicht, A. 40, 1.

- Jamnitzer, Wenzel**.
Brustbild des Meisters (gest. 1585), auf dem Bronzerelief seines Grabsteines auf dem St. Johanniskirchhof zu Nürnberg, von ihm selbst, Sc. 90, 10.
- Idole**, auf den Morais der Sandwichsinseln, Sc. 3, 1–3.
- Jeremias, der Prophet**.
Aus den Deckengemälden der sixtinischen Kapelle zu Rom (1508–1512), von Michel Angelo, M. 77, 2.
- Jesaias**.
Statue von der goldenen Pforte zu Freiberg (Ende des 12. Jahrh.), Sc. 47, 5.
- Ikarus, der Sturz des**.
Nach einem Kupferstich, vom Cavalier d'Arpino (1570–1642), M. 88, 9.
- Incastempel, Ruine**, A. 2, 6.
- Indische Architektur**.
Säulenordnungen, A. 10, 8 u. 11.
- „ „ **Bilderei**.
Sc. 11, 1–11.
- Indisch-arabische Architektur**.
A. 40, 1–5.
- Isis, die Göttin**.
Relieffragment von Damanhour in Niederägypten. Sc. 6, 10.
- Johann Georg, Markgraf von Brandenburg**.
Brustbild auf einer goldenen Schaumünze (vom Jahr 1595), in der königl. Medaillensammlung zu Berlin, von Jakob Gladhals, Sc. 90, 12.
- Johannes des Täufers Namengebung**.
Relief der Bronce-thüre des Baptisteriums zu Florenz, von Andrea Pisano (1330), Sc. 61, 11.
- Johannes der Evangelist**.
Broncestatue (aus der 1. Hälfte des 16. Jahrh.), von Baccio da Montelupo, Sc. 72, 3.
- „ „ **der Evangelist**.
Aus den Freskomalereien (1520–1524) in der Benediktinerkirche S. Giovanni zu Parma, von Correggio, M. 75, 4.
- Joseph, der heilige, mit dem Christkinde**.
Nach einer Radirung, von Paul Troger, M. 99, 4.
- Josephs Traum**.
Nach einer Zeichnung von Vincenzo Camuccini (1773–1844), M. 104, 7.
- „ „ **Wiedererkennung**.
Freskogemälde in der Casa Bartholdi zu Rom, von P. v. Cornelius (1816), M. 106, 1.
- Josua**.
Altchristliches Miniaturbild, M. 37, 11.
- „ „ Statue von der goldenen Pforte in Freiberg (Ende des 12. Jahrh.), Sc. 47, 4.
- Italienische Architektur des romanischen Styls**.
A. 41, 1–10. A. 42, 1–6.
- „ „ **Architektur des germanischen Styls**.
A. 57, 1–11. A. 58, 7–9.
- „ „ **Architektur des modernen Styls im 15. Jahrh.**
A. 64, 1–9.
- „ „ **Architektur des modernen Styls im 16. Jahrh.**
A. 71, 1–11. A. 87, 1–6.
- „ „ **Architektur des 17. u. 18. Jahrh.**
A. 91, 1–4.
- „ „ **Malerei des romanischen Styls**.
M. 49, 1–8.

- Italienische Malerei des germanischen Styls.**
M. 62, 1—9. M. 63, 3—5.
- „ „ **Malerei des modernen Styls im 15. Jahrh.**
M. 67, 1—6. M. 67*, 1—5. M. 68, —. M. 69, 1—7.
M. 70, 1—7.
- „ „ **Malerei des modernen Styls in der 1. Hälfte des 16. Jahrh.**
M. 74, 1—9. 75, 1—11. 76, 1—9. 77, 1—12.
78, 1—8. 79, 1—3. 79*, 1—16. 80, 1—10.
- „ „ **Malerei des modernen Styls in der 2. Hälfte des 16. Jahrh.**
M. 88, 1—9.
- „ „ **Malerei des 17. u. 18. Jahrh.**
M. 94, 1—8.
- „ „ **Malerei, neuere.**
M. 104, 6—8.
- „ „ **Sculptur des romanischen Styls.**
Sc. 48, 1—10.
- „ „ **Sculptur des germanischen Styls.**
Sc. 61, 1—11. Sc. 63, 1 u. 2.
- „ „ **Sculptur des modernen Styls im 15. Jahrh.**
Sc. 65, 1—10. Sc. 66, 1—11.
- „ „ **Sculptur des modernen Styls in der 1. Hälfte des 16. Jahrh.**
Sc. 72, 1—12. Sc. 73, 1—9.
- „ „ **Sculptur des modernen Styls in der 2. Hälfte des 16. Jahrh.**
Sc. 90, 1—7.
- „ „ **Sculptur des 17. u. 18. Jahrh.**
Sc. 92, 1—5.
- „ „ **Sculptur, neuere.**
Sc. 103, 1—4.
- Italien, das trauernde.**
Statue vom Grabmal Alfieri's (1807), in der Kirche S. Croce zu Florenz, von Antonio Canova, Sc. 103, 2.
- Judith mit dem Haupte des Holofernes.**
Gemälde in der Gallerie Pitti zu Florenz, von Cristofano Allori (1577—1621), M. 88, 5.
- Jüngling und Pädagog.**
Vasenbild, M. 21, 7.
- Jüngstes Gericht.**
Wandgemälde in der sixtinischen Kapelle zu Rom (1534—1541), von Michel Angelo, M. 77, 8—10.
- Julia.**
Porträtkopf der Tochter des Kaisers Augustus, Sc. 32, 8.
- Julia Soämias.**
Römische Idealstatue als Venus, Sc. 33, 5.
- Julius Cäsar.**
Statue, als Heros dargestellt, Sc. 32, 4.
- Jungfrau, heilige, siehe Maria.**
- Juno.**
Reliefdarstellung auf dem Fries des Theseustempels zu Athen, siehe auch Kampf der Athener gegen die Pallantiden, Sc. 17, 3.
- Juno des Polyklet.**
Kopf (die sogenannte Juno Ludovisi), Sc. 18, 1.
- Jupiter und Juno.**
Vasenbild, M. 21, 6.

- Jupiter** (von Olympia). Nach einer Darstellung auf einer Münze von Elis, Sc. 17, 1.
- „ „ Reliefdarstellung auf dem Fries des Theseustempels zu Athen (siehe auch Kampf der Athener gegen die Pallantiden), Sc. 17, 3.

K.

- Käferpaste, ägyptische,** Sc. 6, 22.
- Kailasa,** althindostanischer Tempelbau.
Innere Ansicht, A. 9, 4.
Grundriss, A. 9, 12.
- Kaiserkapelle zu Aachen** (796—804).
Durchschnitt, A. 35, 5.
- Kalpis.** Dreihenkliges Wassergefäß, M. 21, 14.
- Kampf der Athener unter Theseus gegen die Pallantiden.**
Reliefdarstellung auf dem Fries des Theseustempels (2. Viertel des 5. Jahrh. v. Chr.), Sc. 17, 3.
- „ „ **zwischen Bären und Hunden,** von Franz Snijders (1579—1657), M. 101, 1.
- „ „ **eines Lapithen mit einem Centauren.**
Relief auf einer Metope der Südseite des Parthenon (voll. 438 v. Chr.), Sc. 17, 4.
- „ „ **und Gastmahl.**
Relief von Chorsabad, Sc. 11*, 10.
- Kampfscene.**
Auf einer griechischen Vase, M. 20, 13.
- Kandelaber und Dreyfuss.**
Antike Wandmalerei, M. 22, 11 u. 12.
- Kapellen, altmexikanische.**
Grundriss, A. 2, 11.
Perspectivische Ansicht, A. 2, 12.
- Kapelle Heinrich des VII. in der Westmünsterabtei zu London** (1502).
Innere Ansicht, A. 52, 12.
Aufriss, A. 52, 12.
Basrelief, Sc. 86, 5.
- Karchesion.** Griechisches Gefäß, M. 21, 15.
- Karls I. von England, Kinder.**
Porträt von Ant. van Dyck (1599—1641) in der Gallerie des königl. Museums zu Berlin, M. 95, 8.
- Kariatyde** vom Erechtheum (letztes Viertel des 5. Jahrh. v. Chr.), Sc. 17, 13.
- „ „ im Louvre zu Paris, von Jean Goujon (gest. 1572), Sc. 86, 13.
- „ „ im Rathhaus zu Amsterdam, von Arthur Quellinus (2. Hälfte des 17. Jahrh.), Sc. 93, 3.
- Kastor und Polux.**
Griechisches Vasenbild auf einer dreihenkligen Hydria, M. 21, 9.
- Katharina, die heilige.**
Nach einem Kupferstich von Martin Schön (gest. 1488), M. 82, 3.
- Kathedrale von Amiens** (1220—1288).
Innere Ansicht, A. 50, 3.
Rosette, A. 50, 9.
- „ „ **von Angoulême.**
Façade (aus dem 11. Jahrh.), A. 43, 2.
- „ „ **von Arles** (eingeweiht im Jahre 1152).
Portal, A. 43, 3.

- Kathedrale von Bayeux,** Arkaden des Schiffs (aus dem Ende des 12. Jahrh.).
Aufriss, A. 43, 6.
Grundriss der Pfeiler, A. 43, 7.
- „ „ **von Bourges.**
Querdurchschnitt, A. 50, 2.
- „ „ **von Burgos** (beg. 1299).
Aeussere Ansicht, A. 58, 3.
Capilla del Condestable (geg. 1487).
Innere Ansicht, A. 58, 4.
- „ „ **von Canterbury** (letztes Viertel des 11. Jahrh.).
Innere Ansicht, A. 44, 3.
Krypta.
Grundriss, A. 44, 4.
- „ „ **von Chartres** (eingeweiht 1260).
Innere Ansicht, A. 50, 1.
- „ „ **von Durham** (beg. 1093).
Längendurchschnitt, A. 44, 1.
Grundriss, A. 44, 9.
- „ „ **von Gloucester** (letztes Viertel des 11. Jahrh.).
Arkaden, A. 44, 5.
- „ „ **von Lichfield** (13. u. 14. Jahrh.).
Innere Ansicht, A. 52, 7.
Querdurchschnitt, A. 52, 8.
Details, A. 52, 9—11.
- „ „ **von Orleans** (gegr. 13. Jahrh.).
Aeussere Ansicht, A. 50, 6.
Grundriss, A. 50, 7.
- „ „ **von Palermo** (2. Hälfte des 15. Jahrh.).
Südliches Portal, A. 58, 7.
- „ „ **Notre-Dame zu Paris** (gegr. 1010—1257—1351).
Aufriss der Façade (voll. 1208), A. 50, 4.
Grundriss, A. 50, 5.
- „ „ **von Pisa** (11. Jahrh.).
Aeussere Ansicht, A. 42, 1.
Innere Ansicht, A. 42, 2.
Grundriss, A. 42, 3.
- „ „ **Notre-Dame zu Rheims** (gegr. 1211).
Innere Ansicht, A. 51, 1.
Grundriss, A. 51, 5.
Rosette, A. 50, 8.
- „ „ **von Sevilla** (beg. 1403).
Innere Ansicht, A. 58, 2.
- „ „ **von Strassburg** (Ende des 12. Jahrh. — 1275—1439).
Aeussere Ansicht, A. 53, 8.
- „ „ **von Tarragona** (beg. im 1. Viertel des 12. Jahrh.).
Innere Ansicht, A. 42, 7.
- „ „ **von Toledo** (beg. 1227).
Innere Ansicht, A. 58, 1.
Eingangportal der Kapelle der neuen Könige, nach den Entwürfen des Alonso Covarubias von Alvaro Monegro (1531—33), A. 87*, 4.
- „ „ **von Upsala** (beg. 1287).
Aeussere Ansicht, A. 56, 8.
Grundriss, A. 56, 9.
- „ „ **von York** (1171—1227—1426 voll.).
Aeussere Ansicht, A. 52, 1.
Grundriss, A. 52, 2.
Pfeiler- und Gewölbe-Construktionen, A. 52, 3—6.
Krypta (aus dem letzten Viertel des 11. Jahrh.).
Innere Ansicht, A. 44, 2.
Kapitelle und Basis, A. 44, 6, 7 u. 8.
- „ „ **von Zamora** (12. Jahrh.).
Aeussere Ansicht, A. 42, 8.

- Kiblah**, — Kapelle — in der grossen Moschee zu Kordova (voll. im Jahre 965). Innere Ansicht, A. 38, 1.
- Kindergruppe**.
Gemälde von François Boucher (1704—1770), M. 98, 6.
- Kindermord, der bethlehemitische**.
Composition von Raphael (nach dem Stich von Marcanton), M. 79, 2.
- Kirche S. Agnese zu Rom**, von Francesco Borromini (1599—1667).
Aufriss der Façade, A. 91, 1.
- „ „ **S. Ambrogio zu Mailand**.
Inneres, A. 41, 10.
- „ „ **S. Andrea auf dem Quirinal zu Rom**, von Lorenzo Bernini (1589—1680).
Durchschnitt, A. 91, 2.
- „ „ **S. Aposteln zu Köln** (gegr. 1020, voll. zu Anfang des 13. Jahrh.).
Aeusserer Ansicht, A. 45, 4.
- „ „ **von Bathalha** (gegr. 1385).
Aufriss der Façade, A. 58, 5.
Grundriss, A. 58, 6.
- „ „ **des heil. Karl Borromäus zu Wien**, von Fischer von Erlach (errichtet 1716).
Aeusserer Ansicht, A. 91, 5.
- „ „ **S. Clemente zu Rom** (altchristliche Basilica).
Grundriss, A. 34, 7.
Ansicht, A. 34, 8.
- „ „ **der heil. Elisabeth zu Marburg** (gegr. 1235).
Querdurchschnitt, A. 53, 6.
Innere Ansicht, A. 53, 7.
- „ „ **S. Etienne zu Caen** (1001—1077).
Aeusserer Ansicht, A. 43, 9.
Grundriss, A. 43, 10.
- „ „ **des heil. Franziskus zu Assisi** (gegr. 1218).
Innere Ansicht, A. 57, 1.
- „ „ **S. Francesco zu Rimini**, von Leo Baptista Alberti.
Aufriss der Façade (beg. 1447), A. 64, 1.
- „ „ **S. Fedele zu Como**.
Absis, A. 41, 6.
- „ „ **von Gelnhausen** (1. Hälfte des 13. Jahrh.).
Aufriss, A. 75, 7.
- „ „ **del Gesù**, von Giacomo della Porta (gest. 1604).
Aufriss der Façade, A. 87, 5.
- „ „ **S. Giacomo zu Bologna**.
Portal, A. 41, 4.
- „ „ **S. Giorgio de' Greci**, von Sansovino (beg. 1532).
Aufriss der Façade, A. 71, 6.
- „ „ **S. Giulia bei Bergamo**.
Grundriss, A. 41, 9.
- „ „ **des heil. Grabes zu Bethlehem** (orientalischer altchristlicher Basilikenbau).
Innere Ansicht, A. 34, 12.
- „ „ **zu Hecklingen** (1130).
Innere Ansicht, A. 46, 1.
- „ „ **St. Jakob — Schottenkirche — (1109—1120) zu Regensburg**.
Portal, A. 46, 3.
- „ „ **Invalidenkirche zu Paris**, entworfen (1671) von Libéral Bruant.
Durchschnitt, A. 91*, 2.
Grundriss der Kuppel (1675), von Jules Mansard, A. 91*, 3.

- Kirche des Klosters zu Laach** (eingeweiht 1156).
Aeusserer Ansicht, A. 45, 1.
Grundriss, A. 45, 2.
- „ „ **S. Luca e Martina zu Rom**, von Pietro Berettino da Cortona (1596—1669).
Aufriss, A. 91, 3.
- „ „ **S. Lorenz zu Nürnberg**.
Innere Ansicht des Chors (2. Hälfte des 15. Jahrh.), A. 55, 6.
- „ „ **Ste. Madeleine zu Paris**, von Vinchon (voll. 1842).
Ansicht des Aeusseren, A. 102, 2.
- „ „ **S. Mariahilf**, in der Vorstadt Au in München, von Ohlmüller (1831—39).
Aeusserer Ansicht, A. 102, 6.
- „ „ **der heil. Maria zu Danzig** (1343—1502).
Grundriss, A. 56, 2.
- „ „ **S. Maria maggiore zu Toscanella** (1210 errichtet).
Portal, A. 41, 7.
- „ „ **S. Maria della Catena zu Palermo** (1391—1400).
Aufriss der Façade, A. 58, 8.
Grundriss, A. 58, 9.
- „ „ **S. Martin zu Angers** (aus dem Anfang des 9. Jahrh.).
Längendurchschnitt, A. 43, 4.
Detail, A. 43, 5.
- „ „ **S. Martino** (altchristliche Basilica) zu Ravenna.
Ein Theil der Wand des Hauptschiffes, A. 34, 10.
- „ „ **S. Michele zu Pavia** (beg. Ende des 11. Jahrh.).
Aufriss, A. 41, 1.
Innere Ansicht, A. 41, 2.
Grundriss, A. 41, 3.
- „ „ **S. Miniato bei Florenz**.
Längendurchschnitt, A. 42, 4.
- „ „ **neue**, auf dem Gendarmenmarkt zu Berlin, von Gontard (1780—1785).
Aufriss, A. 91, 6.
- „ „ **Notredame la Grande zu Poitiers**.
Aufriss der Façade, A. 43, 1.
- „ „ **S. Ouen zu Rouen** (gegr. 1318).
Aeusserer Ansicht, A. 51, 2.
Grundriss, A. 51, 3.
- „ „ **S. Paolo zu Rom**.
Arkaden des Kreuzgangs, A. 41, 8.
- „ „ **Kirche des heil. Paulus**. Haupt- und Kathedalkirche zu London, von Christoph Wren (1675—1710).
Längendurchschnitt, A. 91*, 4.
- „ „ **zu Paulinzelle** (1105—1107).
Längendurchschnitt, A. 46, 4.
Grundriss, A. 46, 5.
- „ „ **des heil. Petrus zu Rom — S. Pietro in Vaticano — (Peterskirche)** (1450—1614).
Aufriss der Façade, A. 87, 1.
Längendurchschnitt, A. 87, 2.
Innere Ansicht, A. 87, 3.
Grundriss, A. 87, 4.
- „ „ **S. Pietro del real palazzo**, siehe Capella Palatina.
- „ „ **S. Prassede** (altchristliche Basilica) zu Rom.
Innere Ansicht, A. 34, 9.
- „ „ **del Redentore zu Venedig**, von Palladio (1518—1580).
Aufriss, A. 71, 4.
Grundriss, A. 71, 5.

- Kirche S. Savin** (1020—1050).
Längendurchschnitt, A. 43, 8.
- „ „ **S. Stephan zu Tangermünde** (14. Jahrh.).
Portal, A. 56, 6.
- „ „ **S. Spirito zu Florenz**, von Filippo Brunelleschi (beg. 1435, voll. 1481).
Längendurchschnitt, A. 64, 2.
Grundriss, A. 64, 3.
- „ „ **della Superga bei Turin** (1715—1731), von Filippo Ivana, A. 91, 4.
- „ „ **von Urnes in Norwegen**.
Innere Ansicht, A. 46, 9.
Details und Kapitelle, A. 46, 10—12.
- „ „ **S. Vitale zu Ravenna**. Byzantinischer Kuppelbau, (526 beg.)
Durchschnitt, A. 35, 8.
Grundriss, A. 35, 9.
Säulen-Kapitelle, A. 35, 10, 11.
- „ „ **von Warnhem in Schweden** (12. Jahrh.).
Innere Ansicht des Chors, A. 46, 8.
- „ „ **S. Zaccaria zu Venedig** (15. Jahrh.), vermuthlich von Martino Lombardo.
Aufriss der Façade, A. 64, 6.
Grundriss, A. 64, 7.
- „ „ **S. Zeno in Verona** (1138—1178).
Façade, A. 41, 5.
- Kist-ven — Steinkiste — celtisches Bauwerk**.
Aeusserer Ansicht, A. 1, 3.
Innere Ansicht, A. 1, 4.
- Kloake**, Mündung der grossen, zu Rom.
Aufriss, A. 24, 11.
- Klosterkirche zu Berlin** (1290 begonnen).
Innere Ansicht, A. 56, 7.
- „ „ **zu St. Gallen** (altchristliche Basilica).
Grundriss, A. 34, 11.
- „ „ **zu Vourkano** (byzantinischer Bau).
Innere Ansicht, A. 35, 6.
Grundriss, A. 35, 7.
- Knabe**.
Etruskische Bronzefigur im Museum zu Leyden, Sc. 25, 10.
- König auf der Löwenjagd**.
Relief von Nimroud, Sc. 11*, 6.
- Könige von Juda**.
Auf dem Glasgemälde eines Fensters im Chor des Domes von Köln, M. 54*, 1.
- Kolosseum zu Rom** (vollendet im Jahr 80 n. Chr. Geb.).
Perspectivische Ansicht, A. 29, 3.
Aufriss der Arkaden, A. 29, 4—7.
Grundriss, A. 29, 8.
- Kommunion des heiligen Hieronymus**.
Oelgemälde (1614) in der Gallerie des Vaticans zu Rom, von Domenico Zampieri, gen. Domenichino, M. 94, 2.
- Kopf attischer Schule** (aus der Blüthezeit griech. Sculptur) im Privatbesitz zu Venedig, Sc. 18, 2.
- Kraft, Adam**.
Porträt vom Sakramentshäuschen des Meisters (1496—1500) in der S. Lorenzkirche zu Nürnberg, Sc. 85, 4.
- Krappenviale**, aus der Lorenzkirche zu Nürnberg, A. 54*, 28.
- „ „ vom Betsstuhl (1472) des Grafen Eberhard im Bart von Württemberg in der Probsteikirche zu Urach, A. 54*, 27.

Kreuzblume auf der Spitze des pyramidalen Brunnenmonuments auf dem Marktplatze zu Rottenburg a. N. (1463 oder 1470), A. 54², 14.

Krieg der Florentiner und Pisaner.

Figuren aus dem Carton (1503—1504), von Michel Angelo, M. 77, 11 u. 12.

Krieger. Gruppe etruskischer Broncestatuetten, Sc. 25, 12.

„ „ ägyptischer, mit Harnisch aus Thierhaut, Basrelief, Sc. 6, 4.

„ „ etruskischer, im Hof des Palastes Buonarotti zu Florenz. Relieffigur in Sandstein, Sc. 25, 6.

„ „ Etruskische Broncestatuette, Sc. 25, 7.

Kuba, siehe Palast der Kuba.

Kutab Minar bei Delhi (errichtet 1193).

Perspectivische Ansicht, A. 40, 2.

Kylix, griech. Schale, M. 21, 16.

L.

Ladislaus, König, siehe Grabmal des Königs Ladislaus.

Landschaft. Antike Wandmalerei, M. 22, 13.

„ „ von Nicolas Poussin (1594—1665), M. 101, 4.

„ „ von Claude Lorraine, genannt Claude Lorrain (1600—1682), M. 101, 5.

Landschaftsmalerei. M. 101, 4—8.

Laokoon.

Gruppe von Agesander, Polydor und Athenodor, Sc. 19, 4.

Laomedon.

Kopf, vom östlichen Giebfeld des Minerventempels auf Aegina, Sc. 16, 8.

Laura, Porträtkopf.

Marmorrelief in der Casa Peruzzi zu Siena, von Simon von Siena (1344), Sc. 63, 4.

Lautenspielerin, eine.

Gemälde in der Gallerie zu Dresden, von Gerhard Terburg (1608—1681), M. 100, 4.

Leda, das Bad der.

Ölgemälde in der Gallerie Colonna zu Rom, von Correggio (1494—1534), M. 75, 6.

Lekythos, siehe Balsamgefäß.

Leo, Papst, und Attila.

Kolossales Marmorrelief in der Peterskirche zu Rom, von Alessandro Algardi (1598—1654), Sc. 92, 5.

Leukothea, Relief der.

Halberhabenes Bildwerk (altgriechische Sculptur), Sc. 16, 7.

Liebesscene.

Elfenbeinschnitzwerk der deutschen germanischen Kunstperiode im Museum zu Darmstadt, Sc. 59, 12.

Livia.

Römische, Gewandstatue der Gemahlin des Kaisers Augustus, Sc. 32, 6.

Löwen des Thors von Mycenä.

Altgriechische Sculptur, Sc. 12, 6.

Löwensphinx, ägyptische Statuette, Sc. 6, 16.

Löwenthor, das, zu Mycenae.

Perspectivische Ansicht, A. Sc. 12, 5.

Lucia, die heilige.

Einzelarstellung aus den Freskomalereien in der Kirche des Monastero Maggiore zu Mailand, von Bernardino Luini, M. 74, 9.

Ludwig des XIV. Krieg gegen Spanien, aus den Malereien von Charles Le Brun (1619—1690), in der grossen Gallerie zu Versailles, M. 98, 5.

Lustige Gesellschaft.

Ölgemälde von Jan Steen (1636—1689), in der Gallerie zu Wien, M. 100, 2.

Luther's Predigt.

Gruppe aus dem Altarbilde der Stadtkirche zu Wittenberg, von Lucas Cranach (1472—1553), M. 84, 9.

Lysikrates, siehe das choragische Denkmal des Lysikrates.

M.

Malerei, siehe ägyptische.

„ „ „ altchristliche.

„ „ „ deutsche, des romanischen Styls.

„ „ „ „ „ germanischen Styls.

„ „ „ „ „ modernen Styls vom Anfang des 15. bis zur Mitte des 16. Jahrh.

„ „ „ „ „ modernen Styls in der 2. Hälfte des 16. Jahrh.

„ „ „ „ „ modernen Styls im 17. u. 18. Jahrh.

„ „ „ „ „ neuere.

„ „ „ „ „ englische Glasmalerei des 16. Jahrh.

„ „ „ „ „ Malerei des modernen Styls im 17. u. 18. Jahrh.

„ „ „ „ „ neuere.

„ „ „ „ „ französische Malerei des modernen Styls.

„ „ „ „ „ modernen Styls im 15. u. 16. Jahrh.

„ „ „ „ „ modernen Styls im 17. u. 18. Jahrh.

„ „ „ „ „ neuere.

„ „ „ „ „ griechische Vasenbilder des älteren Styls.

„ „ „ „ „ „ „ „ „ späteren Styls.

„ „ „ „ „ antike Wandmalerei.

„ „ „ „ „ antikes Mosaik.

„ „ „ „ „ italienische des romanischen Styls.

„ „ „ „ „ germanischen Styls.

„ „ „ „ „ modernen Styls im 15. Jahrh. (siehe hier auch toskanische, oberitalienische und umbrische Malerei).

„ „ „ „ „ modernen Styls in der 1. Hälfte des 16. Jahrh.

„ „ „ „ „ „ „ „ „ in der 2. Hälfte des 16. Jahrh.

„ „ „ „ „ „ „ „ „ des 17. und 18. Jahrh.

„ „ „ „ „ „ „ „ „ neuere.

„ „ „ „ „ mexikanische.

„ „ „ „ „ niederländische Malerei des 15. Jahrh.

„ „ „ „ „ „ „ „ „ modernen Styls in der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts.

„ „ „ „ „ „ „ „ „ in der 2. Hälfte des 16. Jahrh.

„ „ „ „ „ „ „ „ „ 17. u. 18. Jahrh.

„ „ „ „ „ Spanische Malerei des 16. u. 17. Jahrh.

„ „ „ „ „ Siehe auch: Landschafts- und Thiermalerei, Genremalerei, Gemalte Glasfenster.

Marcus Aurelius, siehe Ehrensäule des Marcus Aurelius.

„ „ „ „ „ Reiterstatue, aus vergoldeter Bronze (römische Sculptur), Sc. 33, 4.

Marcellus, siehe Theater des Marcellus.

Margaretha, Tochter Kaiser Maximilian I.

Statue vom Grabdenkmal dieses Kaisers in der Hofkirche zu Innsbruck (1. Hälfte des 16. Jahrh.), von Stephan und Melchior Godt, Sc. 86, 3.

Maria.

Statue aus der Verkündigung, vom Holzschnitzwerk des Veit Stoss (unter dem Namen des Rosenkranzes oder des englischen Grusses bekannt) (1518), in der Lorenzkirche zu Nürnberg, Sc. 85, 2.

Maria.

Statue aus den Freuden Mariä, vom Rosenkranz (1518) des Veit Stoss in der Lorenzkirche zu Nürnberg, Sc. 85, 1.

„ „ **die klagende.**

Thonrelief eines Altarschranks in einem kleinen Dorfe des Rheingaus (aus dem 15. Jahrh.), Sc. 59, 7.

„ „ **die Jungfrau, erscheint dem heil. Martin,** Gemälde im Museum des Louvre, von Eustache Le Sueur (1617—1655), M. 98, 4.

„ „ **das Christkind und der heilige Joseph,** Nachbildung einer Radirung von Michael Willmann (1675), M. 99, 3.

Mariae, Besuch bei der Elisabeth.

Relief an der Kanzel von S. Giovanni zu Pistoja, Sc. 61, 4.

Relief der Bronce Thür des Baptisteriums zu Florenz, von Andrea Pisano (1330), Sc. 61, 10.

Wandgemälde im Chor der Kirche S. Maria Novella zu Florenz, von Domenico Ghirlandajo (1451—1495), M. 67, 6.

„ „ **Empfängnis, der.**

Gemälde in der Gallerie des Louvre zu Paris, von Murillo (1618—1682), M. 97, 7.

„ „ **Geburt.**

Wandgemälde im Chor der Kirche S. Maria Novella zu Florenz, von Domenico Ghirlandajo (1451—1495), M. 67, 5.

„ „ **Geburt.**

Wandgemälde der Kapelle Baroncelli in der Kirche S. Croce zu Florenz, von Taddeo Gaddi (1300—1365), M. 62, 8.

„ „ **Himmelfahrt.**

Gemälde in der Gallerie Pitti zu Florenz, von Andrea del Sarto (1488—1530), M. 76, 7.

„ „ **Himmelfahrt.**

Gemälde in der Akademie zu Venedig, von Tizian (1508—16), M. 80, 5.

„ „ **Kopf.**

Von der Altartafel in der Kapelle Baroncelli in der Kirche S. Croce zu Florenz, von Giotto (1276—1336), M. 62, 4.

„ „ **Krönung.**

Mittelbild der Mosaikgemälde in der Absis von S. Maria Maggiore zu Rom, von Giacomo Turrina (geb. 1200), M. 49, 3.

Wandgemälde aus der Kirche zu Ramersdorf bei Bonn (gegen 1300), M. 60, 1.

Relief vom Altar des h. Franciskus zu Bologna, von den Brüdern Agostino und Angelo aus Siena oder von Pietro und Jacobello aus Venedig (14. Jahrh.), Sc. 61, 2.

Gemälde (1418) von Fra Giovanni Angelico da Fiesole, im Louvre zu Paris, M. 67, 1, 2, 3.

Ölgemälde in der Akademie zu Venedig, von Giovanni und Antonio Vivarini (1440), M. 69, 1.

Gemälde in der Gallerie der Brera zu Mailand, von Gentile da Fabriano (gest. 1450), M. 70, 4.

„ „ **mit dem Kinde**, aus dem Mosaikbilde der Altarische von S. Maria in Domnica zu Rom (aus dem 9. Jahrh.), M. 37, 14.

„ „ „ „ „ Tafelgemälde von Guido von Siena in der Kirche S. Domenico zu Siena (1221), M. 49, 1.

„ „ „ „ „ Tafelgemälde (voll. 1240), in der Kirche S. Maria Novella zu Florenz, von Cimabue, M. 49, 2.

Maria mit dem Kinde.

- Relief im Bogenfeld des südl. Portals der Kirche zu Gelnhausen aus der 1. Hälfte des 13. Jahrh., Sc. 59, 10.
- Statue über einem Seitenportal des Domes von Florenz, von Giovanni Pisano (1240—1320), Sc. 61, 6.
- Statue vom Hauptaltar der Kirche S. Maria della Spina zu Pisa. (Italienisches Sculpturwerk des germanischen Styls), von Nino Pisano, Sc. 61, 7.
- Marmorgruppe von Benedetto da Majano (1444—1498), Sc. 66, 4.
- Gemälde in der Gallerie der Brera zu Mailand, von Giovanni Bellini (1426—1516), M. 69, 3.
- Gemälde in der Gallerie der Brera zu Mailand, von Giovanni Bellini (1510), M. 69, 4.
- Gemälde in der Gallerie des Berliner Museums (1502), von Filippo Mazzuola, M. 69, 6.
- Gemälde in der Gallerie der Brera zu Mailand, von Francesco Moroni (1474—1529), M. 69, 7.
- Gemälde in der Gallerie der Brera zu Mailand, von Francesco Francia (1450—1517), M. 70, 1.
- Gemälde in der Gallerie der Brera in Mailand, von Nicolo Alunno (1440), M. 70, 2.
- Gemälde in der Berliner Gallerie, wahrscheinlich von Andrea di Luigi, genannt l'Ingegno, M. 70, 6.
- Marmorgruppe in der Kapelle der Mediceer an der Kirche S. Lorenzo zu Florenz, von Michel Angelo (1474—1563), Sc. 72, 7.
- Fragment einer kolossalen Freskomalerei in Vaprio (1507), von Francesco Melzi, M. 74, 7.
- Gemälde (1494—1534), von Correggio gen. la Zingarella, M. 75, 3.
- Gemälde von Parmigianino (1503—1540), M. 75, 11.
- Gemälde in der Gallerie des Lord Clive zu London, von Frä Bartolommeo (1469—1517), M. 76, 4.
- umgeben von Heiligen, in der Gallerie des Berliner Museums, von Andrea del Sarto (1528), M. 76, 6.
- der heil. Franciskus und der heil. Hieronymus, in der Gemäldegallerie des Berliner Museums, von Raphael (1483—1520), M. 78, 2.
- Gemälde aus dem Hause Tempi, in der Pinakothek zu München, von Raphael (1483—1520), M. 78, 3.
- Gemälde (1512), in der Sammlung des Sam. Rogers, von Raphael M. 78, 4.
- und dem kleinen Johannes, in der Sammlung des Lord Garvagh in London, von Raphael (1473—1520), M. 78, 5.

- Maria mit dem Kinde, die h. Elisabeth mit dem kleinen Johannes und der h. Joseph (1518) im Pariser Museum, von Raphael, M. 78, 6.
- und der h. Sixtus — die sixtinische Madonna (1518), — in der Dresdner Gallerie, von Raphael M. 78, 7.
- (Madonna del Sacco). Freskogemälde (1526) in der Lunette der in den Kreuzgang des Klosters S. Annunziata zu Florenz führenden Kirchthüre, von Andrea del Sarto, M. 79*, 1.
- Nach einem Kupferstich von Alb. Dürer, M. 83, 2.
- Gemälde in der Leuchtenberg'schen Gallerie zu München, von Giorgione (1477—1511), M. 80, 6.
- Johannes der Täufer und die h. Catharina, in der Dresdner Gallerie, von Palma vecchio, M. 80, 6.
- Gemälde in der Moritzkapelle zu Nürnberg, von Hans Holbein dem Aelteren (1499), M. 82, 5.
- Nachbildung eines Holzschnitts, von Hans Sebald Beham (1500—1550), M. 83*, 4.
- Gemälde in der Dresdner Gallerie (wahrscheinlich von 1526), von Hans Holbein, M. 84, 2.
- Der mittlere Theil eines Gemäldes im Museum zu Madrid, von Claudio Coello (gest. 1693), M. 84*, 7.
- Hochrelief in Stein, von Adam Kraft (1499), Sc. 85, 6.
- Gemälde in der Gallerie des Palastes Pitti zu Florenz, von Alessandro Allori (2. Hälfte des 16. Jahrh.), M. 88, 4.
- Composition von Abraham Bloemhart (1564—1647), M. 89, 6.
- Gemälde von Murillo (1618—1682), M. 97, 9.
- Gemälde in der Gallerie zu Madrid, von Alonso Cano (1601—1667), M. 97, 10.
- Gemälde von Simon Vouet (1582—1641), M. 98, 1.
- mit dem Leichnam Christi.
- Marmorgruppe (1499) in der Peterskirche zu Rom, von Michel Angelo, Sc. 72, 8.
- Statuengruppe in Holz geschnitzt (15. Jahrh.), in der S. Jacobskirche zu Nürnberg, Sc. 85, 3.
- Stammbaum der, in Brustbildern ihrer Vorfahren. Glasgemälde des Fensters in der Mitte der obern Chorrundung des Domes von Köln, M. 54*, 2.
- Tod der Jungfrau.
- Gruppe in runden Figuren von gebrannter Erde im Oratorium della Vita in Bologna (1519), von Alfonso Lombardi, Sc. 73, 4.
- Verkündigung der Jungfrau.
- Relief an der Kanzel von S. Giovanni zu Pistoja (italienische Sculptur des germanischen Styls), Sc. 61, 4.
- Relief der ersten Broncebüthe an dem Baptisterium S. Giovanni zu Florenz (1402—1424), von Lorenzo Ghiberti, Sc. 65, 7.
- Marmorrelief in der Kirche S. Croce zu Florenz, von Donatello (1383—1466), Sc. 66, 8.

- Maria, Gemälde in der Pinakothek zu München, von Hugo van der Goes (etwa 1420—1480), M. 81, 3.
- Tafeln aus den Altarbildern auf dem Heerberge, von Bartholomäus Zeitblom (malte von 1468—1514), M. 82, 6 u. 7.
- Marienkultus, siehe Liebeszene.
- Mark, Graf von der, siehe Grabmal des Grafen von der Mark.
- Markus, der heilige.
- Gemälde in der Gallerie Pitti zu Florenz, von Fra Bartolommeo (1469—1517), M. 76, 3.
- der heilige, siehe Bibliothek des heil. Markus.
- und Paulus, die Apostel.
- Oelbild in der Pinakothek in München (vom J. 1526), von Alb. Dürer, M. 83, 6.
- Mars, etruskische Broncestatuete, A. 25, 9.
- Martin, heiliger, siehe Maria erscheint dem heiligen Martin.
- Martyrium des heiligen Bartholomäus.
- Nachbildung eines Kupferstichs (vom J. 1624), von Giuseppe Ribera, gen. Spagnoletto. M. 94, 7.
- Masken sterbender Krieger.
- Reliefs an den Schlusssteinen der Fensterbögen des innern Hofes im Zeughaus zu Berlin (1697), von Andreas Schlüter. Sc. 93, 7 u. 8.
- Mater dolorosa.
- Gemälde von Philippe Champaigne (1602—1674), M. 98, 3.
- Matthäus, der Evangelist mit dem Engel.
- Nachbildung eines Holzschnitts nach Zeichnungen, von Johann Jakob von Sandrart, M. 99, 2.
- und Johannes, die Evangelisten.
- Gemälde in der Gallerie von Madrid, von Francesco Ribalta (1551—1628), M. 97, 11.
- Mauern von Buphagos, A. 12, 3.
- Kossa, A. 24, 1.
- Mycenä, A. 12, 2.
- Populonia, A. 24, 2.
- Psophis, A. 12, 4.
- Rom, A. 28, 22.
- Tirynthos, A. 12, 1.
- Todi, A. 24, 3.
- Mauerwerk, polygones, A. 24, 1—3.
- Mausoleum des Kaisers Augustus.
- Grundriss, A. 28, 12.
- des Kaisers Hadrian.
- Anfriss, A. 28, 13.
- Medaille, zu Ehren Papst Pius IV. (1559—1565) geschlagen, von Federigo Bonzagna, Sc. 72, 12.
- (aus dem 16. Jahrh.) zu Ehren Guido Rangoni's, geschlagen von Niccolo Cavallerino, Sc. 72, 11.
- Medea, im Begriff ihre Kinder zu tödten.
- Antikes Wandgemälde, M. 22, 6.
- Medici, Lorenzo de'.
- Statue vom Denkmal desselben in der Kapelle der Mediceer an der Kirche S. Lorenzo zu Florenz (1521—1537), von Michel Angelo, Sc. 72, 10.
- Meer und Erde.
- Goldenes Salzfass (1543), von Benvenuto Cellini in der Gallerie des Belvedere zu Wien, Sc. 73, 9.

Meeresgottheiten.

Marmorstatuen vom Brunnen auf der Piazza del Granduca zu Florenz (voll. 1565), von Bartolommeo Ammanati, Sc. 90, 6 u. 7.

Melancholie.

Nachbildung eines Kupferstichs (vom J. 1514), von Albr. Dürer, M. 83, 7.

Menelaos und Helena, griech. Vasenbild, M. 20, 8.**Merkur.**

Broncestatue in der Gallerie zu Florenz, von Giovanni da Bologna (1524—1608), Sc. 90, 3.

„ „ Darstellung auf einem griechischen Vasenbild, M. 20, 5.

„ „ von Liebe zu Herse ergriffen.

Metope der Südseite des Parthenon, (voll. 438 v. Chr. Geb.), Sc. 17, 4 u. 5.

„ „ den Heros Arkas als Kind im Arme tragend. Auf einer griechischen Silbermünze, Sc. 19, 17.

Metella, Cäcilia, siehe Grabmal der Cäcilia Metella.**Metellus, Aulus.**

Etruskische Broncestatue (gewöhnlich mit dem Namen l'Aringatore bezeichnet), Sc. 25, 11.

Mexikanische, alt- Architektur, 2, 1—20.

„ „ Gefässe, Sc. 3, 5—7.

Mexikanischer Opferstein, von Basalt, 3, 15.**Mexikanisches, alt- Weihrauchgeschirr, von Thon, Sc. 3, 4.**

„ „ Originalgemälde, 3, 19.

Michael, der Erzengel.

Scene aus dem jüngsten Gericht (1487) in der Marienkirche zu Danzig, von Albert van Ouwater oder Justus van Gent M. 81, 6.

Michel Angelo (1474—1563), Porträt, M. 77, 2.

„ „ siehe Grabmal des Michel Angelo.

Minerva.

Statue vom westl. Giebel des Minerventempels zu Aegina, (5. Jahrh. v. Chr. Geb.), Sc. 16, 8.

„ „ Statue (altgriechische Sculptur) in der Villa Albani bei Rom, Sc. 16, 9.

„ „ Statue (altgriechische Sculptur) im Museum zu Dresden, Sc. 16, 12.

„ „ Statue (altgriechische Sculptur) im Museum zu Neapel, Sc. 16, 13.

„ „ (Pallas Promachos) auf der Akropolis zu Athen, von einer griechischen Münze, Sc. 17, 2.

„ „ (Athene Promachos). Vasenbild auf einer Amphora, M. 20, 2.

„ „ Darstellung auf einer griechischen Vase, M. 20, 5.

„ „ Reliefdarstellung auf dem Zwölfgötteraltar im Louvre zu Paris (altgriechische Sculpturarbeit), Sc. 16, 14.

„ „ Reliefdarstellung auf dem Fries des Theseustempels in Athen (5. Jahrh. vor Chr. Geb.), siehe auch Kampf der Athener gegen die Pallantiden, Sc. 17, 3.

„ „ Darstellung auf einer griechischen Vase, M. 20, 5.

„ „ Kopf der, auf einer griechischen Silbermünze, Sc. 19, 13.

„ „ „ „ „ „ Sc. 19, 19.

„ „ Geburt der, Vasenbild auf einer bacchischen Amphora, M. 20, 1.

„ „ „ „ „ „ Vasenbild auf einer volcentischen Amphora, M. 21, 1.

„ „ „ „ „ „ Zeichnung auf einem etruskischen Spiegel, M. 26, 4.

Min-hir, siehe celtische Heiligthümer.**Mona Lisa, Porträt der, im Louvre zu Paris, von Leonardo da Vinci (1442—1519), M. 74, 4.****Monument, das, der Secundiner zu Igel.**

Südseite, A. 28, 7.
Nordseite, A. 28, 8.

Mosaik, antikes M. 23, 1—22.**Moschee el Moyed zu Kairo, (1415 errichtet).**

Innere Ansicht, A. 39, 1.

„ „ Ebn Tulun (876 n. Chr. Geb.).

Kapitelle, A. 39, 2 u. 3.

„ „ Lashar (El Azhar) zu Kairo (962—972 erbaut).
Mauerbrüstung, A. 39, 6.

„ „ des Sultans Murad. I zu Tsche Kirgeh bei Brussa.

Aufriss, A. 39, 7.

Grundriss, A. 39, 8.

„ „ Sultans Hassan zu Kairo (1356 n. Chr. Geb. erbaut).

Grundriss, A. 39, 9.

Durchschnitt, A. 39, 10.

„ „ zu Delhi, siehe Jamna Moschee.

„ „ zu Tabritz.

Durchschnitt, A. 40, 4.

Moses, die Gesetzestafeln erhaltend.

Deckenbild des 9. Grabgemachs im Coemeterium des heiligen Marcellinus (altchristliches Wandgemälde), M. 36, 12.

„ „ den Quell aus dem Felsen schlagend.

Deckenbild des 9. Grabgemachs vom Coemeterium des heiligen Marcellinus (altchristliches Wandgemälde), M. 36, 12.

„ „ Darstellung auf einem Sarkophagrelief, Sc. 36, 3.

„ „ auf einige Körbe Manna deutend.

Deckenbild des 9. Grabgemachs vom Coemeterium des heiligen Marcellinus (altchristliches Wandgemälde), M. 36, 12.

„ „ Kolossalstatue.

In der Kirche S. Pietro in Vincoli (1545 aufgestellt), von Michel Angelo, Sc. 72, 9.

Mosis Auffindung.

Gemälde im Museum des Louvre, von Nikolas Poussin (1594—1665), M. 98, 2.

Münster, das, zu Freiburg im Breisgau (gegr. Anfang des 13. Jahrh.).

Aeußere Ansicht, A. 53, 1.

Innere Ansicht, A. 53, 2.

Querdurchschnitt, A. 53, 3.

Grundriss, A. 53, 4.

Grundriss des Hauptportals, A. 54*, 25.

Grundriss eines Pfeilers, A. 54*, 20.

Kapitell, A. 54*, 11.

„ „ zu Ulm (gegr. 1377).

Aeußere Ansicht, A. 55, 4.

Grundriss, A. 55, 5.

Murillo's, Bartolome Esteban (1618—1682) Porträt von ihm selbst gemalt, M. 97, 5.**Musen, drei.**

Darstellung auf einem Plafond im Schlosse zu Fontainebleau, von Francesco Primaticcio (1490—1570), M. 79*, 7.

Museum, königliches, zu Berlin (1824—1830). von Schinkel.

Innere Ansicht der Rotunde, A. 102, 5.

Musik, Dichtkunst, Malerei und Baukunst.

Oelgemälde in der Bildergallerie des königl. Museums zu Berlin, von Johann Rottenhammer (1564—1622), M. 89, 10.

N.**Nachtwache, die.**

Gemälde im Museum zu Amsterdam, von Rembrandt (1606—1674), M. 96, 2.

Nählerin, eine junge.

Gemälde in der Dresdner Gallerie, von Caspar Netscher (1639—1684), M. 100, 10.

Nakschi-Rustam, siehe persische Felsengräber.**Napoleon beim Uebergang über den St. Bernhard.**

Gemälde von Jacques Louis David (1748—1825), M. 104, 2.

Nausikaa's Rückkehr.

Nach den Zeichnungen zum Homer (1787—1794), von Flaxman, M. 104, 4.

Neptun.

Nach den Zeichnungen von Pierino Buonaccorsi, genannt Perin del Vaga, M. 79*, 5.

Neptun und Laomedon.

Etruskische Bronce Tafel mit getriebenen Figuren, Sc. 25, 18.

„ „ Kolossale Marmorstatue von dem Brunnen auf der Piazza del Granduca (1565) zu Florenz, von Bartolommeo Ammanati, Sc. 90, 5.

„ „ und Amymone.

Antike Wandmalerei, M. 22, 5.

„ „ Darstellung auf dem Friesrelief der Tempelcella des Parthenon (voll. 438 v. Chr. Geb.), Sc. 17, 8.

Nereiden.

Antike Wandmalerei, M. 22, 9 u. 10.

„ „ Wandmalerei aus den Loggien des vatikanischen Palastes zu Rom, von Raphael, M. 79*, 10—11.

Netscher's, Caspar (1639—1684) Porträt von ihm selbst gemalt, M. 100, 9.

Noah in der Arche.

Deckenbild des dritten Grabgemachs vom Coemeterium der h. Marcellinus und Petrus bei Rom, Sc. 36, 10.

Nordische Architektur des romanischen Styls. A. 46, 8—12.

„ „ „ „ des germanischen Styls. A. 56, 8 u. 9.

Niederländische Architektur des germanischen Styls.

A. 51, 6 u. 7.

„ „ Architektur des modernen Styls im

17. Jahrh. A. 91*, 5.

„ „ Malerei des modernen Styls im 15. Jahrh.

M. 81, 1—6.

„ „ „ „ des modernen Styls in der 1. Hälfte

des 16. Jahrh. M. 84*, 1—3.

„ „ „ „ in der 2. Hälfte des 16. Jahrh.

M. 89, 3—9.

„ „ Malerei des 17. u. 18. Jahrh.

M. 95, 1—8. 96, 1—12.

„ „ Sculptur des modernen Styls im 17. Jahrh.

Sc. 92, 6. Sc. 93, 1—3.

Niobiden, Gruppe der, Sc. 18, 9—13.

Nymphe von Fontainebleau.

Broncerelief, von Benvenuto Cellini (1500—1572), im Louvre zu Paris, Sc. 73, 8.

O.

Oberitalienische Malerei.

M. 69, 1-7.

Oedipus, die Sphinx tödtend.

Darstellung auf einer alterthümlichen griechischen Gemme, Sc. 19, 11.

Opfer, altgriechisches Vasenbild, M. 20, 7.

Orion und Diana.

Nach einem Kupferstich (vom Jahr 1556), von Luca Penni, M. 79*, 6.

Orithyia, siehe Raub der Orithyia.

Ormuzd's Kampf mit Ahriman.

Persisches Relief, Sc. 8, 8.

Osymandias, siehe auch Todtenpalast des Osymandias.

" " Kolossalstatue, A. 5, 6d u. 8d.

" " Mutter des.

Statue, A. 5, 6e.

Otto I., Kaiser.

Auf einem Siegel (vom Jahr 956), Sc. 47, 8.

Oxybaphon, griechisches Mischgefäß, M. 21, 13.

P.

Pagode von Madura.

Aeussere Ansicht, A. 10, 2.

Pagodenthor.

Grundplan, A. 10, 3.

Seitenansicht, A. 10, 4.

Vorderansicht, A. 10, 5.

Palast, altmexicanischer, A. 2, 13-15.

" " ägyptischer, Pavillon genannt.

Façade, A. 4, 20.

Grundriss, A. 4, 21.

Durchschnitt, A. 4, 22.

" " Ruinen des, von Persepolis A. 7, 4-15.

" " des Kaisers Diocletian zu Spalatro.

Kuppelgebäude, A. 30, 15.

Hauptthor des Palastes, A. 30, 16.

" " der Kuba bei Palermo (11. Jahrh.).

Aufriss, A. 39, 4.

Detail der Deckenbildung, A. 39, 5.

" " zu Madura.

Innere Ansicht eines Saales, A. 40, 3.

" " Strozzi zu Florenz, von Benedetto Majano (beg.

1489, voll. 1533, von Simon Cronaca).

Aufriss der Façade, A. 64, 4.

" " der Cancellaria zu Rom (1495), von Bramante.

Ansicht der schmälern Seite gegen den Hof, A. 71, 3.

" " Giraud in Rom, von Bramante (1444-1514).

Façade, A. 71, 1.

" " der Herzoge del Infantado zu Quadalajara.

Façade, A. 64, 9.

" " Pandolfini zu Florenz (1515), von Raphael.

Aufriss, A. 71, 8.

Palast in der Nähe der Piazza Navona zu Rom,

von Vignola (1507-1573).

Aufriss der Façade, A. 71, 7.

" " Sauli zu Genua, von Galeazzo Alessi (1500-1572).

Hof, A. 71, 9.

" " des Louvre zu Paris.

Façade gegen den Hof von Pierre Lescot und Jean Goujon (gest. 1572) (beg. 1541), A. 87, 2.

Basrelief an der Treppe Heinrich II., von Jean Goujon, Sc. 90, 14.

Basrelief über den Fenstern nach dem Garten der Infantin, (2. Hälfte des 16. Jahrh.), von Barthélémy Prieur, Sc. 90, 15 u. 16.

" " von Versailles, von Jules Mansard (gest. 1708).

Haupttheil der Façade, A. 91*, 1.

" " Palazzo vecchio zu Florenz.

Saal des grossen Raths, von Giorgio Vasari vollendet i. J. 1572.

Innere Ansicht, A. 87, 6.

Pallas, siehe Minerva.

Palma vecchio's Porträt, M. 80, 7.

Panathenäen, siehe Festzug der Panathenäen.

Pansa, siehe Haus des Pansa.

Pantheon zu Rom.

Aufriss, A. 27, 5.

Längendurchschnitt, A. 27, 6.

Innere Ansicht, A. 27, 7.

Grundriss, A. 27, 8.

Kapitell und Gebälk, A. 27, 11.

Paola S., fuori le mura, siehe Basilika.

Paris. Statue vom westlichen Giebfeld des Minerventempels auf Aegina (5. Jahrh. v. Chr. Geb.), Sc. 16, 8.

" " Kopf vom östlichen Giebfeld des Minerventempels auf Aegina (5. Jahrh. v. Chr. Geb.), Sc. 16, 8.

Parnass, der.

Composition von Polidore Caldara gen. Caravaggio (1495-1543), M. 79*, 9.

" " Freskogemälde in dem Prachtsaal der Villa Albani in Rom, von Anton Raphael Mengs (1728-1779), M. 105, 1.

Parthenon, zu Athen, A. 14, 20.

Perspectivische Ansicht, A. 12, 21.

Grundriss, A. 14, 13c.

Gebälk und Säule, A. 14, 20.

Parzen, Gruppe der, von J. G. Schadow, siehe Grabmal des Grafen von der Mark.

Patroklus.

Statue vom westlichen Giebfeld des Minerventempels auf Aegina (5. Jahrh. v. Chr. Geb.), Sc. 16, 8.

Paul III., Papst, Statue, s. Grabmal des Papstes Paul III.

Paulus, der heilige.

Statue vom südlichen Portal der Hauptkirche des Kölner Doms (aus dem Anfang des 14. Jahrh.), Sc. 59, 4.

" " Apostel.

Broncestatuette vom Grab des h. Sebaldus in der S. Sebalduskirche zu Nürnberg, von Peter Vischer (1506-1519), Sc. 85, 8.

" " Martyrium des Apostels.

Glasgemälde aus dem Anfang des 15. Jahrh. in der Frauenkirche zu Lübek, von Francesco Livi, M. 60, 5.

Peitho, siehe Suada.

Peleus und Thetis.

Griechisches Vasenbild auf einer Trinkschale, von Peitthinos, M. 20, 10.

Pelops, der nach seinem Siege über Oenomaos seine Pferde trinkt.

Darstellung auf einem griech. geschnittenen Stein, Sc. 19, 22.

Penelope.

Sitzende Statue (altgriechische Sculptur) im Museo Pio-Clementino zu Rom, Sc. 16, 10.

Perserkampf.

Relief vom Fries des Niketempels (470 v. Chr. Geb. errichtet), Sc. 17, 12.

Perseus, die Medusa erlegend.

Metopenbild vom mittlern Tempel der Burg von Selinaunt (6. Jahrh. v. Chr. Geburt), Sc. 16, 1.

" " und Andromeda.

Antike Wandmalerei von Pompeji, M. 22, 7.

" " und die Medusa.

Gruppe in Erzguss in der Loggia de Lanzi zu Florenz, von Benvenuto Cellini (1500-1572), Sc. 73, 6.

" " Figur vom Piedestal der Perseusgruppe, Sc. 73, 7.

Persische Architektur, A. 7, 1-20.

" " Sculptur, 8, 1-9.

Persisch-muhammetanische Architektur, A. 40, 4-5.

Peterskirche zu Rom, siehe Kirche des h. Petrus.

Petrarka, Porträtkopf.

Marmorrelief in der Casa Perruzzi zu Siena, von Simon von Siena (1344), Sc. 63, 3.

Petrus, der Heilige.

Broncestatue aus dem 5. Jahrh., Sc. 36, 1.

" " von andern Heiligen umgeben.

Gemälde in der Academie zu Venedig, von Palma vecchio, M. 80, 8.

" " Martyrium des heiligen.

Wandgemälde der Kapelle Brancacci in der Kirche del Carmine zu Florenz, von Filippino Lippi (1460-1503), M. 67, 4.

" " und Paulus, siehe Auferweckung des Königssohnes.

" " und Paulus vor dem Proconsul.

Wandgemälde der Kapelle Brancacci in der Kirche del Carmine zu Florenz, von Filippino Lippi (1460-1503), M. 67, 4.

" " der Heilige, von Alcantara, von Francisco Zurbaran (1598-1662), M. 97, 2.

Peul-ven, siehe celtische Heiligthümer.

Peleus, etruskischer, geschnittener Stein, M. 26, 10.

Pforte, goldene, siehe goldene Pforte.

Philipp IV., König von Spanien.

Porträt von Diego Velasquez de Silva (1599-1660) in der Gallerie zu Madrid, M. 97, 3.

Phrixos und Helle.

Basrelief der Loggia am Campanile di S. Marco zu Venedig, von Jacopo Sansovino, Sc. 73, 3.

Pilatus auf seinem Richterstuhle.

Relief vom Sarkophag des Junius Bassus (gest. 540 n. Chr. G.). Altchristliche Sculptur, Sc. 36, 8.

Pirkheimer's, Wilibald, Porträt (1524), von Albrecht Dürer, M. 83*, 2.

Pius IV., siehe Medaille.

Pluto, die geraubte Proserpina entführend.

Römisches Sarkophagrelief, Sc. 33, 8.

- Poitiers, Diana von, als Ariadne.**
Marmorstatue aus der 1. Hälfte des 16. Jahrh.,
Sc. 86, 12.
- „ „ „ „ Liegende Statue, von Jean Goujon (gest. 1572),
Sc. 86, 14.
- Pompa.**
Vierseitiger Altar zu Chiusi, einen hell. Festzug darstellend
(etruskische Sculptur), M. 25, 14 u. 15.
- „ „ Privatbauten, A. 30, 1–11.
- Pons Fabricius zu Rom.**
Perspectivische Ansicht, A. 28, 21.
- Porträt eines Philosophen,** von Johannes Kubetzky (1666–1740),
M. 99, 9.
- Poseidon,** siehe Neptun.
- Prochus,** siehe Giessgefäß.
- Propyläen, die, von Athen** (von 437–432 erbaut).
Perspectivische Ansicht, A. 14, 12.
Grundriss, A. 14, 13.
- „ „ von Eleusis (1. Jahrh. v. Chr. Geb.).
Aufriss, A. 15, 8.
Grundriss, A. 15, 9.
Architektonische Details, A. 15, 10–14.
- Proserpina,** siehe Raub der Proserpina.
- Ptolemaeos I.,** griechische Bronzebüste, Sc. 19, 2.
- „ „ und seine Gemahlin Euridyke.
Auf einem griechischen Cameo, Sc. 19, 3.
- Pyramiden,** ägyptische, A. 4–10.
- „ „ altmexikanische, A. 2, 8 u. 9.
- Pyramidaler Bau,** zu Tehuantepec (Mexiko).
Perspectivische Ansicht, A. 2, 40.
- Q.**
- Quellhaus zu Tusculum** (etruskischer Bau).
Längendurchschnitt, A. 24, 9.
Querdurchschnitt, A. 24, 10.
- R.**
- Ramah und Seta,** von Rawan getragen.
Indisches Basrelief, Sc. 11, 10.
- Rangoni, Guido,** siehe Medaille.
- Raphael's Bildniss** im Alter von 9 Jahren, von Giovanni Santi (gest.
1494), M. 70, 5.
- Raphael's Porträt,** M. 78, 1.
- Rathhaus zu Tangermünde** (Ende des 14. Jahrh.).
Ansicht der Hauptfäçade, A. 56, 5.
- „ „ von Köln.
Fäçade gegen den Stadthausplatz (1556–1571), A. 87*, 6.
- „ „ von Nürnberg.
Fäçade (1616–1619), von Eustachius Holzschuher, A. 91*, 6.

- Rathhaus zu Amsterdam,** (1648 gegr.) von Jacob van Campen.
Aufriss der Hauptfäçade, A. 91*, 5.
- Diana Basrelief } Sculpturen im Inneren (aus der 2. Hälfte
Karyatide } des 17. Jahrh.), von Arthur Quellinus,
Sc. 93, 2 u. 3.
- „ „ Sculpturen des Giebelfeldes (2. Hälfte des 17. Jahrh.), von
Arthur Quellinus, Sc. 93, 1.
- Rathsversammlung der griech. Fürsten vor Troja.**
Fragment der Armlehne eines marmornen Throns (altgriechische
Sculptur aus dem 6. Jahrh. v. Chr.), Sc. 16, 6.
- Raub der Proserpina.**
Marmorgruppe in der Villa Ludovici zu Rom, von Lorenzo
Bernini (1598–1680), Sc. 92, 2.
- Statuengruppe in den Gärten von Versailles, von Girardin
(1630–1715), Sc. 93, 9.
- „ „ der Orythia.
Statuengruppe in den Gärten der Tuilerien, von Gaspard
de Marsy und Anselme Flamen, Sc. 93, 10.
- Raub einer Sabinerin.**
Marmorgruppe von Giovanni da Bologna in der Loggia de'
Lanzi zu Florenz (1524–1608), Sc. 90, 2.
- „ „ Sabinerin.
Nach einer in Wachs modellirten Gruppe, von Adrian de
Vries, Sc. 90, 9.
- Ravanagrotte,** A. 9, 2 u. 10.
Innere Ansicht, A. 9, 2.
Grundriss, A. 9, 10.
- Rechtsverhandlung.**
Gemälde in der Dresdner Gallerie von Christoph Pauditz (geb.
1618), M. 100, 11.
- Redner.** Etruskische Broncestatue (gewöhnlich l'Arringatore genannt),
Sc. 25, 11. (siehe auch Aulus Metellus).
- Rednerstatue** im Louvre zu Paris, von Kleomenes, Sc. 19, 7.
- Refektorium im Schloss Marienburg** (Anfang des 14. Jahrh.).
Innere Ansicht, A. 56, 1.
- Reiter, die vier der Apokalypse.**
Nachbildung eines Holzschnitts (vom J. 1498), von Alb. Dürer,
M. 83, 5.
- Reiterstatue des Bartolomeo Colleoni,** auf dem Platze
vor der Kirche S. Giovanni e Paolo zu Venedig, von
Andrea del Verocchio (1432–1488), Sc. 66, 2.
- Reiterstatue Cosmus I.,** auf der Piazza del Granduca in
Florenz, von Giovanni da Bologna (1594), Sc. 66, 3.
- Reiterstatue des Churfürsten Friedrich Wilhelm
des Grossen** zu Berlin (1697–1703), von Andreas
Schlüter, Sc. 93, 4.
- Relieffigur** von der Marmorbalustrade des Chores in S. Maria
del Fiore zu Florenz, von Baccio Bandinelli (1487–1559),
Sc. 72, 4.
- Rembrandt und seine Frau,** von dem Meister selbst gemalt in
der Gallerie zu Dresden, M. 96, 1.
- Ritter, Tod und Teufel.**
Nachbildung eines Kupferstichs (von 1513), von Albrecht Dürer,
M. 83, 8.
- Römische Architektur.**
Tempelbauten A. 27, 1–12.
Monumental- und Nutzbauten A. 28, 1–22.
Gebäude für öffentl. Versammlungen und Spiele,
A. 29, 1–12.
Privatbauten, A. 30, 1–16.
Spätromische und römisch-asiatische Bauten,
A. 31, 1–13.

- Römische Sculptur.**
Sc. 32, 1–13. Sc. 33, 1–8.
- Romano's, Giulio** (geb. 1492, gest. 1546) Porträt, M. 79*, 2.
- Rubens', Peter Paul** (geb. 1577–1640), Porträt nach einem Bilde
von Van Dyck, M. 95, 1.
- Rückkehr des verlorren Sohnes,** Nachbildung einer Original-
Radirung, von Rembrandt (1606–1674), M. 96, 5.
- Ruhe nach einem Bacchanal.**
Marmorrelief von Jean Goujon (gest. 1572), Sc. 86, 11.

S.

- Sackpfeifer,** von Peter Breughel dem Aelteren (1530–1590), M. 89, 4.
- Sakrament, das, der Ehe.**
Bild aus den Deckengemälden der Kirche dell' Incoro-
nata zu Neapel, von Giotto (1276–1336), M. 62, 2.
- Sacramentshäuschen** (1496–1500) des Adam Kraft in der S.
Lorenzkirche zu Nürnberg.
Knieende Figur, einen der beiden Gesellen des Meisters dar-
stellend, Sc. 85, 4a.
- Salomo's Götzendienst.**
Nachbildung eines Kupferstichs (1514), von Lucas van Leyden,
M. 84*, 2.
- Sarkophag der Familie Apponia,** in der Sammlung Casuc-
cini daselbst (etruskische Sculptur), von Chiusi, Sc. 25, 8.
- „ „ des Junius Bassus (gest. 540 n. Chr. Geb.). Etruskische
Sculptur, Sc. 36, 8.
- Sarkophagreliefs** (altchristliche Sculptur), Sc. 36, 2 u. 3.
- Sarto Andrea del' A. Vanucchi** (1488–1530) Porträt in der
Gallerie Ricci zu Florenz, M. 76, 5.
- Satyrn mit Fruchtgewinden.**
Basrelief an der Treppe Heinrich des II. im Louvre, von
Jean Goujon (gest. 1572), Sc. 90, 14.
- Scenen aus Tragödien.**
Antikes Mosaik, M. 23, 12–18.
- Schatzhaus, das, von Mycenae.**
Durchschnitt, A. 12, 11.
Architektonische Details, A. 12, 10, 12 u. 13.
- Schauspielhaus, das königl. zu Berlin,** von Schinkel
(1818–1821).
Perspectivische Ansicht des Aeusseren, A. 102, 4.
- Schloss zu Berlin** (1699–1706).
Portal im innern Hofe, von Andreas Schlüter, A. 91*, 7.
- „ „ Chambord nach den Zeichnungen des Francesco Primaticcio
(1490–1570), A. 87*, 1.
- „ „ zu Heidelberg.
Der Otto Heinrichsbau (2. Hälfte des 16. Jahrh.)
Oestlicher Flügel, A. 87*, 7.
Der Friedrichsbau (1601–1607).
Fäçade gegen den Hof, A. 87*, 8.
- „ „ Wollaton Hall in England.
Theil der Fäçade von John Thorpe (1580), A. 87*, 9.
- Schlosskapelle zu Freiburg an der Unstrut** (Anfang des
13. Jahrh.)
Innere Ansicht, A. 46, 2.

- Schule, die, von Athen.
Wandgemälde im Vatikan zu Rom, von Raphael, M. 79, 1.
- Schwur der Horatier (1784), von Jacques Louis David (1784), M. 104, 1.
- Secundiner, siehe Monument der Secundiner zu Igel.
- Seidenhändlerin, eine.
Gemälde in der Wiener Gallerie von Franz van Mieris (1635—1681), M. 100, 8.
- Septimius Severus, siehe Triumphbogen des Septimius Severus.
- Shiva — Dytasur Siva. —
Reliefdarstellung im Grottentempel von Ellora (indische Sculptur), Sc. 11, 6.
- Shiva, Parvati und Wishnu.
Basrelief von Mahamalaipur (indische Sculptur), Sc. 11, 9.
- Shiva und Parvati.
Reliefdarstellung im Grottentempel von Elephante, Sc. 11, 2.
- Sibylle, erythräische.
Aus den Deckengemälden der sixtinischen Kapelle zu Rom, von Michel Angelo (1508—10), M. 77, 3.
- Sicilische und italisch-griechische Architektur.
A. 13, 1—23.
- Sieg der Florentiner über die Mailänder bei Anghiario.
Reitergruppe aus dem Carton (vom Jahr 1503—1504), von Leonardo da Vinci, M. 74, 3.
- Siegel deutscher Kaiser, Sc. 47, 7 u. 8.
- Sixtinische Kapelle zu Rom.
Einzelne Figuren aus den Deckengemälden von Michel Angelo (1508—10), M. 77, 5—7.
- Sofronia und Olindo auf dem Scheiterhaufen.
Freskogemälde in der Villa Massimi zu Rom, von Fr. Overbeck, M. 106, 3.
- Sonnentempel zu Rom, Balbeck, Palmyra, siehe Tempel der Sonne.
- Sophienkirche zu Konstantinopel, von Anthemius aus Tralles und Isidorus von Milet (in der 1. Hälfte des 6. Jahrh. n. Chr. Geb. erbaut).
Ansicht des Innern, A. 35, 1.
Grundriss, A. 35, 2.
- Spanische Architektur des romanischen Styls.
A. 42, 7 u. 8.
- „ „ Architektur des germanischen Styls.
A. 58, 1—6.
- „ „ Architektur des modernen Styls im 16. Jahrh. A. 87*, 4 u. 5.
- „ „ Malerei des modernen Styls im 16. Jahrh. M. 84*, 6.
- „ „ Malerei des modernen Styls im 17. u. 18. Jahrh. M. 84*, 7, M. 97, 1—11.
- „ „ Sculptur des 15. u. 16. Jahrh. Sc. 86, 7—10.
- Spanisch-maurische Architektur.
A. 38, 1—14.
- Spanisches Mädchen.
Gemälde von Murillo (1618—1682), M. 97, 6.
- Spesfigur.
Etruskische Broncestatuette im Museo Oddi zu Florenz, Sc. 25, 5.
- Sphinx, ägyptische, Sc. 6, 14.
- Spitzenklöpplerin, eine.
Gemälde von Gabriel Metz (1615—1658), M. 100, 7.

- Statue, männliche und weibliche.
Figuren aus dem Chor des Domes von Naumburg die Stifter und Beförderer des Baus darstellend (13. Jahrh.), Sc. 59, 1 u. 2.
- Steinkiste, siehe Celtische Heiligthümer.
- Stephanus, der heilige.
Statue an einem Portal des Domes zu Mainz (aus dem Ende des 14. oder Anfang des 15. Jahrh.), Sc. 59, 5.
- Stephanus vor den Schriftgelehrten.
Gemälde im Museum zu Madrid, von Vicente Juanez (1523—1579), M. 84*, 6.
- Stier, der farnesische.
Kolossale Gruppe von Apollonius und Tauriskus, aus Tralles (rhodische Schule), im Museum zu Neapel, Sc. 19, 5.
- Stierkampf.
Darstellung auf einer Gemme, Sc. 19, 10.
- Stiftskirche S. Aposteln zu Köln (gegr. 1020).
Aeußere Ansicht, A. 45, 4.
- Stilleben.
Antike Wandmalerei, M. 22, 14, 15.
- Suada (griech. Peitho).
Reliefdarstellung vom Fries der Tempelcellle des Parthenon (voll. 438 v. Chr. G.), Sc. 17, 8—10.
- Sühnopfer.
Etruskisches Sculpturwerk auf einer Sepulcralurne, Sc. 25, 16.
- Sündenfall, der.
Sculptur an der Broncebüchse des Domes zu Hildesheim (wahrscheinlich aus dem Anfang des 12. Jahrh.), von Meister Viligermo. Sc. 48, 1.
- Susanna, die heilige.
Statue in der Kirche S. Maria di Loreto zu Rom, von François du Quesnoy, genannt Fiammingo (1594—1644), Sc. 92, 6.
- Symbolische Flügelfigur zu Chorsabad, Sc. 11*, 1.

T.

- Tänzerinnen.
Antike Wandmalerei, M. 22, 2 u. 3.
- Talhybios, siehe Rathversammlung griech. Fürsten.
- Teocalli, mexikanischer Tempel, A. 2, 7.
- Tempelthor, altmexikanisches, A. 2, 4 u. 5.
- Tempel, ägyptische, A. 4, 11—19.
- „ „ des Indra.
Inneres, A. 9, 3.
Grundriss, A. 9, 11.
- „ „ auf dem Berge Ocha.
Ansicht, A. 12, 19.
- „ „ der Pallas zu Korinth.
Reste, A. 12, 20.
- „ „ der älteste zu Selinunt (6. Jahrh. v. Chr. Geb.).
Aufriß, A. 13, 1.
Grundriss, A. 13, 2.
Architektonische Details, A. 13, 3.
- „ „ des Jupiter Olympius zu Agrigent.
Aufriß, A. 13, 4.
Grundriss, A. 13, 5.
Architektonische Details, A. 13, 6, 7, 8 u. 9.
- Tempel der Ceres zu Pästum.
Architektonische Details, A. 13, 10—12.
- „ „ des Neptun zu Pästum.
Architektonische Details, A. 13, 13—15.
- „ „ bei Cadacchio auf Coreyra.
Aufriß, A. 13, 16.
Architektonische Details, A. 13, 17—19.
- „ „ der Minerva auf Aegina (5. Jahrh. v. Chr. Geb.).
Architektonische Theile, A. 13, 20 u. 21.
- „ „ der Nemesis zu Rhamnus.
Architektonische Theile, A. 13, 22 u. 23.
- „ „ der Nike Apteros auf der Akropolis zu Athen (470 v. Chr. Geburt erbaut).
Seitenansicht, A. 14, 1.
- „ „ des Theseus zu Athen (5. Jahrh. v. Chr. Geb.).
Aufriß der Façade, A. 14, 2.
Grundriss, A. 14, 3.
Architektonische Details, A. 14, 11, 18 u. 19.
- „ „ des Apollo Epikurios zu Bassae von Iktinos erbaut.
Aufriß der Façade, A. 14, 4, 5, 7, 10 u. 16.
Grundriss, A. 14, 5.
Architektonische Details, A. 14, 7, 10 u. 16.
- „ „ am Ilissos zu Athen.
Aufriß, A. 14, 6.
Jonisches Kapitell, A. 14, 8.
- „ „ des Jupiters zu Nemea.
Hauptgebälk nebst Kapitell, A. 15, 1.
- „ „ der Diana zu Eleusis (Weihetempel) (um 318 v. Chr. Geb.).
Grundriss, A. 15, 16.
Pfeilerkapitell, A. 15, 15.
Säulenfuß eines Pfeilers, A. 15, 17.
- „ „ der Diana Propyläa zu Eleusis (4. Jahrh.).
Aufriß, A. 15, 18.
Grundriss, A. 15, 19.
Architektonische Details, A. 15, 20.
- „ „ der Athene Polias zu Priene in Kleinasien (340 v. Chr. Geb. erbaut).
Kapitell und Hauptgesims, A. 15, 25.
Säulenfuß, A. 15, 26.
- „ „ des Apollo Didymäus bei Milet.
Kapitell und Architrav, A. 15, 27.
Säulenfuß, A. 15, 28.
- „ „ des Jupiter Capitolinus zu Rom (etruskische Architektur).
Aufriß, A. 24, 13.
Grundriss, A. 24, 14.
- „ „ des olympischen Jupiters zu Athen (römische Architektur).
Aufriß der Façade, A. 27, 1.
Grundriss, A. 27, 2.
- „ „ der Sonne auf dem Quirinal zu Rom (römische Architektur).
Aufriß, A. 27, 3.
Grundriss, A. 27, 4.
- „ „ der Venus und Roma zu Rom, von Kaiser Hadrian (regierte 117—138 n. Chr. Geb.) errichtet.
Längendurchschnitt, A. 27, 9.
Grundriss, A. 27, 10.
- „ „ des Jupiter Stator (römische Architektur).
Gebälk und Kapitell, A. 27, 12.

- Tempel der Sonne zu Palmyra.**
Kapitell, Gebälk und Basis eines Portals, A. 31, 4, 11.
- „ „ **der Sonne zu Balbeck, von Kaiser Antonius Pius (138–161) erbaut.**
Fassade, A. 31, 7.
Architektonische Details, A. 31, 5 u. 6, 12 u. 13.
Exedra im Hof des Sonnentempels, A. 31, 8, 9.
- „ „ **runder, zu Balbeck.**
Rückseite, A. 31, 8.
- „ „ **des Saturns zu Rom, siehe Forum romanum.**
- „ „ **der Concordia zu Rom, siehe Forum romanum.**
- Tempelruinen von Amman.**
Perspektivische Ansicht, A. 31, 1.
- Teniers, David (1610–1690) mit seiner Familie, von ihm selbst gemalt, M. 100, 3.**
- Teukros, der Telamonier.**
Statue vom westlichen Giebfeld des Minerventempels auf Aegina, (5. Jahrh. v. Chr. Geb.), Sc. 16, 8.
- Theater des Marcellus (im Jahr 13 n. Chr. Geb. erbaut).**
Grundplan, A. 29, 1.
- „ „ **Covent-Garden- zu London, von Robert Smirke (1809),**
Fassade, A. 102, 1.
- Theoderich, König der Gothen.**
Broncestatue vom Grabmal Kaiser Maximilian I. in der Hofkirche zu Innsbruck (1. Hälfte des 16. Jahrh.), von Stephan und Melchior Gott, Sc. 86, 2.
- Theodora, die Kaiserin.**
Altchristliche Mosaik, aus der Hauptnische von S. Vitale zu Ravenna, M. 37, 7.
- Thermen des Caracalla zu Rom.***
Prachtsaal, A. 30, 12.
- „ „ **des Diocletian zu Rom.**
Durchschnitt des grossen Saals, A. 30, 13.
Grundriss, A. 30, 14.
- Thiermalerei, M. 101, 1–3, 9 u. 10.**
- Thierstück, von Paul Potter, M. 101, 9.**
- Thor von Amphissa, A. 12, 8.**
- „ „ **Ephesos, A. 12, 17.**
- „ „ **— Prachtthor — zu Palmyra.**
Aufriss, A. 31, 3.
Kapitell u. Gebälk, A. 31, 10.
- „ „ **Perugia.**
Aufriss, A. 24, 12.
- „ „ **Phigalia, A. 12, 7.**
- „ „ **Samos, A. 12, 9.**
- „ **vom Schatzhaus zu Mycenae, A. 12, 18.**
- „ **von Volterra.**
Aeusserer Ansicht, A. 24, 7.
Innere Ansicht, A. 24, 8.
- Thorpylonen, ägyptische.**
Aufriss, A. 5, 1.
Grundriss, A. 5, 2.
- Thrasyllus, siehe choragisches Denkmal des Thrasyllus.**
- Thronender König nebst Gefolge. Relief von Nimroud, Sc. 11*, 8.**
- Titus, Kaiser Statue des, Sc. 32, 7.**
„ „ **siehe auch: Triumphbogen des Titus.**
- Tizian's (1477–1576) Porträt, M. 80, 1.**
- Tod des Ananias.**
Darstellung auf den vatikanischen Tapeten von Raphael (1515–16), M. 79, 3.

- Tod des Bischofs von Arezzo, Guido Tarlati.**
Relief vom Grabmal desselben, von den Brüdern Agostino und Angelo aus Siena (1330), Sc. 61, 1.
- „ „ **Generals Wolff (1770).**
Gemälde von Benjamin West, M. 98, 9.
- „ **der Maria, von J. Schoreel in der Pinakothek zu München, M. 84*, 3.**
- Tod mit dem Kinde, } aus dem Todtentanz von Hans Holbein,**
Tod mit dem Greise, } M. 84, 5 u. 6.
- Todtencultus.**
Wandgemälde in einem etruskischen Grabgemach, M. 26, 7.
- Todtengenien.**
Etruskisches Wandgemälde eines Grabes zu Tarquinii, M. 26, 15.
- Todtenpaläste, ägyptische, A. 5, 3–11.**
- Tonatiu, der mexikanische Sonnengott.**
Statuette, 3, 14.
- Toskanische Malerei des 15. Jahrh.**
M. 67, 1–6, M. 67*, 1–5, M. 68.
- Tragischer Dichter und zwei Musen.**
Antikes Mosaik, M. 23, 11.
- Tragische Masken.**
Antikes Mosaik, M. 23, 7–10.
- Trajan, Büste des, Sc. 32, 9.**
- Trajansbogen.**
Reliefs, Sc. 32, 12 u. 13.
- Trajanssäule.**
Relief, Sc. 32, 11.
- Trajans, des Kaisers, Gerechtigkeit gegen die Wittwe.**
Relief am Kapitell einer Säule des Dogenpalastes (Mitte des 14. Jahrh.), von Filippo Calendario, Sc. 61, 5.
- Trinkhorn, celtisches, A. 1, 14.**
„ „ **griechisches, M. 20, 14.**
„ „ **„ „ in Form eines Thierkopfes, M. 20, 16.**
- Trinkschale, griechische, M. 20, 15.**
- Triton, antikes Mosaik, M. 23, 21.**
- Triumph der Galathea.**
Freskogemälde in der Gallerie des Palastes Farnese zu Rom, von Annibale Caracci (1560–1609), M. 94, 1.
- „ „ **des Todes.**
Wandgemälde im Campo Santo zu Pisa, von Orcagna (1329–1380), M. 63, 5.
- Triumphbogen Alfons des I. zu Neapel, von Pietro di Martino (1445).**
Oberes Stockwerk, A. 64, 8.
Relief des zweiten Stockwerks, Sc. 66, 10.
- „ „ **des Septimius Severus zu Rom.**
Aufriss, A. 28, 3.
Grundriss, A. 28, 4.
Relief, Sc. 33, 7.
- „ „ **des Titus zu Rom (im Jahr 70 n. Chr. Geb. errichtet).**
Aufriss, A. 28, 1.
Sculpturen, 32, 1 u. 2.
- „ „ **des Constantins zu Rom.**
Aufriss, A. 28, 5.
Grundriss, A. 28, 6.
- Triumphzug Alfons des I.**
Relief (1445) vom Triumphbogen dieses Königs zu Neapel, Sc. 66, 10.
- „ „ **des Julius Cäsar.**
Gruppen aus den Cartons zu den Wandgemälden im Palast des Herzogs Gonzaga von Mantua, von Andrea Mantegna, M. 67*, 2 u. 3.

- Tschultri — Pilgerherberge — (indische Architektur, beg. 1623 n. Chr. Geb.)**
Innere Ansicht, A. 10, 6.
Pfeiler, A. 10, 7.
- Tulp, Nikolaus und seine Zuhörer.**
Gemälde (vom J. 1632) von Rembrandt, im Museum des Haag, M. 96, 3.
- Tydeus.**
Darstellung auf einem etruskischen geschnittenen Stein, M. 26, 5.

U.

- Ueberbrückung des Elsterthales (1846–51).**
Aufriss, A. 102, 8.
- Uebergang über einen Fluss. Relief aus Nimroud, Sc. 11*, 11.**
- Ulisses und Nestor.**
Griechisches Vasenbild, M. 20, 6.
- Umbrische Malerei des 15. Jahrh. M. 70, 1–7.**
- Ungeheuer, auf einem etruskischen geschnittenen Stein, M. 26, 6.**
- Unterwelt, die.**
Gemälde auf einer apulischen Vase, M. 21, 10.
- Ursula, die heilige.**
Innere Flügeltafel des Kölner Dombildes, von Meister Stephan (vom Jahr 1426), M. 60, 7.
- „ „ **Ankunft der heiligen in Rom, von Hans Memling (in der letzten Hälfte des 15. Jahrh. tätig).**
Gemälde vom Reliquienkasten der heil. Ursula im St. Johannis-spital zu Brügge, M. 81, 5.
- Urtheil, das, des Paris.**
Antikes Wandgemälde zu Pompeji, M. 22, 8.
- „ „ **des Paris, von Francesco Albani (1578–1660), M. 94, 4.**

V.

- Väterliche Ermahnung.**
Gemälde in der Berliner Gallerie, von Gerhard Terburg (1608–81), M. 100, 5.
- Vasen, ägyptische, Sc. 6, 15–20, 21.**
„ „ **altmexikanische, Sc. 3, 4–7.**
„ „ **celtische, Sc. 1, 8–12.**
„ „ **griechische, M. 20, 14–19.**
- Vendramin, siehe Grabmal des Dogen Vendramin.**
- Venus von Melos.**
Statue von Skopas, Sc. 18, 4.
- „ „ **von Gnidos.**
Statue nach Praxiteles, Sc. 18, 7.
- „ „ **die mediceische.**
Statue von Kleomenes, Sc. 19, 6.
- „ „ **Reliefdarstellung vom Fries der Tempelzelle des Parthenon zu Athen (5. Jahrh. v. Chr. Geb.), Sc. 17, 8.**
- Venus und Adonis.**
Antikes Wandgemälde, M. 22, 4.
Marmorgruppe (1795), von Antonio Canova, Sc. 103, 3.
- „ „ **und Amor.**
Nachbildung eines Holzschnitts (vom J. 1506), von Lucas Cranach M. 84, 11.
- „ „ **Amor und Merkur, von Bartholomäus Spranger (seit 1575 in Deutschland tätig), M. 89, 9.**
- „ „ **Geburt, der.**
Gemälde in den Uffizien zu Florenz, von Sandro Botticelli (1437–1515), M. 67*, 5.
- Veronika, die heilige.**
Tafelbild des Meisters Wilhelm von Köln, in der Pinakothek zu München, M. 60, 4.

Verschwörung des Catilina.

Gemälde in der Gallerie Pitti zu Florenz, von Salvator Rosa (1615—1673), M. 94, 8.

Verstossung der Hagar, siehe Hagar.**Vertreibung, die, aus dem Paradiese.**

Sculpturwerk aus dem Beginn des 11. Jahrh. an der Bronce-
thüre des Domes zu Hildesheim, Sc. 47, 10.

Relief an der in Bronceguss ausgeführten (zweiten) Hauptthüre
des Baptisteriums S. Giovanni zu Florenz, von
Lorenzo Ghiberti (1424—1447), Sc. 65, 1.

Verzückung der heiligen Theresa.

Marmorgruppe in der Kirche S. Maria della Vittoria in
Rom, von Lorenzo Bernini (1598—1680), Sc. 92, 3.

**Via Appia bei Ariccia (im Jahre 441 der Stadt Rom erbaut),
Durchschnitt, A. 28, 19.****Villa Medici zu Rom, von Annibale Lippi.**

Façade gegen den Garten, A. 71, 11.

**Vinci's, Leonardo, da. Porträt von ihm selbst gemalt (1452—1519),
M. 74, 1.****Vira Bhadra, siehe Bhadra.****Vischer, Peter (gest. 1529).**

Broncestatuette vom Grab des heil. Sebaldus in der St.
Sebaldskirche zu Nürnberg, vom Meister selbst,
Sc. 85, 7.

Vulcan. Reliefdarstellung auf dem Zwölfgötter-Altar im Louvre
zu Paris, Sc. 16, 14.

Venus und Amor.

Gemälde in der Gallerie des Palastes Pitti zu Florenz, von
Tintoretto (1512—1594), M. 88, 81.

W.**Wagenrennen und Ringkampf.**

Griechisches Vasenbild, M. 20, 3 u. 4.

Waldlandschaft, von Hermann Swanevelt (1620—1680), M. 101, 6.

Wandmalerei, antike, M. 22, 1—17.

Washington. Marmorstatue von Antonio Canova (1818—1820), Sc. 103, 4.

Wassergefäß, griechisches, dreihenkliges (Kalpis), M. 20, 18 u. 21, 14.

**Weibliches Brustbild in der Gallerie der Eremitage zu St.
Petersburg, von Michel Angelo Amerighi, gen. Carravaggio
(1569—1609), M. 94, 6.**

Westminsterabtei zu London, siehe Kapelle Heinrich VII.

Wettlauf. Griechisches Vasenbild, M. 20, 9.

**Widder und Schafe, am Fusse einer Säule, von Joh. Heinrich Roos.
M. 101, 10.**

Windethurm des Andronikus Cyrrestes.

Aufriss, A. 15, 21.

Grundriss, A. 15, 24.

Architektonische Theile, A. 15, 22 u. 23.

Wirthshaus im Walde. Landschaft von Anton Waterloo, M. 101, 8.

Wölfin, des Capitols. Etruskische Bronzefigur, Sc. 25, 17.

Wolff, General, siehe Tod des Generals Wolff.

Wunder des heil. Domenikus.

Relief vom Sarkophag dieses Heiligen in der Kirche S. Do-
menico zu Bologna, von Nicolo Pisano (1211 bis um 1260),
Sc. 48, 10.

des heil. Franziskus.

Relief vom Altar dieses Heiligen (aus der 1. Hälfte des 14. Jahrh.),
von den Brüdern Agostino und Angelo aus Siena, oder von
Pietro und Jacobello aus Venedig, Sc. 61, 3.

des heil. Sebaldus.

Broncerelief vom Grabe des h. Sebaldus (1506—1519) in
der S. Sebalduskirche zu Nürnberg, von Peter Vischer,
Sc. 85, 10.

Z.

Zahnbrecher, von Adrian van Ostade (1610—1685), M. 100, 1.

Zethos und Amphion, siehe farnesischer Stier.

Zeughaus zu Berlin, von J. Arnold Nering (beg. 1695).

Aufriss der Façade, A. 91*, 8.

Zeus, siehe Jupiter.

Zug der Israeliten unter Josua gegen Jericho.

Relief an der in Bronceguss (1424—1447) ausgeführten zweiten
Hauptthüre des Baptisteriums S. Giovanni zu Florenz,
von Lorenzo Ghiberti, Sc. 65, 2.

III. Verzeichniss der Künstlernamen.

(Die Buchstaben A. — Architektur — Sc. — Sculptur — M — Malerei — deuten an, dass die aufgeführten Künstler durch Werke der Architektur, Sculptur oder Malerei im Atlas vertreten sind; kommen zwei oder alle drei Buchstaben bei einem und demselben Künstler vor, so zeigt dies an, dass derselbe in beiden oder den drei verschiedenen Kunstzweigen gearbeitet hat, und dass Abbildungen seiner betreffenden Kunstthätigkeit im Atlas enthalten sind. Die erste, grössere Zahl bezeichnet die Tafel, die kleinere die Figur; wo keine solche Bezeichnung gegeben ist, wird auf den dem Atlas beigegebenen Text verwiesen. Das * neben der Zahl der Tafeln bezeichnet die Ergänzungstafeln.)

A.

Aeltlin, Lienhart, A. 55, 4.
Agasias, Sc. 19, 4.
Agesander, Sc. 19, 4.
Agostino und Angelo aus Siena, Sc. 61, 1.
Ahlert, Band II. S. 93.
Albani, Francesco, M. 94, 4.
Alberti, Leo Baptista, A. 64, 1. A. 87, 1—4.
Aldegrevier, Heinr., M. 83*, 7.
Alessi, Galeazzo, A. 71, 9.
Alfonso, Rodrigo, A. 58, 1.
Algardi, Alessandro, Sc. 92, 5.
Allegri, Antonio, gen. Correggio, M. 75, 2—10.
Allori, Alessandro, M. 88, 4.
" Cristofano, M. 88, 5.
Alluno, Niccolò, M. 70, 2.
Ammanati, Bartolommeo, Sc. 90, 5—7.
" Giov., Band II. S. 103.
Amerighi, Michel Angelo, gen. Caravaggio,
M. 94, 6.
Andreas von Everdinge, A. 54.
Anguier, François oder Michel, Sc. 93, 11.
Annes (Annex), Johann, A. 57, 7—10.
Anselm, Bischof, Band II. S. 68.

Anthemius, A. 35, 1 u. 2.
Appius Pulcher, A. 15, 8 u. 14.
Apollonius, Sc. 19, 5.
Arnolfo di Cambio, A. 57, 2—5.
Arpino, il Cavalier d', siehe Giuseppe Cesari
M. 88; 9.
Athenodorus, Sc. 19, 4.

B.

Bandinelli, Baccio, Sc. 72, 1 u. 2. 4 u. 5.
Band III. S. 45.
Bandini, Gio., gen. Gio. dall' Opera, B. III. S. 49.
Barbarelli, Giorgio, gen. Giorgione, M. 80, 6.
Barbieri, Giov. Franc., gen. Guercino, M. 94, 5.
Bardi, Donato di Betto, genannt Donatello,
Sc. 65, 9 u. 10., Sc. 66, 6 u. 8.
Baroccio, Federigo, M. 88, 7.
Barozzio, Giacomo, gen. Vignola, A. 71, 7.
A. 87, 1—4.
Bartolommeo, Fra, siehe Baccio della Porta,
M. 76, 2—4.
Beham, Bartholomäus, M. 83*, 5.
" Hans Sebald, M. 83*, 4.
Bellini, Giov. M. 69, 3 u. 4.

Beltraffio, Gio. Ant., M. 74, 8.
Berettino, Pietro, gen. Pietro da Cortona,
A. 91, 3.
Berghem, Nicolaus, M. 101, 3.
Bernardino di Betto, gen. Pinturicchio,
M. 70, 7.
Bernini, Lorenzo, A. 87, 1—4, A. 91, 1 u. 2.
Sc. 92, 1—3. Band III. S. 44.
Berruete, Alonso, Sc. 86, 8 u. 9.
Bloemart, Abraham, M. 89, 6.
Bodt, de, Joh., A. 91*, 8.
Böblinger, Matthäus, A. 55, 4.
Bologna, Giovanni da, A. 66, 3. Sc. 90, 2 u. 3.
Bonanno, A. 42, 1.
Bonaventure, Nicolo, A. 57, 7—10.
Bonneuil, Estienne de, A. 56, 8 u. 9.
Bonini, Band II. S. 103.
Bonzagna, Federigo, Sc. 72, 12.
Borromini, Francesco, A. 91, 1.
Botticelli, Sandro, M. 67, 5.
Boucher, François, M. 98, 6.
Bramante, siehe auch Donato Lazzari, A. 71,
1 u. 3. A. 87, 1—4.
Bramantino, siehe Bartolommeo Suardi, M. 69, 5.
Brescia, Giov. Ant. da, Band III. S. 8.

Breughel, Peter der Aeltere, M. 89, 4—5.
Briosco, siehe Andr. Riccio, Sc. 73, 2.
Bruant, Libéral, A. 91*, 2 u. 3.
Brügge, Rogier van, M. 81, 4.
Brunelleschi, Filippo, A. 64, 2 u. 3. Sc. 66, 7.
Buchsbaum, Meister, A. 55, 7, 8 u. 9.
Buonaccorsi, Pierino, gen. Pierin del Vaga,
M. 79*, 5.
Buonarotti, Michel Angelo, A. 87, 1—4. Sc.
72, 6—10. M. 77, 2—12.
Bürde, Band III. Seite 71.
Buzzi, A. 57, 7—10.

C.

Caldara, Polidoro, gen. Polidoro da Cara-
vaggio, M. 79*, 9.
Calendario, Filippo, Sc. 61, 5. Sc. 63, 1 u. 2.
Caliari, Paolo, gen. Paolo Veronese, M. 88, 3.
Campamios, Joh. de, A. 57, 7—10.
Campen, Jakob van, A. 91*, 5.
Camuccini, Vincenzo, M. 104, 6—8.
Candido, Peter, siehe Peter de Witte, Sc. 90, 8.
Cano, Alonso, M. 97, 10.

- Canova, Antonio, Sc. 103, 1—4.
 Caracci, Annibale, M. 94, 1.
 Caravaggio, Michel Angelo, siehe Amerighi, M. 94, 6.
 Caravaggio, Polidoro, siehe Polidoro Caldara, M. 79*, 9.
 Caravaggio, Polidoro da, siehe Caldara, M. 79*, 9.
 Carstens, Asmus, M. 105, 2.
 Cavallerino, Nicolo, Sc. 72, 11.
 Cellini, Benvenuto, Sc. 73, 6—9.
 Cesare, Giuseppe, genannt il Cavalier d'Arpino, M. 88, 9.
 Champagne, Philippe, M. 98, 3.
 Chalgrin, A. 102, 3.
 Chaudet, Sc. 103, 5.
 Chelles, Jean de, A. 50, 4 u. 5.
 Ciccione, Andrea, Sc. 66, 5.
 Cimabue, Giovanni, M. 49, 2.
 Cioli, Valerio, Band III. S. 49.
 Cione, Andrea di, gen. Orcagna, M. 63, 5.
 Clouet, François, M. 84*, 4.
 Coello, Claudio, M. 84*, 7.
 Cormont, Thomas de, A. 50, 3.
 „ Renauld de, A. 50, 3.
 Cornelius, Peter von, M. 106, 1.
 Correggio, siehe Ant. Allegri, M. 75, 2—10.
 Cortona, siehe Pietro Berettino, A. 91, 3.
 Couzu, Robert de, A. 51, 1.
 Cova, Jakob, A. 57, 7—10.
 Covarrubias, Alonso de, A. 87*, 4.
 Cranach, Lucas, d. Aelt., M. 84, 8—11.
 Cronaca, Simon, A. 64, 4. A. 87, 6.

D.

- Dannecker, Joh. Heinr. v., Sc. 103, 7.
 David, J. L., M. 104, 1 u. 2.
 Dietrich, Chr. Wilh. Ernst, M. 99, 6.
 Diotisalvi, A. 42, 1.
 Donatello, siehe Donato di Betto Bardi, Sc. 65, 9 u. 10. Sc. 66, 6 u. 8.
 Domenichino, siehe Domenico Zampieri, M. 94, 2.
 Dow, Gerhard, M. 96, 11. M. 100, 6.
 Dürer, Albrecht, M. 83, 1—8, M. 83*, 1—3.
 Durnstetter, Heinrich, A. 55, 3.
 Dyck, Anton van, M. 95, 1, 6—8.

E.

- Eeckhout, Gerbrandt van den, M. 96, 9.
 Egas, Heinrich von, A. 87*, 5.
 „ Diego von, Band III. S. 45.
 Egl (Egel), Andreas, A. 55, 3.
 Engelberger, Burkhard, A. 55, 4.
 Ensinger, Caspar, A. 55, 4.
 „ Matthäus, A. 55, 4.
 „ Moritz, A. 55, 4.
 „ Ulrich, A. 55, 4.
 Eyck, Johann van, M. 81, 1 u. 2.

F.

- Fabriano, Gentile da, M. 70, 4.
 Fairbairn, A. 102, 7.
 Ferrari, Gaudenzio, M. 79, 16.
 Fiamingo, siehe François du Quesnoy, Sc. 92, 6.
 Fiesole, Fra Giovanni Angelico da, M. 67, 1—3.
 Filippino da Modena, Band II. S. 104.
 Fischer, Joh. Bernh. von Erlach, A. 91, 5.
 Flamen, Anselme, Sc. 93, 10.
 Flaxman, John, Sc. 103, 6. Band III. S. 70, M. 104, 4 u. 5.
 Flinck, Govard, M. 96, 10.
 Florentino, Domenico, Sc. 86, 10.
 Fontana, Domenico, A. 87, 1—4.
 Fossano, Ambrogio, A. 64, 5.
 Francesco, Fra, Band II. S. 103.
 Francia, Francesco, siehe Francesco Raibolini, M. 70, 1.
 Frissingen, Ulrico de, A. 57, 7—10.

G.

- Gaddi, Taddeo, M. 62, 8.
 Garcia, Petro, A. 58, 2.
 Garofalo, siehe Benvenuto Tisio, M. 79*, 4.
 Gelée, Claude, genannt Claude Lorrain, M. 101, 5.
 Gent, Justus van, M. 81, 6.
 Gérard, Fr., M. 104, 3.
 Gerhard von Rile, A. 54,
 Ghiberti, Lorenzo, Sc. 65, 1—8.
 Ghirlandajo, Domenico, M. 67, 5 u. 6.
 Giocondo, Fra, A. 87, 1—4.
 Giorgione, siehe Giorgio Barbarelli, M. 80, 6.
 Giotto di Bondone, A. 57, 2—5. Sc. 61, 8 u. 9. M. 62, 1—7.
 Girardon, François, Sc. 93, 9.
 Gladehals, Jakob, Sc. 90, 12 u. 13.
 Godt, Stephan und Melchior, Sc. 86, 2 u. 3.
 Goes, Hugo van der, M. 81, 3.
 Goltzius, Heinrich, M. 89, 1 u. 2.
 Gomez, Alvar, A. 58, 1.
 Gontard, von, A. 91, 6.
 Goujon, Jean, Sc. 86, 11, 13 u. 14. Sc. 87*, 2. Sc. 90, 14.
 Gruamons, Sc. 48, 2.
 Guercino, siehe Giov. Francesco Barbieri, M. 94, 5.
 Guido von Siena, M. 49, 1.
 Guillelmus (Wilhelm), siehe Viligelmo, Meister, Sc. 48, 1.

H.

- Hacket, Meister, A. 58, 5 u. 6.
 Heinrich, Meister (vom Dom zu Cöln), A. 54.
 „ „ (vom Münster zu Ulm), A. 55, 4.

- Heinrich von Gemünden (Henricu de Gsamodia), (vom Dom zu Mailand), 7, 7—10.
 Hoces, Juan, A. 58, 2.
 Hogarth, William, M. 98, 8.
 Holbein, Hans der Aeltere, M. 82, 5.
 „ Hans der Jüngere, M. 84, 2—6.
 Holzschuher, Eustachius, A. 91*, 6.
 Homodeus, Joh. Ant., A. 57, 7—10.
 Hontanon, Gil de, A. 58, 2.
 Houdon, Sc. 92, 8.
 Hültz, Johann, A. 53, 8.
 Hulot, Band II. S. 54.

J.

- Jakob, Meister, A. 57, 1.
 Jamnitzer, Wenzel, Sc. 90, 10 u. 11.
 Iktinos, A. 12, 21. A. 14, 4, 5 u. 20.
 Ingegnol, siehe Andrea di Luigi, M. 70, 6.
 Johann, Meister, A. 54.
 Johann von Frankenberg, Meister, A. 54.
 Johannes von Graz, Meister, A. 57, 7—10.
 Johann von Köln, Meister, A. 58, 3.
 Isidorus, A. 35, 1 u. 2.
 Juanez, Vicente, M. 84*, 6.
 Ivara, Filippo, A. 91, 4.

K.

- Kallikrates, A. 12, 21. A. 14, 20.
 Kauffmann, Angelica, M. 99, 10.
 Kell, H., A. 102, 8.
 Klaigh, Georg, A. 55, 7—9.
 Kleomenes, Sc. 19, 6 u. 7.
 Kneller, Gottfr., M. 99, 8.
 Koch, Joseph Anton, M. 106, 2.
 Koene (Kuyn), Konrad, A. 54.
 König, Gottfr., A. 55, 7—9.
 Kraft, Adam, Sc. 85, 4 u. 4^a, 5 u. 6. Bd. II. S. 99.
 Kreuzer, Hans, Sc. 90, 8.
 Krumpter, Joh., Sc. 90, 8.
 Ktesilaos, Sc. 17, 16.
 Kuen, Caspar, A. 55, 4.
 Kupetzky, Joh., M. 99, 9.

L.

- Lanfrank, Bischof, Band II. S. 68.
 Lazzari, Donato, gen. Bramante, A. 71, 1 u. 3. A. 87, 1—4.
 Le Brun, Charles, M. 98, 5.
 Le Gros, Pierre, Sc. 92, 7.
 Lemaire, Band III. S. 70.
 Leochares, Sc. 18, 14.
 Leopardi, Alessandro, Sc. 66, 2. Sc. 73, 1.
 Lescot, Pierre, A. 87, 2.
 Le Sueur, Eustache, M. 98, 4.
 Leyden, Lucas von, M. 84*, 1 u. 2.
 Ligorio, Pirro, A. 87, 1—4.

- Lippi, Annibale, A. 71, 11.
 „ Filippino, M. 67, 4.
 Lisippos, Band I. S. 29.
 Livi, Francesco di Domenico, M. 60, 5.
 Lombardi, Alfonso, Sc. 73, 4.
 Lombardo, Martino, A. 64, 6 u. 7.
 „ Tullio, Sc. 73, 1.
 Lorenzi, Battista, Sc. 90, 1.
 Lorrain, Claude, siehe Claude Gelée, M. 101, 5.
 Luigi, Andrea di, gen. l'Ingegno, M. 70, 6.
 Luini, Bernardino, M. 74, 9.
 Lützelberger, Hans, Band III. S. 37.
 Luzarche, Robert de, A. 50, 3.

M.

- Maderno, Carlo, A. 87, 1—4. A. 91, 1.
 „ Stefano, Sc. 92, 4.
 Maitani, Lorenzo, A. 57, 6.
 Majano, Benedetto da, A. 64, 4. Sc. 66, 4.
 Mansard, Jules, A. 91*, 1, 2 u. 3.
 Mantegna, Andrea, M. 67*, 2—4. M. 69, 2.
 Marpach, Alexander de, A. 57, 7—10.
 Marsy, Gaspard de, Sc. 93, 10.
 Massacio, M. 67*, 1.
 Mazzuoli, Filippo, M. 69, 6.
 „ Francesco, gen. il Parmigianino, M. 75, 11.
 Meckenen, Israel von, M. 82, 8.
 Melsonby, Thomas, Prior, A. 44, 1.
 Melzi, Francesco, M. 74, 7.
 Memling, Hans, M. 81, 4 u. 5.
 Mengs, Anton Raphael, M. 105, 1.
 Metz, Gabriel, M. 100, 7.
 Michael, Meister, A. 54.
 Michel Angelo, siehe Michel Angelo Buonarroti, A. 87, 1—4. Sc. 72, 6—10. M. 77, 2—12.
 Michel, Meister, A. 55, 4.
 Midias, M. 21, 9.
 Mieris, Franz van, M. 100, 8.
 Mignot, J., A. 57, 7—10.
 Mnesikles, A. 14, 12 u. 13.
 Monegro, Alvaro, A. 87*, 4.
 Montelupo, Baccio da, Sc. 72, 3.
 Morales, Luis, gen. el Divino, M. 97, 1.
 Moroni, Francesco, M. 69, 7.
 Murillo, Bartolome Estaban, M. 97, 5—9.

N.

- Nehring, Joh. Arnold, A. 91*, 8.
 Netscher, Caspar, M. 100, 9 u. 10.
 Niesenberger, Hans, A. 53, 1.
 Nikolaus (Claiws) von Buere, A. 54.
 Normann, Juan, A. 58, 2.
 Novios Plautios, M. 26, 2.

O.

- Ohlmüller, A. 102, 6.
 Opera, Giovanni dell', siehe Giovanni Bandini, Band III. S. 49.
 Orcagna, siehe Andrea di Cione, M. 63, 5.
 Ostade, Adrian van, M. 100, 1.
 Ouwater, Albert van, M. 81, 6.
 Overbeck, Fr., M. 106, 3.

P.

- Palladio, Andrea, A. 71, 4 u. 5. Band II. S. 39.
 Palma, Jacopo, il vecchio, M. 80, 8 u. 9.
 Pantaleon, M. 37, 12.
 Parmigianino, siehe Francesco Mazzuoli, M. 75, 11.
 Pauditz, Christoph, M. 100, 11.
 Peithinos, Sc. 19, 10.
 Penni, Luca, M. 79*, 6.
 Perez, Pedro, A. 58, 1.
 Perugino, Pietro, siehe Pietro Vanucci, M. 70, 3.
 Peruzzi, Baldassare, A. 71, 2. A. 87, 1—4.
 Peter von Brachewitz, Meister, A. 55, 7, 8 u. 9.
 Petri, Nicolò, M. 62, 9.
 Pfenning, Lorenz, A. 55, 7, 8 u. 9.
 Phidias, Sc. 17, 1—10, 15.
 Pietro u. Jacobello von Venedig, Sc. 61, 2 u. 3.
 Pietro di Martino, A. 64, 8.
 Pilgram, Anton, A. 55, 7, 8 u. 9.
 Pilon, Germain, Sc. 90, 17.
 Pinturicchio, siehe Bernardino di Betto, M. 70, 7.
 Pippi, Giulio, gen. Giulio Romano, M. 79*, 3.
 Pisano, Andrea, Sc. 61, 10 u. 11.
 „ Giovanni, Sc. 61, 6.
 „ Nino, Sc. 61, 7.
 „ Nicolo, Sc. 48, 8, 9 u. 10.
 Pollak, Leopold, A. 57, 7—10.
 Polydoros, Sc. 19, 4.
 Polygnot, Sc. Band I. S. 23.
 Polyklet, Sc. 18, 1 u. 3.
 Pordenone, siehe Gio. Ant. Licinio Regillo, M. 80, 10.
 Porta, Baccio della, gen. Fra Bartolommeo, M. 76, 2—4.
 „ Giacomo della, A. 87, 1—4 u. 5.
 „ Guglielmo della, Sc. 90, 4.
 Potter, Paul, M. 101, 9.
 Poussin, Nicolas, M. 98, 2. M. 101, 4.
 Praxiteles, Sc. 18, 6—8, 9—13.
 Prieur, Barthélémy, Sc. 90, 15 u. 16.
 Primaticcio, Francesco, M. 79*, 7. A. 87*, 1, Band III. S. 45.

Q.

- Quellinus, Arthur, Band II. S. 53. Sc. 93, 1—3.
 Quercia, Jacopo della, Sc. 66, 11.
 Quesnoy, François du, gen. il Fiamingo, Sc. 92, 6.

R.

- Raibolini, Francesco, gen. Francesco Francia, M. 70, 1.
 Raphael, siehe Raphael Santi, A. 87, 1—4. M. 78, 2—8, M. 79, 1—3.
 Ravi, Jean, A. 50, 4 u. 5.
 Regillo, Gio. Antonio Licinio, gen. Pordenone, M. 80, 10.
 Rembrandt van Ryn, Paul, M. 96, 1—8.
 Reni, Guido, M. 94, 3.
 Reynolds, Josua, M. 98, 7.
 Ribalta, Francisco, M. 97, 11.
 Ribera, Giuseppe, gen. lo Spagnoletto, M. 94, 7.
 Ricci, Giov. da Monte Pulciano, A. 71, 11.
 Riccio, Andrea, gen. Briosco, Sc. 73, 2.
 Rinaldi, Carlo, A. 91, 1.
 Robbia, Luca della, Sc. 66, 1.
 Robusti, Jacopo, gen. il Tintoretto, M. 88, 1 u. 2.
 Rode, Band III. S. 52.
 „ Chr. Bernhard, M. 99, 7.
 Rodrigruez, Alonzo, A. 58, 2.
 „ Francisco, A. 58, 2.
 Rojas, Gonzalo de, A. 58, 2.
 Roos, Heinrich, M. 101, 10.
 Rorizer, Konrad, A. 55, 3.
 „ Thomas, A. 55, 3, 6, 7, 8 u. 9.
 „ Wolfgang, A. 55, 3.
 Rosa, Salvator, M. 94, 8.
 Rosselini, Bernardo, A. 87, 1—4.
 Rossi, Rosso de, M. 79*, 8. Band III. S. 45.
 „ Vincenzo dei, Sc. 72, 1.
 „ Band III. S. 70.

S.

- Salmeron, Melchior, Band III. S. 45.
 Sandrart, Joachim von, M. 99, 1 u. 2.
 „ Johann, Jakob von, M. 99, 2.
 San Gallo, Antonio da, A. 87, 1—4.
 „ Francesco da, Band II. S. 45.
 „ Giuliano da, A. 87, 1—4.
 Sansovino, siehe Jacopo Tatti, A. 71, 6 u. 10. Sc. 73, 3.

- Santi, Giovanni, M. 70, 5.
 „ Raphael, A. 71, 8. A. 87, 1—4. M. 78, 2—8. M. 79, 1—3.
 Sarto, Andrea del, siehe Andrea Vanucchi, M. 76, 6—9. M. 79*, 1.
 Schadow, Gottfr., Sc. 103, 8 u. 9.
 Schäuffelin, Hans, M. 83*, 6.
 Schick, G., M. 105, 4.
 Schinkel, C., A. 102, 4 u. 5.
 Schlüter, Andreas, A. 91*, 7, Sc. 93, 4, 5 u. 6, 7 u. 8.
 Schnorr, Julius, M. 106, 4.
 Schön, Martin, M. 82, 1—3.
 Schoreel, J., M. 84*, 3.
 Signorelli, Luca, M. 68.
 Siloe, Gil, Sc. 86, 7.
 Simon von Siena, Sc. 63, 3 u. 4.
 Skopas, Sc. 18, 4 u. 5, 9—13.
 Smirke, Robert, A. 102, 1.
 Snyders, Franz, M. 101, 1.
 Soave, Felix, A. 57, 7—10.
 Spagnoletto, lo, siehe Giuseppe Ribera, M. 94, 7.
 Speis, Fr., A. 55, 3.
 Spranger, Bartholomäus, M. 89, 9.
 Staurakios, Sc. 48, 4.
 Steen, Jan, M. 100, 2.
 Steinbach, Erwin von, A. 53, 8.
 „ Johann von, A. 53, 8.
 „ Sabina von, Band II. S. 84.
 Steinhauer, Leonhard, A. 55, 7, 8 u. 9.
 Stephan, Meister, M. 60, 6—8.
 Stephenson, A. 102, 7.
 Stoss, Veit, Sc. 85, 1 u. 2.
 Suardi, Bartolommeo, gen. Bramantino, M. 69, 5.
 Sully, Eudes de, Bischof, A. 50, 4 u. 5.
 „ Maurice de, Bischof, A. 50, 4 u. 5.
 Sunere, Heinrich, A. 54.
 Swanevelt, Hermann, M. 101, 6.
 Syrlin, Georg der Jüngere, Sc. 86, 1.

T.

- Tatti, Jacopo, gen. Sansovino, A. 71, 6 u. 10. Sc. 73, 3.
 Tauriscus, Sc. 19, 5.
 Teniers, David der Jüngere, M. 100, 3.
 Terburg, Gerhard, M. 100, 4 u. 5.
 Texier, Jean, A. 50, 1.
 Thorpe, John, A. 87*, 9.
 Thorwaldsen, Bertel, Sc. 103, 10 u. 11.
 Tieck, C. F., Band III. S. 71.
 Tintoretto, siehe Jacopo Robusti, M. 88, 1 u. 2.
 Tischbein, Joh. Heinr. der Aeltere, M. 99, 5.
 Tisio, Benvenuto, gen. Garofalo, M. 79*, 4.
 Tiziano, Vecellio, M. 80, 2—5.

- Toledo, Petro, A. 58, 2.
 Troger, Paul, M. 99, 4.
 Turrita, Giacomo, M. 49, 3.

U.

- Udine, Giovanni da, M. 79*, 10—15.
 Ugolino di Prate Ilario, A. 57, 6.

V.

- Vaga, Pierin del, siehe Buonaccorsi, M. 79* 5.
 Vanucchi, Andrea, gen. Andrea del Sarto, M. 76, 6—9. M. 79*, 1.
 Vanucci, Pietro, gen. Perugino, M. 70, 3.
 Vasari, Giorgio, A. 87, 6. M. 88, 6.
 Vecellio, Tiziano, M. 80, 2—5.
 Velasquez, Diego, M. 97, 3 u. 4.
 Venius, Otto, M. 89, 7 u. 8.
 Verocchio, Andrea del, Sc. 66, 2.
 Veronese Paolo, siehe Paolo Caliari, M. 88, 3.
 Vignola, siehe Giacomo Barozzio, A. 71, 7. A. 87, 1—4.
 Viligelmo, Meister, Sc. 48, 1.
 Vinci, Leonardo da, M. 74, 1—6.
 Vinchon, A. 102, 2.
 Vischer, Peter, Sc. 85, 9—11.
 Vivarini, Giovanni und Antonio, M. 69, 1.
 Vliet, Joris van, M. 96, 12.
 Vos, Martin de, M. 89, 3.
 Vouet, Simon, M. 98, 1.
 Vries, Adrian de, Sc. 90, 9.

W.

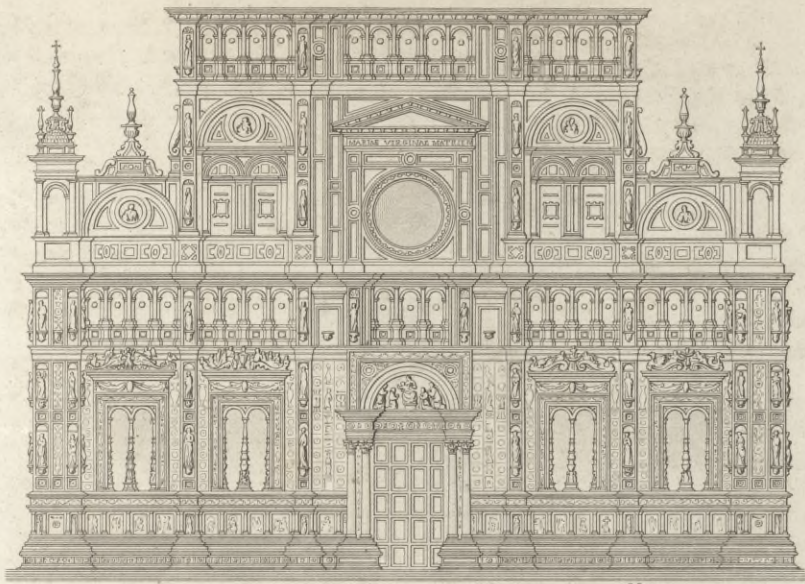
- Wächter, Eberh. v., M. 105, 3.
 Waterloo, Anton, M. 101, 8.
 Wenzla, Meister, A. 55, 7, 8, 9.
 West, Benj., M. 98, 9.
 Wilhelm von Innsbruck, A. 42, 1.
 Wilhelm, Meister, M. 60, 2, 3 u. 4.
 Willmann, Michael, M. 99, 3.
 Witte, Peter de, gen. Peter Candido, Sc. 90, 8.
 Wohlgemuth, Michael, M. 82, 4.
 Wouverman, Paul, M. 101, 2.
 Wren, Christopher, A. 91*, 4.

X.

- Ximon, Meister, A. 58, 2.

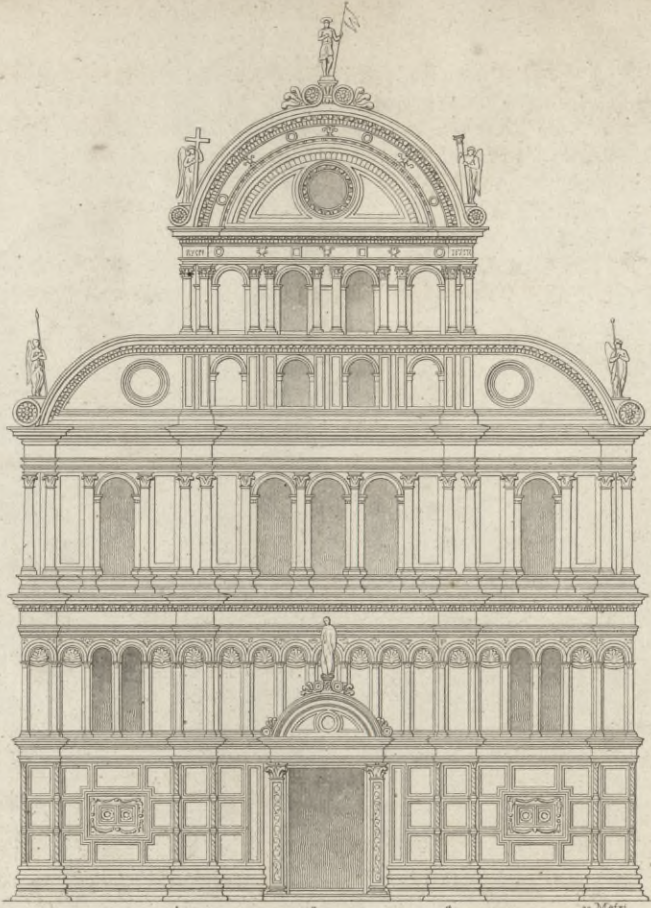
Z.

- Zampieri, Domenico, gen. Domenichino, M. 94, 2.
 Zehntner, Heinrich, A. 55, 3.
 Zeitbloom, Bartholomäus, M. 82, 6 u. 7.
 Ziebland, A. 102, 6.
 Zuccaro, Federigo, M. 88, 8.
 Zurbaran, Francisco, M. 97, 2.
 Zwirner, A. 54.



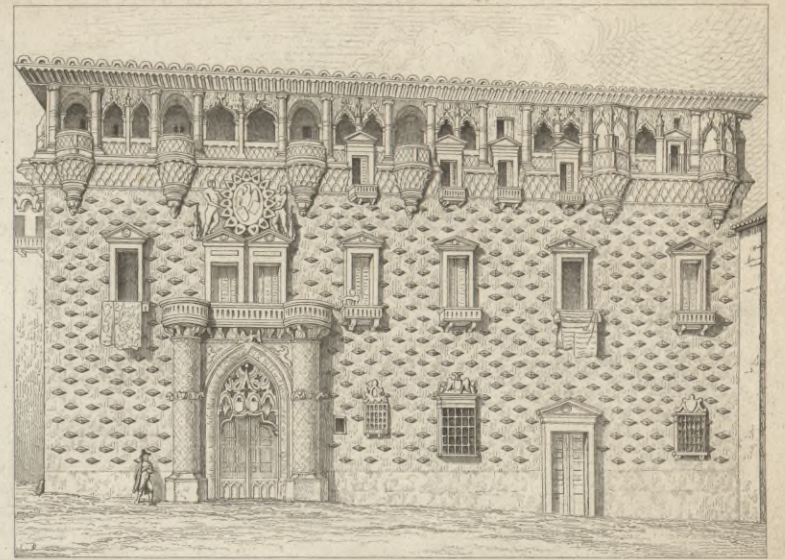
5

11 Metri.

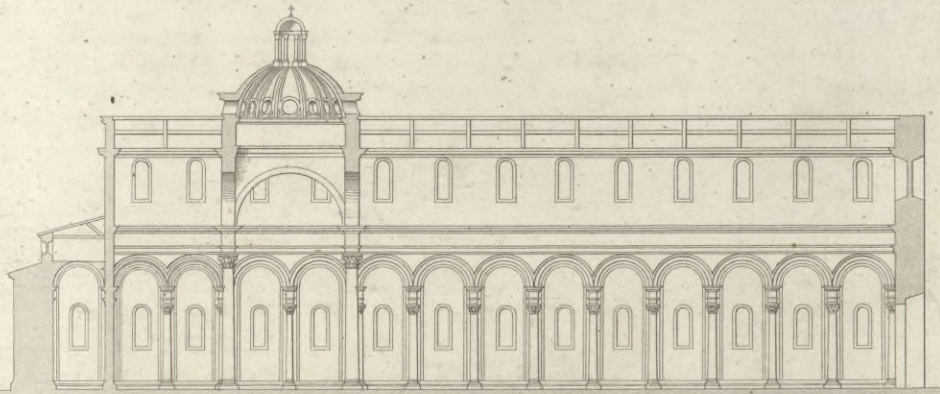


6

11 Metri.



9



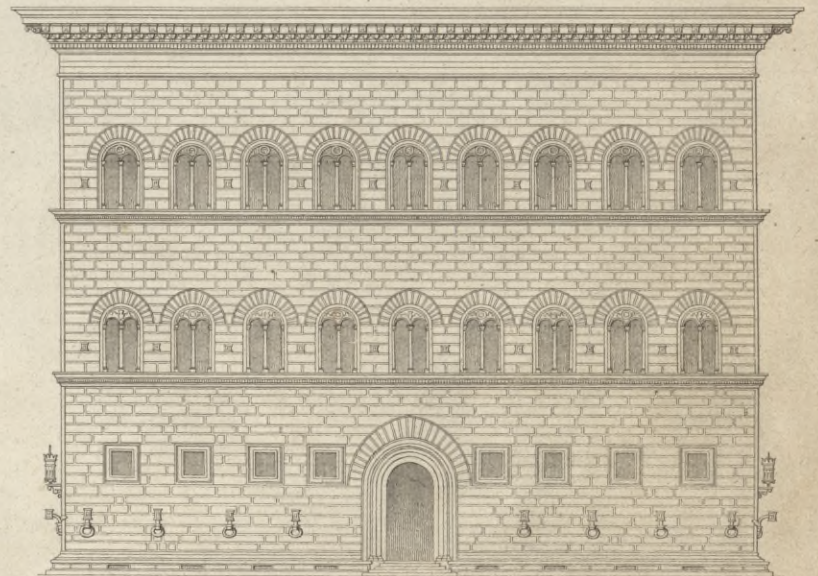
2

100 Piedi fr.



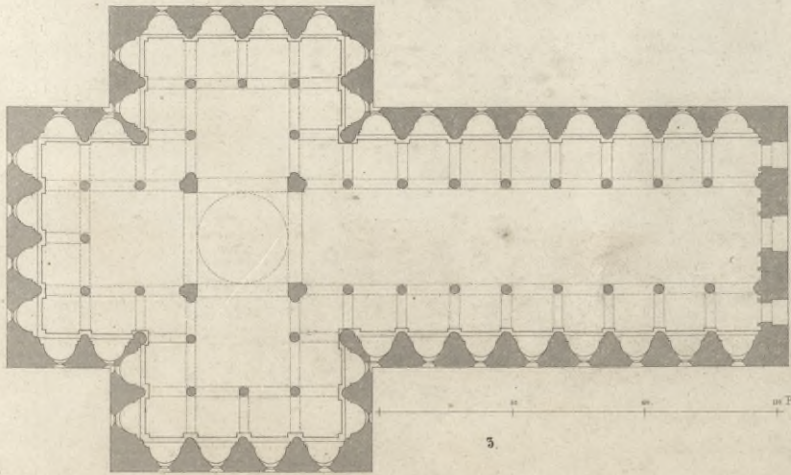
1

11 Toisen.



4

100 Piedi



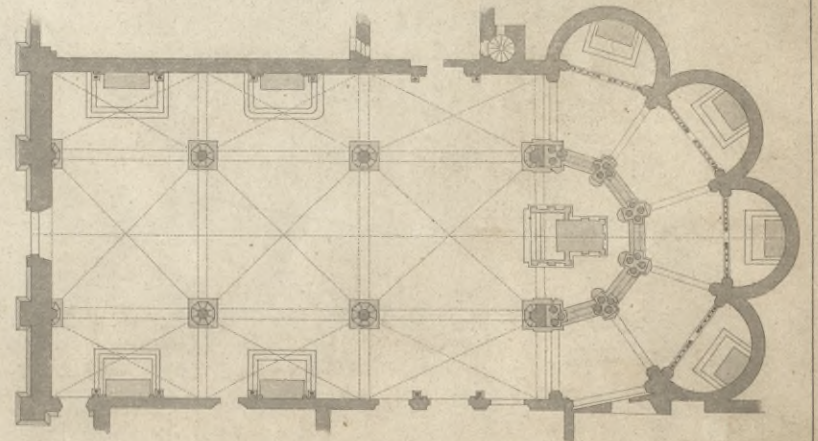
5

100 Piedi fr.



8

10 Piedi



7

100 Piedi



3

1

5

2

4

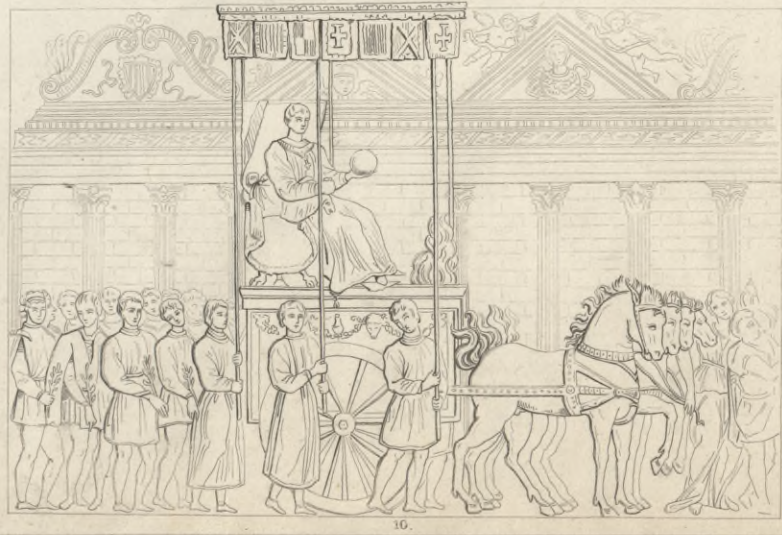
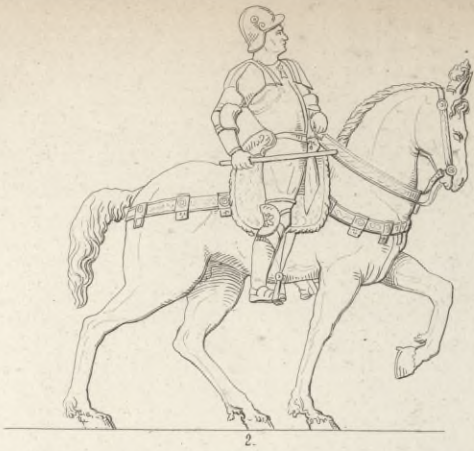
6

9

7

10

8





2.



1.



3.



6.



5.



4.





ΔΙΟ ΗΕΡΚΥΛΙ ΙΖΥΙ-ΣΤΟ









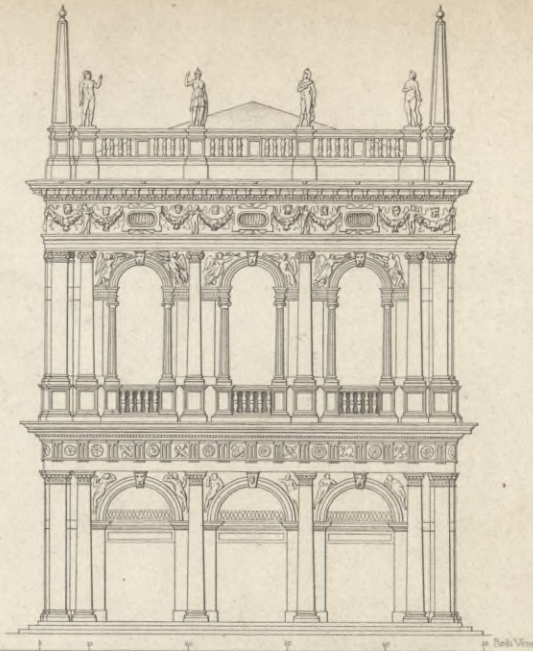
4.



7.



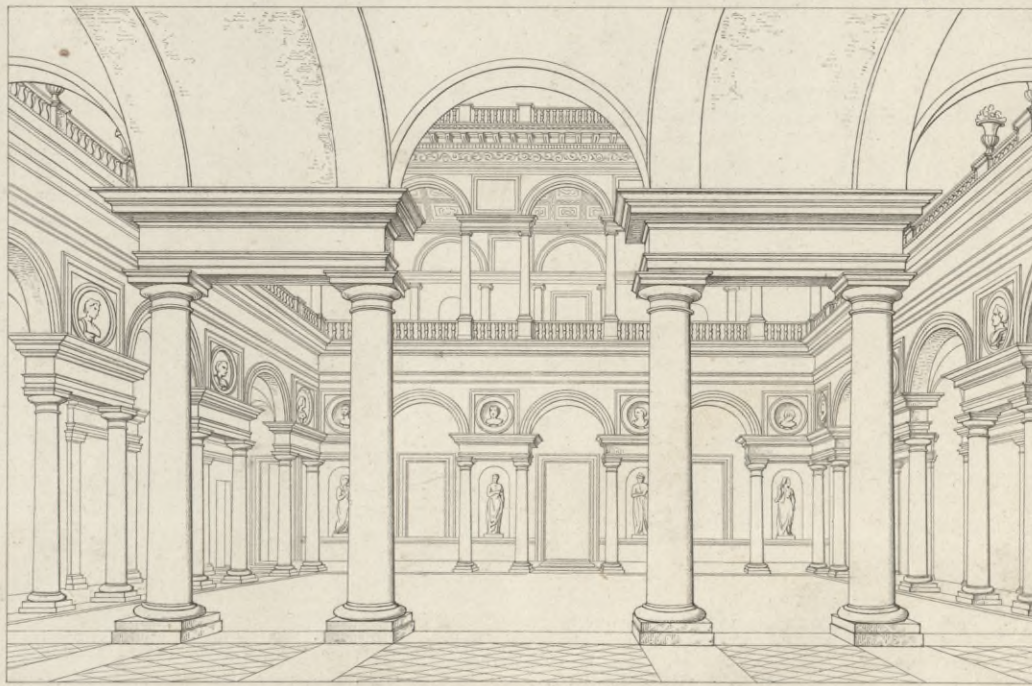
6.



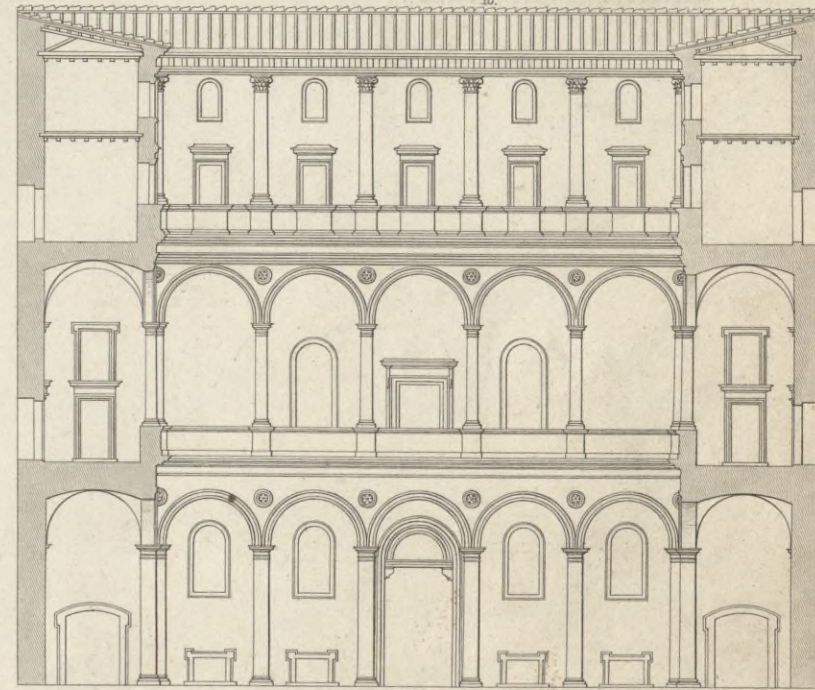
10.



2.



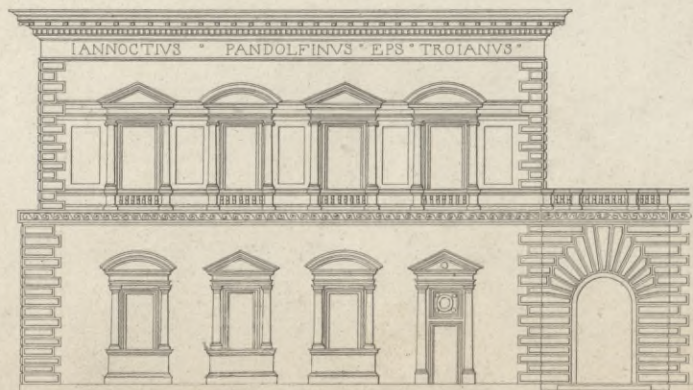
8.



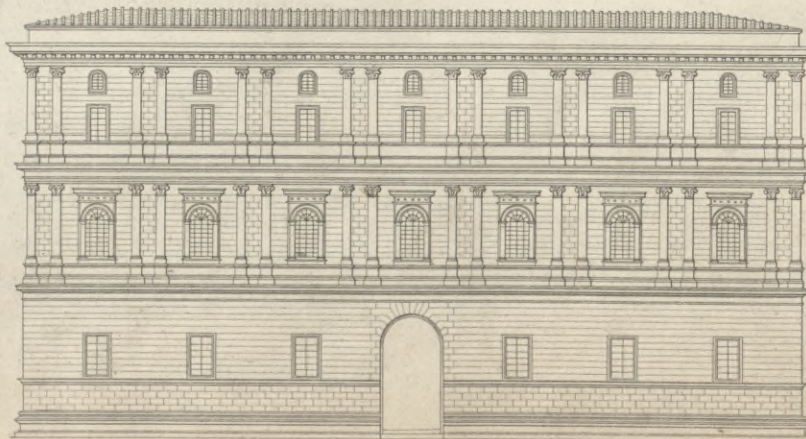
5.



5.



8.



1.



11.



1.



3.



11.



12.



10.



4.



2.



5.



7.



8.



9.



6.

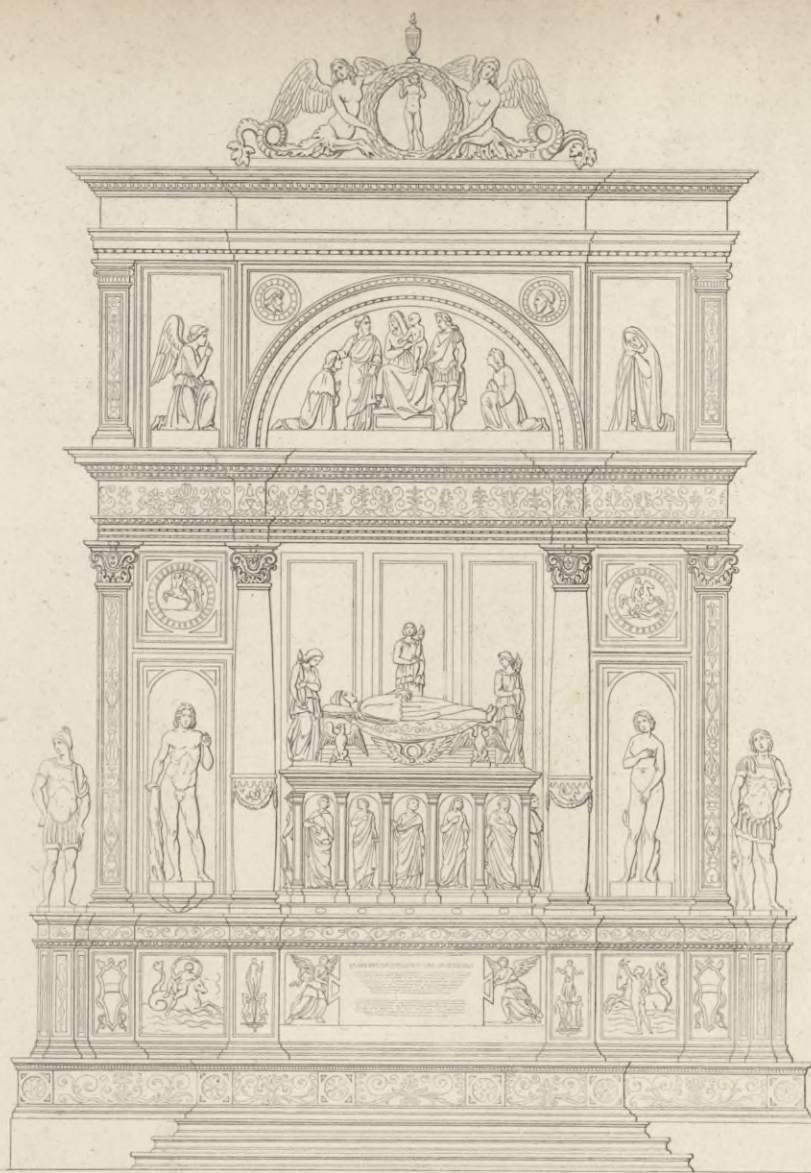


8.



6.

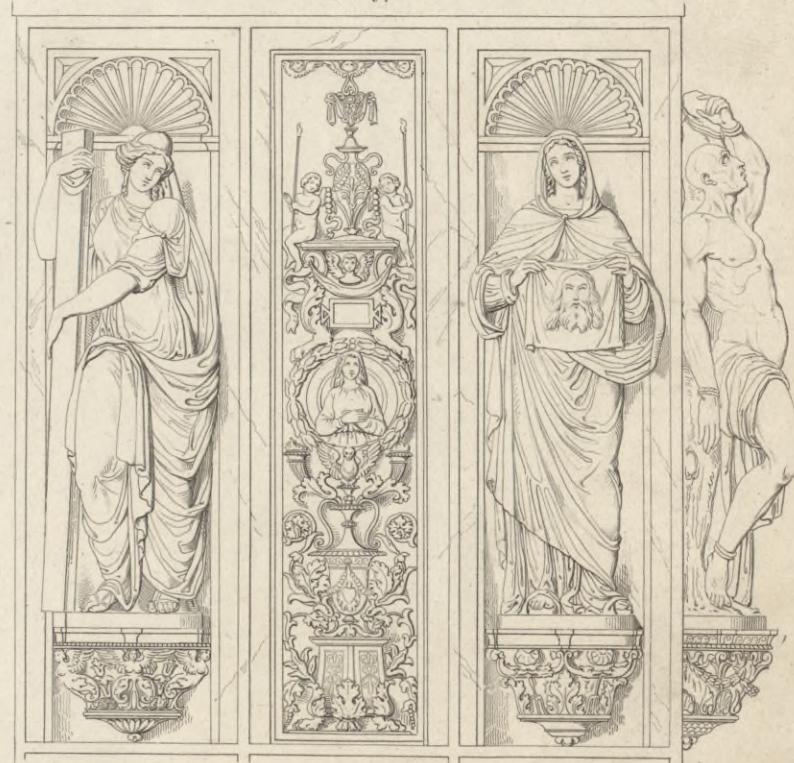
7.



1.



9.



5.



12.



4.



3.



1.



7.



2.



4.



5.



8.



6.



9.



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



4



3



1

5



8



9



7



2



6





2.



Tempo 3.



1.



Arkiv 4. London



London 5.



8



7



6

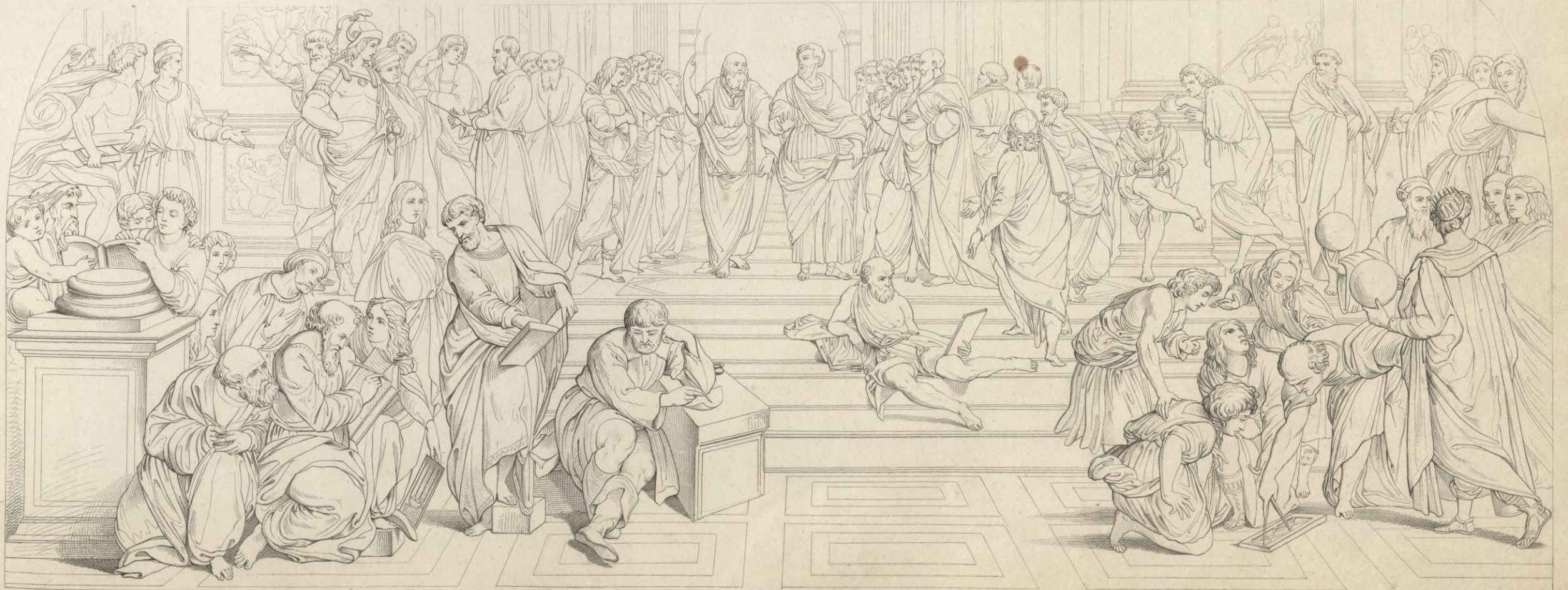
Two



2



5



1



16.



2.



5.



5.



6.



7.



4.



8.



12.



10.



15.



9.



14.



11.



13.



2.



6.



1.



7.



9.



8.



3.



10.



5.



4.



2.



1



4



3.



5



6



1



M + S
2



4



M + S
3



5



6



7



8



4



1



2



3



5



7



6



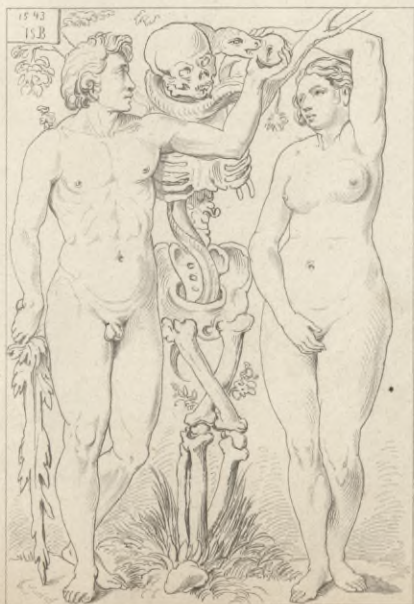
8



1



2



3



4



5



6



7



7



3



2



4



1



6



5



11



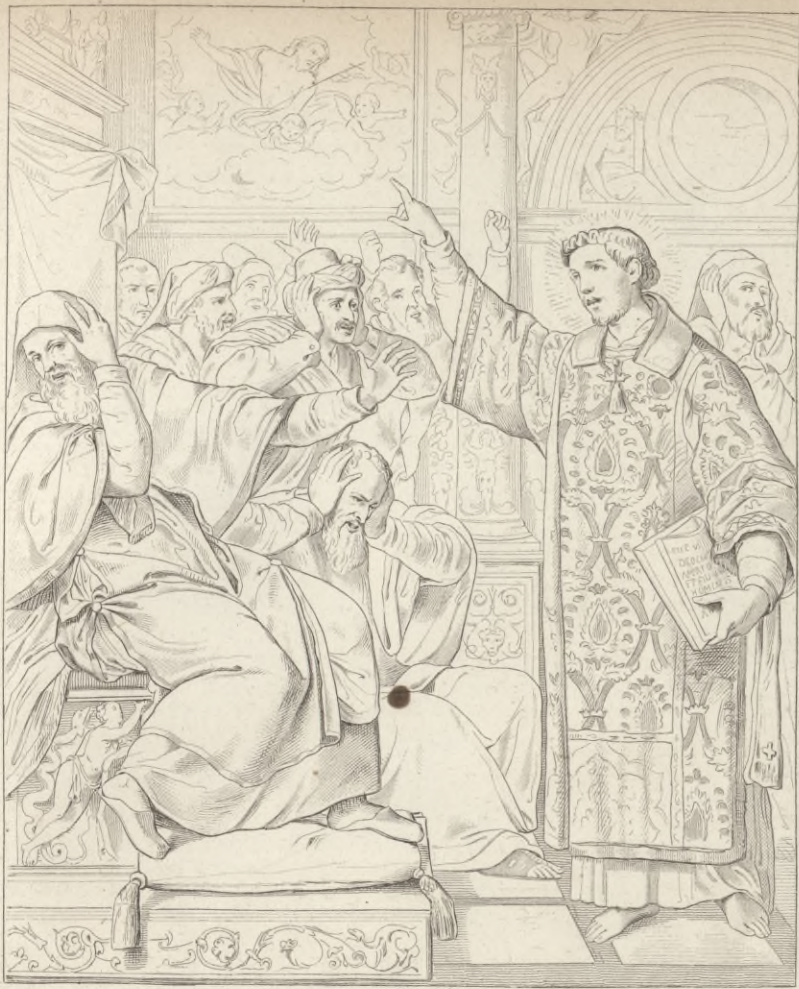
10



9



8



6



7



5



1



5



4



2



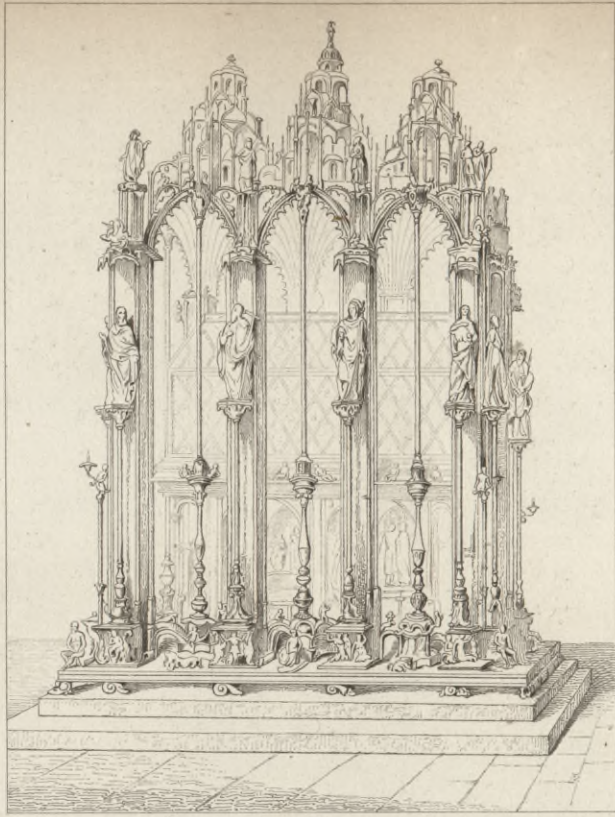
6



7



6



9



1



2



5



4



4



1



10



5



4



8



14



9



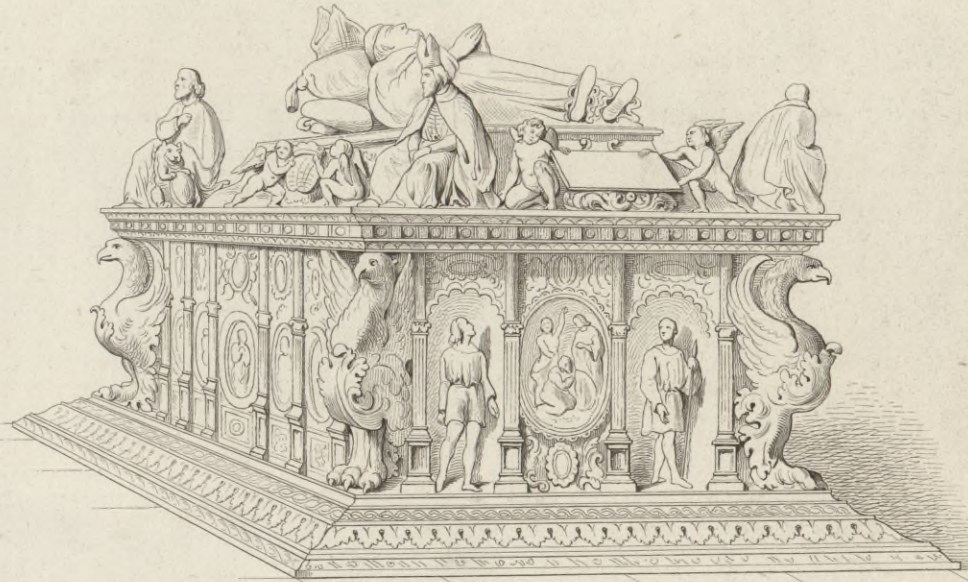
5



2



3



10



6



15



11



12



7

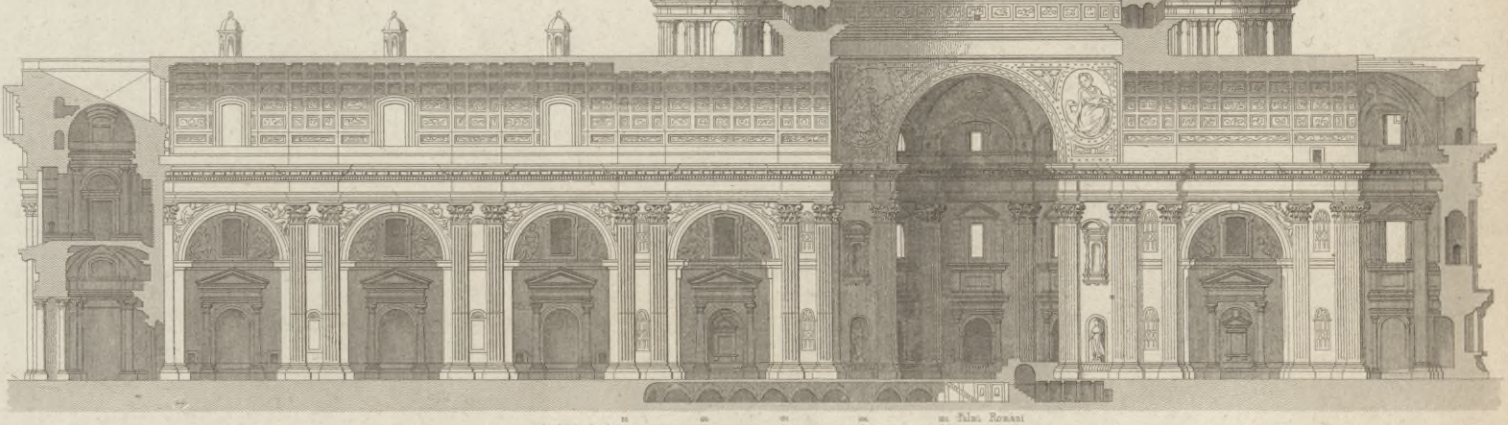
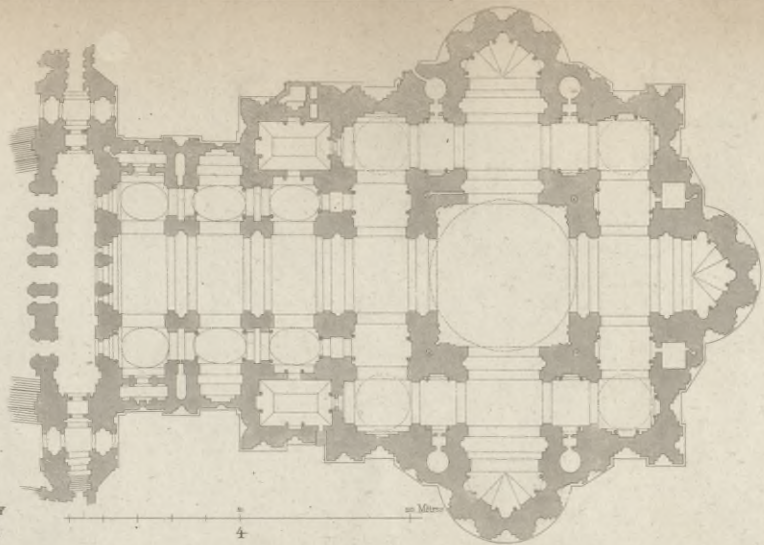


1

H. Peter



1



2

Gebru

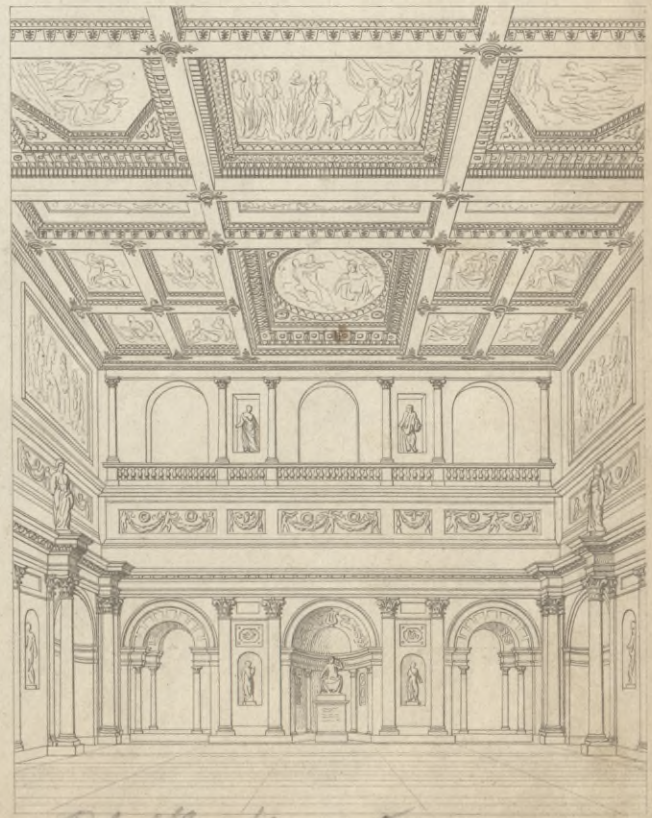


5

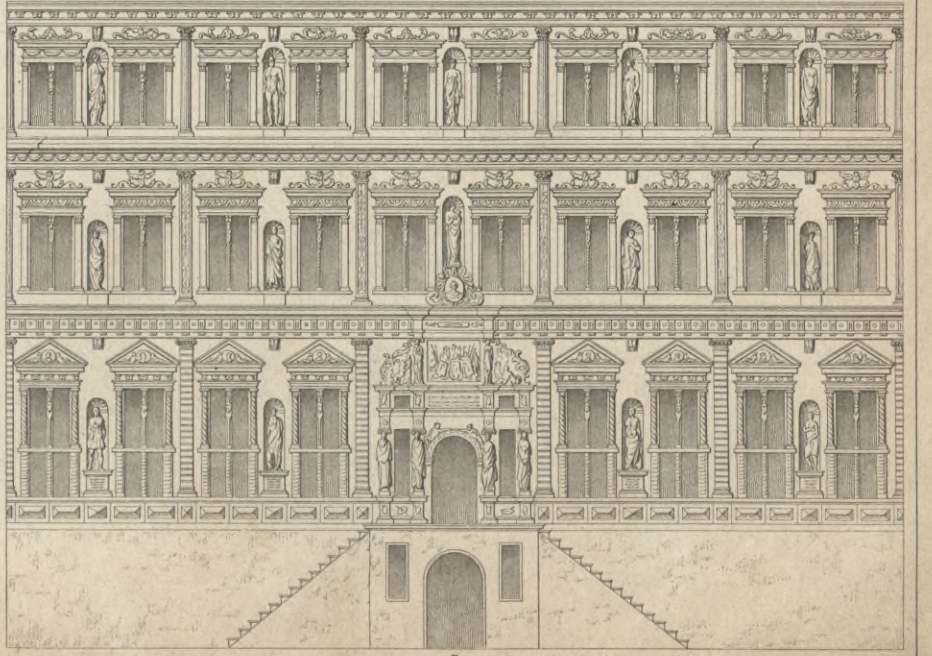
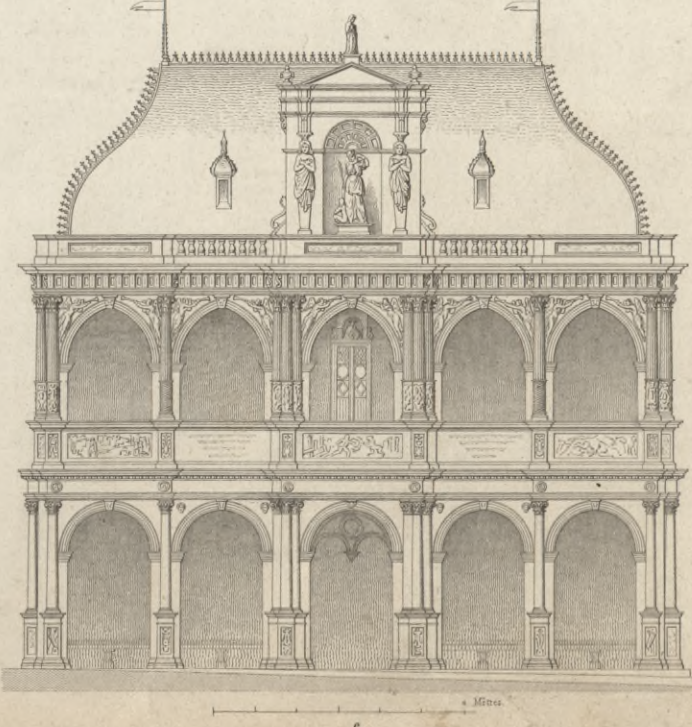
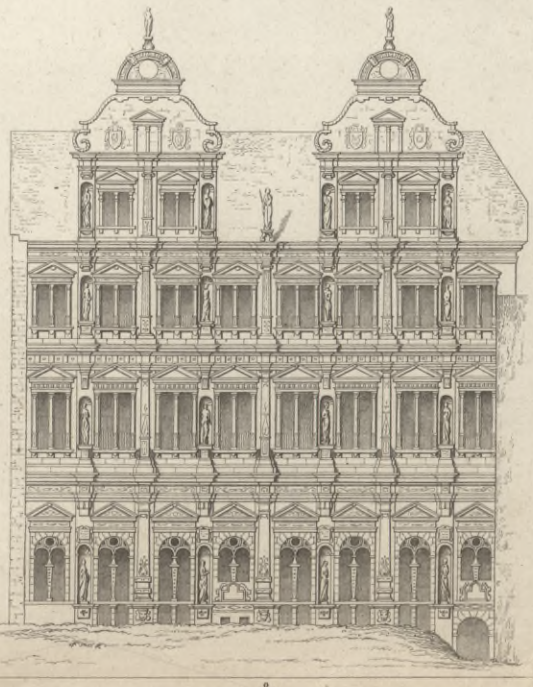
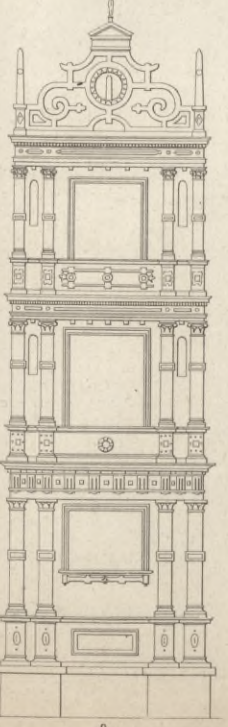
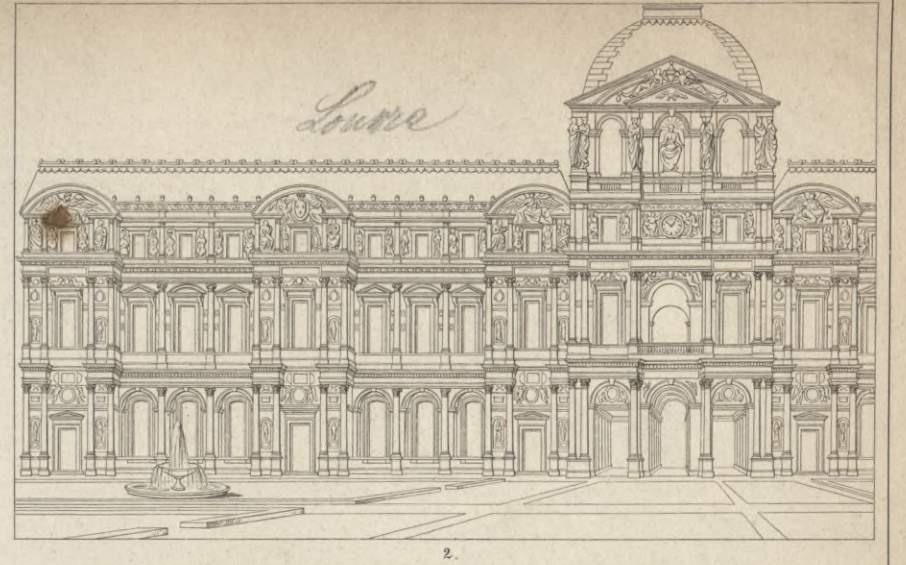
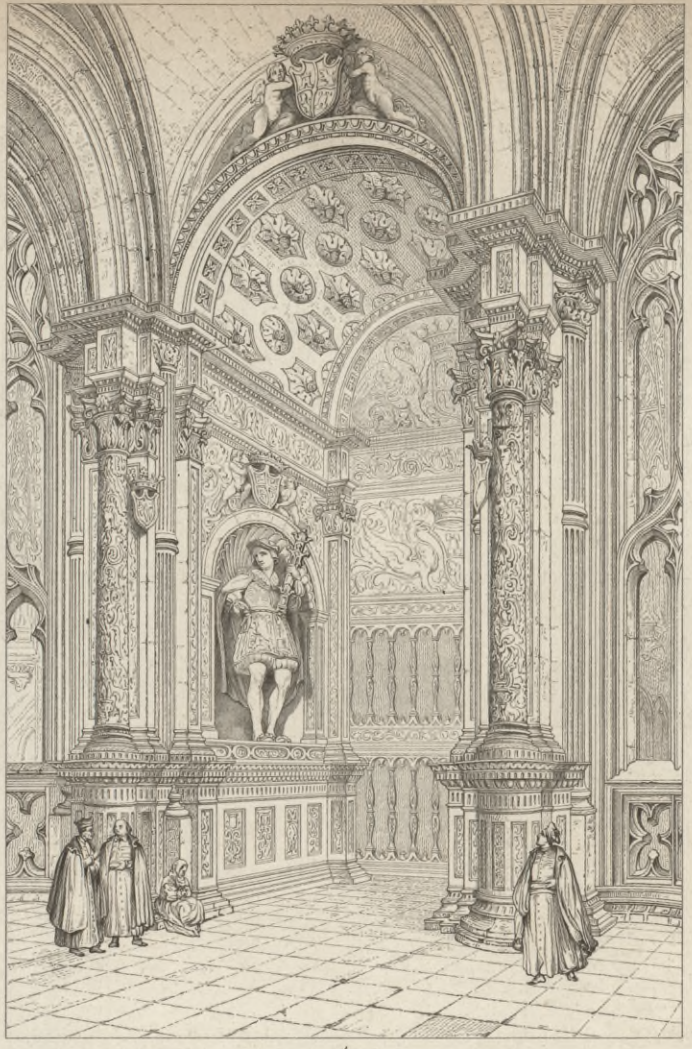
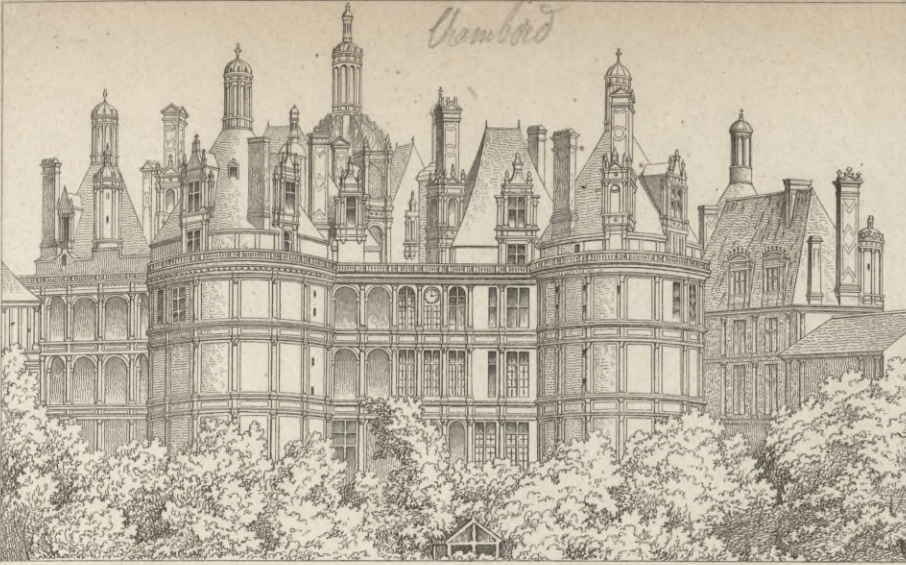


H. Peter

3



Pal. Verthio Florenz







Gottfried



Gottfried



705

SAPIENTIA

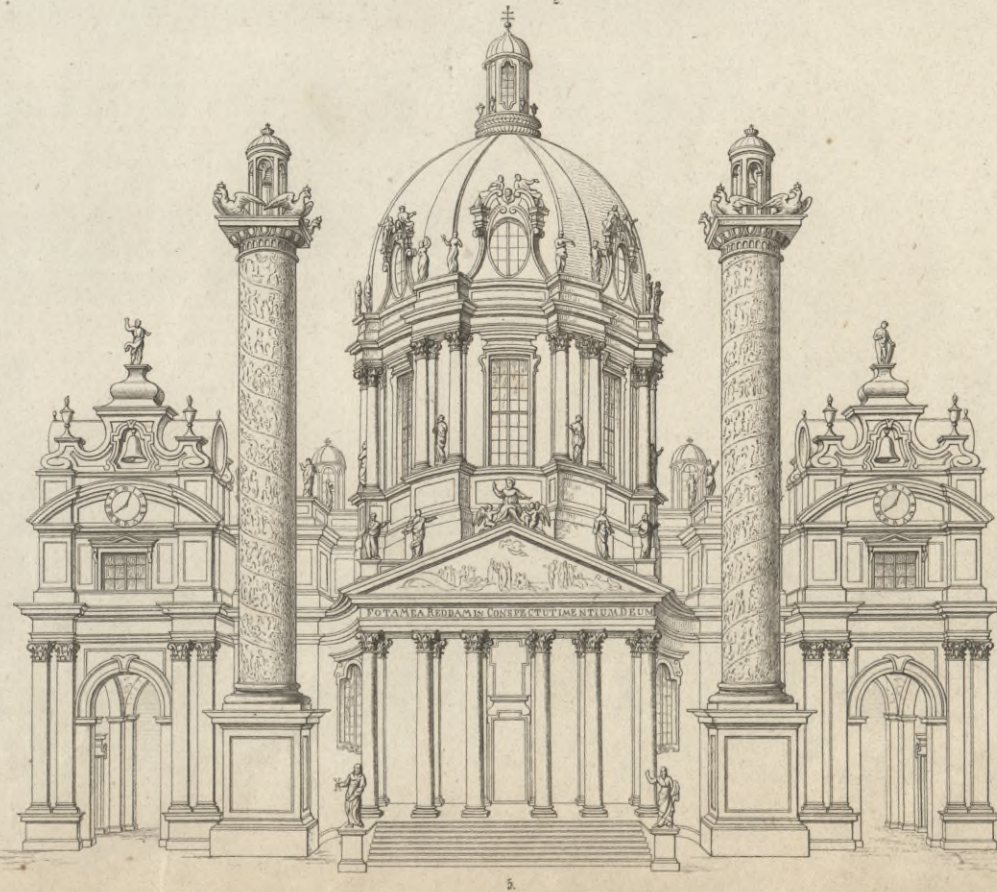
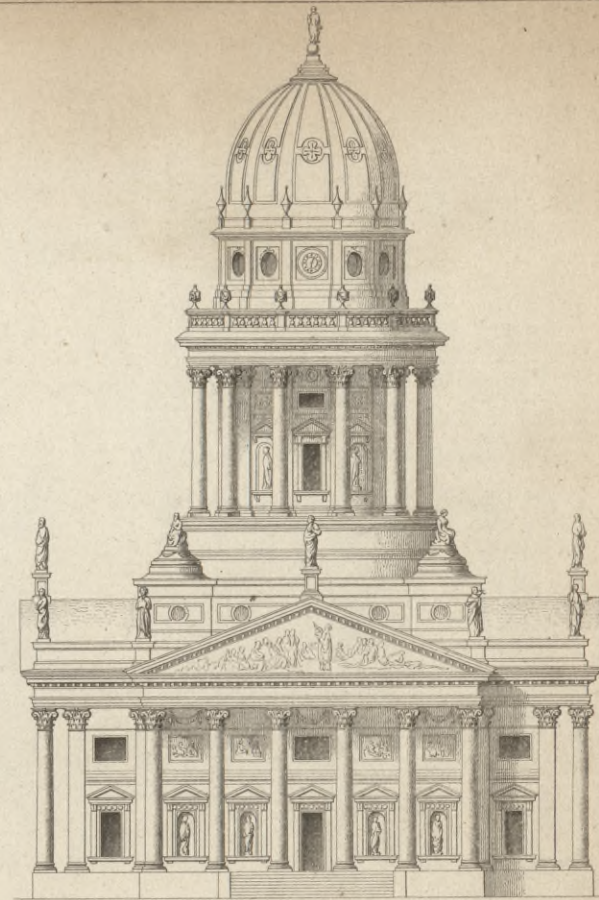
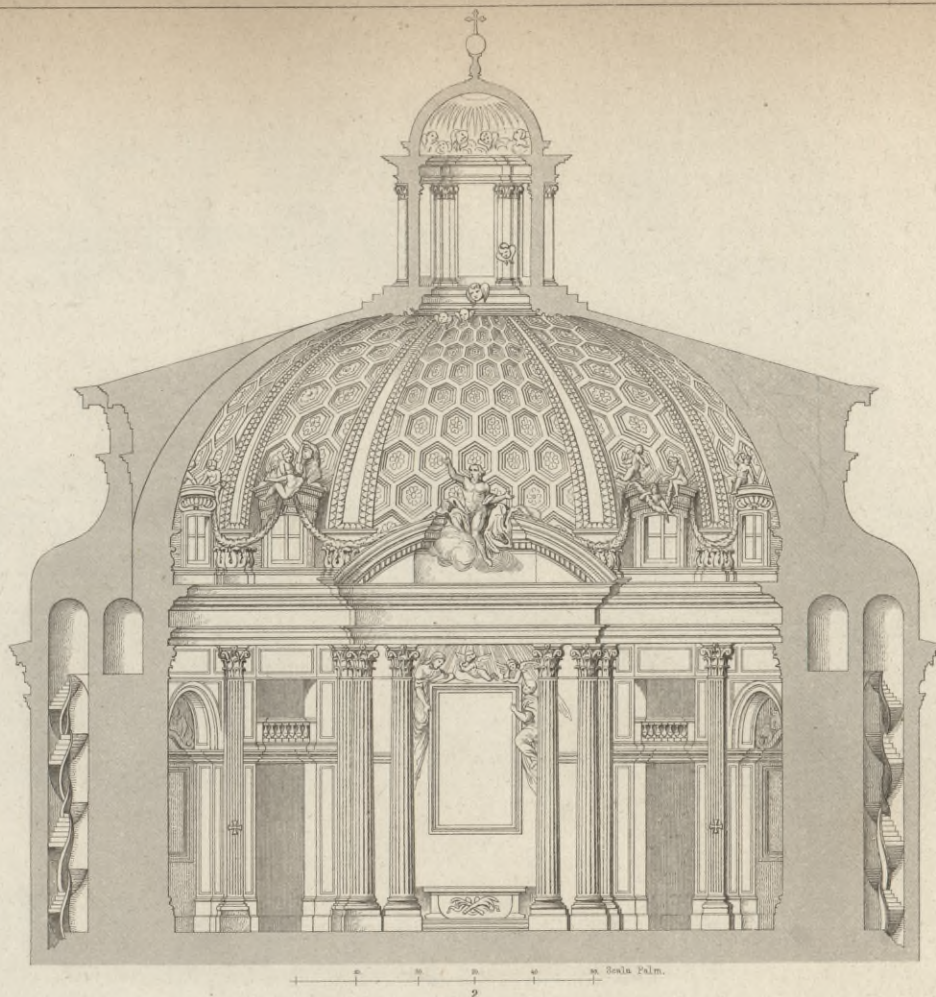
CALIGO
HVMANA

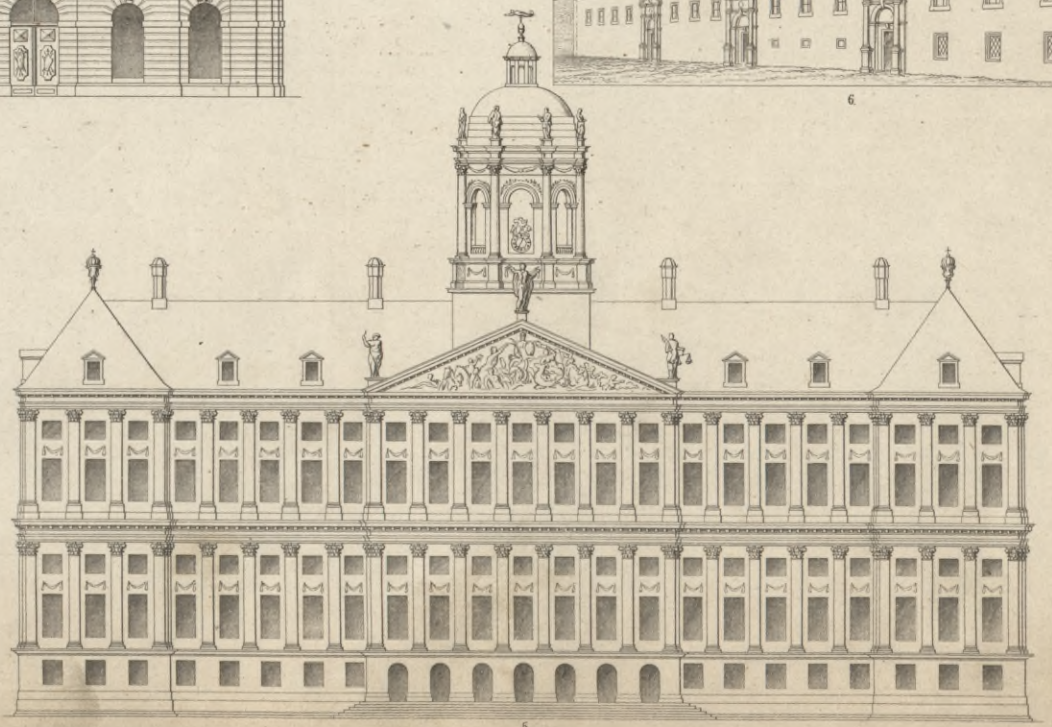
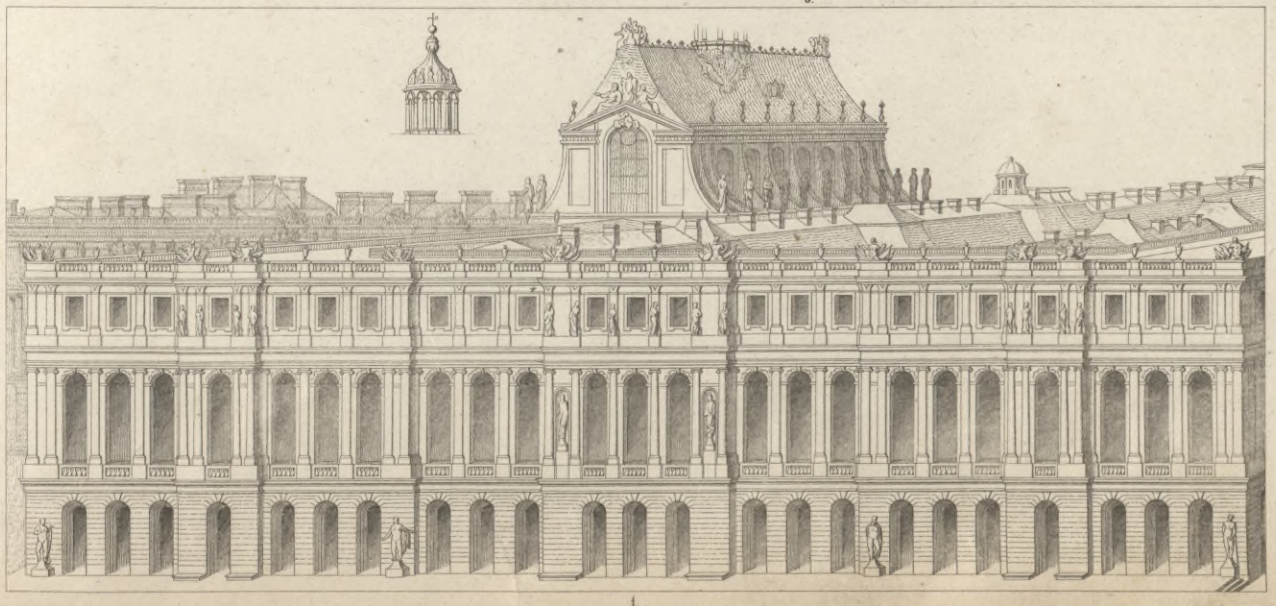
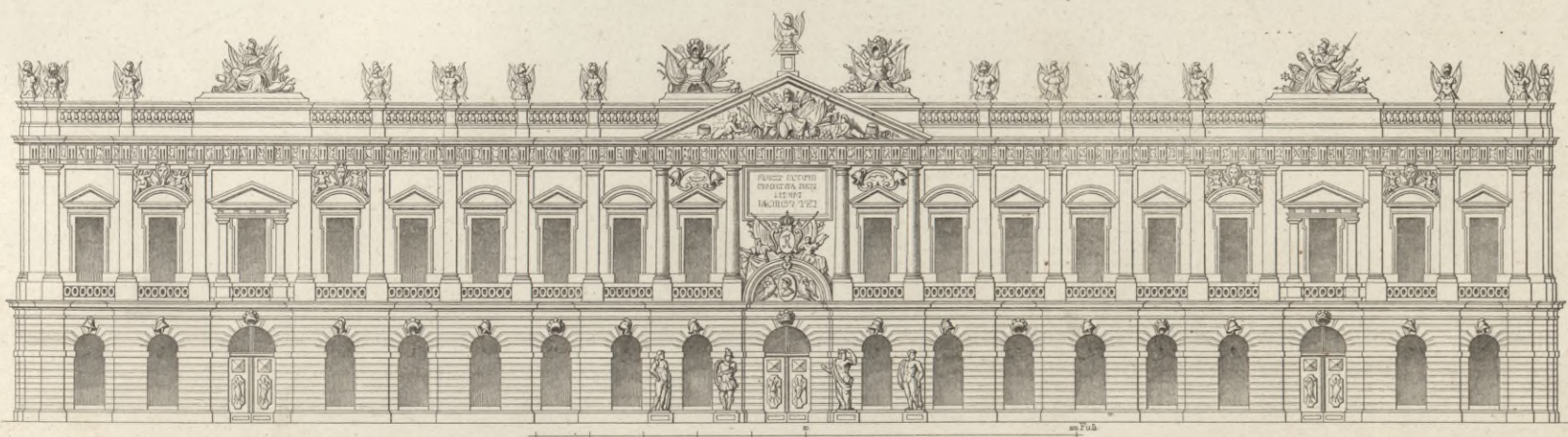
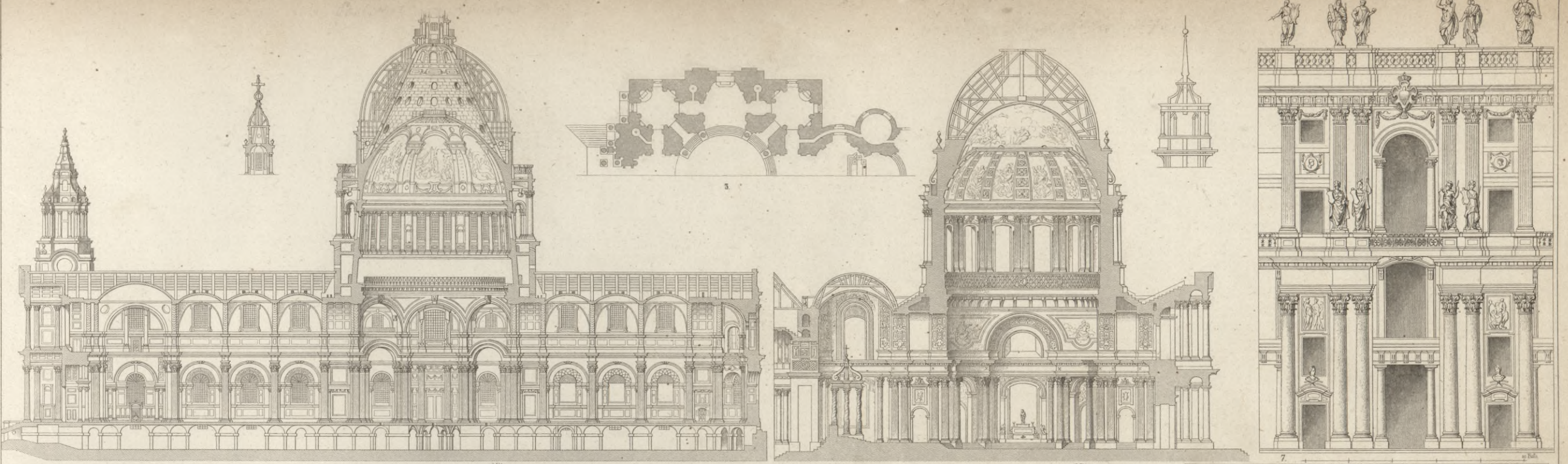


Peter Wroughel











6



1

Spinto Saphire



5



2



8



3



4



7





4.



3.



6.



8.



2.



5.



1.



7.



2



3



1

6



5



4



8



7





5.



6.



7.



1.



2.



8.

Murillo



11.



3.



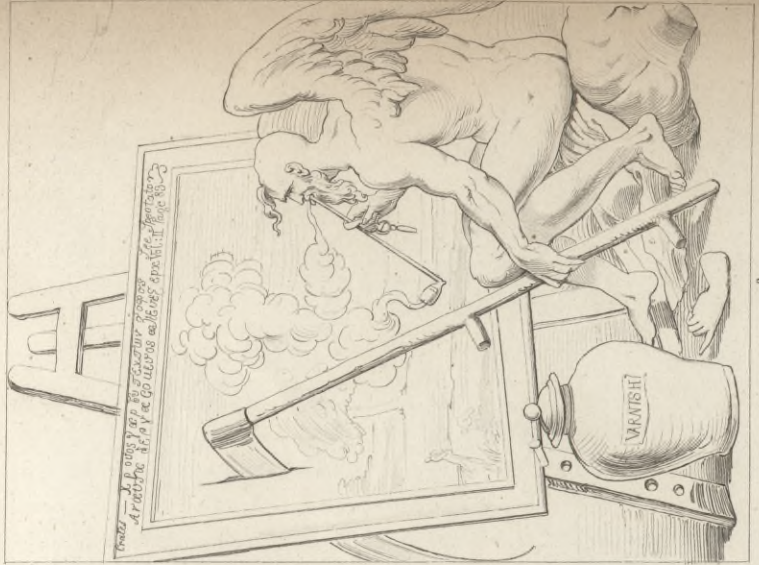
9.



10.



4.







1



7



2



5



3



8



6



4



11



10



9



2.



1.



3.



5.



6.



4.



7.



9.

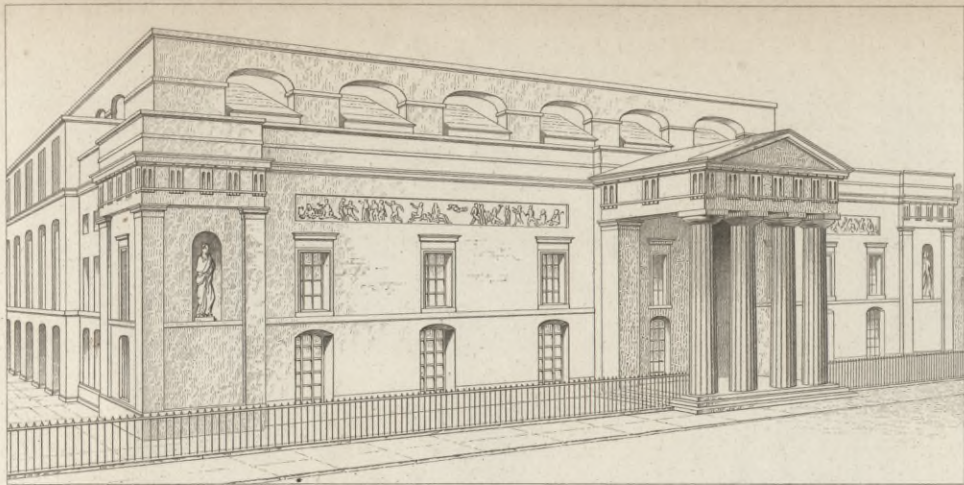


10.

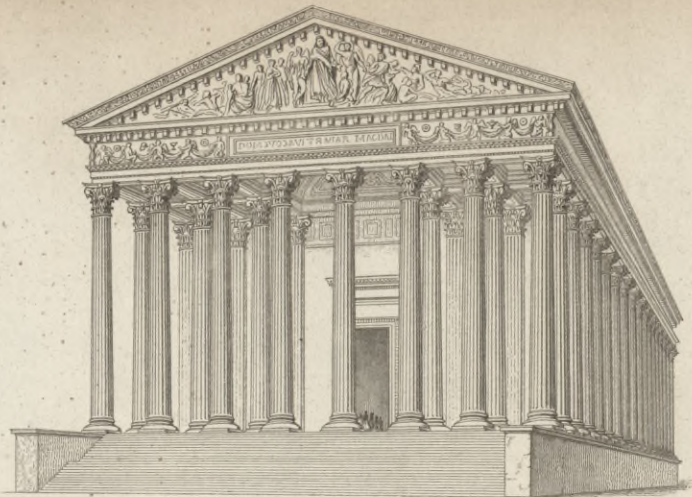


8.

Grafur R



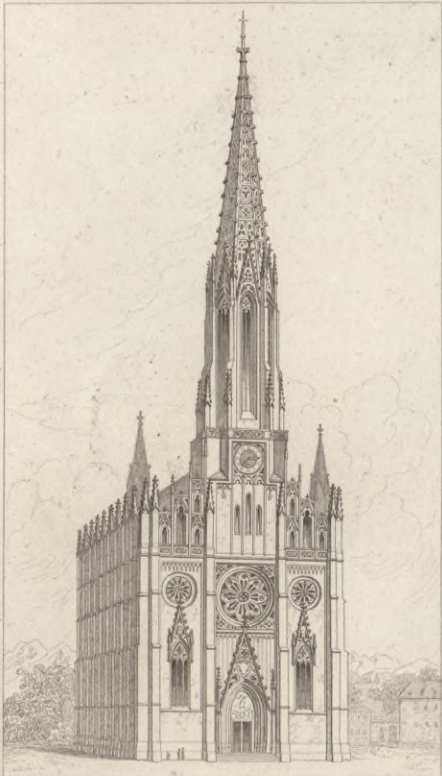
1



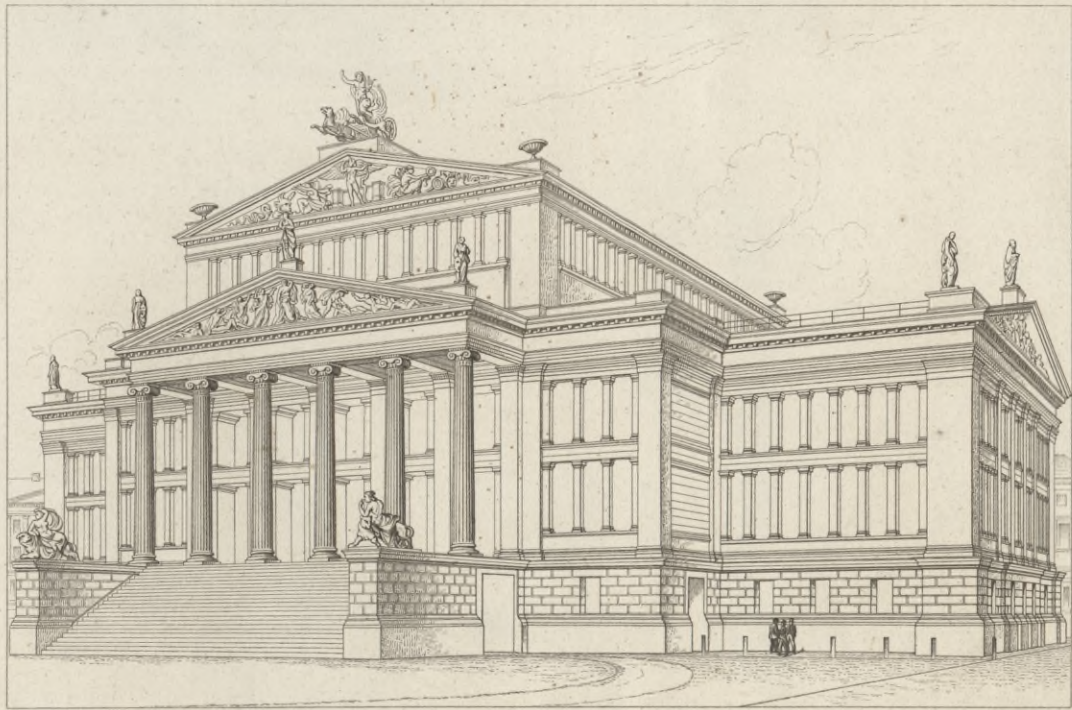
2



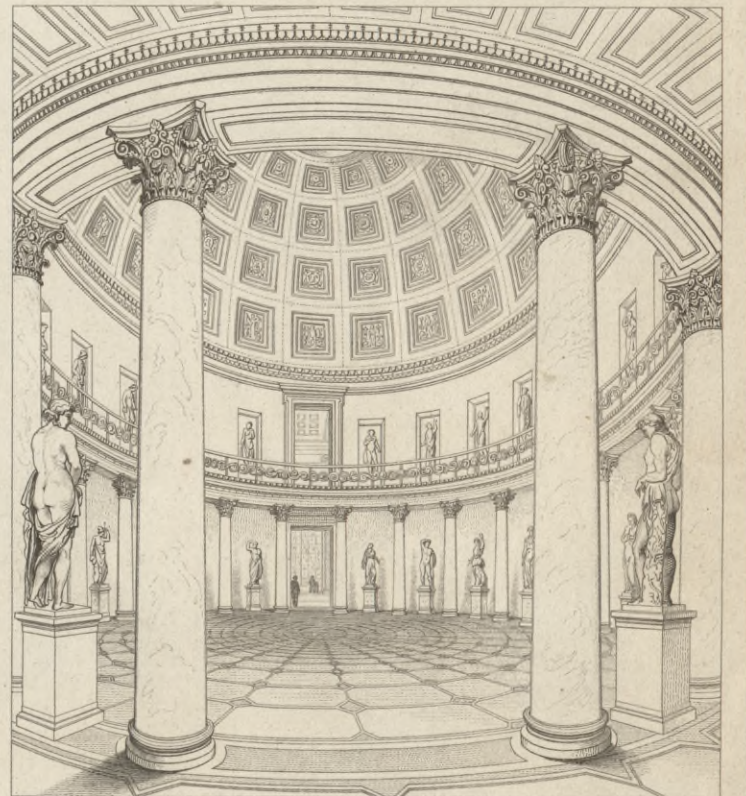
3



6



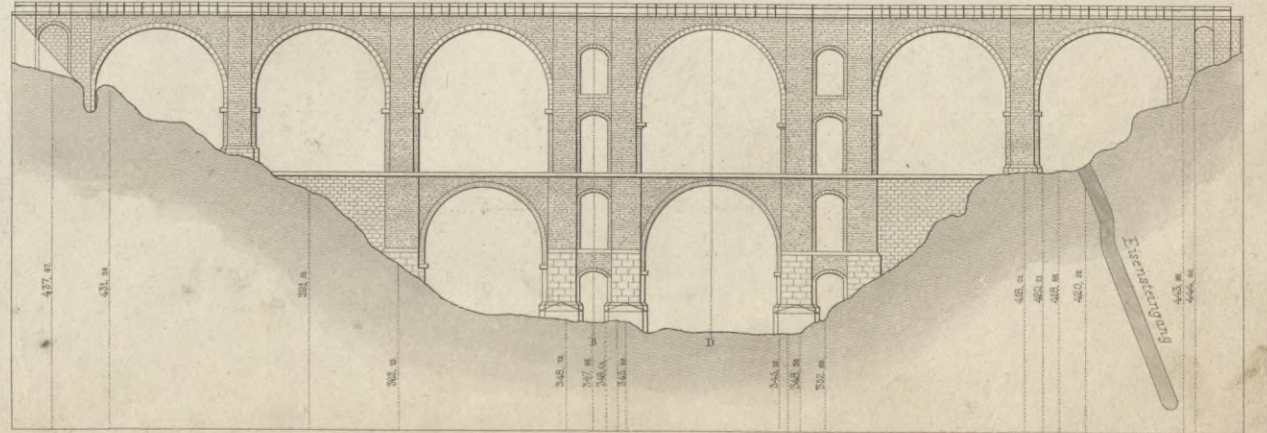
4



5



7



8



1. *taurus*



10 *Thun v. Wien*



2.



8.



4.



5.



3. *Venus u. Mars u. Cupra*



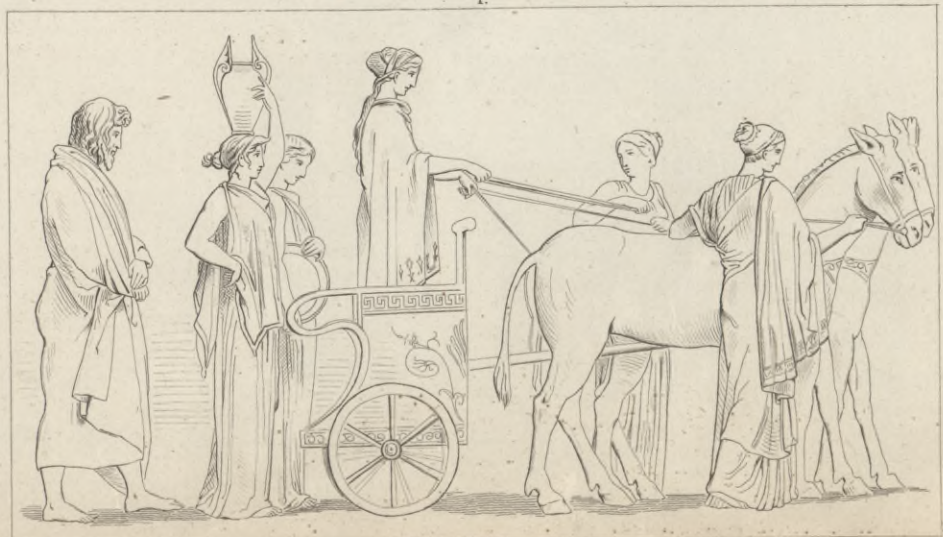
9. *Klarow*



7. *Apollon u. Daphne*



11.







3



4



1



2



300,00

POLITECHNIKA KRAKOWSKA

BIBLIOTEKA

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



III-306398

Kdn. 524. 13. IX. 54

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



10000301003