

SEEMANNS WANDBILDER
—
HUNDERT
MEISTERWERKE
DER
BILDENDEN KUNST

—
ERLÄUTERUNGEN
VON
DR. GEORG WARNECKE.

ERSTE HÄLFTE TAFEL 1 bis 50.



LEIPZIG
VERLAG VON E. A. SEEMANN

1897.

AA 165.

(Zm Kat. 681.)

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



10000300379

V, 1319.

SEEMANNS WANDBILDER

HUNDERT

MEISTERWERKE

DER

BILDENDEN KUNST

ERLÄUTERUNGEN

VON

DR. GEORG WARNECKE.

ERSTE HÄLFTE TAFEL 1 bis 50.

zweite 4 4 57-100.



F. 165

LEIPZIG

VERLAG VON E. A. SEEMANN

1897.

III 16881



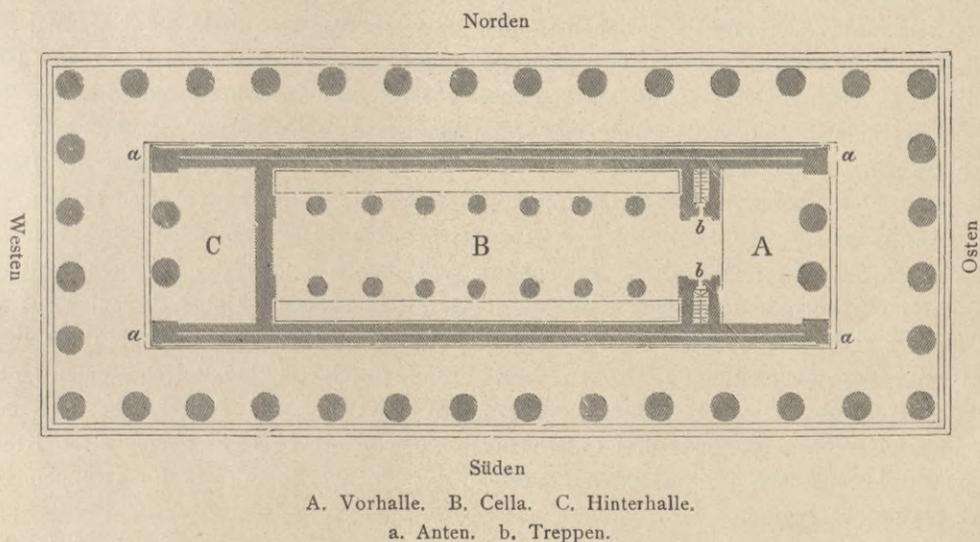
Akc. Nr. 4929/50

INHALTSVERZEICHNIS ZUM GANZEN WERKE:

	Tafel		Tafel
Der Neptunstempel in Pästum	1	Maximilian I. von Albrecht Dürer	50
Das Römische Forum	2	Menelaos und Patroklos	51
Die Sixtinische Madonna, von Raffael	3	Nike des Paionios	52
Das heilige Abendmahl, von Leonardo da Vinci	4	Von der Hauptthür des Baptisteriums in Florenz	53
Laokoon-Gruppe	5	Caritas, von P. Dubois	54
Korinthisches Kapitäl	6	Dorischer Tempel (Parthenon)	55
Pavillon des Zwingers in Dresden	7	Inneres der Michaeliskirche in Hildesheim	56
Zeus-Jupiter	8	Der Palazzo Riccardi in Florenz	57
Friedrich der Grosse in Sanssouci, von Adolf Menzel	9	Inneres der Peterskirche in Rom	58
Das Schloss zu Heidelberg	10	Der heilige Antonius, von Murillo	59
Medusa Rondanini	11	Schützenfestmahl, von Franz Hals	60
Homerbüste	12	Der Triumphbogen des Konstantin in Rom	61
Kaiser Augustus	13	Der Löwenhof der Alhambra	62
Das Münster zu Strassburg	14	Der Dom zu Limburg an der Lahn	63
Die goldene Pforte des Doms zu Freiberg i. S.	15	Die Karl-Borromäuskirche in Wien	64
Der Dom zu Florenz	16	Das Sebaldusgrab, von Peter Vischer	65
Madonna. Thonrelief von Andrea della Robbia	17	Reiterstandbild des Marcus Aurelius	66
Die heilige Nacht, von Correggio	18	Reiterstandbild des B. Colleoni, von Verrocchio	67
Gebet vor der Schlacht bei Sempach, von A. Rethel	19	Reiterstandbild des Grossen Kurfürsten, von Andreas Schlüter	68
Fürst Bismarck, von Franz Lenbach	20	Madonna mit Engeln, von Botticelli	69
Herabüste	21	Gastmahl im Hause des Levi, von Veronese	70
Hermes des Praxiteles	22	Das Kolosseum in Rom	71
Apollo vom Belvedere	23	Ionische Ordnung	72
Fürstenpaar im Dom zu Naumburg	24	Uhrpavillon des Louvre zu Paris	73
Pietà, von Michelangelo	25	Der Kaiserpalast in Strassburg	74
Abteikirche Maria-Laach	26	Grabstele der Ameinokleia	75
Der schöne Brunnen und die Frauenkirche in Nürnberg	27	Voltaire, von Houdon	76
Das Allerheiligenbild, von Dürer	28	Kriegermaske, von Andreas Schlüter	77
Johanna Seymour, von Holbein d. j.	29	Der Segen Jakobs, von Rembrandt	78
Selbstbildnis Rembrandts	30	Vier Apostel, von Albrecht Dürer	79
Das Erechtheion	31	Die heilige Justina, von Moretto	80
Die Arena in Verona	32	Die Engelsburg in Rom	81
Bischof Ambrosius und Kaiser Theodosius, von Rubens	33	Das Innere des Pantheons in Rom	82
Der Kölner Dom, Innenansicht	34	Palazzo vecchio in Florenz	83
Minerva Giustiniani (medica)	35	Venus von Milo	84
Thalia	36	Diana von Versailles	85
Reitergruppe vom Fries des Parthenons	37	Hebe, von Thorwaldsen	86
Aurora, von Guido Reni	38	St. Blasiusaltar in Kaufbeuren	87
Das Pantheon	39	Der heilige Georg, von Donatello	88
Lavinia, von Tizian	40	Inneres der Elisabethkirche in Marburg	89
St. Paul vor den Mauern Roms, Innenansicht	41	Der Wasserfall, von Jakob van Ruisdael	90
Hof des Dogenpalastes in Venedig	42	Die Kathedrale von Rheims	91
Die Peterskirche in Rom. Aussenansicht	43	Das Rathaus zu Bremen	92
Ruhender Hermes	44	Hoffassade des Berliner Schlosses, von Schlüter	93
Sophokles	45	Hekategruppe aus Pergamon	94
Mosesstatue, von Michelangelo	46	Luise und Friederike von Mecklenburg, von G. Schadow	95
Denkmal Schillers und Goethes in Weimar, von E. Rietschel	47	Die Kreuzabnahme, von Rubens	96
Iphigenie, von A. Feuerbach	48	Die apokalyptischen Reiter, von Cornelius	97
Odysseus und die Rinder des Helios, v. Fr. Preller	49	Karl I. von England. von A. v. Dyck	98
		Napoleon I. 1814 in Fontainebleau, von Delaroche	99
		Der Falkensteiner Ritt, von M. von Schwind	100

No. 1. Der Neptunstempel in Pästum.

Zu Pästum in Unteritalien an der Küstenbahn, die am Golf von Salerno südwärts führt, begrüßen den nordischen Wanderer die ersten griechischen Tempel. „Mitten im Heidegefilde und zunächst an des Meers Einöde“, wie Platen singt, stehen die Trümmer dreier Bauwerke, die sogen. Basilika, der Tempel der Ceres und der Neptunstempel, herrliche Zeugnisse der schöpferischen Kraft alter hellenischer Kunst. Als Poseidonia (Poseidonsstadt) um 600 (?) v. Chr. von Griechen aus Sybaris gegründet, während des 4. Jahrhunderts von den Lukanern unterjocht, geriet die Stadt zur Zeit des tarentinischen Krieges in die Hände der Römer, die sie als Pästum neu kolonisierten. Von altersher wegen seiner Rosen berühmt, war der Ort schon unter Augustus der schlimmen Luft willen verrufen und verödete mehr und mehr, bis im 9. Jahrhundert die Normannen die Tempel verwüsteten und nach und nach ganze Quadern



zum Bau ihrer Kirchen davonschleppten. Noch heute herrscht im Sommer die Malaria in der mit spärlichen Ansiedlungen besetzten Gegend.

Der Neptunstempel ist einer der besterhaltenen Tempel dorischen Stils, ein sogen. Peripteros mit sechs Säulen in der Front und zwölf an den Langseiten. Auf dem dreistufigen Unterbau steht noch der ganze Säulenumgang, der einst das heilige Haus des Gottes, die Cella, umschloss, mit seinem Gebälke und den Giebeln, jedoch ohne Decke und Dach. Auch die beiden Säulen der Vorhalle sieht man hinter den drei linken Säulen der Front, ferner zwischen der Ecksäule und der ersten Säule der Langseite das Mauerwerk des Stirn- wandpfeilers, der sogen. Ante, die die linke Wand der Vorhalle nach vorne abschloss. Dagegen sind die Wände der Cella, in der einst das Bild Poseidons thronte, verschwunden, sodass das Auge ungehindert das Innere durchdringt. Hier sieht man noch die beiden Säulenreihen, die die Cella in drei Schiffe teilten, mit ihren Längsbalken und über diesen die Reste einer zweiten oberen Säulenstellung, die einer durch Treppen bestiegbaren Galerie angehörte. Zwischen der dritten und vierten Säule der Langseite ist eine dieser kleinen oberen Säulen deutlich zu erkennen. Das Material ist ein stark poröser Kalkstein, dessen Löcher und Risse früher durch einen Stucküberzug verdeckt waren. Von dem farbigen Ornament, mit dem die Griechen einzelne Teile ihrer Tempel schmückten, ist keine Spur mehr zu finden;

dafür entzückt uns heute der goldrostige Ton ehrwürdigen Alters. Einen Begriff von der Grösse des Tempels erhält man, wenn man sich vorstellt, dass der untere Durchmesser der Säulen 2,27 m beträgt; seine ganze Länge misst 58 m, die Breite 26 m. Ueber die Zeit der Erbauung lässt sich nichts Gewisses mitteilen. Als Grenzen mögen die Jahre 550 und 500 v. Chr. gelten.

Der griechische Tempel als Behausung eines Gottes gehört einer untergegangenen Welt an und hat für uns nur eine historische Bedeutung; als architektonisches Kunstwerk ist er ewig und befruchtet bis auf den heutigen Tag die Phantasie der Künstler. Der griechische Tempel ist wie ein lebendiger Organismus, in dem zwei Gruppen von Baugliedern, strebende Kräfte und getragene Lasten in wunderbarer Ausgleichung zu einem harmonischen Ganzen zusammenwirken. Säulen und Wände tragen, Decke und Dach lasten. Ohne Basis, gleichsam als erdgeborene Kraft, steigt der Schaft der Säule aufwärts, mit flachen Rinnen, den sogen. Kannelierungen, verziert, nach oben an Umfang verlierend, in sogen. Verjüngung, die sich indes nicht in einer mathematisch geraden Linie vollzieht, sondern in einer leichten Curve und so das innere schwellende Leben der Säule aufs schönste ausspricht. Im Kapitäl trifft die horizontal lagernde Last auf die senkrecht gerichtete Kraft und wölbt das obere Ende der Stütze zu einem edel geschwungenen Polster, dem Echínus, herunter, auf dem die quadratische Deckplatte, der Abakus, ruht. Vier gewaltige horizontale Balken, der Architrav, verbinden die Säulen miteinander und geben den Untergrund für die Querbalken der Decke, deren Kopfenden über jeder Säule und jeder Zwischenweite in den kannelierten Pfosten, den sogen. Triglyphen, d. h. Dreischlitzen, zu sehen sind.*) Die Oeffnungen zwischen den letzteren, die Metopen, sind durch Steinplatten geschlossen und bieten so dem Bildhauer Raum für eine sinnvolle plastische Ausschmückung des Gebäudes. Ueber diesem Fries von Triglyphen und Metopen lagert das weit vorspringende Kranzgesims zum Schutz der unteren Bauteile vor dem einfallenden und ablaufenden Regen, an der stark unterschrittenen Unterseite mit tropfenbesetzten Platten verziert. Dann folgt das wie Adlerfittiche sich ausspannende Giebeldach, an den sanft ansteigenden Seiten seines Dreiecks ebenfalls mit Kranzgesims versehen, sodass ein vertieftes Giebelfeld entsteht als Standplatz für Gruppen vollrunder plastischer Figuren.

Eine einfachere und ruhigere Schönheit, als sie dieser Tempel mit dem festen Gefüge seiner gewaltigen Glieder offenbart, ist nicht zu denken. Wenn der dorische Stil auch auf attischem Boden in dem Parthenon und dem Theseustempel seine höchste Blüte erreicht hat, so ist der Neptunstempel von Pästum der edelste Vertreter der älteren Periode des Stils, dessen strengere Schönheit unseren Goethe, wie er selbst unter dem 23. März 1787 von Neapel aus schreibt, bei dem ersten Anblick verwirrte: Der erste Eindruck konnte nur Erstaunen erregen. Ich befand mich in einer völlig fremden Welt; denn wie die Jahrhunderte sich aus dem Ernstesten in das Gefällige bilden, so bilden sie den Menschen mit, ja sie erzeugen ihn so. Nun sind unsere Augen und durch sie unser ganzes inneres Wesen an schlankere Baukunst hinangetrieben und entschieden bestimmt, sodass uns diese stumpfen, kegelförmigen, enggedrängten Säulenmassen lästig, ja furchtbar erscheinen. Doch nahm ich mich bald zusammen, erinnerte mich der Kunstgeschichte, gedachte der Zeit, deren Geist solche Bauart gemäss fand, vergegenwärtigte mir den strengen Stil der Plastik, und in weniger als einer Stunde fühlte ich mich befreundet, ja ich pries den Genius, dass er mich diese so wohl erhaltenen Reste mit Augen sehen liess.

*) So war es wohl ursprünglich im alten Dorismus. An den erhaltenen Monumenten sind die Decken durchgehends höher gelegt.

No. 2. Das Römische Forum.

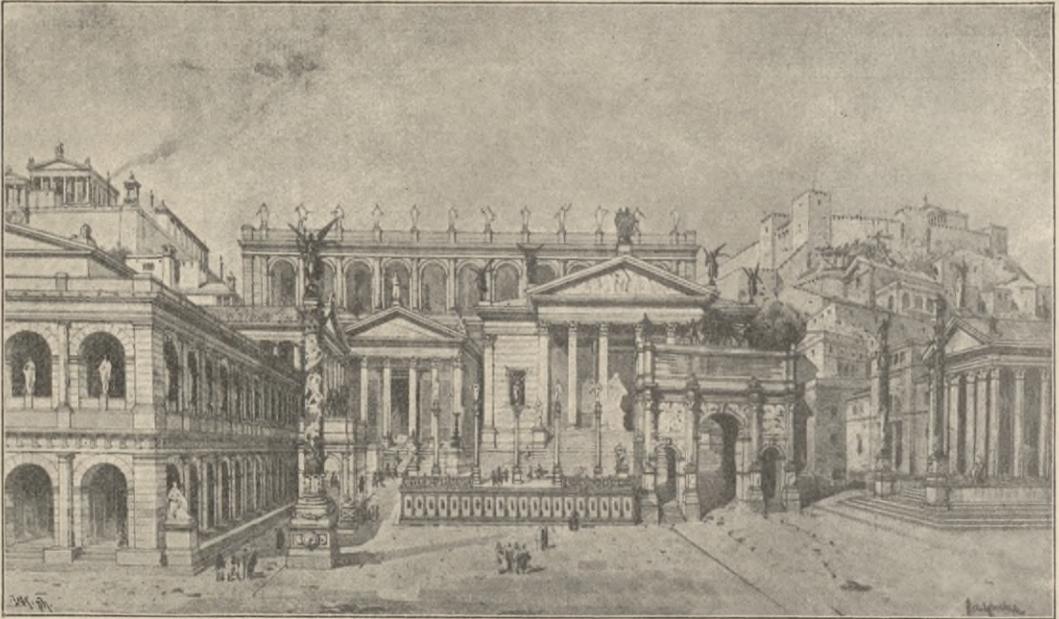
Von dem Kapitolin, dem berühmtesten Hügel des alten Rom, der die Burg und den Tempel des Jupiter trug, erstreckt sich eine tiefe Thalsenke mit ursprünglich sumpfigem Untergrund in der Richtung von Nordwesten nach Südosten und berührt hier die nördliche Ecke des Palatin, des Hügels der ersten Gründung der Stadt. In dieser Niederung, die man schon in den ältesten Zeiten durch die Cloaca maxima zu entwässern suchte, liegt das Forum Romanum, der bedeutungsvollste Schauplatz der altrömischen Geschichte. Hier befand sich seit den Tagen der Könige das Centrum des öffentlichen Lebens; Handel und Marktverkehr, Volksversammlungen und Gerichtssitzungen, Sieges- und Leichenfeierlichkeiten und Gladiatorenkämpfe drängten sich hier zusammen. Dazu erhoben sich Tempel und Denkmäler und öffentliche Gebäude mannigfacher Art, besonders sogen. Basiliken, Gerichts- und Markthallen, durch die man seit dem zweiten punischen Kriege den Verkehr nach den Seiten abzuleiten strebte. Augustus, von dem man sagte, dass er Rom aus einer Ziegelstadt zu einer marmornen gemacht habe, und seine Nachfolger erneuerten sämtliche Bauten der Republik in kostbarstem Gewande und schufen diese Heimat der altrömischen Bürgerfreiheit um in eine prunkvolle Stätte der Kunst und des Festjubels.

Mit dem Vernichtungskriege des Christentums gegen das sterbende Heidentum begann der Verfall. Zwischen den sinkenden Zeugen der alten Grösse entstanden Kirchen und die Burgen des mittelalterlichen Adels, und ganze Jahrhunderte hindurch holten die christlichen Architekten Säulen und andere Baustücke aus den Trümmern zur Ausschmückung ihrer Gebäude. Dazu lagerte sich auf dem antiken Grunde im Laufe der Zeit eine mehrere Meter hohe Schicht von Schutt und Erde ab, aus der nur einzelne Säulen hervorragten, und auf dem verödeten Platze hielten die Ochsespanne der Landleute, woher bis in die neueste Zeit der Name „campo vaccino“ stammt. In der Renaissance, in den Tagen Raffaels und Michelangelos, erwachte die Begierde, die Trümmerstätte zu durchforschen, aber erst im 19. Jahrhundert begann die regelrechte Ausgrabung, die seit der Vereinigung Roms mit dem neuen Königreich Italien eifrig gefördert, bis jetzt jedoch noch nicht ganz vollendet ist.

Von unserem Standpunkte, dem südöstlichen Ende des Forums, blicken wir auf den kapitolinischen Hügel, zu dem links und rechts die Strassen hinansteigen; auf der linken Seite würden wir bei erweiterter Ansicht den Palatin bemerken. Geradeaus ragt die Hinterwand des mittelalterlichen Senatorenpalastes mit seinem 1572 erneuerten Glockenturm. Er steht auf den Resten des antiken Tabellarium oder Staatsarchivs, von dem auf der rechten Seite im Erdgeschoss noch eine Bogenöffnung zwischen zwei Halbsäulen zu sehen ist. Links im Hintergrunde steht der niedrige Portikus der zwölf Götter, 367 n. Chr. zum Schutze des bedrohten Heidentums errichtet. Rechts vor demselben ragen auf hohem Unterbau die Säulen des Saturntempels und vor der Mitte des alten Tabellarium Säulen vom Tempel des Vespasian empor. Der Triumphbogen an der rechten Seite wurde dem Septimius Severus 203 n. Chr. wegen seiner Siege über die Parther errichtet. Die einsame Säule in der Mitte des Forums, die von unserem Standpunkt aus die Ruine des Vespasiantempels halb verdeckt, ist das letzte Denkmal des Altertums, 608 zu Ehren des oströmischen Tyrannen Phocas aufgestellt. Links im Mittelgrunde liegt der Marmorfussboden eines riesigen Gebäudes mit Resten der Treppe, ganzen Reihen von Pfeilerstümpfen und einzelnen noch stehenden Bogen. Es ist die von Caesar angelegte Basilika Julia. Links vor derselben sieht man drei schöne Säulen korinthischer Ordnung mit Resten eines prachtvollen Gebälks vom Tempel des Kastor

und Pollux, der zum Andenken an den Sieg über die Latiner am See Regillus (496 n. Chr.) geweiht und von Tiberius neu erbaut wurde. Das runde, aus Gusswerk bestehende Fundament links im Vordergrund trug einst den Tempel der Vesta mit dem heiligen Feuer, und das Gemäuer an der Ecke unseres Bildes gehörte zum Palaste der Vestalinnen.

Mancher Schauplatz weltbewegenden Ereignisses steht unmittelbar vor unseren Augen, wie die Mauern der Rednerbühne, von der herab Antonius nach jenen unglücklichen Iden des März das Volk zur Wut gegen die Mörder Caesars anstachelte. Meist wandelt unsere Phantasie über blutgetränkten Boden. Was hier von Werken des Friedens vollbracht ist, verstummt vor dem Marschtritt und Waffengetöse triumphierender Kohorten. Und doch! Mag unser Herz sich beim blossen Lesen oder Hören von der Wucht der hier verübten Gewaltthaten schwer belastet fühlen, vor dem Anblick der Stätte selbst und ihrer Denkmäler schwindet immer wieder Grauen und Erschütterung in das Wohlgefühl einer innerlichsten Ruhe. Hören wir das Flügelrauschen der ausgleichenden Gerechtigkeit, die über dieser gefallenen Herrlichkeit schwebt? Ist es der Zauber der alles versöhnenden und verklärenden Schönheit, die uns über den erhabenen Formen dieser Bauten das, was sie gesehen und erlebt haben, vergessen lässt?



No. 3. Die Sixtinische Madonna von Raffael.

(Kupferstich von Friedrich Müller.)

In Raffael verkörpert sich für die Welt der Begriff des grössten, des gottbegnadetsten Künstlers. „Meinen Sie, Prinz, dass Raffael nicht das grösste malerische Genie gewesen wäre, wenn er unglücklicher Weise ohne Hände wäre geboren worden?“ lässt Lessing in Emilia Galotti den Maler Conti sagen.

Raffael Santi (1483—1520) in Urbino geboren, Schüler von Pietro Perugino in Perugia, um 1505 in Florenz, wo damals auch Leonardo und Michelangelo anwesend waren, 1508 von Papst Julius II. nach Rom berufen. Aus der umbrischen Schule, der Heimat tiefempfundener Andachtsbilder stammend, verschmolz er alles, was er von anderen empfing und lernte, mit dem, was er war, zu einer wunderbaren Harmonie, die ihn immer Raffael bleiben liess. So stetig an Meisterschaft wachsend, immer neue Gebiete erobernd, hat er alle Grenzen der Wirklichkeit und der Kunst durchmessen und in einer kurzen Spanne des Daseins ein unerschöpflich Füllhorn von Schönheit über Mitwelt und Nachwelt ausgegossen.

Unsterblich ist Raffael als Madonnenmaler. Meistens schildert er in den zahlreichen Bildern dieser Gattung Mutterglück und Mutterliebe, aber er malt auch grosse Andachtsbilder, und von diesen ist die Sixtinische Madonna das schönste. Es ist um 1515 auf Bestellung der Benediktiner von S. Sisto in Piacenza für den Hauptaltar ihrer Kirche gemalt, mit Oelfarben auf Leinwand, 2,65 m hoch, 1,96 m breit. Bis 1753 blieb das Bild in der Klosterkirche S. Sisto; dann wurde es für 60000 Thlr. vom König August III. von Polen gekauft und 1754 in der Dresdener Galerie aufgestellt. Unter den Hunderten von Nachbildungen, in denen es über die Welt verbreitet ist, nimmt der Kupferstich von Friedrich Müller (1782—1816) eine der ersten Stellen ein. Der Stich giebt insofern einen älteren unvollkommenen Zustand des Bildes wieder, als der oberste Teil der Leinwand, der früher über den Rand der als Grund dienenden Holztafel rückwärts übergeklebt war, heute wieder hergestellt ist und nun die an einer Stange verschiebbaren Ringe des Vorhanges sehen lässt.

Man denke sich das Bild an seinem ursprünglichen Platze, über dem Hauptaltar der Kirche S. Sisto. Noch ist der Vorhang — um im Sinne Raffaels, der eine Vision malen wollte, zu sprechen — geschlossen. Nun wird er von unsichtbaren Händen auseinandergezogen und an den Seiten aufgenommen: Der in der Kirche versammelten Gemeinde wird eine göttliche Offenbarung zu teil. Die Madonna mit dem Jesusknaben, umstrahlt von himmlischem Licht, schwebt auf Wolken aus dem unendlichen Raume hernieder, der von einer Glorie von Engelsköpfen erfüllt ist. Neben ihr schweben knieend die Schutzheiligen der Kirche, der heilige Sixtus, als Papst (257—258) kenntlich an der dreifach gekrönten Mütze, und die heilige Barbara († 250 den Märtyrertod), deren Wahrzeichen, der Turm als Symbol ihrer Kerkerhaft, hinter dem Vorhang sichtbar wird. Sixtus erhebt das Haupt mit verlangendem Blick zu der Madonna. Mit dem Zeigefinger der rechten Hand weist er nach vorn, aus dem Bilde heraus; er weist auf die versammelte Gemeinde, die er als Schutzheiliger und Fürbitter der Gnade der Himmelskönigin empfiehlt. Die Madonna trägt das Kind zur Welt, sie bringt es der Gemeinde dar. Ihr grosses geheimnisvolles Auge ist wie in unendliche Fernen gerichtet, als sähe sie die Ströme des Segens, die von diesem Kinde aus für alle nachfolgenden Geschlechter fliessen werden. Das Antlitz des Knaben zeigt kindliche Unschuld mit tiefem Ernste vereint; mit seinem strahlenden Blick verkündet er die ewige Gewissheit der Erlösung. Die heilige Barbara hat das von Glaubensfreudigkeit und Demut verklärte Antlitz gesenkt. Die beiden Engelknaben, die wie harmlose glückliche Kinder auf der Brüstung lehnen, mildern die feierliche Erhabenheit und den Ernst des Vorgangs durch die Erinnerung an das Paradies der Gotteskindschaft, das der Menschheit verloren war und das ihr nun mit dem Opfer dieses Kindes wiedergeschenkt wird.

No. 4. Das heilige Abendmahl von Leonardo da Vinci.

(Kupferstich von Raffael Morghen)

Das Bild der Bilder, darf man sagen, ein Besitztum für alle Zeiten und alle Völker. Vor allen anderen Schöpfungen der bildenden Kunst hat es den Weg in die Herzen und Häuser gefunden, nicht allein in die Häuser der Reichen, auch in die Hütten. Im einsamen Alpendorf wie auf meerumrauschter Hallig blickt es uns, wenn auch in mangelhaften Nachbildungen, doch vertraut grüssend von den Wänden an und zeigt, wie es auf den abgesehensten Stätten menschlicher Bildung die Flammen des geistigen Lebens ernähren hilft.

Sein Schöpfer ist Leonardo da Vinci (geb. 1452 bei Florenz, † 1519 in Frankreich), einer jener vollkommenen Menschen, wie sie der Renaissancekultur als Ideal galten, mit wunderbaren Gaben des Körpers und des Geistes ausgestattet, ein Bahnbrecher in der Mathematik und Mechanik, für alle Zweige der Kunst begabt, der grösste Meister der florentinischen Malerei. 1482 vom Herzog Lodovico Sforza wegen seines Lautenspiels nach Mailand berufen, malte er dort 1496—1498 das Abendmahl im Refektorium des Klosters S. Maria delle Grazie in anderthalbfacher Lebensgrösse. Sein Versuch, anstatt mit Wasserfarben auf den frischen Kalkbewurf (Freskomalerei), mit Oelfarben auf die Wand zu malen, hat sich nicht bewährt. Die Wände des Klosters, das in einer sumpfigen Niederung liegt, erwiesen sich als feucht, und die Farbe blätterte ab, sodass das Bild schon um 1550 als eine Ruine galt. Von da haben Natur und Menschenhände abwechselnd an seinem Verderben gearbeitet. Im Laufe des 18. Jahrh. wurde es von zwei Pfüschern völlig übermalt, dass kaum ein Pinselstrich von Leonardo übrig geblieben ist.

Dank der vervielfältigenden Kunst ist es uns trotzdem vergönnt, auch heute noch die Schönheit des Werkes nachzuempfinden. Auf Grund einer Zeichnung, die ein gewisser Matteini teils nach den Resten des Originals, teils nach alten Copien gemacht, hat Raffael Morghen das Bild in Kupfer gestochen. Sein Stich, der 1800 erschien und der wieder zahlreichen anderen Nachbildungen zum Muster diente, ist bis heute neben Goethes schönem Aufsätze (»Joseph Bossi, Ueber Leonardos Abendmahl« in Schriften über Kunst II) für Tausende die unentbehrliche Grundlage für den Genuss des Gemäldes geworden.

Die Tafel ist in einem Saale gedeckt, von dem drei Fenster auf eine bergige Landschaft hinausgehen; aber vorne zur Linken ist noch eine andere Lichtquelle zu denken, wie man an den Schlagschatten der Tischbeine sieht. Christus, in der Mitte seiner Jünger, ist der Ausgangspunkt der Handlung, er hat das Wort gesprochen: Einer unter euch wird mich verraten! Das gesenkte Antlitz, in dem sich göttliche Hoheit mit Schmerz und Ergebung paart, die ausgestreckten Hände scheinen das Wort zu bestätigen. Dieses eine Wort verwandelt die Stille und Andacht des heiligen Mahles in laute Bewegung und leidenschaftliche Erregung.

Auf Christus ist alle Handlung in Blicken und Gebärden zurückgerichtet. Links von Christus sehen wir Johannes, Petrus und Judas. Johannes, ein Jüngling mit mädchenhaftem Antlitz ist ganz von Schmerz niedergebeugt. Petrus wendet sich mit heftiger Bewegung hinter dem Rücken des Judas an Johannes und fordert diesen auf, bei dem Herrn nach dem Verräter zu forschen. Damit hat er Judas hart an den Tisch gepresst, und dieser blickt, den Geldbeutel in der Rechten, in jähem Schrecken auf Christus. Dann folgen nach links Andreas, Jakobus der jüngere und Bartholomäus. Andreas erhebt voll Entsetzen die Hände. Jakobus legt seine Linke auf Petri Schulter, um diesen zum Forschen anzuregen. Bartholomäus ist

aufgestanden und blickt vornübergebeugt mit gespannter Erwartung nach der Mitte. Rechts von Christus sehen wir Thomas, Jakobus den älteren und Philippus. Thomas erhebt zweifelnd den Zeigefinger gegen Christus, als hätte solch ein Verdacht lieber ungesprochen bleiben sollen. Jakobus hat die Arme weit ausgespreizt und starrt ins Leere, als sähe er das, was eben angekündigt ist, schon vollendet vor sich. Philippus erhebt sich und beteuert dem Herrn seine Unschuld; er weist auf sein reines Herz. Die letzten drei sind Matthäus, Thaddäus und Simon von Kana. Sie sprechen miteinander darüber, wer wohl der Verräter sein könne. Thaddäus ist eben im Begriff, mit dem Rücken der rechten Hand in die linke, die geöffnet auf dem Tisch liegt, hineinzuschlagen. Er will damit bestätigen, was er eben gesagt hat und was sein von Misstrauen erfülltes Gesicht schon ausdrückt: Der ist es und kein anderer. Der greise Simon muss ihm Recht geben. Der junge Matthäus aber zeigt, sowie er den Namen hört, mit beiden Armen nach dem Mittelpunkt der Handlung.

In jüngster Zeit (1888) hat ein deutscher Kupferstecher, Rudolf Stang, eine neue Wiederbelebung des Gemäldes aus seinen Trümmern vollendet und dabei besonders die berühmte Skizze zum Kopfe Christi in der Brera in Mailand und die Skizzen der Apostelköpfe im Schlosse zu Weimar benutzt.

No. 5. Laokoon-Gruppe.

Kein Kunstwerk des Altertums hat so sehr das Interesse der grössten Geister der modernen Nationen erregt und bis auf den heutigen Tag einen so lebhaften Kampf der Meinungen entfesselt wie die Laokoon-Gruppe. Sie wurde 1506 in vortrefflicher Erhaltung in Rom bei den zu den Titusthermen gehörigen sette sale (7 Säle) entdeckt, von Michelangelo als das Wunder der Kunst begrüsst, von dem Bildhauer Montorsoli ergänzt und vom Papste Julius II. in die Vatikanische Sammlung versetzt. Die etwas unter Lebensgrösse gehaltene Gruppe ist aus pentelischem Marmor und zwar aus mehreren Stücken zusammengesetzt. Der ältere Plinius erzählt, dass sie im Hause des Imperators Titus stehe, und nennt als die Künstler des Werkes die drei Rhodier Agesandros, Athenodoros und Polydoros. Die Zeit der Entstehung ist scharf umstritten. Während die einen (Winckelmann) das Werk nicht lange nach Alexander d. Gr. datieren, setzen es andere (Lessing) in die Zeit des Kaisers Titus; neuerdings nimmt man wegen der Verwandtschaft mit dem grossen Pergamener Gigantenfries in Berlin ungefähr das Jahr 100 v. Ch. an. Einig aber sind alle in der Bewunderung der schön geschlossenen Komposition der Gruppe, der zu Liebe die beiden Söhne im Verhältnis zu dem Vater zu klein gebildet sind, der virtuellen Marmorotechnik und des machtvollen dramatischen Pathos.

Für die Beurteilung des dargestellten Motivs ist es beinahe gleichgültig, welche der verschiedenen Fassungen der (übrigens nachhomerischen) Sage dem Künstler vorgeschwebt hat, ob nun Laokoon den Zorn des Apollo erregt hat, weil er diesen früher beleidigt hat und jetzt bei dem Opfer des Poseidon als Priester dient oder weil er (nach Sophokles) sich wider dessen Willen vermählt hat, oder ob, wie Virgil erzählt, die den Trojanern feindlichen Götter ihn, der am meisten gegen das hölzerne Pferd geeifert und seine Lanze in die Seite desselben gestossen hatte, nebst seinen Söhnen von den Schlangen haben erwürgen lassen. In jedem Falle bleibt die Gruppe die Darstellung eines plötzlich hereinbrechenden schrecklichen Schicksals, eine Tragödie in Stein.

Winckelmann nennt den Laokoon „eine Statue im höchsten Schmerze nach dem Bilde eines Mannes gemacht, der die bewusste Stärke des Geistes gegen denselben zu sammeln sucht“. Im Widerstreit damit behauptet Lessing, dass die Absicht des Meisters darauf gegangen sei, „die höchste Schönheit unter den gegebenen Umständen des höchsten körperlichen und Seelen-Schmerzes darzustellen“, und gelangt dann von einer Vergleichung der Gruppe mit der poetischen Darstellung Virgils ausgehend zu den ewig gültigen Grenzen der Malerei und Poesie. Nach Goethes Ausdruck ist der Laokoon ein fixierter Blitz, eine Welle versteint im Augenblicke, da sie gegen das Ufer anströmt.

In der Wahl dieses einzigen, schnell vorübergehenden Moments, der im höchsten Masse prägnant und fruchtbar die Phantasie zur Ergänzung dessen, was vorhergegangen ist und was nachfolgt, anspannt, zeigt sich die Weisheit des Künstlers. Die Schlangen kommen von rechts und schiessen, nachdem sie den älteren Sohn nur leicht an Arm und Bein umstrickt haben, nach der linken Seite. Der Vater wendet sich, wie sein machtvoll von rechts nach links strebender Körper zeigt, dem bedrohten schwächeren Lieblichen zu. Da fährt ihm die andere Schlange mit giftigem Biss in die linke Weiche. Uebermannt von dem körperlichen Schmerz lässt er die Schlange, die den jüngsten Sohn umschnürt, los und greift mit der linken Hand nach dem tückischen Feinde. Dies ist der dargestellte Moment. Die Muskeln sind von dem Leiden aufgeschwellt; die Brust erhebt sich durch den beklemmten Atem;

Unterleib und Seiten sind eingezogen und hohl. Sein Gesicht ist klagend, aber nicht schreiend; nur ein banges Seufzen entringt sich den Lippen. In den wehmütigen Augen und der gefurchten Stirn geht der körperliche Schmerz in das geistige Leiden über. Es ist die Seelenqual um die Pein der Kinder, namentlich des jüngsten Sohnes, der eben hilflos dem Ungeheuer, das ihn in die Seite beisst, erliegt. Der älteste Sohn ist noch so wenig bedroht, dass er zum Zuschauer des Vorgangs wird. Er ist eben im Begriff, sich die Schlange von dem linken Bein zu streifen; da sieht er mit Entsetzen das Leiden des Vaters.

Das vollendete Geschick des jüngeren Sohnes erweckt unser Mitleid; Schrecken ergreift uns bei dem Anblick des Vaters; vor dem älteren Sohne schwanken wir zwischen Furcht und Hoffnung. Wird es ihm möglich sein zu entinnen? oder wird auch er, nun der Vater verloren ist, den beiden Schlangen zum Opfer fallen?

Der rechte Arm des Vaters ist falsch restauriert; anstatt die Schlange zu fassen, sollte er in das Haar des Hinterkopfes greifen. Ebenso der rechte Arm des jüngeren Sohnes, der im Ellbogen geknickt und von da herabhängend gedacht werden muss.

No. 6. Korinthisches Kapitäl.

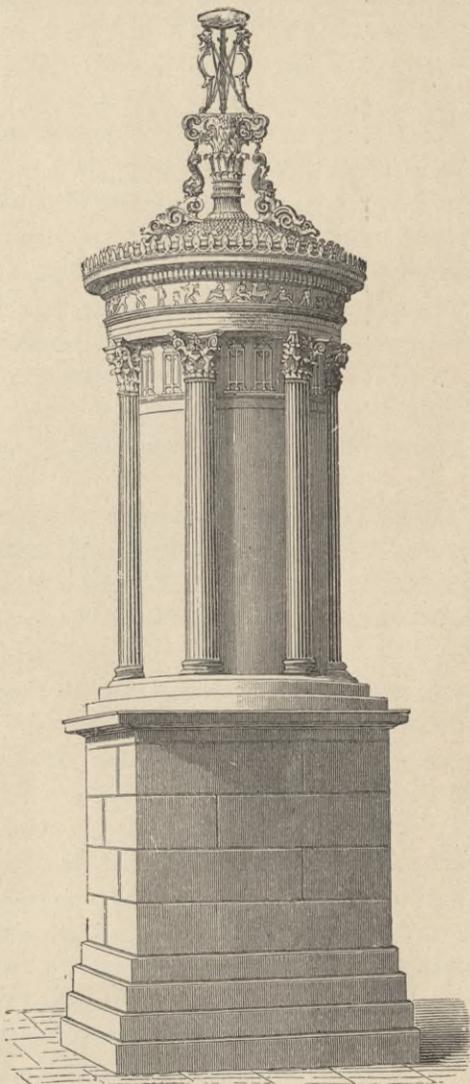
(Vom Lysikrates-Denkmal.)

An die dorische und ionische Säulenordnung, die schon früh in Griechenland zur Reife und Vollendung gelangt waren, lehnt sich erst später die korinthische Ordnung, wemgleich das charakteristische Merkmal derselben, das aus Blätterkränzen bestehende Kelchkapitäl, sich bereits in der ältesten ägyptischen und kleinasiatischen Kunst findet.

Griechisch-korinthische Tempel sind uns nicht erhalten. Die reichste Form des Kapitäls, das vermöge seiner Kelchform die mannigfachsten Variationen zulässt, finden wir an dem Denkmal des Lysikrates in Athen. Auf steilem viereckigem Sockel steht ein runder Bau, dessen Gebälk von sechs korinthischen Halbsäulen getragen wird. Auf dem Dache erhebt sich ein prächtiger Aufsatz, dessen Reste noch heute vorhanden sind und der bestimmt war, einen metallenen Dreifuss zu tragen. Das Monument ist ein sog. choragisches, d. h. es feiert das Andenken an einen Sieg, den der Athener Lysikrates, wie die Inschrift auf dem Architrav angiebt, im Jahre 335 v. Ch. mit einem Chor von Knaben gewonnen habe. Nicht allein gymnastische Wettkämpfe waren bei den kampfesfreudigen Hellenen Sitte, sondern auch musische. Dichter traten mit ihren Tragödien gegeneinander in die Schranken, Chöre gegen Chöre. Die Ausstattung und Einübung der Chöre in den Schauspielen aber war eine regelmässige Ehrenleistung der reichen Bürger für das gemeine Wesen. Wer so mit einem Chore gesiegt, weihte als Denkmal seines Sieges einen Dreifuss oder gar zur Aufstellung für denselben ein kostbares Gebäude, wie der Athener Lysikrates.

Das Kapitäl scheint aus dem Schaft der Säule herauszuwachsen. Schon die oberen Enden der Kannelierungen des Schaftes laufen in umgeschlagene Blätter aus. Der dann folgende glatte Einschnitt war ursprünglich wohl mit einem Metallreifen versehen. Nun ein doppelter Kranz von Schilfblättern und ein Kelch von schön gezackten und gerippten Akanthusblättern, die nach dem Vorbild einer heimischen Distelart gebildet und mit kleinen Blumen geschmückt sind. Aus diesem Kelche entwickeln sich an der uns sichtbaren Vorderseite

zwei Stengel (an dem vollrunden Kapitäl im ganzen acht), die zuerst noch in einem akanthusartigen Hüllblatt stecken. Aus diesem heraus lösen sich nach der Mitte des Kelches kleinere Voluten, Blüten und Ranken, welche letzteren je zu zweien mit einer Palmette



Denkmal des Lysikrates zu Athen.
Restaurierte Ansicht.

bekrönt sind. Die Hauptranken aber rollen sich nach aussen zu starken Voluten auf und treffen hier eine jede mit der von der Nebenseite des Kelches entsendeten Volute zusammen, sodass im ganzen vier Paare solcher Voluten vier Ecken bilden und so aufs schönste den Uebergang von der runden Form des Kelches in das Quadrat der Deckplatte vermitteln. Die Seiten der letzteren werden jedoch, damit sie sich dem zurücktretenden Körper des Kelches besser anpassen, nach innen ausgeschweift; die Ecken werden abgekantet.

Auch an dem korinthischen Kapital kommt das Aufeinandertreffen von Kraft und Last zum Ausdruck durch die mit den Spitzen übergebogenen Blätter, durch die doppelt geschwungene Profillinie des Akanthuskranzes und die elastische Spirallinie der Ranken.

No. 7. Der Zwinger in Dresden.

(Westlicher Pavillon.)

Neben Berlin war in Deutschland in der ersten Hälfte des 18. Jahrh. Dresden der Schauplatz eines reichen Kunstlebens, das sein Gepräge allein von dem üppigen Hofe des prachtliebenden Kurfürsten und Königs August des Starken empfing, und wiederum das glänzendste Denkmal dieser höfischen Kunst ist der Zwingergarten oder einfach Zwinger, der nach dem Plane des Architekten Pöppelmann (1662—1736) der Vorhof eines grossartigen Prachtschlusses werden und nach Art der alten römischen Staats-, Pracht- und Lustgebäude alles in sich vereinen sollte, was zu höfischen Festen und zu ritterlichen Uebungen gehört.

Der eigentliche Hof oder Garten, ein mächtiges Rechteck, das sich nach zwei Seiten durch schmalere, halbkreisförmig geschlossene Räume erweitert, wird von einstöckigen Galerien umfasst, die oben eine von Balustraden begrenzte Plattform zeigen und so eine Art »Schau-burg« für die Hofgesellschaft darstellen. An den Ecken aber treten aus der Flucht dieser Galerien im ganzen sechs Pavillons als Erholungsräume heraus, von denen wir den westlichen vor uns haben. Der zweistöckige Bau besteht, ohne eine eigentliche Wandfläche zu zeigen, aus Pfeilerartig gebildeten Stützen, die, mit einem unteren und einem oberen bekrönenden Gesims versehen, zwischen den hohen Thür- und Fensteröffnungen hinansteigen und ein sog. Mansardendach, d. i. ein in zwei Flächen, eine untere steilere und eine obere schräge, gebrochenes Dach tragen. Die Formen des Baues sind im Barockstil gehalten, die Dekoration gehört der Rokokozeit an.

Unter Barockstil verstehen wir diejenige Richtung der Renaissance vom Ende des 16. bis zum Ende des 18. Jahrh., die durch derbe, massige Bildung der Formen, durch Häufung von Gliedern über Glieder, durch Auflösung der Fassadenflächen in lauter vor- und zurückspringende Bauteile den Eindruck des Prunkvollen und Mächtigen hervorruft, daneben die Einzelglieder immer willkürlicher bildet, die Giebel in der Mitte bricht und nach allen Richtungen schwingt, ja oftmals im Grundriss die gerade Fluchtlinie verlässt und die Fassaden ein- und auswärts biegt. Diese letzteren Merkmale führen schon zu der Rokokodekoration hinüber, die, zuerst an französischen Bauten des 18. Jahrh. auftretend, im Gegensatz zu dem feierlichen Pomp des eigentlichen Barock das Zierliche und Reizende erstrebt, das Regellose, Tändelnde zum Ideal erhebt und eine Fülle natürlicher Blumen- und Blattornamente mit strotzendem Schnörkelwerk und menschlichen Figuren und Köpfen mischt. Man sehe die überall hängenden Festons, die in Blumen und Troddelwerk endigenden Leiber der meistens lachenden Faune, die fratzenhaften Masken, die Pracht der Wappen, die schwellenden Vasen und Fruchtkörbe, die Statuen und Gruppen auf den Postamenten über den Gesimsen, alles in allem ein Sitz heiterster, ausgelassenster Lust und leichtesten Daseins, und dennoch voll Würde und Anstand, ein echtes Spiegelbild der Zeit jenes kunstsinnigen ritterlichen Fürsten, der das Leben als ein ununterbrochenes Opferfest des Genusses zu betrachten liebte.

Der Zwinger, der 1711—1722 errichtet wurde, enthält heute eine Reihe wissenschaftlicher Sammlungen und hat um die Mitte des 19. Jahrh. an der Nordostseite durch das von Semper erbaute Neue Museum seinen Abschluss erhalten.

No. 8. Zeus - Jupiter.

(Aus Otricoli.)

Wie ausgebreitet und fein entwickelt im römischen Altertum das Kunstbedürfnis gewesen sein muss, dafür zeugt, dass der schönste und berühmteste der uns erhaltenen Zeusköpfe in Otricoli, einem sabinischen Landstädtchen nördlich von Rom, gefunden worden.

Die Zeusmaske von Otricoli — denn nur der Vorderkopf ist uns erhalten — im Vatikan, aus carrarischem Marmor, vom Ansatz der Haarwurzeln bis zur Kinnspitze 30 cm hoch, nahm in früheren Zeiten den Ruhm für sich in Anspruch, dass er eine unmittelbare Nachahmung des im Altertum hochgefeierten Bildes des olympischen Zeus von Phidias sei. Phidias aus Athen (geb. um 500, gest. um 432 v. Ch.) hatte die Statue des Vaters der Götter und der Menschen in kolossaler Grösse aus Gold und Elfenbein für den Zeustempel in Olympia sitzend gebildet, wobei der Homerische Zeus, der der bittenden Thetis Gewährung zusagt, seiner schaffenden Phantasie vorgeschwebt hatte:

»Also sprach und winkte mit schwärzlichen Brauen Kronion,
Und die ambrosischen Locken des Königs walleten vorwärts
Von dem unsterblichen Haupt; es erbeben die Höhn des Olympos.«

Mit überschwenglichen Ausdrücken der Verehrung sprachen die Alten von diesem Götterbilde, in dem der Künstler die höchste Macht und zugleich die höchste Huld und Milde in der ruhigen Majestät des Weltbeherrschers vereint hatte.

»Dir sein Antlitz zu zeigen kam Zeus zur Erde hernieder,
Oder du selber stiegst, ihn zu beschauen, hinauf,«

singt ein hellenischer Dichter, und Cicero sagt: »Auch hatte dieser Künstler, da er den Zeus oder die Pallas bildete, niemand vor sich, den er anschaute oder nachbildete, sondern in seiner Seele sass eine herrliche Idee von Schönheit, auf die sein Inneres geheftet war und nach deren Zügen seine Hand arbeitete.«

Als ein Unglück galt es den Alten, zu sterben, ohne den olympischen Zeus gesehen zu haben, und umgekehrt kann, wer ihn gesehen hat, nie mehr im Leben ganz unglücklich werden. Das bezeugt ganz besonders Dio Chrysostomos (um 100 n. Chr.), wenn er sagt: »Welcher Mensch schwer belastet wäre in seiner Seele, von vielen Sorgen und Schmerzen heimgesucht, wie das Menschenleben solche bietet, also dass er selbst vom süssen Schlummer nicht mehr erquickt würde, von dem glaube ich, dass, wenn er diesem Bilde gegenübersteht, er alles vergessen wird, was es im Menschenleben Schweres und Furchtbares giebt.«

Uns ist diese künstlerische Offenbarung verschlossen. Ein paar elische Münzen aus der Zeit Hadrians, die zweifellos auf das Götterbild in Olympia zurückzuführen sind, sind die einzige Spur, die uns vom Zeus des Phidias geblieben ist. Aber wenn auch gerade der Zeuskopf dieser elischen Münze darzuthun scheint, dass unsere Maske mit dem mähenartig



Æ



Æ

Münzen von Elis mit dem Zeus des Phidias.

herabwogenden Haar und dem überkünstlich gekräuselten Bart einer späteren, auf äusserlich glänzende Wirkung hinarbeitenden Kunst, der das Ideal des rein Göttlichen abhanden gekommen war, angehört, so kann sie doch wohl in uns eine Ahnung erwecken von dem, was Phidias in seinen Zeus hineingearbeitet hatte.

Auf der schön gewölbten Stirn, die in kräftigen Buckeln vorspringend durch eine Hautfalte nach oben und unten geteilt erscheint, thront erhabene göttliche Weisheit und gewaltiges Wollen, das sich in dem starken Nasenrücken fortsetzt. Die Augen sprechen von Frieden und Grösse der Seele. Wangen und Mund, der leise wie zum Sprechen geöffnet ist, zeigen nur die Milde des Vaters.

No. 9. Friedrich der Grosse in Sanssouci von Adolf Menzel.

(Das Originalgemälde befindet sich in der königl. Nationalgalerie in Berlin.)

Als der Altmeister unter den neueren deutschen Künstlern, als ein Bahnbrecher für die realistische Naturauffassung in der Malerei, die mit allen Mitteln einer ausgebildeten Technik in Zeichnung und Kolorit das Geschaute getreu wiederzugeben sucht, gilt Adolf Menzel. Geboren 1815 in Breslau, kam er 1830 nach Berlin. Früh auf sich selbst gestellt, hat er sich ohne eigentlichen akademischen Unterricht durch rastlosen Fleiss und eifriges Studium der Natur heraufgearbeitet; lange Jahrzehnte nur von wenigen geschätzt und verstanden, hat er erst im hohen Alter den vollen Sieg seiner Kunstanschauung erlebt und ist alsdann freilich wie keiner der zeitgenössischen Künstler auch durch eine Fülle äusserer Ehre und Anerkennung ausgezeichnet, wozu sich besonders an seinem achtzigsten Geburtstage Gelegenheit bot.

Was ihm einen dauernden Ruhm sichert, das ist seine volkstümlich nationale Richtung. Von der Lithographie gelangte er zum Holzschnitt, dem sichersten Ausdrucksmittel einer für die breiten Schichten des Volkes bestimmten Kunst. Für diese Technik, die er zu reizvollster malerischer Wirkung belebte, schuf er 1839—1842 sein erstes berühmtes Werk, die Illustrationen zu Kuglers Geschichte Friedrichs des Grossen und eroberte sich damit das Darstellungsgebiet, das sein eigenstes Besitztum geworden ist und das ihm nie jemand streitig machen kann. Er schilderte den grossen König und seine Zeit mit einer solchen Treue und in so schlagender Charakteristik, dass wir nur noch mit Menzels Augen sehen, dass alles, was von Anschauung dieser glorreichen Epoche vaterländischer Geschichte unter uns lebt, auf Menzel zurückzuführen ist. Zweierlei hat den Künstler zu dieser grossen Aufgabe fähig gemacht, erstens seine eigene phantasievolle, witz- und geistsprühende, der Ironie und dem Sarkasmus zugewandte und somit dem Wesen des grossen Königs kongeniale Natur, sodann das unendlich sorgfältige und liebevolle Naturstudium, durch das er sich das Stoffliche jener reichen Zeit bis in das kleinste Detail, von den Porträts Friedrichs und seiner Generale bis zu dem Federbusch des gemeinen Husaren und dem Notenpult in Sanssouci, zeichnerisch zu eigen machte, sodass er selbst, so zu sagen, zu einem Zeitgenossen des Königs wurde.

Auch in grossen Oelgemälden hat er später dieselben Gegenstände behandelt und damit seinen Ruhm noch vermehrt. Als geradezu klassische Schilderungen können ausser unserem 1849—1850 gemalten Bilde gelten: die Bittschrift (1849), das Flötenkonzert in Sanssouci (1850—51, Berlin, Nationalgalerie), Friedrich und die Seinen bei Hochkirch (1856, Berlin, königl. Schloss).

Unser Bild, dessen Färbung in klaren, hellen Tönen gehalten ist, versetzt uns in den Kuppelsaal des Schlosses Sanssouci in eins jener Gastmähler, von denen Voltaire versichert, es seien solche seit den Tagen des Sokrates nicht gefeiert worden. Die erlesene Gesellschaft ist am Ende des Mahles angelangt. Alles ist Witz und Laune, und Friedrich und Voltaire wetteifern miteinander als die Herrscher im Reiche der Geister.

Prickelnd wie der Champagner in den Gläsern scheint das Wortgefecht zwischen dem König und dem Dichter, der eben im Begriff ist zu antworten. Zwischen beiden sitzt der General von Stille, aufmerksam zuhörend; auf Voltaire folgt Mylord Marishal, mit seinem von rückwärts gesehenen Nachbar sprechend. Den vordersten Platz nächst dem Beschauer hat der Marquis d'Argens inne, der mit dem kleinen Herrn de la Mettrie spricht. Die letzte Gruppe, General Graf Rothenburg, Graf Algarotti und Feldmarschall Keith, folgt mit Spannung der Antwort Voltaires.

No. 10. Das Schloss zu Heidelberg.

Drei Schlossbauten ragen in Deutschland durch eine Fülle geschichtlicher Erinnerungen sowie durch künstlerische Grösse vor allen anderen hervor, die Wartburg, die Marienburg in Westpreussen und das Heidelberger Schloss. Das Schloss zu Heidelberg, dem vielbesungenen, das mit der Wartburg zugleich um den Ruhm der schönsten landschaftlichen Lage streitet, ist im späteren Mittelalter von den pfälzischen Wittelsbachern, die in Heidelberg residierten, auf einem bewaldeten Vorsprung des Königsstuhls auf dem linken Ufer des Neckar gebaut. Starke Festungswerke, Mauern und Türme, deckten das Schloss nach aussen, während die Fassaden der Wohnräume nach dem im Innern liegenden Schlosshof gerichtet wurden. Seit der Mitte des 16. bis in den Anfang des 17. Jahrh. erhoben sich die noch heute bewunderten glänzenden Prachtbauten, der Otto-Heinrichsbau unter Kurfürst Otto Heinrich (1556—1559) und der Friedrichsbau unter Kurfürst Friedrich IV., dem Haupte der Union (1583—1610), denen sich Friedrich V., der bekannte Winterkönig (1610—1621) anschloss. Gegen Ende des Jahrhunderts brach jäh die Zerstörung herein. 1689 während des dritten Raubkrieges liess Melac durch seine Mordbrennerscharen die Befestigungen zerstören, das Schloss und die Stadt in Brand stecken, und vier Jahre später erfolgte eine nochmalige gründliche Verwüstung. Wohl stellten die folgenden Fürsten das Schloss wieder her; da aber 1720 die Residenz der Pfälzer Kurfürsten von Heidelberg nach Mannheim verlegt wurde und 1764 ein Blitzstrahl die Wohnräume von neuem anzündete, blieb es in Trümmern liegen, die schönste und grösste Ruine Deutschlands. In neuester Zeit hat man mit einer Restauration begonnen, da nur durch eine solche der immer mehr um sich greifende Verfall zu verhindern ist.

Wir stehen auf dem grossen Wartturm an der südwestlichen Ecke des Schlosshofes und sehen von oben in diesen hinein. Gegenüber haben wir den achteckigen Turm, rechts den Otto-Heinrichsbau, links den Friedrichsbau, zwischen beiden den Neuen Hof mit drei Stockwerken rundbogiger Arkaden. Die beiden Schlossfassaden zeigen die höchste Blüte der deutschen Renaissancearchitektur. Erst gegen 1550 kamen die Formen der Renaissance durch italienische Baumeister über die Alpen nach Deutschland; so fest war hier die Gotik eingewurzelt. Besonders bei Schlössern, Rathäusern und Wohnhäusern entfaltete sich der neue Stil, während der Kirchenbau fast ganz vernachlässigt wurde. Zu den italienischen Formen, den Säulen und Pilastern mit ihrem Gebälk, der Rustika, d. h. dem Quaderbau mit scharf betonten Fugen, tritt als deutsch-mittelalterliches Element der hohe Dachgiebel, der als Zier- und Schaustück der schrägen Dachfläche vorgesetzt wird, während die beiden echten Spitzgiebel sich nach den Seiten richten. Dieser Giebel mit dem Schnörkelwerk seiner Voluten und der bekrönenden statuenbesetzten Muschel gilt als besonderes Merkmal der deutschen Renaissance. Die eigentlichen architektonischen Aufgaben, schöne Grundrissbildung und Entfaltung des inneren Raumes, sind diesem Stil seltener gelungen. Er ist vorzugsweise Dekorations-, d. i. Zierstil.

Gerade nach dieser Richtung erscheinen die beiden Heidelberger Fassaden als unübertroffene Muster. Was verschwenderische Fülle des ornamentalen und plastischen Schmuckes, was edle Bildung und Feinheit der Glieder betrifft, werden sie von keinem Schlossbau in Deutschland erreicht; dazu tritt ein malerischer Reiz in der schönen roten Farbe des feinkörnigen Sandsteins. Die Prinzipien des Aufbaus sind bei beiden Fassaden dieselben: die Abstufung der Stockwerke, die nach oben niedriger werden, die Bildung der zweigeteilten Fenster, die Gliederung innerhalb der einzelnen Stockwerke, indem durchgehends Gruppen

von zwei Fenstern durch Pilaster oder Halbsäulen voneinander getrennt werden, zwischen zwei zusammengehörigen Fenstern jedoch je eine statuengeschmückte Nische und darüber eine stützende Konsole angeordnet wird.

Sonst erscheint der Otto-Heinrichsbau, dem heute die Giebel fehlen, als der geschmücktere und elegantere gegenüber den derberen kräftigen Formen des Friedrichsbaues. An der Fassade des letzteren verkröpft sich das Gebälk jedesmal über den Pilastern und Konsolen, d. h. es springt rechtwinklig aus und wieder ein, wodurch die wagerechte Gliederung fortwährend unterbrochen und eine senkrechte Gliederung eingeführt wird. So scheint der Friedrichsbau mehr der deutschen Richtung anzugehören, während der Otto-Heinrichsbau, dessen Gebälk in ungebrochener Linie verläuft, nach Italien weist. Dieser Gegensatz scheint auch in dem statuarischen Schmuck ausgeprägt. Hier stehen Figuren aus der alten Mythologie in den Nischen, dort Standbilder der pfälzischen Fürsten.

Von den Baumeistern und Bildhauern der beiden Werke wissen wir wenig mehr als die Namen.

NO. 11. Medusa Rondanini.

(München, Glyptothek.)

Wie Licht und Freude das Lebenselement der Hellenen war, so hat auch die bildende Kunst bei ihnen sich nur selten den Nachtseiten des Daseins zugewendet. Unter den wenigen Darstellungen aus diesem Gebiet des Dämonisch-Schrecklichen ist die der Medusa die hervorragendste. Homer kennt nur das Haupt der Gorgo, ein furchtbar blickendes Schreckbild im Hades und auf der Aegis des Zeus. Nach Hesiod ist die Medusa die sterbliche unter den drei Gorgonen, den schrecklichen Jungfrauen mit dem versteinernenden Blick, der Perseus das Haupt abschlug, das auch dann noch seine versteinemde Kraft bewahrte, das Sinnbild eines furchtbaren, plötzlich hereinbrechenden Schicksals, das den Menschen vernichtet.

In der Kunst kommt die Medusa nur als Maske vor, und zwar bildet die ältere Kunst ein fratzenhaftes Ungetüm, wie eine berühmte Metope von Selinunt im Museum zu Palermo es im Relief zeigt. Solche Masken wurden häufig auf Rüstungen, Gerätschaften und an Gebäuden angebracht, weil man ihnen eine Unheil abwehrende Wirkung zuschrieb. So liess noch Antiochus IV. Epiphanes von Syrien (175—164) das Gorgonenhaupt als Apotropaion an der südlichen Felswand der Akropolis von Athen über dem Theater aufhängen. Aber von diesen Verkörperungen des widerwärtig Hässlichen hat die griechische Plastik, die überall nach dem vollendet Schönen strebt, den Weg zu einem Typus der Medusa gefunden, der eine ideale Gesichtsbildung mit dem Ausdruck des innersten Grauens vereint.

Die Medusa Rondanini in der Münchener Glyptothek, eine überlebensgrosse Marmormaske, hat aus der alten Sage nur die beiden Schlangen, die sich durch das bewegte Haar ringeln und das Gesicht umrahmen, und die Flügel beibehalten. Es ist ein mächtiger breitgebildeter Kopf von klassischen Formen, aber eine harte, marmorkalte Schönheit. Wie hat nun der Künstler versucht, die Empfindung des versteinernenden Blickes in dem Beschauer wachzurufen? — Indem er das Antlitz der Medusa selbst als ein erstarrendes zeigt. Es ist die sterbende Medusa, die unter Todesgrauen versteinete weibliche Schönheit. Die Augen wollen brechen. All die bange Todesqual aber zuckt in den Linien, die von den Nasenflügeln und den Mundwinkeln abwärts führen, und um die geöffneten Lippen, die sich dem letzten entwindenden Lebensodem zu öffnen scheinen.

Ihren Namen trägt unsere Maske von ihrem ehemaligen Standorte, dem Palazzo Rondanini in Rom, wo noch Goethe, wie er am 25. Dezember 1786 berichtet, dieselbe gesehen hat.



Die Metope vom mittleren Burgtempel in Selinunt (um 600 v. Ch.) schildert die Enthauptung der Medusa durch Perseus im Beisein Athenes und die Geburt des aus dem Blute der Medusa entsprungenen Pegasus.

No. 12. Homerbüste.

(Neapel, Museo Nazionale.)

Die griechische Plastik, die so viele herrliche Idealschöpfungen hervorgebracht hat, hat auch im Portrait Meisterhaftes geleistet. Die Liebe sei die Erfinderin des ersten Portraits gewesen, erzählt die sinnige griechische Sage. Ein Mädchen in Korinth, die Tochter eines Töpfers, hatte einen Geliebten, der eine weite Reise übers Meer antreten sollte. Am letzten Abend, als sie beim Schein der Lampe zusammen sassen, habe das Mädchen den Schatten des Jünglings, den das Licht auf die Wand warf, mit einer Kohle nachgezeichnet, und der Vater, der am Morgen die Züge des Abwesenden erkannt, habe den Umriss mit Thon gefüllt und so das erste Relief vollendet.

Aber nicht nur von dem wirklichen Portrait, das die Züge eines Lebenden in Erz oder Stein festhält, galt diese Anschauung, sondern auch von jenen Abbildern berühmter Dichter und Weisen der alten Zeiten, deren Züge keines Künstlers Auge je geschaut. Plinius bezeichnet einmal die Sehnsucht als die Mutter solcher idealen Portraitbildungen und nennt dabei ausdrücklich den Homer. Schon zur Zeit der Perserkriege hatte die Kunst den Idealtypus des Sängers der Odyssee und Ilias festgestellt. Eigene Tempel wurden ihm errichtet wie der in Argos, und auf sein Standbild in diesem Tempel geht das Epigramm der griechischen Anthologie:

»Sieh den Homeros hier, den Unsterblichen, welcher das ganze
Volk der Hellenen vordem schmückte mit preisender Kunst,
Allen voran die Argiver, die einst das göttererbaute
Troja zu Boden gestürzt — Sühne für Helenas Raub.
Dankbar stellte dafür den unsterblichen Sänger das Volk hier
Auf in dem Tempel und ehrt ihn den Olympischen gleich.«

In der römischen Zeit, wo seit dem Eindringen griechischer Bildung ganze Galerien berühmter Dichter, Philosophen, Staatsmänner u. s. w. in öffentlichen Gebäuden aufgestellt wurden oder einzelne Büsten zum Schmuck von Wohnhäusern und Villen verwendet wurden, ist jener Typus Homers, wie viele griechische Originale, wohl hundertfach nachgearbeitet worden. Unter den erhaltenen die schönste ist die Marmorbüste im Museo Nazionale in Neapel.

Bewundernswert ist die Kunst, die diese Züge erraten und dargestellt hat. »Ein blinder Dichter und Sänger, mehr war nicht gegeben.« Die Blindheit ist in den halbgeschlossenen Lidern überzeugend ausgedrückt; aber man fühlt, wie hinter diesen lichtlosen Augen ein geistiges Licht entzündet ist. Die Blicke gehen nach oben in einen idealen Raum, und hinter dieser Stirn mit den gehobenen Brauen und den Furchen des Gedankens ringt sich eine neue grosse Welt voll Wahrheit und Schönheit hervor. Von der Stirn abwärts aber über Schläfen und Wangen führt dieses Ringen des Geistes zu dem leise geöffneten Mund, auf dessen Lippen schon der Gesang zu schweben scheint.

Die um das Haupt geschlungene Binde bezeichnet die göttliche Verehrung, die ihm als einem Heros zu teil geworden ist.

No. 13. Kaiser Augustus.

(Marmorstandbild im Vatikan zu Rom.)

Diese schönste Statue des Augustus ist erst im Jahre 1863 bei Primaporta nördlich von Rom unter den Trümmern einer Villa der Livia, der zweiten Gemahlin des Kaisers, aufgefunden. Sie war in mehrere Stücke zerbrochen, konnte aber, da nichts Wesentliches fehlte, wieder zusammengesetzt werden und steht im Braccio nuovo des Vatikan. Der Kaiser ist als Feldherr dargestellt, langsam heranschreitend. Nun hält er inne, stützt sich auf das rechte Bein (Standbein), während das linke (Spielbein) nur mit der Spitze den Boden berührt, und wendet sich, die Rechte erhebend, mit einer Ansprache an die vor ihm versammelten Legionen. Die Züge sind die bekannten (an Napoleon I. erinnernden) des Augustus: breite Stirn, tiefliegende Augen, vortretende Backenknochen, Adlernase und kräftiges Kinn. Ueber dem Untergewand, der Tunika, die am Oberarm und über dem Knie sichtbar wird, trägt er einen Brustpanzer mit Figuren in getriebener Arbeit und einer franzenbesetzten Fütterung mit Quetschfalten, die die Tunika an den Armlöchern und unten fast verdeckt. Den Kriegermantel hat er um den Leib geschlungen und lässt das Ende über dem linken Arm herabhängen, der zugleich den Feldherrnstab trägt. An der Bekleidung haben sich Spuren von Farben (purpurrot, gelb, karmoisin) erhalten.

Zur Rechten des Imperators reitet ein Knäblein auf einem Delphin. Es ist Amor, der Sohn der Venus, der auf die göttliche Abstammung des Augustus von Aeneas, dem Bruder Amors, hindeutet. Auch die nackten Füße des Kaisers reihen ihn unter die Zahl der Himmlischen, da Götter und Göttinnen häufig ohne Sandalen dargestellt wurden. Weiteren Aufschluss über die Ideen des Künstlers geben uns die Bildwerke auf dem Brustpanzer: Ganz oben erscheint Uranus, der seinen Mantel über dem Haupte wie zu einem Himmel wölbt, links von ihm Helios auf dem Sonnenwagen, rechts die Taugöttin mit dem Giesskrug und Aurora mit der Fackel. Ganz unten, etwas vom Mantel verdeckt, ruht die Erde mit einem Füllhorn, während von den Seiten Apollo und Artemis, die musischen Gottheiten, Apollo auf einem Greif, Artemis auf einem Hirsch, heranreiten. Zwischen Himmel und Erde stehen zwei Figuren, die eine durch den Wolf an der Seite und die Rüstung als Römer, die andere durch die Tracht als Barbar bezeichnet. Der Römer streckt die Hand aus, um ein Feldzeichen, das jener ihm überreichen will, entgegenzunehmen. Diese Scene geht auf ein bestimmtes historisches Ereignis, das uns einen Anhaltspunkt für die Entstehungszeit unseres Marmorbildes liefert. Im Jahre 20 v. Ch., als Augustus auf einer Reise nach den östlichen Ländern begriffen war, schickte ihm der Partherkönig Phraates IV. die römischen Fahnen und — so viele ihrer noch übrig waren — die römischen Gefangenen zurück, welche im Jahre 53 bei der unglücklichen Expedition des Crassus in parthische Hände gefallen waren. Höchst wahrscheinlich ist also die Statue gleich nach dem Jahre 20, solange jenes Ereignis, das doch kaum ein politisches Faktum ersten Ranges genannt werden kann, noch in frischem Angedenken stand, gemeisselt worden. Zu beiden Seiten dieser Hauptgruppe sitzen zwei andere Barbarenkrieger in Trauer versunken.

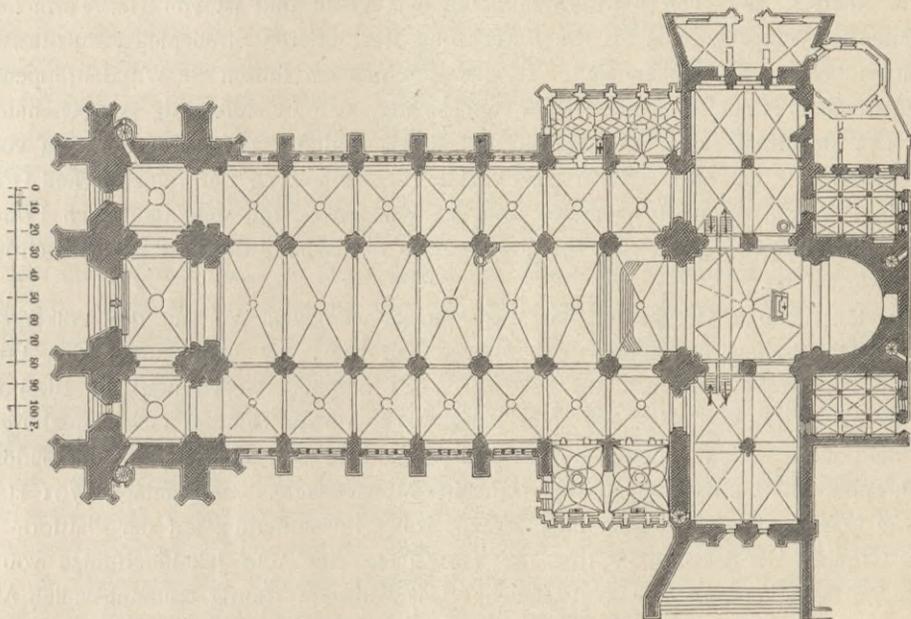
So wollte der Künstler den Kaiser als den *divus Augustus*, den von Göttern entstammten und göttlicher Ehren würdigen Helden verherrlichen, als den siegreichen Imperator, vor dem die trotzigen Grenzvölker sich beugen, als den Friedensfürsten, der Rom nach den blutigen Greueln der Bürgerkriege die Segnungen der Ruhe und Ordnung gebracht, sodass das Volk

die Gaben des Himmels und der Erde dankbar geniessen und sich der Künste und Wissenschaften erfreuen kann. Zwar bleibt unsere Statue ein Werk der höfischen Kunst, die den Riss zwischen der alten republikanischen Freiheit und den neuen Formen der Alleinherrschaft verdecken wollte; aber was der Künstler in den Attributen und dem bildnerischen Schmuck äusserlich angedeutet, das hat er in die Züge und die Haltung des mächtigen Mannes zu legen gewusst, die gebieterische Hoheit, die besonnene Klarheit, die erhabene Milde.

No. 14. Das Münster zu Strassburg.

(Kupferstich von Oberthür.)

Das Münster zu Strassburg, jedem Deutschen doppelt ans Herz gewachsen, einmal durch die enthusiastische Liebe Goethes und dann als ernstes Denkmal vaterländischer Leiden und Freuden. 1176 an Stelle einer älteren Kirche gegründet, zieht sich der Bau durch die ganze Epoche der Gotik, langsam von Osten nach Westen fortschreitend. Die ältesten Teile, der Chor und das Querschiff, zeigen noch romanische Formen; doch macht sich bereits an der südlichen Querhausfassade, deren rundbogiges Portal auf unserem Bilde noch halb zu sehen ist, der Uebergang in die gotischen Formen (Spitzbogen und Rose)



bemerkbar. 1275 wurde das dreischiffige, in strenger Gotik gehaltene Langhaus vollendet, an dem das Strebesystem, das Hauptmerkmal der aus Frankreich stammenden gotischen Bauweise, zum Vorschein kommt: Die Mittelschiffsgewölbe werden auch von aussen gestützt durch Strebepfeiler, von denen aus die Strebebogen über das Dach des Seitenschiffes hinweg nach der hohen Obermauer gespannt sind. 1277 begann Meister Erwin (der Name »von Steinbach« ist nicht sicher erwiesen) die weltberühmte Fassade, vollendete aber nur die beiden unteren Stockwerke. Die Schönheit dieses Werkes hat für alle Zeiten Goethe in herrlichen Worten gepriesen. Mit Rührung lesen wir im II. Teil von Dichtung und Wahrheit, im 9. Buche, wie ihm der Münstergedanke allmählich unter stetiger, liebevoll eindringender Betrachtung aus der Seele gewachsen ist, und können uns noch heute an dem dithyrambischen Lobliede berauschen, das er in dem Aufsätze „Von deutscher Baukunst“ angestimmt hat. Er gewahrt zunächst dies Wunderwerk als ein Ungeheures, das ihn hätte erschrecken müssen, wenn es ihm nicht als ein Geregeltes fasslich und als ein Ausgearbeitetes sogar angenehm vorgekommen wäre: Das Erhabene mit dem Gefälligen im Bunde. Diese kolossale Wand zeigt nicht nur ein wohlthätiges Verhältnis von Breite und Höhe; sie ist durch die senkrechten Strebepfeiler und die wagerechten Galerien in neun Felder gegliedert, die selbst wieder in

harmonischen Massen gehalten, auch zu einander in Beziehung treten als die Stücke von drei grossen perpendikulären Abteilungen, von denen die mittlere mit dem Hauptportal und der grossen Fensterrose auf das Innere der Kirche weist, die beiden äusseren jedoch durch die höheren Fenster im zweiten und dritten Stock als die Basen zweier himmelanstrebenden Türme bezeichnet sind. Denn diese grossen harmonischen Massen sind überall geöffnet, vermännigfacht und zu unzählig kleinen Teilen belebt durch Bildwerke und Zierraten, die alle wieder aus demjenigen Teil, den sie schmücken, entsprungen zu sein scheinen, sodass das Ganze, obgleich tausendfach durchbrochen, doch den Begriff unerschütterlicher Festigkeit giebt. Die Portale sind überreich mit Statuen besetzt; selbst die in Stufen zurückspringenden Pfeiler öffnen sich baldachinartig zur Aufnahme von Standbildern, und die beiden unteren Stockwerke sind wie mit einem Gitter von Stab- und Masswerk übersponnen. Mit der wagerechten Brüstung der Plattform schliesst die Fassade.

Der allein ausgeführte nördliche Turm, der von dem ursprünglichen Entwurfe abweicht, steigt im Achteck, ganz von Fenstern durchbrochen, hinan und ist von vier Türmchen, den sog. Schnecken, umgeben, die als die Fortsetzung der unteren Strebepfeiler aufzufassen und mit Spitzen bekrönt zu denken sind. In diesen Schnecken führen die Wendeltreppen bis zu dem eigentlichen Helm, der, wundersam durchsichtig, sich in stufenartig gebrochenen Linien bis zu 142 m erhebt und mit Laterne und Kreuz endigt. 1439 war der Bau vollendet. So bewundern wir am Münsterturm eine geniale Verschmelzung der französischen Gotik mit ihren scharf ausgeprägten Horizontalen und der Fensterrose mit dem deutschen Princip des kühnen Emporstrebens, durch das der gotische Bau ein Symbol der mittelalterlich-christlichen Ideen geworden ist.

In der neueren Geschichte hat das Münster manchen Wechsel der Völkergeschicke erfahren. Dazwischen verknüpfen sich Namen mit ihm, die heute unter den ersten in Deutschland genannt werden. Am 30. Sept. 1681 empfing der verräterische Bischof Egon von Fürstenberg Ludwig XIV. vor dem Portal. 1770 kam Goethe nach Strassburg. Sein Name steht unter vielen andern, wie der beiden Stolberg und Herders, an der südöstlichen Wendeltreppe des Turms eingemeisselt (Uhlands Münstersage). Im Sommer 1791 stand die Prinzessin Luise, spätere Königin von Preussen, voller Bewunderung auf der Plattform. 1793 in den Greueln der Revolution trug die Turmspitze eine rote Jakobinermütze von Blech. 1814 nahm Schenkendorf in seinem Gedicht »Das Münster« traurig hoffnungsvollen Abschied von dem deutschen Bau:

Und ob wir wieder heimwärts gehn,	Die Bundesfahn in Feindes Hand?
Wir wenden unsern Blick,	Der Turm in welscher Macht?
Und schauen nach des Wasgaus Höhn,	O nein, sie sind vorausgesandt
Wie nach dem Turm zurück.	Als kühne Vorderwacht.

Wir retten euch, wir haben's Eil,
Vergass euch doch kein Herz,
O Wolkensäul', o Feuersäul',
Schaut immer heimatwärts.

1870/71 endlich kam die Erfüllung; aber während der Belagerung, wo die deutschen Granaten dem Turm und der Kirche manche Wunde schlugen, wäre Schenkendorfs Wort von der Feuersäule beinahe zur buchstäblichen Wahrheit geworden. 1879 wurde der Turm über der Vierung, d. h. der Kreuzung von Lang- und Querhaus, der auf unserem Bilde fehlt, fertig gestellt.

No. 15. Die goldene Pforte des Doms zu Freiberg i. S.

Der romanische oder Rundbogenstil ist in Deutschland wie in keinem anderen Lande mit Liebe gepflegt und erweist sich hier von einer unendlichen Triebkraft und Vielgestaltigkeit. Von den ersten einfachen Anfängen im 10. Jahrhundert geht die Entwicklung bis zum Ende des 12. und treibt hier unter dem Einflusse der Kreuzzüge, in denen Orient und Occident sich berühren, die Nationen sich mischen, seine letzte herrliche Blüte, während auf einem andern Boden, in Frankreich, schon die ersten Keime der Gotik sich regen. Das reicher und bunter bewegte Leben und die gesteigerte Empfindung der Zeit spricht sich in einer überaus prächtigen Ornamentation aus, die die ganze Kirche von innen und aussen überzieht, besonders sinnvoll aber die Portale zu schmücken versteht. Das glänzendste Zeugnis eines solchen spätromanischen Portalbaus ist die goldene Pforte in Freiberg i. Sachsen.

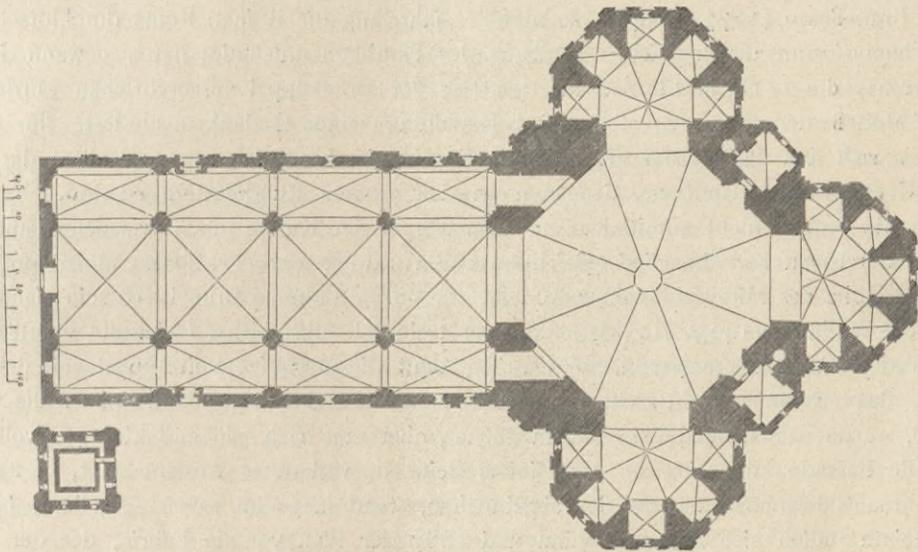
Es ist das Südportal des Doms, ein Ueberrest der früheren aus dem Ende des 12. Jahrhunderts stammenden Marienkirche, die im Jahre 1484 abbrannte, worauf ein neuer Bau in spätgotischen Formen erstand. Der Thürrahmen liegt in der Mauerlaibung, die nach aussen abgeschrägt ist. Diese trichterförmige Gestalt des Portals, die auf unserem Bilde besonders anschaulich hervortritt, wenn man ein Auge schliesst und vor das offene die hohle Hand legt, ist eine Versinnbildlichung des sehnenen Zuges, mit dem die gläubige Gemeinde von aussen durch die Pforte in das Heiligtum strebt. Ist es doch, als ob die Kirche ihre Arme für alle geöffnet hat. — Die Schräge der Mauer ist stufenartig geteilt und in den Winkeln mit Säulchen und Statuen, die auf noch kleineren Säulen stehen, besetzt. An diesen Säulen entfaltet sich nun die bunte Pracht der Ornamentik. Die Schäfte sind teils senkrecht, teils spiralförmig kanneliert oder mit dem Zickzack- und dem schrägen Carreumuster geziert. Die Kapitäle zeigen einen Kelch von streng stilisierten Blättern, die vielfach in knollenartige Einrollungen endigen, oder es schauen über den Statuen phantastische Menschen- und Tierköpfe, auch ganze Tiergestalten hervor. Diese Gliederung des Thürrahmens setzt sich dann in der Laibung des grossen Rundbogens, der sogen. Archivolte, fort, die das Bogenfeld (Tympanon) über der Thür einrahmt, indem den Statuen unten oben je ein Halbkreis von Figuren entspricht, die Säulen aber sich in halbrunden Bändern fortsetzen, die jedesmal das Ornament ihrer Säule nachahmen.

Ebenso einheitlich und in sich zusammenhängend wie diese architektonische Gliederung ist die kleine Welt von Statuen, die sich hier sammelt. Im Bogenfeld Maria mit dem Kinde, links von ihr die drei Könige, rechts ein Engel und Joseph. An den Seitenwänden acht Figuren, in denen die Gläubigen die ihnen aus Kirchenliedern wohlbekannten Hochzeitszeugen bei der Vermählung Christi mit der Kirche begrüßten. So sind an der rechten Seite Aaron mit dem blühenden Stab und der Urne und David mit dem Saitenspiel zu erkennen. Senkrecht über dem Bogenfeld in der Archivolte die Gestalten der Dreieinigkeit, von Engeln umgeben. Die Figuren abwärts nach beiden Seiten schildern im äussersten Halbkreis die Auferstehung der Toten, in den inneren die Freude der Seligen im Paradies. Fast alle diese Gestalten fesseln bereits durch den Ernst und die Anmut der Gesichter und den schönen Fluss der Gewänder. Den Rundbogen umschliesst wieder ein viereckiges Feld mit Rundbogenfries und Gesims.

Gerade wie bei dem griechischen Tempel das Giebelfeld mit seinen Statuen, so verkündet hier das kunstgeschmückte Portal sinnvoll die Idee und die Bestimmung des Heiligtums.

No. 16. Der Dom zu Florenz.

Zwei aufeinanderfolgende Epochen der Kunst, die Gotik und die anbrechende Renaissance, haben sich in dem Dom S. Maria del Fiore zu Florenz ein Denkmal gesetzt. Der Bau wurde 1296 von Arnolfo di Cambio in seiner ursprünglich kleineren Gestalt begonnen und seit 1334 von Giotto, dem berühmten Maler, einem Zeitgenossen des Dichters Dante, fortgeführt. Indes die alten Maße genügten bald nicht mehr dem Stolz der florentiner Bürger, die durch ihren Dombau alle Nachbarstädte verdunkeln wollten. Aus langen Kommissionsberatungen ging unter mannigfachem Widerstreit der einzelnen Meister 1367 der Plan des gegenwärtigen Baues mit seiner gewaltigen Ausdehnung in Höhe und Weite hervor, und 1421 war die Kirche bis auf die Kuppel vollendet.



Im Grundriss zeigt der Dom die Gestalt eines lateinischen Kreuzes, d. i. eines Kreuzes mit ungleichen Schenkeln, indem sich an das mächtige Langhaus ein achteckiger Kuppelraum schliesst, aus dem wieder drei aus dem Achteck konstruierte Apsiden heraustreten. Das Langhaus hat drei Schiffe, und zwar ragt das Mittelschiff, wie man an der mit Rundfenstern versehenen Oberwand sieht, über die Seitenschiffe empor.

Die Gotik, der Spitzbogenstil, der vom Norden über die Alpen auch nach Italien gedrungen war, zeigt sich hier in einem fremden, von der heimischen Weise entfernten Gewande. Dem Sinne der Italiener für weite, schöngeordnete Räume, der von der Antike her ihr unveräusserliches Erbteil war, widersprachen die schmalen, schwindelnd hohen Schiffe der Gotik. Sie beseitigten darum die Strebepfeiler mit den Strebepfeilern, erhoben das Mittelschiff nur mässig über die Seitenschiffe und liessen die spitzbogigen weitgespannten Gewölbe nur von wenigen Pfeilern — unser Dom hat deren acht — getragen werden. Vor allem aber vermieden sie die himmelanstrebenden Türme an der Fassade, die nach nordischer Anschauung einen unentbehrlichen Bestandteil gotischer Kathedralen ausmachen, und stellten den Campanile oder Glockenturm an die Seite, wo er dann ohne jegliche

Verbindung mit der Kirche wie ein schlanker Pfeiler in die Luft steigt. Was nun noch von gotischen Elementen übrig bleibt, sind die bunten Schmuckformen, die Gliederung der Portale und der Fenster. Diese finden wir besonders an dem Glockenturm, der, von Giotto begonnen, nach dem ursprünglichen Plan wohl mit einem Spitzdach bekrönt werden sollte. Er ist mit seinen spielend leichten Formen und seiner edlen Ornamentik eins der schönsten Bauwerke Italiens und berührt, wenn auch nur leise, das gotische Princip der Entwicklung aus dem Massigen in das durchbrochen Luftige, wie man an den mit den Stockwerken sich vergrößernden Fenstern erkennt. Der Hauptreiz dieses Turmes jedoch sowie auch der Kirche lässt sich vor unserem Bilde nur ahnen, die buntfarbige Pracht der Marmortäfelung, die in schwarz, weiss und rot ausgeführt, über das ganze Steingebirge ausgegossen ist, ein in Wahrheit märchenhafter Schmuck, ein Riesenfarbenspiel. Eine solche Inkrustation von Backsteinbauten mit Marmor war seit lange in Toskana heimisch.

Diesen stolzen Bau mit seiner Kuppel zu bekrönen, sollte dem bahnbrechenden Genius vorbehalten bleiben, der im Beginn des 15. Jahrhunderts die Ideen der Antike aus Schutt und Trümmern wiedererweckte und so der Begründer der Renaissancearchitektur wurde. Filippo Brunellesco (1377—1446), nachdem er jahrelang die Ruinen Roms durchforscht und seine Phantasie an der herrlichen Wölbung des Pantheon entzündet hatte, gewann in der Konkurrenz, die 1418 in Florenz für den Bau der Domkuppel ausgeschrieben wurde, mit seinem Modell den Sieg. An der freien Entfaltung seiner Gedanken hinderte ihn freilich das, was nach den Plänen der alten Architekten bereits begonnen war, vor allem der achteckige Cylinder oder Tambour, den man an den grossen Rundfenstern erkennt. Es sollte nämlich die Kuppel nicht unmittelbar auf dem Körper der Kirche ruhen (wie beim Pantheon), sondern durch ein Zwischenglied (gleichsam zum Ausdruck der christlichen Ideen) noch weit über die Höhe des Mittelschiffs hinausgerückt werden. So musste Brunellesco sein eigentliches Werk, die Wölbung (1425—1436), mit der er technisch alles bisher Geleistete übertraf, den Formen des Tambours anpassen, und es entstand die gewaltige Spitzkuppel mit den acht Rippen, das erhabene Wahrzeichen von Florenz. Auch die bekrönende Spitze, die sogen. Laterne, wurde nach Brunellescos Plänen gebaut, aber erst nach seinem Tode 1461 vollendet.

Die Fassade, die sich an der linken Seite in verkürzter Ansicht zeigt, in früheren Zeiten oftmals begonnen und wieder abgebrochen, stand lange im rohen Ziegelbau, bis das neu geeinte Italien sich ihrer annahm und 1887 der Plan von de Fabris, der der Ornamentation des Campanile folgt, fertig gestellt wurde.

Der Dom ist 169,5 m lang, in den Kreuzflügeln 104 m breit. Die Höhe der Kuppel beträgt 91 m, mit der Laterne 107 m, die des Campanile 84 m.

No. 17. **Madonna. Thonrelief von Andrea della Robbia.**

(Florenz, Museo Nazionale.)

Mehr als die Hälfte von allen in Florenz und der Umgegend erhaltenen Bildwerken des 15. Jahrhunderts gehört zu der grossen Klasse der Thonreliefs, die unter dem Namen »Robbiawerke« oder einfach »Robbien« weltbekannt sind. Eine ganze Künstlerfamilie, die della Robbia, hat sich ein Jahrhundert hindurch diesem Zweige der Skulptur gewidmet und sich eines dauernden Beifalls bei ihren Zeitgenossen zu erfreuen gehabt.

Der Stammvater ist Luca della Robbia (1400—1482), der neben Ghiberti und Donatello zu den hervorragendsten Plastikern der florentinischen Frührenaissance (des sogen. Quattrocento) gehört. Auch als Marmor- und Erzbildner schuf er Vorzügliches; doch knüpft sich sein Hauptruhm an die bescheideneren Thonreliefs. Er ist keineswegs der Erfinder der sogen. Terracottatechnik. Die Kunst der gebrannten Thonarbeiten ist eine uralte; aber Luca della Robbia wusste dieselbe neu zu beleben, indem er den Thon mit einer schmelzartigen weissen oder auch farbigen Glasur überzog und in diesem so veredelten Material meist religiöse Gegenstände mit hohem Schönheitsgefühl darstellte, ohne von der sein Jahrhundert beherrschenden naturalistischen Richtung abzuweichen. Eine unendlich reiche Verwendung machte er von dieser billigen und daher echt volkstümlichen Kunstweise für die Ausschmückung architektonischer Räume, wie der Lünetten, d. i. der rund- oder spitzbogigen Felder über Thüren und Fenstern, der Friese und Medaillons, ja selbst für ganze Altäre.

Luca's Hauptschüler ist sein Neffe Andrea della Robbia (1437—1528), der die Kunst wieder auf seine vier Söhne Girolamo, Luca, Ambrogio und Giovanni vererbte. Andrea, der ganz in der Thonbildnerei aufgeht, zeichnet sich vor seinem Meister durch noch grössere Weichheit und Lieblichkeit aus, wie dies auf unserem Relief besonders hervortritt. An die sitzende Madonna mit dem demütig träumerischen Antlitz schmiegt sich der Christusknabe der ganz und gar wie ein munteres schelmisches Kind gehalten ist. Ueber den beiden sieht man das Symbol des heiligen Geistes und die segnenden Hände Gottvaters. Die Gestalten heben sich weiss vom hellblauen Grunde ab. An dem derb behandelten Blumenkranze, der das Ganze wie ein Rahmen umschliesst, kommen auch andere Farben, Grün, Gelb und Violett, zur Geltung.

Städt. Schulmuseum
zu Breslau.

No. 18. Die heilige Nacht von Correggio.

(Nach dem Stich von A. Lefèvre.)

Unter den grossen Malern der italienischen Renaissance steht Antonio Allegri aus Correggio (1494—1534), gewöhnlich einfach Correggio genannt, ganz abgeschlossen und einsam da. Fast ohne Vorgänger und unmittelbare Nachfolger stellt er dennoch nach einer Richtung, und zwar gerade nach der malerischen, den höchsten Gipfel der damaligen Kunst vor. Er hat es zuerst verstanden, uns die Gestalten in seinen Bildern von Licht und Luft umflossen darzustellen, sodass wir die Weite des Raums zwischen unserem Auge und seinen Figuren nicht nur nach der perspektivischen Verkleinerung abschätzen, sondern den Raum selbst zu sehen meinen. So hat Correggio, was überzeugende Wirklichkeit betrifft, das denkbar Höchste geleistet und er erscheint hierin im besten Sinne modern, und doch ist er weit entfernt von einem gemeinen Naturalismus. Wohl geht er den reinen Linien einer streng gesetzmässigen Schönheit aus dem Wege, aber an die Stelle des Linienrhythmus setzt er die Komposition nach Licht und Schatten und zeigt uns in seinem berühmten Helldunkel, wie das Licht noch die tiefste Finsternis durchleuchtet. Statt der Schönheit der Formen giebt er das sinnlich Reizende, die Schönheit der Bewegung, die Grazie, den Ausdruck der innersten seelischen Regungen von stiller Wonne bis zum Jubel der Lust und wiederum so überzeugend, dass seine Gestalten, die oftmals in den rücksichtslosesten Verkürzungen gehalten sind, zu zittern, sich zu bewegen scheinen.

Ueber sein Leben, das die Künstlersage dichterisch ausgeschmückt hat, wissen wir kaum mehr, als dass er die Jahre seines höchsten Schaffens in Parma zugebracht hat, wo wir ihn auch als Freskomaler kennen lernen. Seine schönsten Tafelbilder sind indes nach Paris, London, Wien, Berlin und besonders Dresden verstreut, wo ausser der Madonna des heilg. Franziskus und der Madonna des heilg. Sebastian die heilige Nacht bewundert wird.

Es liegt in der Natur der künstlerischen Mittel Correggios, dass eine Vervielfältigung den eigentlichen Reiz seiner Originale nur sehr unvollkommen wiedergeben kann; was aber ein Kupferstich in Linienmanier in Bezug auf malerische Wirkung vermag, das hat Lefèvre, ein trefflicher französischer Meister in Paris (1798—1864), herausgebracht.

Unser Gemälde, wegen des zauberhaft erleuchteten Dunkels »die Nacht« genannt, stellt die Anbetung der Hirten dar. Alles Licht geht, eine sinnige Symbolisierung der kirchlichen Idee, von dem Jesuskinde aus, fällt mit vollem Glanz auf die Mutter, die beseligt auf das Wunder schaut, wirft seine Strahlen auf die staunenden Hirten, dass die Magd, ganz geblendet, die Hand vor die zwinkernden Augen hält, und erleuchtet noch den jubelnd bewegten Engelchor, während der Vordergrund nur schwach aufgehell ist und der Hintergrund in das ruhige Dunkel der Nacht zurücksinkt. Der lichte Streifen über den Bergen scheint die anbrechende Dämmerung zu verkünden. Wie kühn Correggio in der Verkürzung und Bewegung seiner Gestalten verfährt, zeigt der mittlere der fünf Engel.

Unser Bild, mit Oelfarben auf Holz gemalt, war ursprünglich auf Bestellung eines Privatmannes für eine Kapelle der Kirche S. Prospero in Reggio (Emilia) bestimmt, wo es 1530 aufgestellt wurde. Nach dem noch heute in Modena vorhandenen Kontrakt erhielt Correggio für seine Arbeit eine Summe von etwa 408 bis 420 Mk, unserer Münze. Frühzeitig reizte es die Habgier der Herren von Modena, Fürsten von Este, die lange vergebliche Versuche machten, das bewunderte Kunstwerk in ihre Hände zu bringen, bis es 1640 heimlich des Nachts für den Herzog Francesco I. aus der Kapelle geraubt wurde. So kam es in die Estensische Galerie nach Modena und bildete eine ihrer ersten Zierden. Es war sodann unter den hundert Bildern, die in den Jahren 1745 und 1746 von dem Herzog Francesco von Este-Modena an König August III. nach Dresden verkauft wurden. Das Original, von Palmaroli 1827 restauriert, ist im ganzen ziemlich gut erhalten.

No. 19. Gebet vor der Schlacht bei Sempach von A. Rethel.

Unser Bild spricht für sich selbst. Auch ohne die Unterschrift würde jeder Geschichtskundige sehen, dass hier die freiheitliebenden Bauern der Schweiz bereit sind, ihre Alpen gegen das österreichisch-schwäbische Ritterheer zu verteidigen. Waffen und Rüstungen weisen auf das Mittelalter. Unten im Thal steht die erzgepanzerte Schar der Ritter, abgesehen von den Rossen, mit starrenden Lanzen. Voll Siegeszuversicht lassen sie die Trompeten schmettern und weisen sorglos hinauf auf den Feind, den sie gering achten. Würde ihr Stolz nicht erblassen, wenn sie sähen, wie hier das Häuflein, in Demut knieend, sich Hülfe von oben holt! Keine Heldengestalten, schlichte Menschen sind es, aber treu und stark, den feierlichen Ernst der Entscheidung in den Zügen, voll finsterner Entschlossenheit oder schon hingerissen von zornigem Kampfesmut, der aus den betend erhobenen Händen die Faust geballt hat. Mit banger Sorge fasst der Vater die linke Hand des Sohnes, und wir sehen, wie aus dem schönen Jüngling mit dem sanfteren Empfinden unter dem Händedruck des Alten ein Mann wird. Und der abseits von den andern kniet, ganz allein mit sich und seinem Gott, dessen Hände den Schwertgriff wie ein Kruzifix umklammern, — dürfen wir ihn nicht nennen mit dem Namen dessen, den die Schweizer Geschichte als den Helden von Sempach feiert Arnold Winkelried.

Die hier vervielfältigte Kartonzeichnung ist trotz der einfachen künstlerischen Mittel ein Historienbild grossen ernsten Stils zu nennen, das mehr ist als eine blosser Illustration, das den Geist des Ereignisses atmet. Und dies Blatt ist von einem achtzehnjährigen Jüngling geschaffen. Alfred Rethel, geboren 1816 bei Aachen, gehörte eine Zeit lang der Düsseldorfer Schule an, ohne sich mit der lyrisch-sentimentalen Richtung derselben befreunden zu können. In ihm webte frühzeitig eine mächtige schöpferische Phantasie und rastlose Erfindungskraft, die ihn zur Darstellung kühner Heldenthaten, leidenschaftlicher Kämpfe und grosser Weltgeschicke anreizte. Am liebsten begnügte sich der Künstler, dem die Gestaltung der Idee und die Komposition mehr am Herzen lag als die sorgfältige Ausführung seiner Bilder, mit dem Stift und dem Karton. 1840 gewann er in der Konkurrenz, die die Stadt Aachen für die Ausmalung des alten Krönungssaales im Rathause ausgeschrieben hatte, mit seinen Entwürfen den Sieg; aber erst 1847 begann er die Kartons zu den acht Bildern aus der Geschichte Karls des Grossen, die durch Ursprünglichkeit der Auffassung und dichterische Grösse die meisten der neueren Historienbilder hinter sich lassen. Nur vier der Bilder führte der Meister selbst in Karton und Fresko aus. Dann wurde er 1852, nachdem er sich ein Jahr vorher verheiratet hatte, von einem furchtbaren Schicksal ergriffen. Er wurde wahnsinnig und blieb es, bis ihn 1859 der Tod erlöste. Die vier übrigen Bilder in Aachen vollendete Joseph Kehren nach Rethels Entwürfen.

Die finsternen Schatten der drohenden Krankheit trübten schon die letzten gesunden Jahre des Meisters und liessen ihn gern bei Darstellungen des Todes, oft in der grausigsten Gestalt, verweilen. So entstand 1848 »Auch ein Totentanz«, eine furchtbar ernste Satire auf die Revolution, in Zeichnungen für den Holzschnitt. Spuren dieser krankhaften Sucht,

das Entsetzliche in seinem Aeussersten zu schildern, finden sich auch in seinem Hannibalszug, einem Cyklus von sechs aquarellierten Zeichnungen nach Livius, die ihn während der letzten zehn Jahre beschäftigten; aber das Grosse, Herzerhebende überwiegt auch hier.

Wenige der Neueren, die voll Stolz auf die moderne koloristische Technik mit mitleidigem Lächeln auf die Schule der »Kartonzeichner« aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts herabsehen zu können meinen, wissen, welch' ein Schatz in Rethels schlichten Linien schlummert.

Der Originalkarton wurde dem Herausgeber von Frau Prof. Rethel, der 1896 verstorbenen Witwe des Künstlers, zur Vervielfältigung geliehen und befindet sich jetzt im Besitze der Erben (Prof. Sohn in Düsseldorf).

No. 20. Fürst Bismarck von Franz Lenbach.

(Das Originalgemälde befindet sich im Städtischen Museum zu Leipzig.)

Franz Lenbach, geboren 1836 als Sohn eines Maurers zu Schrobenhausen in Oberbayern, besuchte seit 1855 die Akademie zu München und wurde ein Schüler Pilotys, der den koloristischen Realismus in München zur Herrschaft gebracht hat. Nach derselben Richtung bildete sich von vornherein Lenbach aus, indem er in der Münchener Pinakothek und auf einer Reise nach Italien Tizian und Rembrandt, die beiden grössten unter den alten Koloristen, studierte und deren Malweise, den idealen Goldton des Italieners und das Helldunkel des Holländers, für das moderne Portrait zu verschmelzen suchte. Während eines zweiten längeren Aufenthalts in Italien, den ihm der grosse Gönner der neueren deutschen Kunst, der Graf von Schack in München, ermöglichte, drang er durch gewissenhaftes Kopieren tief in die koloristischen Geheimnisse der alten Venetianer und Belgier ein und setzte dieses Studium 1867 in Madrid vor dem grossen spanischen Portraitmaler Velasquez fort.

Seitdem malt Lenbach, der in München lebt, nur Portraite, in denen er sich, abgesehen von den Reizen seiner Farbgebung, stets als geistvollen Charakterschilderer erweist. Er hat das Glück gehabt, dass ihm eine Reihe der bedeutendsten Männer des Jahrhunderts, unter ihnen Paul Heyse, Graf Schack, Moltke, Richard Wagner, Bismarck, Kaiser Wilhelm I., Papst Leo XIII., Gladstone u. s. w. gesessen haben, und so ist er der Maler der geistigen Aristokratie unserer Zeit geworden. In der Darstellung Bismarcks, von dem die Berliner Nationalgalerie, die Kunsthalle in Hamburg und das Museum zu Leipzig je ein Portrait besitzen, ist er unübertroffen.

Wir sehen den eisernen Kanzler mit dem durchdringenden Adlerblick, vor dem kein Gegner zu bestehen vermag. Auf alles zierende Beiwerk hat der Künstler verzichtet, wie er überhaupt in der Behandlung des Körperlichen, ja selbst der Hände, eine beinahe nachlässige Skizzenhaftigkeit liebt, um alle Kraft auf den hellbeleuchteten Kopf zu verwenden. Der fast ungliederte Hintergrund und die breiten Flächen des schlichten Ueberrocks lassen die hühnenhafte Gestalt nur noch mächtiger zur Wirkung kommen.

Das Leipziger Portrait ist 1888 in Friedrichsruh entstanden. Die Leinwand ist 1,39 m hoch und 1,15 m breit.

No. 21. Herabüste.

(Villa Ludovisi.)

„Zu meiner Erquickung habe ich gestern einen Ausguss des kolossalen Junokopfes, wovon das Original in der Villa Ludovisi steht, in den Saal gestellt. Es war dieses meine erste Liebschaft in Rom, und nun besitze ich sie. Keine Worte geben eine Ahnung davon: es ist wie ein Gesang Homers,“ so schreibt Goethe unter dem 6. Januar 1787 von Rom aus. Er wollte mit diesem Vergleich, der ein plastisches Bild mit einem poetischen Kunstwerk ohne Rücksicht auf ihren Gegenstand in Parallele setzt, die Art der Wirkung jenes Bildnisses auf sein Gemüt zum Ausdruck bringen. Wie der Gesang Homers unsere Seele über das Zufällige und Kleinliche des Tages zur Grösse erregt und sie zugleich wunderbar beruhigt, so wirkt der Anblick dieses Marmorkopfes der antiken Himmelskönigin.

Schiller hat im 15ten Briefe über die aesthetische Erziehung des Menschen das Geheimnis dieses Zaubers ergründet, wenn er sagt: „Die Griechen liessen sowohl den Ernst und die Arbeit, welche die Wangen der Sterblichen furchen, als die nichtige Lust, die das leere Angesicht glättet, aus der Stirne der seligen Götter verschwinden, gaben die Ewigzufriedenen von den Fesseln jedes Zweckes, jeder Pflicht, jeder Sorge frei und machten den Müsiggang und die Gleichgültigkeit zum beneideten Lose des Götterstandes: ein bloss menschlicher Name für das freieste und erhabenste Sein.“ „Sie löschten aus den Gesichtszügen ihres Ideals zugleich mit der Neigung auch alle Spuren des Willens aus, oder besser, sie machten beide unkenntlich, weil sie beide in dem innigsten Bund zu verknüpfen wussten. Es ist weder Anmut, noch ist es Würde, was aus dem herrlichen Antlitz einer Juno Ludovisi zu uns spricht; es ist keines von beiden, weil es beides zugleich ist. Indem der weibliche Gott unsere Anbetung heischt, entzündet das gottgleiche Weib unsere Liebe; aber, indem wir uns der himmlischen Holdseligkeit aufgelöst hingeben, schreckt die himmlische Selbstgenügsamkeit uns zurück. In sich selbst ruhet und wohnt die ganze Gestalt, eine völlig geschlossene Schöpfung, und als wenn sie jenseits des Raumes wäre, ohne Nachgeben, ohne Widerstand.“ „Durch jenes unwiderstehlich ergriffen und angezogen, durch dieses in der Ferne gehalten, befinden wir uns zugleich in dem Zustand der höchsten Ruhe und der höchsten Bewegung, und es entsteht jene wunderbare Rührung, für welche der Verstand keinen Begriff und die Sprache keinen Namen hat.“

Ein Diadem krönt das schön gewellte Haar der Himmelskönigin, das in Locken zu beiden Seiten des Halses herabfliesst. Von der Stirn und aus den Augen strahlt ruhige Majestät; die göttliche Anmut liegt in den Linien des Mundes und auf den Wangen. Nie ist die reife Schönheit eines mächtigen Weibes bedeutender dargestellt worden. Wir kennen weder den Künstler noch die Zeit, welche dieses Meisterwerk hervorgebracht hat, wissen nicht einmal, ob es eine Kopie oder ein Original ist. Jedenfalls ist der Typus der Hera von der griechischen Kunst in einer dem des Zeus ebenbürtigen Schönheit und Erhabenheit festgestellt. Das berühmteste Bild der Göttin war von Polyklet, einem Zeitgenossen des Phidias, aus Gold und Elfenbein für den Heratempel von Argos gearbeitet, ein im Altertum vielbewundertes Seitenstück zu dem olympischen Zeus des athenischen Künstlers, von dem seit Neros Zeit jede Kunde fehlt. In dem strengeren farnesischen Herakopf im Museum zu Neapel glauben manche, freilich nicht ohne Widerspruch von anderer Seite, ein Abbild

der Hera des Polyklet zu besitzen, während der Kolossalkopf unserer Juno heute allgemein in eine jüngere Periode gesetzt wird.

Der Kopf, an dem die Nasenspitze leider restauriert ist, stand früher in der Villa Ludovisi, gegenwärtig im Museo Boncompagni-Ludovisi im Palazzo Piombino, der nebst dem angrenzenden Stadtviertel seit 1885 auf dem Gebiete der ehemaligen Villa erbaut ist.



Farnesische Hera in Neapel.

No. 22. Hermes des Praxiteles.

(Ergänzt von F. Schaper und O. Rühm.)

Unter den Bildwerken, welche die auf Anregung von Ernst Curtius durch das deutsche Reich Ende der 70er Jahre unternommene Ausgrabung des Festplatzes von Olympia ans Licht gebracht hat, ist das durch seinen absoluten Kunstwert, d. h. durch seine Schönheit anerkannt wertvollste der Hermes des Praxiteles. Im Mai 1877 fand sich diese Statue bei der Aufdeckung des Heratempels noch an demselben Platze, auf den sie von ihrem Postament in der Cella des Tempels herabgestürzt war, und wurde sofort nach dem Berichte des alten Reisebeschreibers Pausanias (um 130 n. Chr.) erkannt, der bei der Aufzählung der im Heratempel befindlichen Kunstwerke einen „Hermes aus Marmorstein“ nennt und hinzufügt, „er trägt den Dionysos als kleinen Knaben, ein Kunstwerk des Praxiteles“.

Somit ist dieser Hermes das erste und einzige beglaubigte Originalwerk des berühmten Meisters der jüngeren attischen Schule, der vom Anfang des 4. Jahrh. bis in die Zeit Alexanders d. Gr. lebte und wie die meisten der alten Künstler nur durch zum Teil zweifelhafte römische Nachbildungen seiner Originale bekannt war. Zu der Vorstellung, die sich die Forscher nach diesen Kopieen von dem Wesen der Kunst des Praxiteles zu machen versucht haben, dass er nämlich vor allem gross gewesen sei in dem Ausdruck innerlichster seelischer Regungen und dass er die Göttergestalten von der strengen Würde und überirdischen Hoheit der alten Schule entkleidet habe, um sie als menschlich empfindende Wesen den Menschen nahe zu bringen, stimmt ganz seine Darstellung des Gottes, der vor allen anderen mit der Menschheit im persönlichen Verkehr gedacht wird und so oft als Freund und Beschützer der Sterblichen erscheint. Hier sehen wir ihn als Hüter des mutterlosen Dionysosknäbleins, das er, wie die Sage berichtet, den Nymphen zu Nysa zur Pflege übergeben soll und das er nun auf dem Wege dorthin freundlich spielend unterhält.

Der Gott, als Hermes kenntlich an dem schlangenumwundenen Heroldstab in der Linken, ist von jugendlich schlanken und dabei kräftigen Körperformen, wie es dem Vorsteher der Gymnastik zukommt. Das kurze, krausgelockte Haar, das die schöngerundete Wölbung des Schädels bedeckt, reicht tief in die zweiteilige, mit hohen Buckeln über den Augen vorspringende Stirn, von wo aus die Linien des Antlitzes zu einem feinen Oval verlaufen. Das Gewicht des Körpers ruht auf dem rechten Bein, wohingegen die linke Seite mit der graziösen Ausbiegung der Hüfte ganz entlastet scheint durch den Baumstamm, der, halb von dem niederhängenden Mantel bedeckt, dem linken Arm als Stütze dient. Hoch in der erhobenen Rechten hält der Gott eine Weinrebe, nach welcher der kleine Dionysos, der vertraulich sein Händchen auf die Schulter des Bruders gelegt hat, den linken Arm ausstreckt.

Wir sind mit dem Vorstehenden der Ergänzung gefolgt, wie sie Schaper und Rühm in Berlin unternommen haben. Es fehlen nämlich an der Statue, die sonst in ausgezeichneter Erhaltung gefunden ist, der rechte Arm, der oberhalb des Ellbogens abgebrochen ist, und der linke Arm des Dionysos, ferner die Beine des Hermes von den Knien abwärts — nur der rechte Fuss hat sich gefunden — und der aus der Höhlung der linken Hand gebrochene Heroldstab, wenn anders diese Ergänzung das Richtige trifft. Nun fragt sich in erster Linie, was für einen Gegenstand Hermes in der Rechten gehalten habe? Die Weinrebe ist durch ein pompejanisches Wandgemälde, das dasselbe Motiv darstellt, bezeugt und würde auch als Attribut des Dionysos vortrefflich passen. Andere dagegen denken an einen Geldbeutel, der in verwandten Darstellungen als Attribut des Gottes der Kaufleute erscheint, und

erklären damit zugleich den unbeschäftigten Blick des Hermes, der nicht auf das Knäblein, sondern ins Leere gerichtet ist, als horche er, selbst ganz Ohr, auf die Geldstücke in dem Beutel, die er dem Kleinen zum Vergnügen aneinanderklingen lässt.

Die Originalstatue befindet sich in dem neuerbauten Museum zu Olympia, wo sie als die Perle aller olympischen Funde in einem besonderen Gemache thront.

No. 23. Apollo vom Belvedere.

Fast das nämliche Schicksal wie die Laokoongruppe hat der weltberühmte Apollo vom Belvedere. Von Winckelmann einst als „das höchste Ideal unter allen Werken des Altertums, welche der Zerstörung entgangen sind,“ gepriesen, dann durch die Entdeckung der Reste echter Kunst aus der Zeit des Phidias von dieser erhabenen Stellung entthront und endlich einer sinkenden Periode des Lebens und der Kunst zugewiesen, entbehrt er bis auf den heutigen Tag einer allgemein anerkannten Deutung, nicht allein hinsichtlich seiner Herkunft, sondern selbst in betreff des Motivs seiner Bewegung. 1495 wurde die Statue, die etwas über Lebensgrösse aus carrarischem (?) Marmor gearbeitet ist, wie man früher annahm, in Porto d'Anzio, dem alten Antium, der Sommerresidenz der Kaiser, nach neueren Forschungen jedoch bei Grotta Ferrata im Albanergebirge gefunden, von Montorsoli restauriert und in das Vatikanische Museum versetzt, wo sie heute in einem besonderen Gemach des Belvedere steht.

Als Apollo erkennen wir die Statue an dem Köcher, der an einem Bande auf dem Rücken hängt, und an dem schön wallenden Lockenhaar, das über der Stirn hoch aufgebunden ist. Die hohe, schlanke Gestalt des Gottes zeigt eine Idealform, die, über alle menschliche Bedürftigkeit weit hinausgehend, uns in ihrer lebendigen, jünglingsfreien Schönheit als ein Symbol für das Wesen des Lichtgottes erscheint, des Gottes des Heils und der Ordnung, der als der Schirmer des Gesetzes, alles Guten und Schönen in Natur und Menschenwelt von den Griechen in engster Verbindung mit Zeus hoch verehrt wurde. Der Gott ist in einer streng bestimmten, momentanen, fast dramatischen Situation. Alle Glieder sind in einer lebhaften Bewegung. Die Beine sind zum weitausgreifenden Schreiten geöffnet. Der Fuss des Standbeins, dem der schlangenumwundene Baumstamm als Stütze dient, ruht mit der ganzen Sohlenfläche auf dem Boden; der linke weicht bedeutend zurück und berührt eben noch mit der Spitze die Erde. Aber mitten in dieser göttlich leichten Bewegung ist ein Augenblick des Stillstands. Dräuend erhebt Apollo den linken Arm und wendet auch das Haupt scharf über die Schulter hinaus nach derselben Richtung, während der Schritt den Körper nach der entgegengesetzten Seite trägt. Auch die schönen stolzen Züge des gebieterisch aufgerichteten Kopfes zeigen die Spuren eines augenblicklichen Affekts. Um Mund und Nase zuckt es wie Kampfeszorn und Verachtung, die Brauen sind leicht zusammengezogen; aber von der Stirn leuchtet göttliche Klarheit und Erhabenheit. Es ist der kämpfende Gott, der auf Zeus' Geheiss Ungeheuer und Frevler vernichtet. Wen haben wir uns als den Feind vorzustellen? Und was hat Apollo in der erhobenen Linken gehalten?

Montorsoli hat den abgebrochenen Unterarm mit dem Bruchstück eines Bogens in der plumpen Hand ergänzt, und lange hat diese Deutung die Erklärer bestochen. Der Gott sollte eben den Pfeil abgeschossen haben und sich dann, nachdem er die tödliche Wirkung beobachtet, voll Siegesfreude und Verachtung abwenden. Nur in betreff des Feindes war man uneinig. Ist es der Drache Pytho, sind es die Griechen vor Troja, die Kinder der Niobe, die den Orest verfolgenden Erinyen, auf die er die ferntreffenden Pfeile schießt? Oder ist an gar keinen bestimmten Kampf zu denken, sondern erscheint Apollo hier als der reine Lichtgeist, als der Zerstörer alles Dunkeln, Hässlichen und Unreinen? — Jede dieser Deutungen hat beredte Vertreter gefunden. Indessen ist die Ergänzung des Arms mit dem Bogen überhaupt eine falsche, wie sich durch eine Vergleichung der Bewegung des Gottes mit der eines Bogenschützen klar ergibt. Der rechte Arm mit der, teilweise restaurierten, theatralischen Hand passt weder zu dem Moment des Abschiessens noch zu demjenigen nach

dem Schusse. Eine ganz andere Erklärung ist durch eine 1792 (?) bei Janina gefundene, heute im Besitz des Grafen Stroganoff in Petersburg befindliche Bronzestatuetten des Gottes aufgefunden, die eine überraschende Aehnlichkeit mit dem Apollo vom Belvedere hat und in der linken geschlossenen Hand einen fellartigen Gegenstand zeigt. Dieser wird als der Rest einer Aegis, des Symbols der Gewitterwolke, gedeutet, von der das Stück mit dem Haupte der Medusa abgebrochen und verloren sei. Sonach wäre der Gott als Aegishalter oder Aegischütterer dargestellt, wie ihn Homer Il. 221 ff. geschildert hat, und zwar habe der Künstler, wie man vermutet, durch dieses Homerische Bild schöpferisch angeregt, die Statue als ein



Sogen. Steinhäuserscher Apollokopf in Basel.

Weihgeschenk zum Andenken an den Sieg über die Kelten gearbeitet, die im Jahre 279 v. Chr. in Delphi erschienen und die der Sage nach durch die himmlische Erscheinung des Apollo selbst von seinem Tempel zurückgeschreckt seien. Aber auch dieser Ansicht wird in neuerer Zeit von verschiedenen Seiten widersprochen, indem man die Frage der Ergänzung der linken Hand für noch nicht spruchreif erklärt. Andere nehmen eine noch frühere Zeit für das Original unserer Statue in Anspruch, ja sie nennen einen ganz bestimmten Künstler als den Schöpfer des Urbildes, den Athener Leochares aus der Schule des Skopas und Praxiteles. Denn darüber herrscht heute wohl kein Zweifel, dass unser Apollo kein Original, sondern, wie die technische Ausführung und Bearbeitung beweist, eine in der römischen Kaiserzeit nach einem griechischen Meisterwerke, wahrscheinlich einem Erzbilde, verfertigte Kopie ist. Ein Marmorkopf, der von Steinhäuser 1866 in Rom entdeckt und aus dessen Besitz in das Museum zu Basel übergegangen ist, wird von vielen in

Hinsicht auf die einfachere Behandlung des Haares und die schärfer ausgeprägte Eigenart als eine dem Originale näher stehende Wiederholung bezeichnet.

Wie dem auch immer sei, es besteht noch heute die durch viele Zeugnisse mehrerer Jahrhunderte festgestellte Wirkung des Apollo vom Belvedere, der, wie Goethe am 9. November 1786 schreibt, ihn aus der Wirklichkeit hinausgerückt habe und von dem der schönste Gipsabguss keinen Begriff gebe. Der erste Anblick des Originals wirkt mit der tief erschütternden Gewalt einer Vision. Das ist kein Mensch, das ist ein Gott, der dort mächtig heranschreitet. Das ist Apollo, wie ihn Pindars Dichterauge gesehen hat, der

„Aufblühend wandelt über Land und Meeresflut
Und steht über der Gebirge gewaltigen Warten.“

No. 24. Fürstenpaar im Dom zu Naumburg.

(Nach einer Aufnahme der Kgl. Preuss. Messbildanstalt.)

Die beiden Statuen gehören zu den berühmten Skulpturen im Naumburger Dom, die in Gemeinschaft mit den Bildwerken der goldenen Pforte zu Freiberg den Höhepunkt der romanischen, ja man kann sagen, der ganzen mittelalterlichen Kunst in Deutschland bezeichnen. Von dem Dom St. Peter und Paul zu Naumburg ist als ältestes Datum eine Weihe vom Jahre 1242 bekannt; bald nachher begann der Bau des frühgotischen Westchors, und gleichzeitig damit müssen die Figuren der Fürsten, die vor den Wandpfeilern desselben in der Höhe des säulengeschmückten Umgangs, etwa $5\frac{1}{2}$ Fuss über dem Boden, stehen, entstanden sein; denn sie sind mit denjenigen Werkstücken der Gurtfortsetzungen, an und vor welchen sie frei aufgerichtet zu sein scheinen, aus dem Ganzen gehauen. Das Material ist Sandstein.

Die von ursprünglich zwölf erhaltenen elf Figuren, sieben männliche und vier weibliche, stellen die Stifter und Wohlthäter des Doms dar und sind wahrscheinlich auf Veranlassung des Bischofs Dietrichs II. von Naumburg, der in einem uns erhaltenen offenen Brief vom Jahre 1249 um milde Gaben für die Vollendung der Domkirche bittet und dabei ein Verzeichnis der ersten Stifter und Stifterinnen aufstellt, zur Verherrlichung seines Wettiner Hauses, das mehrere der Stifter zu den Seinigen zählte und das gerade damals zu Ansehen und Macht erblühte, gearbeitet. Drei edle Geschlechter, die Wettiner, die Markgrafen von Thüringen und die sächsischen Billunge sind unter den Statuen, die bis auf zwei Ehepaare einzeln vor ihren Pfeilern stehen, vertreten.

Unser Bild zeigt uns, wie wir aus der Inschrift auf dem Schildesrande ersehen, Eckard II., Markgrafen von Thüringen, und seine Gemahlin Uta (Jutta). Eckard II., der Sohn Eckards I., des Gründers der Stadt Naumburg (der neuen Burg), nimmt nebst seinem älteren Bruder Hermann unter den Stiftern der Domkirche den ersten Rang ein. Er war es auch, der für die Verlegung des Bistums von Zeitz nach Naumburg, das zu seinen thüringischen Erbgütern gehörte, besonders wirkte. Er starb 1046 ohne Leibserben.

Ueber zweihundert Jahre nach dem Tode der Dargestellten gearbeitet, können die Statuen nicht den Anspruch machen, getreue Abbilder zu sein. Es sind Idealgestalten, aus denen das bewusste Streben des Künstlers nach dramatischer Wirkung und ein feiner Schönheitssinn hervorsieht. Man achte auf die reiche, edle Faltengebung in den Gewändern und auf die schöne Abrundung der Gruppe durch die Parallelen und Kontraste in den Bewegungen der Arme und Beine, z. B. wie auf die schärfere Biegung des rechten Beins (des sogen. Spielbeins) bei dem Manne das linke der Frau mit anmutigerer Linie antwortet. (Bei einer plastischen Figur heisst dasjenige Bein, auf dem der Körper eigentlich ruht, das Standbein, während das andere, von der Last befreite, Spielbein genannt wird.) Wie ein leiser Hauch der Antike weht es um diese Formen, und dabei scheint der Künstler bereits bis zu einem gewissen Grade der Naturbeherrschung vorgeschritten, wie das besonders die linke Hand der Fürstin, die den Mantel zusammenfasst, darthut, und hat seinen Gestalten individuelles Leben einzuhauchen versucht. Wie sie in der reichen Kleidung der Zeit dastehen, er mit ernstgefurchten, vergeistigten Zügen, sie mit dem heiteren Blick jugendlicher Lebenslust, in edler Körperfülle, die aber der Heiligkeit des Ortes entsprechend von den faltenschweren Gewändern fast verhüllt wird, versetzen sie uns in die glänzende, bildungsfreudige Welt der

ritterlichen Minne, wo Walther von der Vogelweide mit seinen Liedern und Sprüchen ein willkommener Gast an den Höfen der Fürsten war.

Die Gewänder sind bemalt, die Kopfbedeckung der Markgräfin, die Kleinodien, die Kanten der Kleider und der Rand des Schildes vergoldet. Der Markgraf ist bartlos nach der damals in den höheren Ständen herrschenden Sitte. Das Tuch, das knapp anliegend Kinn und Wangen der Fürstin umschliesst, entspricht dem Zeitkostüm, ebenso der Verschluss der Mäntel, die von einem durchgezogenen, mit einer Quaste versehenen Bande gehalten werden.

Nr. 25. Pietà von Michelangelo.

Michelangelo Buonarroti (1475—1564) geb. in Caprese bei Florenz, neben Leonardo da Vinci und Raffael der grösste Meister der florentinisch-römischen Kunst in der Hochrenaissance (Cinquecento), hat sich selbst, obwohl er auch in der Malerei und Architektur Grosses hervorgebracht hat, zu allen Zeiten als Bildhauer bekannt. Ungeheure Anstrengungen hat er von früh an auf das Studium der Anatomie und die Marmorotechnik gewendet, sodass er mit tiefster Kenntnis des menschlichen Körpers wie kein zweiter begabt alle Bewegungsmotive desselben beherrschte und eine erstaunliche Meisterschaft des Auges und der Hand entwickelte, die ihn befähigte, seine Werke ohne ein Thonmodell von gleicher Grösse eigenhändig aus dem rohen Marmorblock herauszuhauen. Dabei ist er eine Künstlernatur von unergründlicher Tiefe; rastlos webt in ihm eine mächtige schöpferische Phantasie, die ihn zwingt, in seinen Statuen sich selbst auszusprechen, die Formen des menschlich Körperlichen seinen Ideen und Empfindungen anzupassen. Seine Kunst ist eine im höchsten Masse subjektive, die nur der versteht, der ihm innerlich verwandt ist und der mit Hülfe der grossen Biographien (von Grimm und von Springer) und an der Hand seiner Briefe und Gedichte tiefer in sein Wesen eindringt. Das Verständnis muss ihm entgegenkommen. Wer zuerst das Schöne oder gar das Liebliche und Anmutige in der Kunst sucht, dem wird er immer fremd bleiben.

Dieses Urteil gilt von den Werken seines Mannesalters, nach denen sich die allgemeine Wertschätzung des Meisters doch hauptsächlich bestimmt. Dagegen zeigen uns seine Jugendarbeiten, wie auch dieser Riese, der alles, was Regel und Gesetz heisst, sich unterthan macht, einst dem durch die Antike in der Plastik herrschend gewordenen Grundsatz der gleichmässigen Belebung und Durchbildung der menschlichen Gestalt sich nicht hat entziehen können. Ja, selbst die Schönheit kommt hier zu ihrem Recht. Das zeigt uns die Pietà, unter allen seinen Werken dasjenige, das am reinsten und ganz unmittelbar genossen werden kann. Michelangelo hatte in der Jugend das Glück gehabt, unter der ganz besonderen Fürsorge des grossen Mediceers, des Lorenzo il Magnifico, in dem mit Bildwerken angefüllten Garten der Medici bei S. Marco in der Skulptur unterrichtet zu werden. Als aber 1492 Lorenzo gestorben war und 1494 seine Söhne aus Florenz vertrieben wurden, verliess der einundzwanzigjährige Jüngling die Heimat und ging nach Rom. Hier schuf er 1499 auf Bestellung des französischen Gesandten am päpstlichen Hofe, des Kardinals Jean de Villiers de la Grolaie, die Marmorgruppe der Pietà, d. h. der Madonna mit dem toten Christus. Das Werk, das für eine Kapelle der alten Peterskirche bestimmt war, steht seit 1749 in der ersten Kapelle rechter Hand in der neuen Peterskirche.

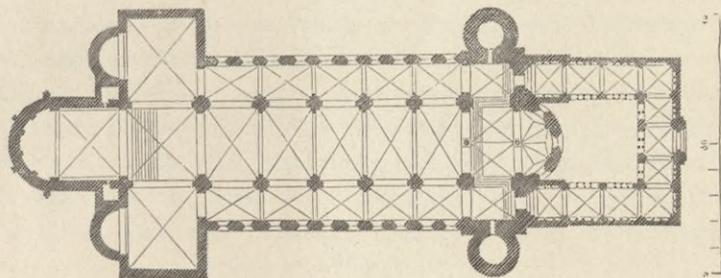
Der Leichnam ist so edel gelegt, passt sich so natürlich der Gestalt und Bewegung der Madonna an, dass Mutter und Sohn wie eins erscheinen. Darin liegt zugleich das rührend Ergreifende dieser Gruppe. Christus liegt wie ein Kind im Schosse der Mutter; wo er einst als zartes Kind von Liebe gepflegt und gehütet geruht hat, nun wieder als erwachsener Mann — entseelt. Die Schlafheit des Todes spricht aus dem hängenden Kopf und den abgezehrten Gliedern. Die Mutter, auch jetzt noch grösser als der Sohn, ist eine Frau von mächtigem Bau des Körpers, der sich in der tief gefurchten, faltenreichen Gewandung offenbart, auch im Geist eine Heldin, die sich gegen ihren stummen Schmerz mit Fassung und Ergebenheit waffnet. Aber die linke Hand spricht es aus, welche Hoffnungen hier zu Grabe getragen werden.

No. 26. Abteikirche Maria-Laach.

(Nach einer Aufnahme der Messbildanstalt in Berlin.)

Am südwestlichen Ufer des Laacher Sees in der Nähe von Andernach am Rhein liegt die von Pfalzgraf Heinrich im Jahre 1093 gestiftete, 1802 aufgehobene Benediktiner-Abtei Laach. Die Kirche der Abtei, die 1093 gegründet und 1156 geweiht wurde, zeigt uns den romanischen oder Rundbogen-Stil in Deutschland in seiner edelsten Vollendung und mit völliger Ausbildung des Gewölbebaues im Innern; sie ist nach einem einheitlichen Plane aufgeführt und im ganzen bis auf unsere Tage in ihrer alten Gestalt unversehrt erhalten.

Die Kirche ist eine gewölbte Pfeilerbasilika, d. h. sie ist nach dem System der ältesten christlichen Kirchen in Rom, der sogen. Basiliken, gebaut, in denen sich das Mittelschiff hoch über die Seitenschiffe erhebt und durch die Fenster der Oberwand ein direktes seitliches Oberlicht empfängt, hat indes statt der von Säulen getragenen flachen Decke Pfeilergetragene Gewölbe erhalten. Das Mittelschiff wird dann, wie auf unserem Bilde zu sehen ist, mit einem Giebeldach, die Seitenschiffe dagegen mit je einem halben Giebel, einem Pultdach, gedeckt. Der Grundriss der Kirche hat die Form eines lateinischen Kreuzes, d. h.



Grundriss der Abteikirche zu Maria-Laach.

eines Kreuzes mit ungleichen Schenkeln, indem sich vor das Langhaus im Osten (auf der uns entgegengesetzten Seite des Bildes) ein breites Querhaus in der vollen Höhe des Mittelschiffes legt, an das sich der (für uns nicht sichtbare) viereckige Chor mit der halbrunden Altarnische schliesst. Mit dieser einfachen Grundrissgestaltung der abendländischen Kirchen hat sich jedoch der romanische Stil, der durch Weiterbildung der alten römischen Bauformen entstanden ist und davon seinen Namen führt, besonders in Deutschland nicht lange begnügt. Gerade an unserer Abteikirche finden wir die grösste Mannigfaltigkeit der Gliederung, wie sich überhaupt die Benediktinerkirchen vor denen anderer Mönchsorden, besonders der streng schlichten Cistercienser, durch reichere Anlage und Ausstattung hervorthun. Zunächst schliessen auch die beiden östlichen Seiten des Querhauses mit kleineren halbrunden Nischen oder Apsiden. Dann aber hat die Kirche an der Westfassade, der Eingangsseite, noch ein zweites Querhaus erhalten, das wieder mit einer halbrunden Apsis schliesst; sie gehört zu den doppelchörigen Kirchen. Vor diese Eingangsseite legt sich ein niedriger viereckiger Kreuzgang gleich dem Atrium oder Vorhof der alten Basiliken, der freilich erst aus dem Ende des 12. Jahrhunderts stammt; und von diesem Kreuzgang führen zwei seitliche Portale in die Kirche.

Diese vielgestaltige Anlage hat nun einen wunderbaren Abschluss und Zusammenschluss

erhalten durch fünf Türme und eine Kuppel. Die achteckige Kuppel thront über der östlichen Vierung. Zwei viereckige Türme stehen daneben in den Ecken zwischen Querhaus und Chor. Ein mächtiger Turm steigt in zwei Geschossen über dem westlichen Chore aufwärts, und die beiden runden Türme flankieren das westliche Querhaus. So gewährt der Bau einen ungemein malerischen Anblick, macht aber zugleich den Eindruck des Burgartigen, ja Wehrhaften, und lenkt hiermit unsere Phantasie in jene ferne mittelalterliche Welt zurück, wo die Kirche mitten unter den Kämpfen einer vielfach rohen, fehdelustigen Gesellschaft die Aufgabe hatte, den Schwachen und Bedrängten eine Zuflucht zu gewähren und die ewigen Güter hoch zu halten. Das scheint sich auch in den gewaltigen Mauermassen auszusprechen, die nur sparsam von kleinen Fenstern durchbrochen sind und eine einfache Gliederung von senkrechten Streifen (Lisenen) zeigen, die durch den Rundbogenfries unter den Gesimsen miteinander verbunden sind. Nur die oberen Teile zeigen reicheren Schmuck, besonders die Kuppel und die Türme, für die Welt weithin sichtbar als ein Abglanz himmlischer Schöne. Hier trifft das Auge auf Säulen statt der glatten Streifen und auf edle, durch Säulchen geteilte rundbogige Fenster, die sich an dem unteren Geschoss des grossen Turmes zu einer ganzen Galerie von gekuppelten, d. i. doppeltgestellten Säulen zusammenschliessen.

No. 27. Der schöne Brunnen und die Frauenkirche in Nürnberg.

Unser schönes Architekturbild ist ein Wahrzeichen für den Kunstsinn jenes reichen, freien und mächtigen Bürgertums, das in den beiden letzten Jahrhunderten des Mittelalters (1300—1500) vor allen anderen Ständen in Deutschland die geistigen Interessen pflegte und die Kultur fortzuentwickeln vermochte. Im Norden waren es die Hansestädte, im Süden die Reichsstädte in Schwaben und Franken, wo Architektur und Plastik an diesen Denkmälern des Bürgerstolzes miteinander wetteiferten; und allen voran schritt Nürnberg, die Stadt, in der aus dem damals bereiteten Boden in der Renaissancezeit die Kunst des Steinmetzen Adam Krafft, des Holzschnitzers Veit Stoss, des Erzgiessers Peter Vischer und des Malers Albrecht Dürer emporwuchs.

Charakteristisch für die Wandlung, die mit der gotischen Baukunst, seitdem sie in die Hände des Bürgerstandes gekommen war, vor sich ging, ist die Frauenkirche oder Marienkirche, die von 1355—1361 als „kaiserliche Kapelle“, gewissermassen als ein Denkmal der Wohlthaten Kaiser Karls IV. für die Stadt errichtet wurde. Der Bau besteht aus einem breiten, fast quadratischen Langhause, das im Osten mit dem Chore schliesst; ein Querhaus ist gar nicht vorhanden. Dem Aufbau nach gehört er zu dem Stil der sogen. deutschen Hallenkirche, die im Gegensatz zu dem Prinzip der Basilika, d. i. der Anlage mit überhöhtem Mittelschiff, alle Schiffe zu gleicher Höhe hinaufführt und damit dem Innern den Charakter einer lichten, hallenartigen Weite verleiht. Auch am Aeusseren ist diese Stiländerung zu erkennen. Ein einziges mächtiges Spitzdach überdeckt nun sämtliche Schiffe. Das Strebesystem vereinfacht sich, indem die Strebepfeiler sich in ihrer ganzen Höhe an die Wände der Seitenschiffe legen und die Strebebogen fortfallen. Nur die Seitenschiffe haben hohe, ohne Teilung von unten nach oben reichende Fenster, während das Mittelschiff des direkten Lichtes entbehrt.

Es spricht sich ein gewisser bürgerlich nüchterner, auf das Notwendige und Einfache gerichteter Sinn in diesen, von dem Gliederreichtum früherer gotischer Kirchen weit entfernten Formen aus, wie ja auch die Pfeiler und Wände fast jeglichen Schmuckes entbehren. Doch ist dabei die Dekoration keineswegs vernachlässigt. Dieselbe ist nur nicht mehr eng mit der Konstruktion verbunden, geht nicht mehr aus derselben hervor, sondern drängt sich an wenigen bevorzugten Punkten des Baues zusammen. So ist hier der mächtige Giebel der Westwand und die etwas später gebaute Vorhalle, die die Eingangsseite schmückt, mit wahrhaft phantastischer Zierlust behandelt. Der Giebel ist nach dem Muster glänzender Wohnhäuser jener Zeit in eine Reihe kleiner Nischengalerien geteilt, die an den treppenartig gebrochenen Schrägseiten mit Spitztürmchen (Fialen) besetzt sind. Vor der Mitte steigt, zuerst mit der Wand verbunden, dann frei im Achteck der immer mehr durchbrochene zierliche Turm hinan, statt der nicht vollendeten Spitze mit einem Zwiebdach von Blech bekrönt. Die Vorhalle zeigt namentlich in dem unteren dreiseitigen Portalbau, dem sogen. Paradies, einen Reichtum feinsten Steinmetzarbeit und eine Fülle von Statuen, die durch den Wetteifer einzelner Patrizierfamilien, deren Wappen an den Sockeln prangen, in den letzten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts gestiftet sind. Der fünfseitige Oberbau der Vorhalle mit den hohen Fenstern, die Michaelskapelle, springt etwas zurück, um Raum für einen Altan zu schaffen, von dem bei der Verkündigung der Kaiserwahlen die Reichskleinodien gezeigt werden sollten. Die Kirche ist 1879 bis 1881 restauriert und mit neuer Pracht ausgestattet.

Der Schöne Brunnen, 1385—1396 von Heinrich dem Balier (Parlier) erbaut, im 19. Jahrhundert fast ganz erneut, zeigt über dem eigentlichen achteckigen Wasserbecken eine in drei Geschossen sich stetig verjüngende, schön durchbrochene gotische Turmpyramide. Die Statuen des unteren Stockwerks stellen die sieben Kurfürsten inmitten der neun grössten Helden der älteren Geschichte dar, wiederum ein Zeugnis für die Macht, mit der die durch die goldene Bulle fest begründete Reichsverfassung im Bewusstsein der Mitlebenden wurzelte. Im zweiten Stockwerk stehen Moses und sieben Propheten. Ueberall ragen Wasserspeier in phantastischen Formen hervor, z. B. aus den zwischenkligigen Spitzgiebeln (Wimpergen), die die Spitzbogen der unteren Fenster bekrönen.

No. 28. Das Allerheiligenbild von Dürer.

(Das Original befindet sich in der K. K. Gemäldegalerie in Wien.)

Albrecht Dürer, der vielseitigste und gedankenreichste Meister der alten deutschen Kunst, tritt uns in unserem Bilde von der Seite entgegen, von der wir am ehesten in ein nahes Verhältniß zu ihm gelangen, als der Maler der Reformation, der alle die Empfindungen und Gedanken, die den Volksgeist zu seiner Zeit bewegten, noch ehe sie durch Luthers Wort und That sich zu einer befreienden Macht erhoben, in zahlreichen Bildern einen rührenden und ergreifenden Ausdruck verliehen und so unbewusst an dem grossen Werke der Reformation mitgearbeitet hat.

1471 als Sohn eines Goldschmieds in Nürnberg geboren, hat er, abgesehen von einer vierjährigen Wanderschaft und zwei grösseren Reisen, sein Leben in unablässiger Arbeit in seiner Heimat verbracht und sich aus der Enge des deutschen Bürgerlebens, wenn auch nicht zu Reichtum und glänzenden Ehren, so doch zur Anerkennung der Besten seiner Zeit und zur künstlerischen Grösse hinaufgearbeitet. Den Weg zu derselben fand er in einem emsigen Zeichnen nach der Natur. Doch genügte seinem scharfen Forschergeiste nicht die äusserlich getreue Wiedergabe der Wirklichkeit; er suchte auch die wissenschaftlichen Principien seiner Kunst zu ergründen, wie seine „Vier Bücher von menschlicher Proportion“ bekunden. Dennoch erreichte er in seinen Figuren und Gesichtern niemals die ideale Schönheit der Formen, die wir bei Raffael und den anderen Italienern bewundern. Seine rastlos schaffende Phantasie, die ihn oft im Traume, wie er selbst erzählt, so Herrliches sehen liess dergleichen er mit Augen nie erblickt, seine bis ans Grüblerische streifende Vorliebe für das geheimnisvoll Tiefsinnige, die ihn in den jüngeren Jahren oft in das Form- und Mafslose verleitet, finden später ihren Ausdruck in einer scharfen Wiedergabe der charakteristischen Züge des bestimmten Gegenstandes und der einzelnen Personen.

Nach der Reise, die ihn 1505 nach Venedig geführt hatte, sehen wir ihn auch in der Oelmalerei auf der Höhe der Vollendung. Dafür ist das Allerheiligenbild vom Jahre 1511 das schönste Zeugnis. Dürer malte es im Auftrage des Rotschmieds und Bildgiessers Matthaues Landauer für eine Kapelle im sog. Zwölfbrüderhause, das 1501 von Erasmus Schiltkrot und Matthaues Landauer als Versorgungsanstalt für zwölf altersschwache Nürnberger Bürger gestiftet war. Die 1507—1508 gebaute Kapelle war Allen Heiligen geweiht. Auch für den holzgeschnitzten Rahmen, der in dem



Bogenfeld Christus als Weltenrichter und in dem Fries über den korinthischen Säulen Seligkeit und Verdammnis zeigt, hat Dürer die Zeichnung geliefert und verfügt hier bereits in freier Weise über die Formen der Renaissance, die er mit buntverschlungenem Ranken- und Laubwerk füllt. Jene beiden Darstellungen aber führen uns in den Gedankenkreis des Bildes selbst ein.

Alle durch Christus Geheiligten, alle durch Christus von der Sünde Erlösten beugen anbetend die Kniee vor dem Gekreuzigten. Ein einziges jubilierendes Gefühl geht durch diese Fülle von Gestalten, die bei dem Gedränge, das den engen Raum bis hart an den Rand, ja über den Rand des Bildes hinaus erfüllt, als unzählig erscheint: die Freude der Kreatur über die Erlösung. In vier Kreisen baut sich die Komposition nach der Höhe hin auf. Oben in einer Glorie der himmlischen Heerscharen das Symbol des heiligen Geistes; darunter Gottvater, mit beiden Händen das Kreuz mit dem toten Christus tragend, an den Seiten dienende Engel, die den weit ausgebreiteten Mantel des Vaters halten, andere mit den Marterwerkzeugen. Dann der Kreis der Heiligen, von dem das ganze Bild seinen Namen erhalten hat, links unter den Frauen Maria, die Himmelskönigin, rechts im Vordergrund Johannes der Täufer im Wüstengewande, unter den übrigen Moses und David leicht zu erkennen. Endlich unten die christliche Gemeinde, nicht in einzelnen auserlesenen Vertretern, sondern in der Vielheit der Stände, vom Höchsten bis zum Geringsten, alle von dem einen gleichen Gefühl beseelt; links der Papst im prachtvollen Brokatgewand, daneben der Kardinal, der sich mit ermunternder Handbewegung zu dem schüchternen Landauer, dem Stifter des Bildes, umwendet; rechts der Kaiser mit dem Idealtypus Karls des Grossen, neben ihm Könige und Fürsten, der geharnischte Ritter, der Bauer mit dem Dreschflügel in der Hand, die Züge fast verzerrt von den Runzeln der Arbeit und des Druckes und doch vom Troste erhellt, der bürgerliche Jüngling, der ihm vertraulich die Hand auf die Schulter legt, die trauernde Witwe. Welch markige Charakteristik, namentlich in den Köpfen der älteren Männer! Welche bewundernswürdige Feinmalerei im Schmuck und in den Gewändern, wie z. B. in dem Harnisch des Ritters! Und dabei ist das Bild mit solch äusserster Sorgfalt und mit so dauerhaften Farben gemalt, dass es noch heute in einem wunderbar durchsichtigen Glanze leuchtet.

Dass der Meister auch nicht wenig stolz auf sein Werk gewesen ist, bekundet die unterste Zone des Bildes. Hier steht in reizender Uferlandschaft, die von der aufgehenden Sonne bestrahlt wird, Albert Dürer selbst in der Schube, dem pelzverbrämten Festgewand jener Zeit, die Tafel mit Namen und Jahreszahl haltend. Kein Schrifttext, keine Legende hat ihm als Führer für seine Darstellung gedient. Aus der Tiefe des eigenen religiösen Empfindens ist ihm diese Vision aufgegangen; und wenn es auch noch eine Verherrlichung des einen ungeteilten, römisch-katholischen Kirchensystems — die letzte in Deutschland vor der Reformation — ist, die wir hier erblicken, so tritt das ganz zurück vor dem Strome innerlichsten Christenglaubens, der hier laut verkündet: „Christus ist am Kreuz für uns gestorben!“ und „Alle ohne Unterschied!“ Nicht den Grossen der Erde sollte das Bild ein Prachtstück zur Ausschmückung monumentaler Räume, nicht dem Kunstfreunde ein Gegenstand ästhetischer Erhebung sein — dem armen Manne aus dem Volke, dem lebensmüden Greise wollte es ein Labsal für Herz und Sinne, eine fröhliche Botschaft bringen.

Das Allerheiligenbild wurde 1585 von dem Nürnberger Rat an den Kaiser Rudolf II. gesandt und ist auf diesem Wege nach Wien gekommen, während der Rahmen sich noch im Besitz der Stadt Nürnberg, im Germanischen Museum daselbst, befindet.

No. 29. Johanna Seymour, von Holbein d. j.

(Das Original befindet sich in der K. K. Gemäldegalerie in Wien.)

Hans Holbein der jüngere ist nächst Dürer der berühmteste Maler der Reformations-epoche im Norden. 1497 oder 1498 in Augsburg geboren, ging er schon 1515 nach Basel und arbeitete sich hier, wie manche der älteren deutschen Maler, aus dem Handwerk zur Höhe empor. Durch seinen Gönner Erasmus von Rotterdam, den grossen Humanisten, wurden die wissenschaftlichen und reformatorischen Gedanken der Zeit in ihm lebendig, die er von da an in zahlreichen Gemälden und Zeichnungen für den Holzschnitt zum Ausdruck brachte. In den Totentanzbildern schilderte er geradezu allgemeine europäische Stimmungen. Seinen Haupttriumph aber erwarb er nicht auf deutschem Boden, sondern im Ausland. Nachdem er schon 1526 eine längere Reise nach England, die ihn mit dem späteren Kanzler Thomas More zusammenführte, gemacht hatte, verliess er 1532 dauernd Basel und seine Familie und liess sich in London nieder, wo er als Hofmaler in die Dienste König Heinrichs VIII. trat. Als solcher ist er fast ausschliesslich in dem Fache thätig gewesen, in dem er, besonders was den Schmelz der Färbung betrifft, von keinem Zeitgenossen erreicht wird, im Portrait. Wenn der herbe Ernst, der in seinem Wesen lag, ihn auch weniger zur Erfassung und Darstellung weiblicher Anmut befähigte, so fesseln doch auch seine Frauenbildnisse durch die feine Charakteristik und die einfache, wahre Schilderung des Lebens.

Am 19. Mai 1536 liess Heinrich VIII. seine zweite Frau, Anna Boleyn, auf das Schaffot führen und am folgenden Tage heiratete er Lady Jane, Tochter des Sir John Seymour. In der Geschichte tritt sie nicht hervor, das beste Zeugnis für sie, das durch Zeitgenossen, die sie die bescheidenste, schönste und sanfteste unter allen Frauen des Königs nennen, bekräftigt wird. Ihre vortrefflichen Charaktereigenschaften gewannen ihr die Achtung und Zuneigung ihres Gemahls, der nach seinem Tode neben ihr zu ruhen wünschte. Sie starb schon am 24. Oktober 1537, nachdem sie zwölf Tage vorher einem Sohne, dem späteren Eduard VI., das Leben gegeben hatte.

Holbeins Portrait, schwach lebensgross, ist ein Meisterstück in Bezug auf die Anpassung der malerischen Darstellung an den bestimmten Gegenstand. Für Jane Seymour, die wegen der Reinheit ihrer Hautfarbe als „die weisse Königin“ berühmt war, wählte er einen feinen, kühlen Grundton mit zartgrauen Schatten. Und wie nach einem gleichzeitigen Berichte Jane im Gegensatze zu Anna Boleyn desto schöner erschienen sei, je reicher ihre Kleidung gewesen, so stellte er sie in wahrhaft königlicher Pracht dar. Das gemusterte Unterkleid von Silberstoff, das Oberkleid von purpurrotem Sammet, die reiche Goldstickerei, die Juwelenverzierung, das Geschmeide, das alles ist in seiner miniaturartig vollendeten Wiedergabe allein ein Kunstwerk zu nennen. Aber das Antlitz der Königin in der festen Zeichnung und dem zarten, klaren Ton überstrahlt alles andere. Wenn die Zeitgenossen auch von der Schönheit Janes Rühmliches zu sagen wissen, so möge man erstens bedenken, dass die geschmacklose eckige Haube, die das Haar ganz verdeckt, auch ein schöneres Antlitz zu entstellen imstande wäre, und dann, dass es eine Schönheit des Ausdrucks giebt, die bei dauerndem Verkehr unter Menschen den mangelnden Reiz der Formen ersetzt, ja als die allein echte und wahre Schönheit gilt. Ein feiner, vornehmer Sinn spricht aus diesen reinen Zügen, echt weibliche Milde und Bescheidenheit aus den ruhigen Augen; und dass diese sanfte Frau auch einen Willen hat, künden die festgeschlossenen Lippen. Wenn aber trotz der ungetrübten Klarheit der Stirn eine leise Melancholie das ganze Antlitz beschattet, ist es zu verwundern bei ihrem Schicksal, das sie an die Seite dieses berüchtigten Despoten geführt hat?

No. 30. Selbstbildnis Rembrandts.

(Original im Palazzo Pitti in Florenz.)

Mehr als irgend ein anderer der alten grossen Maler ist Rembrandt, der Holländer, ein Leitstern für die ringende Kunst unserer Zeit geworden, und mit Recht. Realismus und Idealismus sind untrennbar in ihm verbunden. Sein Realismus wurzelt in der Ueberzeugung, dass es nichts Schöneres giebt als die Natur, wie sie ist, und dass es nicht möglich ist, die Natur zu verschönern, und diese Wonne, die ihm aus der blossen sinnlichen Anschauung auch der niedrigsten Gegenstände fliesst, vermögen wir nachzuempfinden vor seinen zahllosen Zeichnungen und Radierungen, in denen er unablässig danach strebt, der blossen Erscheinungsweise der Dinge Meister zu werden. Aber er ist viel mehr als ein Abschreiber der Natur. Er gebraucht zugleich diese bis ins kleinste naturgetreue Spiegelung der Aussenwelt zum Ausdruck seiner dichterischen Phantasie, um die Fülle innerer Gesichte, die geheimnisvoll in ihm lebt, ans Licht zu bringen, und das ist sein Idealismus. Selbst das Mittel, durch das er die Dinge aus der gemeinen Wirklichkeit in seine poetische Welt erhebt, der Zauber des Lichts, das Helldunkel, in dem er allmählich jede scharfe Zeichnung sich verflüchtigen lässt, ist das Ergebnis unablässiger Naturstudien und durchaus bedingt durch den blassen, bedeckten Himmel seines Heimatlandes, wo die Formen mehr durch die Modellierung (d. h. den Gegensatz von Licht und Schatten) als durch die Umrisse zur Geltung kommen.

Rembrandt Harmensz van Rijn, 1606 als der Sohn eines wohlbegüterten Mühlenbesitzers in Leiden geboren, strebte schon in seinen Lehrjahren nach der ihm eigentümlichen malerischen Ausdrucksweise. 1631 siedelte er nach Amsterdam über, wo er in kurzem ein vielbeschäftigter Porträtmaler wurde. 1634 heiratete er Saskia van Uylenborch, die zu den äusseren Glücksgütern und dem Ruhm den Sonnenschein in sein Haus brachte. Er träumte an ihrer Seite ein glänzendes Leben, wie dies die zahlreichen Bildnisse der Saskia bekunden, in denen er sie mit kostbarem Geschmeide und reichen Kleidern schmückt. Auch das Selbstbildnis im Palazzo Pitti in Florenz, das um 1635 datiert wird, spiegelt die romantische Stimmung dieser Zeit wieder.

Rembrandts Selbstporträts, deren mehr als zwanzig existieren, sind zunächst Studienköpfe. Sein bewegliches und ausdrucksfähiges Gesicht war ihm das bequemste und billigste Modell, um Farben- und Lichtstimmungen zu erproben; aber ebenso sicher giebt er in ihnen den Ausdruck der augenblicklichen seelischen Empfindung, ja der momentanen Grille oder Laune. Aus beiden Gründen erklärt es sich, dass die Bilder, selbst die aus den gleichen Jahren, einander oft so unähnlich sind. Hier hat er sich durch allerhand Dinge aus seinen an Raritäten und Kostbarkeiten überreichen Sammlungen zum adligen Junker aufgeputzt, und zu dem Sammetbarett, dem Rittermantel, der Halsschiene und goldenen Kette passt gar gut die stolze, beinahe unzufriedene Miene des grossen Herrn. Sein aus so vielen anderen Bildern bezeugtes derbes, von dem buschigen Haar umrahmtes Gesicht erscheint



Rembrandts Selbstbildnis.
Nach einer Radierung.

hier um vieles verfeinert, aber die durchdringenden Künstleraugen können sich nicht verleugnen, und die Lippen unter dem zarten Bärtchen scheinen nicht zu Komplimenten gespitzt. Das grelle Licht aber, das Kopf und Rüstung blendend aus dem Dunkel hervortreten lässt, verklärt diese Ausgeburt einer phantastischen Stimmung zu einem Traume höherer Bedeutung. Nicht bloss kindlich fröhliche Laune hat ihm hier den Pinsel geführt, sondern sein aristokratisches Künstlergefühl; er ist sich einer der Edlen im Reiche des Geistes.

Rembrandts Glück ist schnell dahingeschwunden. 1642 starb Saskia, sein guter Engel. Dazu erkaltete die Gunst des Publikums, dem sein immer energischer vordringender individueller Stil nicht zusagte. 1656 kam es zum Bankerott, wohl am meisten durch eigene Schuld des Meisters, der unbekümmert um die äussere Existenz nur seiner Kunst und seiner Leidenschaft zum Sammeln gelebt hatte. Der mittellose, einsame Mann fand Trost und Erhebung im Schaffen. Bis an sein Lebensende (1669) fuhr er fort, nach dem Ausdruck dessen, was in ihm lebte, zu ringen.



Saskia. Nach einer Radierung Rembrandts.

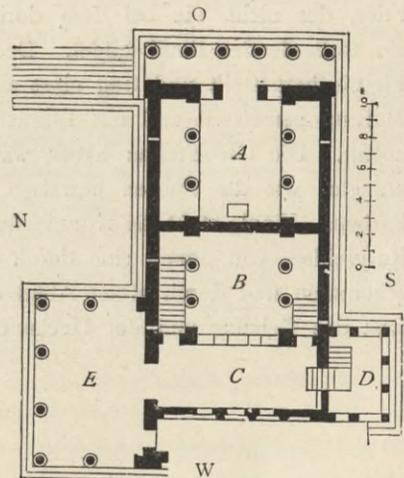
No. 31. Das Erechtheion.

(Rekonstruktion.)

Zwei Tempel sind es, die auf der Akropolis von Athen noch heute das Auge des Kunstfreundes entzücken, der dorische Parthenon und das Erechtheion. Beide stehen in Trümmern, doch sind die wesentlichen Teile noch so gut erhalten, dass eine Rekonstruktion durch Zeichnung, wie die vorliegende, uns den Anblick des unversehrten Aeusseren zu gewähren vermag.

Das Erechtheion, das in der Mitte des langgestreckten Burgfelsens nach dem Nordrande zu liegt, fällt durch seine von allen anderen griechischen Tempeln abweichende Grundrissform auf. Den Hauptteil desselben bildet eine von Osten nach Westen gerichtete rechteckige Cella, die aber anstatt eines vollen Säulenumgangs nur eine sechssäulige Vorhalle an der östlichen Eingangsseite zeigt, von der wir auf unserem Bilde allein die nördliche Ecksäule sehen, während die schliessende Westwand durch vier angelehnte Halbsäulen gegliedert ist, zwischen denen später drei Fenster durchgebrochen wurden. Dieser Cella sind nun an den Seiten zwei Hallen vorgesetzt, eine grössere und eine kleinere. Die grössere (*E*), die wir mit ihrer schönen Thür vor uns haben, mit vier Säulen in der Front und je einer an den Seiten, liegt nach Norden, jedoch so, dass sie im Westen über die Fensterwand der Cella hinauspringt, während die kleinere südliche Halle (*D*), deren Decke anstatt von Säulen von sechs Mädchenstatuen getragen wird, mit dieser westlichen Cellawand die gleiche Fluchtlinie einhält. Zu dieser Unregelmässigkeit des Grundrisses kommt eine bedeutende Unebenheit des Terrains, das von Südosten nach Nordwesten rasch um drei Meter abfällt, sodass der östliche Teil der Cella höher liegt als der westliche, dessen Halbsäulenstellung auf einem hohen Unterbau ruht. Von dem östlichen Portikus gelangte man auf einer Treppe, deren Spuren heute noch sichtbar sind, zu der nördlichen Vorhalle.

Ueber die Einrichtung des Innern und damit über die Gründe dieser Unregelmässigkeiten sind wir bis jetzt noch nicht genügend aufgeklärt, da die Beschreibung des Pausanias kein anschauliches Bild liefert. Soviel scheint sicher, dass es hier darauf ankam, mehrere Kultusstätten zu einem Ganzen harmonisch zu umschliessen. Die Cella war durch eine Querwand in zwei Teile geteilt, und von diesen war der östliche (*A*) der eigentliche Kulttempel der Athene Polias (der Stadtbeschirmerin) mit dem vom Himmel gefallenen Bild derselben und anderen Heiligtümern. Ihr Altar, auf dem am Feste der Panathenäen die Hekatombe geopfert wurde, stand vor der östlichen Vorhalle. Völlig abgeschlossen also von diesem Heiligtum der Athene, enthielt die westliche Cella (*B*) einen Altar des Poseidon, auf dem, wie Pausanias erzählt, auch dem Erechtheus, dem Pfleglinge der Athene und mythischen Könige von Athen, Opfer dargebracht wurden. Der Brunnen mit Meerwasser, der sich hier befunden haben soll, und die Gestalt eines Dreizacks in dem Felsen sind Wahrzeichen des Streits der beiden Gottheiten um das attische Land, Poseidons und Athenes, die mit ihrem für die Landbevölkerung so wertvollen Geschenke, dem Ölbaum, über den Salzquell des Meer-



gottes den Sieg davontrug. Ihr heiliger Baum, der bei der Zerstörung der Stadt durch die Perser abbrannte, indes aus der Wurzel neue Sprossen trieb, stand, von einer Mauer umhegt, im Freien, im sogen. Pandroseion, das sich im Westen, durch eine Treppe von der südlichen Halle aus zu erreichen, unmittelbar an das Erechtheion anschloss. Auch durch eine kleine Thür in der Westwand unter der Halbsäulenstellung, sowie durch eine zweite in der Südwestecke der nördlichen Halle konnte man hierher gelangen. — Ob die sogen. Korenhalle an der Südseite ein Treppenhaus oder das Grab des Kekrops enthalten hat, ist bis jetzt eine ungelöste Frage.

Das Erechtheion ist an Stelle eines alten, 480 und 479 von den Persern zerstörten Tempels, wahrscheinlich im Verlauf des peloponnesischen Krieges, aus weissem pentelischem Marmor erbaut und zeigt in seiner heiteren anmutigen Schlankheit, in seinen edlen Verhältnissen, in der reichen Fülle seines bis ins kleinste wunderbar fein gemeisselten Ornaments den ionischen Stil auf attischem Boden in seiner höchsten Vollendung. Besonders werden die zierlichen Säulen der nördlichen Vorhalle mit ihren kräftig geschwungenen Voluten bewundert; daneben die schöne Prachtthür, die eine leichte Verjüngung ihres Umrisses zeigt, mit dem rosetten geschmückten Rahmen und den beiden Volutenkonsolen unter dem doppelt gebogenen Sturz. Ueber den Säulen lagert der dreigeteilte Architrav, und dann folgt der Fries, der nicht wie bei dem dorischen Stil aus Triglyphen und Metopen besteht, sondern ein fortlaufendes Band bildet. Der Fries des Erechtheions ist aus dunklerem Marmor von Eleusis hergestellt und trug einst einen Schmuck von Figuren in Relief, die aus pentelischem Marmor gemeisselt und mit Eisenstiften aufgeheftet sich schön von dem dunkleren Stein abhoben. Die Giebelfelder haben wahrscheinlich nie Statuen besessen. Auch der ionische Bau prangte, wie die Spuren beweisen, im Schimmer reicher Vergoldung und im Glanze hoher Farben. Einzig steht die Korenhalle da (Kore = Mädchen). Ruhig und ernst halten die sechs Karyatiden, von denen eine durch Lord Elgin im Anfang des 19. Jahrhunderts nach London gekommen und durch einen Abguss mit eiserner Achse ersetzt ist, mittels eines Kissens die Last des Gebälks und der Decke empor.

No. 32. Die Arena in Verona.

Die Arena in Verona gehört zu derjenigen Klasse von Bauten für öffentliche Spiele, die wir im Altertum nur bei den Römern finden, zu den Amphitheatern. Sie waren für die blutigen Schauspiele, Gladiatorenkämpfe und Tierhetzen bestimmt, für welche die Römer schon früh eine leidenschaftliche Vorliebe gefasst hatten und die uns den Sinn dieses Volkes im Gegensatz zu der schönen Menschlichkeit der Griechen als einen harten, mitleidslosen, ja grausamen kennzeichnen. Lange fanden diese Schaustellungen auf dem Forum oder in dem Circus statt, bis im Jahre 50 v. Chr. der Volkstribun C. Curio mit Unterstützung Caesars zwei Theater aus Holz nebeneinander, aber mit den Bühnen voneinander abgewendet, erbaute, die nach dem heute nicht mehr ganz verständlichen Berichte des Plinius herumgedreht werden konnten und dann ein Amphitheater bildeten, gewiss ein kühnes Kunststück aufregendster Wirkung für die immer nach neuen Reizen begierige Menge. Nach diesem beweglichen Vorbild liess Caesar vier Jahre später ein festes Gebäude, freilich auch nur aus Holz, errichten, das den fortan für solche Bauten feststehenden Namen Amphitheatrum erhielt (Amphitheatrum heisst eigentlich ein Gebäude, das auf zwei Seiten ein Theatrum, einen Zuschauerraum, hat). Augustus liess das erste steinerne Amphitheater erbauen. Das grösste Werk dieser Art, das weltberühmte Kolosseum, baute Vespasian und sein Sohn Titus. Seitdem wurden selbst in mittleren Provinzialstädten kostspielige Amphitheater errichtet, von denen noch eine ganze Reihe, mehr oder minder in Trümmern, vorhanden sind. Das am besten erhaltene ist das zu Verona, dessen Inneres wir im Bilde von einer der obersten Sitzreihen aus übersehen.

Müssen wir auch die Amphitheater als eine eigentümliche Schöpfung der römischen Kunst bezeichnen, so ist der Grundgedanke, die konzentrisch sich erweiternden, immer höher steigenden Sitzreihen, dem griechischen Theater entnommen, und auch das Prinzip, den Platz für die Schauspiele in die Mitte des Zuschauerraums zu verlegen, scheint in dem griechischen Stadion, dem Ort für die gymnastischen Kämpfe, und in dem Hippodrom, der Rennbahn, vorgebildet. Jedenfalls entsprach ein solches Amphitheater ausgezeichnet seinem Zwecke, einerseits den für diese ernsten Kämpfe nötigen Raum und dann jedem einzelnen des nach Rang und Stand abgestuften Publikums den freien Anblick derselben zu gewähren. Der nicht kreisrunde, sondern ovale Kampfplatz, in Verona 75,5 m lang und 44,5 m breit, war festgestampft und mit Sand bestreut und führt daher seinen Namen Arena. Er hat zwei Zugänge von aussen, durch die die Gladiatoren eintraten und die zum Kampf bestimmten Tiere eingeführt wurden. Rings um diesen Platz läuft eine massive Mauer, auf der sich früher, durch ein Geländer geschützt, der Sitz für die vornehmsten Personen befand, das Podium, in Verona eingeschränkt auf die kleine erhöhte Terrasse gerade unter unserem Standpunkt, deren Brüstung übrigens, wie die kleinen ausgebauchten Säulen beweisen, einer späteren Zeit (nach der Renaissance) angehört. Von dem Podium aus erheben sich die Sitzreihen in 45 konzentrischen Ellipsen und sind in bestimmten Zwischenräumen von grossen Oeffnungen durchbrochen. Durch diese traten die Zuschauer gleichsam von unten in die Arena und begaben sich auf den Treppen, die von der obersten Reihe der Eingänge abwärts führend den ganzen Zuschauerraum in keilförmige Abschnitte (cunei) teilen, auf ihre Plätze. Der gewaltige, von Gewölben gestützte Unterbau der Sitzreihen nämlich umfasst ein ganzes System von Korridoren, Gängen und Treppen, das von aussen durch die hohe Umfassungsmauer abgeschlossen ist und durch die rundbogigen Arkaden in dieser Mauer be-

treten werden kann. Von derselben ist in Verona nur ein kleiner Teil vorhanden; vier Arkaden ihres obersten Geschosses, das sich frei über den Zuschauerraum erhebt, sehen wir etwas rechts uns gegenüber.

Unsere Arena, mitten in der Stadt auf Veronas grösstem Platze, früher der Piazza Brà (von pratum, Wiese?), jetzt P. Vittorio Emanuele, liegend, ist vielleicht unter Antoninus Pius (um 150 n. Chr.), nach anderen unter Diokletian (284 n. Chr.) aufgeführt und in der deutschen Heldensage als das Haus Dietrichs von Bern (Theodorichs des Grossen, des Ostgotenkönigs) bekannt. Sie misst 154 m in der Länge und 123 m in der Breite und bietet für 25000 Menschen Raum zum Sitzen. Die ausgezeichnete Erhaltung ist besonders der Fürsorge der Veroneser zuzuschreiben, die die schadhaft gewordenen Stellen nicht müde wurden immer wieder auszubessern, sodass die Stufen in ihrem rötlich grauen Marmor sämtlich als neu anzusehen sind.

In seiner geistreichen Weise berichtet Goethe am 16. September 1786 über das Werk: „Das Amphitheater ist also das erste bedeutende Monument der alten Zeit, das ich sehe und so gut erhalten! Als ich hineintrat, mehr noch aber als ich oben auf dem Rande umherging, schien es mir seltsam, etwas Grosses, und doch eigentlich nichts zu sehen. Auch will es leer nicht gesehen sein, sondern ganz voll von Menschen, wie man es neuerer Zeit Joseph I. und Pius VI. zu Ehren veranstaltet. — Doch nur in der frühesten Zeit that es seine ganze Wirkung, da das Volk noch mehr Volk war, als es jetzt ist; denn eigentlich ist so ein Amphitheater recht gemacht, dem Volk mit sich selbst zu imponieren, das Volk mit sich selbst zum besten zu haben.

„Wenn irgend etwas Schauwürdiges auf flacher Erde vorgeht und alles zuläuft, suchen die Hintersten auf alle mögliche Weise sich über die Vordersten zu erheben: man tritt auf Bänke, rollt Fässer herbei, fährt mit Wagen heran, legt Bretter hinüber und herüber, besetzt einen benachbarten Hügel, und es bildet sich in der Geschwindigkeit ein Krater. Kommt das Schauspiel öfter auf derselben Stelle vor, so baut man leichte Gerüste für die, so bezahlen können, und die übrige Masse behilft sich, wie sie mag. Dieses allgemeine Bedürfnis zu befriedigen, ist hier die Aufgabe des Architekten. Er bereitet einen solchen Krater durch Kunst, so einfach als nur möglich, damit dessen Zierat das Volk selbst werde. Wenn es sich so beisammen sah, musste es über sich selbst erstaunen; denn da es sonst nur gewohnt, sich durcheinander laufen zu sehen, sich in einem Gewühle ohne Ordnung und sonderliche Zucht zu finden, so sieht das vielköpfige, vielsinnige, schwankende, hin und her irrende Tier sich zu einem edlen Körper vereinigt, zu einer Einheit bestimmt, in eine Masse verbunden und befestigt, als eine Gestalt, von einem Geiste belebt. Die Simplizität des Oval ist jedem Auge auf die angenehmste Weise fühlbar, und jeder Kopf dient zum Mafse, wie ungeheuer das Ganze sei. Jetzt, wenn man es leer sieht, hat man keinen Mafsstab, man weiss nicht, ob es gross oder klein ist.“

No. 33. Bischof Ambrosius und Kaiser Theodosius. Von Rubens.

(Das Original befindet sich in der K. K. Gemäldegalerie in Wien.)

Während im 16. Jahrhundert die italienische Malerei unbestritten als die erste in ganz Europa anerkannt wurde, verschob sich dies Verhältnis im 17. Jahrhundert zu Gunsten der nördlichen Länder mit Ausnahme Deutschlands, wo der grosse Religionskrieg alle Blüten der Kunst knickte. Den höchsten Ruhm haben die beiden niederländischen Schulen erungen, die holländische und die Brabanter oder flandrische, denen beiden das Streben gemeinsam ist, durch Ausbildung des Kolorits eine möglichst grosse Naturwahrheit zu erreichen.

In Peter Paul Rubens verehrt die Kunstgeschichte den grössten Meister der Brabanter Malerei. 1577 in Siegen (Westfalen) als Sohn eines Antwerpener Schöffen, der wegen seiner protestantischen Gesinnung in den Religionskämpfen geflüchtet war, geboren, verlebte er seine Jugend in Antwerpen, wohin die Familie, die nach dem Tode des Vaters zum Katholizismus übertrat, zurückkehrte. Nachdem er den Unterricht heimischer Maler genossen hatte, ging er 1600 nach Italien, wo er, zeitweilig im Dienste des Herzogs von Mantua, bis 1608 blieb, und legte hier durch ein allseitiges sorgfältiges Studium der grossen Italiener den Grund zu seiner eigenen künstlerischen Grösse. Nach seiner Rückkehr war er kurze Zeit in Brüssel, dann dauernd in Antwerpen ansässig, heiratete 1609 Isabella Brandt und entfaltete im Kreise zahlreicher Schüler eine erstaunlich fruchtbare Thätigkeit. Zu dem Hofe des spanischen Statthalters in Brüssel stand er in engen Beziehungen und wurde sogar als Ueberbringer politischer Aufträge 1620 nach Paris, 1628 nach Madrid und 1629 nach London geschickt. Nach dem Tode seiner ersten Frau heiratete er 1630 die jugendlich blühende Helene Fourment, deren Zügen wir auf seinen Bildern oftmals begegnen. 1640 starb er.

Es lässt sich nicht leugnen, dass wir vor vielen Bildern des Meisters den Eindruck einer Mischkunst empfangen. Wir sehen den Sohn des germanischen Nordens mit dem stark ausgeprägten Naturalismus, der andererseits durch seine vieljährige Schule in Italien und sein katholisches Bekenntnis eng mit der Renaissance und dadurch mit der Antike verknüpft war, in einer Kultur, die, seitdem die humanistischen Ideen nicht mehr leuchteten, bereits über ihren Höhepunkt hinausgeschritten war und den Ruhm einer allgemein unbestrittenen Wertschätzung eingebüsst hatte. Der theatralische Pomp in vielen seiner Kompositionen stammt von dem lateinischen Erbe. Was trotzdem an Rubens' Gestalten immer entzücken wird, das ist die rein physische Gewaltigkeit, die gesunde Sinnlichkeit, die unerschöpfliche Lebenskraft, die uns Menschen des goldenen Zeitalters, des Paradieses gleichsam lebendig werden lässt, wo Daseinsfreude und Thatenlust die Ideale sind, wo der Begierde, dem Willen unmittelbar das Vollbringen folgt, wo alle menschlichen Empfindungen mächtiger hervorströmen, aber auch Kämpfe und Leiden in furchtbarer Gestalt erscheinen. das Und alles giebt er in einem leuchtend klaren, breit und kühn behandelten Kolorit, das noch heute zur Bewunderung hinreiss.

Auch in der Wahl der Stoffe für seine Bilder zeigt er die universale Begabung des Genies. In allen Gattungen der Malerei ist er heimisch; doch nehmen die Historienbilder, teils religiösen, teils weltlichen Inhalts, den breitesten Raum ein. Der Künstler, der selbst im Fache der Geschichte umfassende und tiefgehende Studien gemacht hatte, setzt dabei die Kenntnis der historischen Vorgänge als einen selbstverständlichen Bestandteil der allgemeinen Bildung voraus und legt den Nachdruck auf die äussere dramatische Situation und die

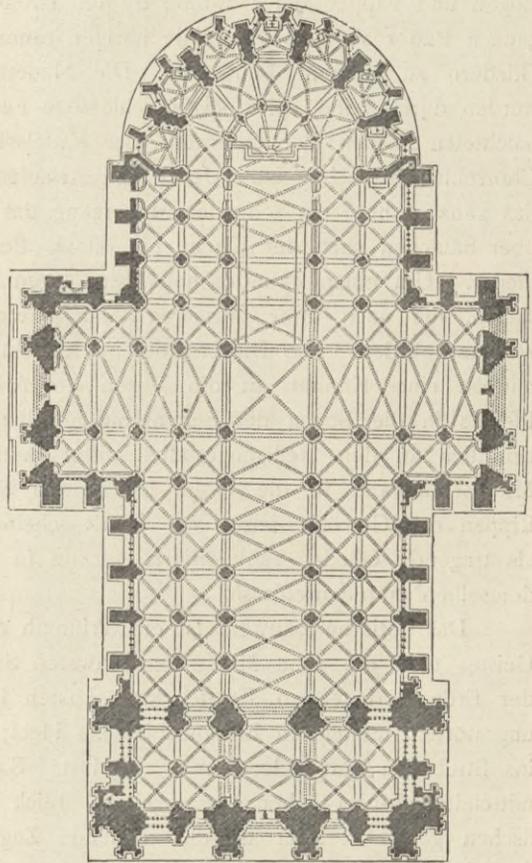
Farbengebung. So ist es auch mit unserem Bilde. Der Kaiser Theodosius der Grosse hatte zur Strafe für einen Aufruhr der Stadt Thessalonich im Jahre 392 die Einwohner derselben unter dem Vorwande öffentlicher Spiele in den Circus locken und dort durch ringsum aufgestellte Soldaten niedermachen lassen, nach der geringsten Angabe 7000 Bürger. Als Rächer der durch diese Grausamkeit geschändeten Ehre der Kirche trat der Erzbischof Ambrosius von Mailand auf. Dieser weigerte dem Kaiser den Eintritt in die Kirche in Mailand so lange, bis sich derselbe der ihm auferlegten Kirchenbusse unterwarf und, der Zeichen seiner Hoheit entkleidet, öffentlich unter den Büssenden um Verzeihung seiner Sünde bat.

Was einem Betrachter, der dieser Kenntnis der Vorgeschichte und des Nachfolgenden entbehrt, aus dem Kontrast der beiden Hauptgestalten nur als Ahnung entgegentritt, wird jetzt vollkommen klar. Dort der Imperator, trotz des Lorbeers wenig majestätisch, im Gefühl seiner Schuld halb schmeichlerisch freundlich, halb demütig gebückt um Einlass bittend; hier der Erzbischof, königlich erhaben von Gestalt und Antlitz, in der ganzen Pracht seiner Würde, mit traurigem, doch entschiedenem Ernste, durch den ein Zug väterlicher Milde und Liebe blickt, den Eintritt verwehrend, nicht zufrieden mit der inneren Reue. Und demgemäß die Gefährten: dort die Feldherren des Kaisers, die mit ihrer schweren Muskulatur und den rauhen Zügen eher für Barbarenkrieger gelten könnten, in der dumpfen Befangenheit der Scham; hier die Diener der Kirche mit den vergeistigten Gesichtern, alle, selbst der Chorknabe, voll Unmuts über die drohende Schändung des Heiligtums und überzeugt von dem Siege der geistigen und sittlichen Macht der Kirche über die despotisch rohe Herrschergewalt. Wir dürfen indes nicht vergessen, dass Rubens diese schlagende Charakteristik — unbewusst oder bewusst? — auf Kosten des historischen Theodosius gegeben hat, den die Zeitgenossen seines weisen und gerechten Sinnes — soweit nicht der Jähzorn ihn zu leidenschaftlichen Thaten fortriss — sowie seiner männlichen Schönheit wegen gern mit dem Kaiser Trajan verglichen. Ob der Künstler sich mit diesem Bilde, das den Triumph der katholischen Kirche über einen der grössten Weltherrscher und zugleich einen ihrer treuesten Söhne vorführt, in den Dienst der Gegenreformation, für die er sonst mehrfach, so mit dem malerischen Schmuck für die neue Jesuitenkirche in Antwerpen thätig gewesen ist, gestellt hat, muss offene Frage bleiben, solange die Herkunft des Gemäldes, das heute im Rubensaal des kunsthistorischen Hofmuseums in Wien neben den Resten jenes Bilderschmucks prangt, im Dunkel liegt. Wer sich Schlüsse aus geistreich spielenden Kombinationen von Namen gefallen lässt, stimmt vielleicht der folgenden Hypothese zu. Das Bild soll um das Jahr 1621 entstanden sein zu einer Zeit, da Rubens von der Witwe des französischen Königs Heinrichs IV., Maria von Medici, den Auftrag zu einer ganzen Galerie von Bildern aus ihrem und ihres Gatten Leben empfing, und zwar als Geschenk des Künstlers an den Abbé Claude Magis von St. Ambroise. Dieser hatte nämlich in Gemeinschaft mit dem Baron von Wicq, dem belgischen Gesandten in Paris, welchem letzteren thatsächlich Rubens seinen Dank durch die Widmung eines Madonnenbildes bezeugt hat, die Verhandlungen zwischen der Königin und dem Künstler vermittelt.

No. 34. Der Kölner Dom.

Wunderbar und wunderreich, wie der Glaube des Mittelalters, ist das Innere des gotischen Doms. Der durch die grossen Fenster überall eindringende Tag wird durch bunte Glasmalereien gedämpft, und in diesem magischen Lichte erscheint das bunte Gewirr der Pfeiler und Rippen, die alle nur den einen Drang nach oben haben und sich dort hundertfach verschlingen und kreuzen, noch geheimnisvoller. Bei jedem Wechsel des Standortes verschieben sich die Pfeilerreihen gegeneinander und bieten immer neue Wunder für das Auge. Je länger wir weilen, desto mehr entfesseln die erhabenen Räume in unserer Seele die schlummernden Harmonien einer andächtigen und weihvollen Stimmung und verleihen unserer Phantasie zauberische Flügel zum bunten Spiel mit ungeahnten Empfindungen, denen von der Schwere und Greifbarkeit irdischen Stoffes kaum noch die Erinnerung anhaftet. Alles Irdische rückt in eine ideale Beleuchtung, und jedes Gebet eilt mit leichteren Schwingen zu Gott empor.

Nur mit Mühe vermögen wir uns in einem Dom, wie dem Kölner, zu einer ruhigen Erkenntnis des Zusammenhanges der Glieder und Räume zu sammeln. Wir stehen im westlichen Teile des Langhauses im Mittelschiff und schauen nach dem sich himmelan wölbenden Chor mit dem Altar. Nach links und rechts begrenzen unseren Blick zunächst zwei Reihen von Pfeilern, die durch Spitzbogen miteinander verbunden sind; durch diese Arkaden hindurch sehen wir in die Seitenschiffe, von denen auf jeder Seite, wie die beiden hinteren Pfeilerreihen zeigen, zwei vorhanden sind. Auch ein Querhaus ist da; die helle Wand, die zwischen dem ersten und zweiten Pfeiler rechts aus der Ferne herschimmert, gehört zu demselben. Somit ist der Kölner Dom ein fünfschiffiger Bau in der Form des ateinischen Kreuzes. Im Aufbau erkennen wir das Prinzip der Basilika; denn das Mittelschiff steigt (45 m hoch) weit über die Seitenschiffe (19 m hoch) empor und erhält direktes seitliches Oberlicht. Ueberall herrscht der gotische Spitzbogen, der den Blick nach oben zieht, zunächst in den Arkaden, dann in den Gewölben, die so konstruiert sind, dass die vier Kappen nur als leichtgemauertes Füllwerk zwischen die steinernen Bogen und Rippen, die sich im Schlussstein treffen, eingespannt sind. Das zweite Gewölbe (von unserem Standpunkte aus) mit dem grossen Schlussstein bezeichnet die sogen. Vierung, d. h. den Raum, wo sich Lang- und Querhaus kreuzen. Während im romanischen Stil die Gewölbe des Langhauses nur bis zur Vierung gehen, ist in der Gotik der Chor in das Gewölbesystem der Kirche hineingezogen, und die Apsis, nun nicht mehr halbrund, sondern vieleckig gebildet, schliesst mit einem Strahlengewölbe von sieben Kappen in gleicher Höhe wie das Mittelschiff. Auch im Grundriss wird, wie ein Blick



auf die Zeichnung lehrt, eine enge Verbindung des Chors mit der übrigen Kirche dadurch hergestellt, dass die Seitenschiffe, anstatt, wie in den romanischen Kirchen, vor dem Querhause schroff abzubrechen, sich um die Apsis herum fortsetzen, die inneren als niedriger Chorumgang, die äusseren als ein Kranz von Kapellen, die sich nach dem Umgange öffnen.

Um die schwindelnd hohen Gewölbe des Mittelschiffes zu tragen, genügen nicht mehr die im Innern der Kirche stehenden Pfeiler. Jene haben die Neigung, zur Seite auszuweichen (sich zu schieben) und müssen daher nicht nur senkrecht, sondern auch seitlich gestützt werden, und das geschieht von aussen durch gewaltige Strebepfeiler, die an der Wand der Seitenschiffe emporsteigen, sich dann frei in die Luft erheben und durch frei gespannte Strebepfeiler mit der Obermauer der Kirche verbunden sind, um auf diese Weise den Seitenschub der Gewölbe aufzufangen. Durch Pfeiler, Strebepfeiler, Strebepfeiler und durch die Bogen und Rippen der Gewölbe ist nun ein festes konstruktives Gerüst hergestellt, das den ganzen Bau zusammenhält. Alle übrigen raumabschliessenden Teile werden zwischen diesen Gliedern zu leichten Füllungen. Die Mauern verlieren ihre konstruktive Bedeutung und werden durch hohe, spitzbogig geschlossene Fenster fast ganz durchbrochen, wie an den erleuchteten Partien der Oberwand des Mittelschiffes und an dem oberen lichtschrimmernden Chorschluss zu sehen ist. Ueber den Arkaden und unter den Fenstern aber läuft rings um das ganze Innere ein schmaler Mauergang, das sogen. Triforium, das sich mit Bogenstellungen über Säulchen nach der Kirche hin öffnet. Besonders charakteristisch erscheinen die Bündelpfeiler. Um einen cylindrischen Kern legen sich, durch Hohlkehlen getrennt, Dreiviertelsäulen, die nach ihrer grösseren oder geringeren Stärke als alte oder junge Dienste bezeichnet werden. Die Dienste, die in der Längsachse des Schiffes stehen, setzen sich vermittelst eines Kapitäl in die Bogen der Arkaden fort, ebenso die an der Rückseite des Pfeilers in die Bogen der Seitenschiffsgewölbe; die Hauptdienste aber, auf unserem Bilde kenntlich an den Heiligengestalten unter Baldachinen, steigen ohne Kapitäl vorne an der Mittelschiffswand in die Höhe bis zu der Stelle, wo über einem Kapitäl die Bogen und Rippen der Gewölbe ansetzen. Somit scheint die Kraft der Wölbungsbogen, die sämtlich als tragende Glieder funktionieren, schon in dem Pfeiler als im Keime enthalten und aus demselben emporzuschliessen.

Das gotische Bauwerk ist ein Triumph des sinnenden und berechnenden menschlichen Geistes über die rohe Masse des schweren Steins. Der Widerstreit zwischen den sich von der Erde losringenden Kräften und Lasten ist überwunden und macht dem Ausdruck des ungestörten, mühelosen Emporschiessens Platz; alles Feste scheint in die höchste Bewegung, ins Strebende und Schwebende aufgelöst. So kann der gotische Bau für ein Symbol der mittelalterlich-christlichen Ideen gelten. Blick und Herz werden vom Irdischen zum Himmlischen gelenkt. Hier ist der sehnnende Zug des Herzens nach der ewigen Heimat, nach dem Uebersinnlichen, in lebendig gewordenem Stein verkörpert. Hier gilt das Wort: „Mein Reich ist nicht von dieser Welt.“ Der Geist hat die Last des Erdendaseins überwunden und schwingt sich befreit auf zu den Wohnungen des Friedens.

Der Kölner Dom, ein staunenswertes Zeugnis menschlicher Kunst und menschlichen Fleisses, zeigt, obwohl er sich an französische Muster (Kathedrale von Amiens) anschliesst, das gotische System in seiner höchsten Vollendung mit konsequentester Durchbildung der senkrechten Richtung. 1248 unter Erzbischof Konrad von Hochstaden vom Meister Gerard begonnen, stand der Bau seit Anfang des 16. Jahrhunderts unfertig da, bis er 1842 durch Friedrich Wilhelm IV. wieder aufgenommen und 1880 zur Freude des ganzen geeinigten Deutschlands vollendet wurde.

No. 35. Minerva Giustiniani (medica).

(Rom, Vatikan.)

Neben dem Lichtgotte Apollo ist die Lichtjungfrau Athene die idealste unter allen den vielen Versinnlichungen des Göttlichen, die der hellenische Geist hervorgebracht hat. Nach dem Mythos, wie wir ihn bei Hesiod finden, aus dem Haupte des Zeus entsprungen, erscheint sie in strenger Jungfräulichkeit als die personifizierte Weisheit des Vaters der Götter und Menschen und ist demgemäss die mächtige und kluge Lenkerin der Städte und Staaten in Krieg und Frieden, die Schirmerin jeder nützlichen männlichen wie weiblichen Thätigkeit, die Freundin und Helferin der grossen Helden, wie des Odysseus und Achilleus, ja am Ende die Göttin aller Künste und Gewerbe, aller Weisheit und Wissenschaft, auch der klugen, geordneten Kriegführung während Ares der Gott des wilden, blutigen Kampfes ist.

Der grösste Meister der griechischen Idealkunst, Phidias, stellte für alle Zeiten die Grundzüge ihres Abbildes fest. Dreimal stand sie, von seiner Hand verfertigt, auf der Akropolis von Athen, einmal als eherne sogen. Promachos (Vorkämpferin) in kolossaler Grösse im Freien, dann ebenfalls in Erzguss als Athena Lemnia (weil sie von attischen Kolonisten von Lemnos geweiht war), an der bei alten Schriftstellern der feine Gesichtsumriss, die Zartheit der Wangen und die Schönheit der Nase gerühmt wird, und endlich das neben dem Zeus von Olympia am meisten gefeierte Werk des Meisters, die Athene Parthenos (die Jungfrau), das kolossale Goldelfenbeinbild in der Cella des Parthenon, von dem die 1879 in Athen entdeckte sogen. Varvakionstatuette aus Marmor, die allerdings aus römischer Zeit stammt, einen Begriff giebt.

Unter den zahlreichen erhaltenen Pallasbildern wurde unsere Minerva eine Zeit lang Medica, d. h. die heilende genannt, da man das Bild der Schlange, das gewöhnliche Attribut des Gottes der Heilkunde, des Asklepios, als ein Sinnbild der Heilkraft deutete. Sie wird jetzt gewöhnlich mit dem Namen der Pallas oder Minerva Giustiniani bezeichnet, weil sie sich früher im Palazzo Giustiniani in Rom im Besitz dieser Familie befand, ist aus parischem Marmor etwas über Lebensgrösse gebildet und steht im Braccio nuovo des Vatikan. In Gemeinschaft mit der Pallas von Velletri im Capitolinischen Museum, mit der sie genau



Varvakionstatuette.

übereinstimmend auf das nämliche Original zurückgeht, ist sie ein Beispiel dafür, wie die alten Göttertypen in späterer Zeit verjüngt wurden. Von dem kriegerischen Charakter der Burggöttin, an der sich das heilige Tier, die Tempelschlange, emporringelt, ist nichts geblieben als die Bewaffnung, die Lanze, der sphinxbekrönte Visierhelm und die schlangenumwundene schuppige Aegis mit dem Medusenhaupt auf der Brust. Aber die hehre Jungfräulichkeit ist ganz und gar zum Ausdruck gekommen. Der mächtige Körper, der durch die Breite der Schultern und die Schmalheit der Hüften fast ein männliches Ansehen gewinnt, ist bis auf die Füße in das faltenreiche Gewand und den Mantel gehüllt. Und nun diese grossen Züge des Antlitzes, die nichts von irdischer Bedürftigkeit, von Liebe wissen, streng und doch schön, wie es die Alten von der Athene Lemnia berichten, klar und doch nicht kalt, vertrauenerweckend in ihrer ruhigen Einfachheit. Still und ruhig wie sie dasteht, erscheint sie als die Verkörperung des innersten Sinnens, des Nachdenkens; ja, man könnte versucht sein, von einem Zuge träumerischen Versenktseins in sich selbst zu sprechen, wenn man die leichte Neigung des Kopfes nach vorne betrachtet und den ersten Schatten, den der Helmrand auf Stirn und Auge wirft.

Goethe hat, wie er am 13. Januar 1787 schreibt, die Statue noch im Palaste Giustiniani gesehen und fühlt sich nicht würdig genug, über sie etwas zu sagen. „Wenn ich nicht irre, so ist sie von jenem hohen strengen Stil, da er in den schönen übergeht, die Knospe, indem sie sich öffnet, und nun eine Minerva, deren Charakter eben dieser Uebergang so wohl ansteht!“

No. 36. Thalia.

(Rom, Vatikan.)

Ein Prachtsaal der Antiken-Sammlung des Vatikan, die Sala delle Muse, führt seinen Namen von den marmornen Statuen der neun Musen, die hier um ihren göttlichen Führer, den Apollo Musagetes, versammelt sind. Die Bilder sind, ausser dem der Euterpe und der Urania, die der Vollständigkeit halber anderswoher hinzustellen sind, samt demjenigen des Gottes 1774 unter den Ruinen einer ehemaligen Villa des Cassius bei Tivoli im Sabinergebirge aufgefunden und zeugen dafür, wie die vornehmen Römer in jener Zeit des durch die Künste verfeinerten Lebensgenusses es liebten, auf ihren Sommersitzen der Naturfreude eine poetische Färbung zu verleihen. Sechs dieser Musen sind sitzend gebildet, je eine stehend, schreitend und tanzend; und man hat hieraus, was die Frage der ursprünglichen Zusammenstellung betrifft, auf eine dreiteilige Gruppierung geschlossen, indem man sich je zwei sitzende Figuren mit einer der drei übrigen verbunden denkt, alles freilich unter der Voraussetzung, dass die verlorene Euterpe und Urania auch hinsichtlich der Stellung die richtigen Vertreterinnen gefunden haben.

Unter den Musen, ursprünglich den Göttinnen des Gesanges, die bei Homer noch ohne bestimmte Zahl und Namen, zuerst bei Hesiod in ihrer Neunzahl als die Repräsentanten der Künste und Wissenschaften aufgeführt werden, ist Thalia

(die blühende), die Muse der heiteren und ländlichen Dichtkunst, der Komödie. Wie alle ihre Schwestern ist sie uns zunächst nur durch ihre Attribute, den gekrümmten Hirtenstabs das Tamburin und die komische Maske neben ihr auf dem Felsensitze erkennbar. Alle Körperliche an ihr steht unter dem Banne einer leichten seelischen Anspannung, in der sie



Apollo Musagetes.

uns das Bild edel vergeistigter Weiblichkeit gewährt. Auf ihren schönen, sinnend nach innen gerichteten Zügen wohnt ein heiterer Friede, und auf ihrem Haupte, das von reichlichem Epheu wie von einem Kopfputz umkränzt ist, liegt es wie ein Abglanz der frohen Gedanken, die hinter dieser reinen Stirn erstehen, ja wie das blühende Glück selber.

Wie schön wussten die Griechen in der Kunst das edle Maß und die feine Grenze inne zu halten, da sie diese Gestalt mit der schlanken Leichtigkeit ihrer Glieder, anstatt ihr selbst den hellen Jubel und die ausgelassene Lust aufzuprägen, nur durch die Attribute als den künstlerischen Quell der heiteren Laune und des Frohsinns bezeichneten. Ob diese vaticanischen Musen nebst dem Apollo, wie manche annehmen, als Kopieen der Originale zu betrachten seien, die der rhodische Künstler Philiskos nach dem Berichte des Plinius für den Portikus der Oktavia in Rom gearbeitet hat, muss dahingestellt bleiben.



No. 37. Reitergruppe vom Fries des Parthenons.

Neben dem eigentlichen Kulttempel der Athene, dem ionischen Erechtheion, erhob sich auf der Akropolis von Athen der dorische Parthenon, der Festtempel der jungfräulichen Göttin, der für die Aufnahme von Weihgeschenken und für den Empfang der glänzenden Festzüge bestimmt war und zugleich den Schatz des athenischen Staates sowie den des delischen Seebundes in sich schloss. An Stelle des durch die Perser zerstörten alten Tempels des Pisistratos unter Perikles von den Architekten Iktinos und Kallikrates (454—438?) ganz aus pentelischem Marmor gebaut, empfing er seine plastische Ausschmückung durch Phidias, den Freund des Perikles, der an der Spitze einer ganzen Künstlerschar in den Skulpturen des Parthenons ein Werk von nie wieder erreichter Grösse und Schönheit schuf. Im Ostgiebel war in vollrunden, freistehenden Figuren die Geburt der Athene aus dem Haupte des Zeus dargestellt, im Westgiebel ihr Sieg über Poseidon in dem Wettstreit um den Besitz des attischen Landes. Die 92 Metopen enthielten in Hochrelief Schilderungen von Giganten-, Amazonen-, Kentauren- und Trojanerkämpfen, und der Cellafries stellte den Festzug der Panathenäen dar. Ein vaterländisch-religiöser Gedanke verbindet alle diese Darstellungen miteinander: Athene als gefeierte Göttin unter den Göttern, Athene als Schützerin der Griechen und insbesondere der Athener im Kampf gegen Unholde und Feinde, endlich die dankbare Huldigung der Stadt selbst.

Von allen diesen Werken sind uns nur dürftige Reste erhalten. Im Jahre 1687, kurz nachdem der französische Maler Carrey (1674) die Bildwerke des Tempels gezeichnet, wurde der Parthenon durch eine Bombe der Venetianer, die die von den Türken besetzte Akropolis belagerten, zur Ruine gemacht. Im Anfang des 19. Jahrhunderts liess dann Lord Elgin, der als englischer Gesandter am österreichischen Hofe nach Konstantinopel gegangen war und von dort aus Griechenland durchforscht hatte, die Mehrzahl der noch an dem Bau befindlichen Skulpturen, leider nicht mit der gehörigen Vorsicht und Schonung, herunternehmen und 1812 nach England bringen. Dort bilden sie unter dem Namen „Elgin marbles“ eine Hauptzierde des Britischen Museums in London und sind, vor weiteren Zerstörungen sicher, zu einer hohen Schule der Künstler und Kunstfreunde geworden.

Der Fries umgibt die äussere Wand der Cella sowie die Vor- und Hinterhalle in der Höhe der äusseren Triglyphen, d. i. in einem Abstände vom Fussboden von 11,9 m. Seine Länge beträgt 159,42 m, wovon auf jede Langseite 58,53 m, auf jede Schmalseite 21,18 m kommen. Die Platten sind 1 m hoch. Die Figuren sind in sehr flachem Relief, durchschnittlich nicht mehr als $4\frac{1}{2}$ und 5 cm aus dem Grunde herausgearbeitet, da der Fries kein direktes Licht erhielt, sondern nur durch den Reflex vom Fussboden des Säulenumgangs erleuchtet wurde und ein stärkeres Relief durch den Schattenschlag die Deutlichkeit beeinträchtigt hätte. Dagegen diente der azurblaue Grund, die Vergoldung der Verzierungen und die Bemalung der Gewänder dazu, die Wirkung für das Auge zu erhöhen. Wahrscheinlich lag dem Fries ein kleines Modell des Phidias selbst zu Grunde, nach welchem verschiedene Künstler denselben, nicht am Gebäude, sondern im Atelier ausgeführt haben.

Es ist die ideale Schilderung der Prozession am Feste der grossen Panathenäen, das alle drei Jahre im Juli stattfand und an dem das von kunstfertigen Frauen und Jungfrauen für das Holzbild der Göttin gewebte Gewand, der Peplos, der Athene dargebracht sowie die Hekatombe auf dem Altar vor dem Erechtheion geopfert wurde. Die Götter selbst werden

auf Stühlen sitzend gegenwärtig gedacht, um den Festzug zu empfangen. Der Oberpriester faltet das heilige Gewand, Jungfrauen tragen das Opfergeräte, Lyra- und Flötenspieler begleiten den Zug, die Opfertiere selbst werden mitgeführt. Von den attischen Bürgern sehen wir Greise mit Oelzweigen, Wagenkämpfer auf vierspännigen Paradowagen, endlich den glänzenden Zug der athenischen Reiterei, der auf unserem Bilde in zwei Platten von der Nordseite vertreten ist. In Zügen zu je sechs Mann sprengen die Reiter daher, und einen solchen Zug haben wir vor uns, wenn wir das Pferd, das rechts am Rande erscheint, zu dem folgenden Zuge rechnen und die zerstörte Partie an der oberen Ecke links mit einem Reiter ergänzen. Das Unnachahmliche dieser Gestalten liegt in der völligen Durchdringung von Natur und Kunst. Keine Absicht auf Wirkung, kein Vordrängen der künstlerischen Mittel! Die Kunst scheint hier Natur zu sein. Und bei dieser Wirklichkeit in Formen und Zügen, bei dieser höchsten Lebendigkeit das unsterbliche Leben des Ideals, wie es nur ein Künstler, der die Welt mit grossem Blicke und grossem Geiste sah, seinen Gestalten einhauchen konnte. Die Andacht der heiligen Feier auf den Gesichtern reiten die edlen Jünglinge, bei aller Bewegtheit in ernster Ruhe, dahin. Wie schön sitzen sie auf ihren Rossen! Man sieht den festen Druck der Schenkel an den gespannten Sehnen, während Schienbeine und Füsse in leichter Haltung erscheinen. Und nun diese Rosse von stämmiger orientalischer Art, denen das Feuer einer edlen Natur aus den fleischlosen Köpfen sprüht. Auch der Wechsel der Bekleidung, der die Reiter bald gepanzert, wie den dritten in der Reihe, bald nackt, bald mit dem Chiton zeigt, passt zu dem idealischen Ton der Darstellung, besonders aber der Reliefstil selbst. Die Figuren sind alle als in einer Ebene stehend gedacht. Kein Hintergrund ist angedeutet, selbst nicht durch die perspektivische Verkleinerung der Gestalten, die doch teilweise durch die ihnen zur Linken reitenden Nebenmänner halb verdeckt erscheinen.

Die Zäume der Pferde waren von Bronze eingefügt. Die Linien, die in unregelmässigen Kreuzungen über die Platten hinlaufen, sind sogen. Gussnähte, die bei einem Gipsabguss an den Stellen entstehen, wo die einzelnen Stücke der Gussform zusammenstossen, und die hier nicht abgeschliffen sind.

No. 38. Aurora, von Guido Reni.

(Nach dem Stich von Raffael Morghen.)

Guido Reni's Phöbus und Aurora wird mit Recht als das vollkommenste italienische Gemälde der beiden Jahrhunderte von 1580—1780 gepriesen, ein letzter grosser Nachklang der schönen Renaissancekultur, die es liebte, Leben und Denken in den formenfrohen Gestalten des sinnigen griechischen Mythos zu spiegeln.

Guido Reni (1575—1642) ist der begabteste Maler der Schule von Bologna, deren Stifter Lodovico Caracci und seine Neffen Annibale und Agostino die gesunkene Kunst durch allseitiges Studium der grossen italienischen Maler des 16. Jahrhunderts, Michelangelos, Raffaels, Tizians und Correggios, zu heben trachteten (daher Eklektiker genannt), zugleich aber einer reicheren Naturwahrheit huldigten und die Formen genauer der Wirklichkeit anpassten. Guido Reni malte die Aurora im Jahre 1606 in Fresko an der Decke des Hauptsaales im Casino des Palazzo Rospigliosi auf dem Quirinal in Rom.

Der Kupferstich von Raffael Morghen, den dieser Meister den Mafsen nach als Pendant zu seinem Blatt nach Leonardo da Vinci's Abendmahl gedacht hat, deutet auch die farbige Behandlung an, die über alle Beschreibung herrlich ist. Das schwärzliche Gewölk, auf dessen Grunde die wunderbare Gestalt der Aurora schwebt, teilt das Bild in zwei ungleiche Hälften. Aus dem goldenen Himmel Homers thun wir einen Blick auf die Erde in ihrer durch die Ferne verklärten Wirklichkeit. Hier ist alles Sonnenglanz, Leben und Bewegung, dort Dunkel und Ruhe. Der Kopf des Apollo schwimmt in einem Meer von Licht, das überallhin seine Strahlen wirft. Gelblich rote Gewänder zeigen die nächsten der Horen, der Göttinnen der Jahreszeiten, die in gleichschwebendem, rhythmisch bewegtem Tanzschritt den Sonnenwagen umgeben. Dann gehen die Farben in kühlere Töne, blauweiss und grünweiss über; und die isabellenfarbigen Pferde stimmen zu den grauen Tönen der Wolken, bis noch einmal Aurora mit Rosenfingern, das Haupt zu Apollo zurückwendend, auf dem dunklen Wolkengrunde hell erglänzt. Schon streut sie Rosen, und auf der Erde, die dort unten in den blauen Schatten der Nacht schlummert, erscheint die Morgenröte am Horizont und entzündet mit ihrem Licht die hochragenden Burgen.

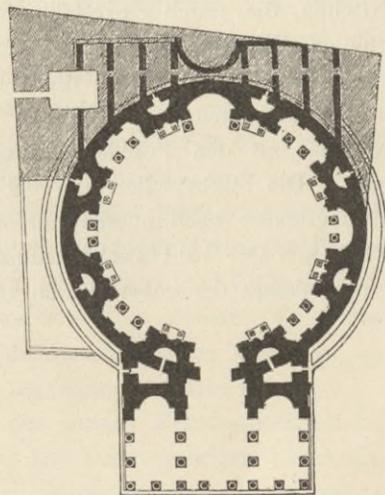
No. 39. Das Pantheon.

Das Pantheon ist der einzige Bau, der uns aus dem Altertum in seinen Mauern und in der Bedachung völlig erhalten ist, zugleich das schönste und grossartigste Werk der römischen Architektur. Ursprünglich wurde es von Marcus Agrippa, dem Schwiegersohn des Augustus, um 25 v. Chr. auf dem Marsfelde in Rom als ein Teil seiner grossen Thermen (öffentlichen Bäder) erbaut. In welchem Zusammenhang es aber mit diesen Thermen, von denen bedeutende Reste an der Hinterseite des Gebäudes aufgedeckt sind, gestanden hat, ist bis jetzt nicht aufgeklärt. Wahrscheinlich wurde es bald nach seiner Vollendung als Tempel der Verehrung der Götter gewidmet und diente zugleich zur Verherrlichung des julischen Kaiserhauses, indem daselbst die Statue Caesars neben denen der Götter (Mars und Venus sind durch Dio Cassius bezeugt) aufgestellt wurde. Der Name des Pantheon als eines allen Göttern gemeinsamen Heiligtums findet sich bereits bei Plinius.

Nachdem dieses Pantheon des Agrippa durch einen Brand zerstört war, wurde es unter Hadrian ganz neu wieder aufgebaut und bedurfte auch später wiederholter Restaurationen, so unter Septimius Severus und Caracalla. Wenn wir von den an der Rückseite liegenden Thermenresten absehen, so besteht das Pantheon aus drei Teilen, dem eigentlichen Hauptbau in Form der gewaltigen kuppelgedeckten Rotunde, dem Vorbau und der Vorhalle. Die nach Norden gerichtete tiefe Vorhalle ruht auf sechzehn korinthischen Säulen aus Granit, deren schöne Kapitäle mehr oder minder entblättert sind bis auf die drei von Bernini restaurierten Säulen der Ostseite. Acht der Säulen tragen über dreigeteiltem Architrav und Fries den vorderen, mit Eierstab und Konsolengesims geschmückten Giebel, dessen etwas steil und hoch erscheinende Form einstmals, als noch die fünf Stufen von dem im Laufe der Jahrhunderte aufgehöhten Platze zur Vorhalle hinauf führten, dem Auge in ihren wahren, wohlthuenden Verhältnissen entgegentrat. Dazu denke man sich die leeren Quadern des Giebelfeldes mit Skulpturen geschmückt. Ist, wie die Baukundigen aus technischen Gründen schliessen, auch die Vorhalle unter Hadrian und zwar später als der Rundbau aufgeführt, so beweist die Inschrift auf dem Fries (M. Agrippa L. F. Cos. tertium fecit), dass sicherlich bei dem Neubau die Werkstücke aus der Zeit des Agrippa wieder zur Verwendung kamen. Die Vorhalle gliedert sich nach innen in drei, je drei Säulen tiefe Schiffe, von denen das mittlere zu dem Eingange mit der antiken Bronzethür führt, die beiden seitlichen aber in Nischen endigen, in denen die Kolossalstatuen des Augustus und Agrippa aufgestellt waren.

Von dem Vorbau, der das eigentliche Portal enthält, sieht man über dem Giebel der Vorhalle die rechteckige, mit einem Konsolengesims wagerecht schliessende Oberwand, die früher ebenfalls ein Giebel schmückte, wie die an der rechten Seite sichtbaren Ansätze bezeugen.

Der Hauptbau zeigt uns die grossartige Konstruktion einer Kuppel über kreisrundem



Raume von 43 m Lichtweite und der gleichen Höhe. Die halbkugelförmige Gestalt der Kuppel verbirgt sich am Aeusseren durch das dritte Geschoss der Umfassungsmauer, eine glatte Attika und eine Anzahl von Stufenringen, die bis über die halbe Höhe der Kuppel hinaufgeführt sind. Man muss sich vorstellen, dass die Wölbung im Innern in der Höhe des das zweite Stockwerk der Mauer abschliessenden Gesimses beginnt. Der gewaltige cylinderförmige Unterbau der Kuppel war im Altertum mit Marmor und Stuck verkleidet. Jetzt sehen wir das nackte Ziegelwerk des Gemäuers, das von doppelt und dreifach übereinander weggeführten Bogen durchsetzt ist, wie auf unserem Bilde an der rechten Seite im zweiten und dritten Geschoss deutlich zu sehen ist. Wir erkennen hier die eigentliche Konstruktion der Umfassungsmauer, die sich als ein Hohlkörper darstellt. Die Last der Kuppel ist nämlich nicht auf die ganze Umfassungsmauer gleichmässig verteilt, sondern auf einzelne Punkte derselben geleitet. Ein Blick auf den eingedruckten Grundriss wird das Verständnis erleichtern. Acht mit zellenartig ausgesparten Räumen versehene Pfeiler werden im zweiten Geschosse mit Tonnengewölben verbunden, die bestimmt sind, den Seitenschub der Wölbung auf die Pfeiler zu lenken. Dadurch dass nun die Oeffnungen zwischen diesen Pfeilern und Tonnen, die 4,5 m weit ins Innere hineinragen, nach aussen mit einem 1,80 m dicken Gussgemäuer geschlossen sind, entstehen im Innern, abgesehen von dem Eingang, sieben Nischen, die, durch eingestellte Säulen von dem Hauptraum geschieden, zur Aufnahme von Statuen geeignet sind und so ihre hohe Bedeutung für den Zweck des ganzen Bauwerks empfangen. Somit stehen die beiden unteren Geschosse des Aeusseren mit den zwei Stockwerken des Inneren im innigsten konstruktiven Zusammenhang, indem die Seitenwände jener Nischen mit den Punkten zusammenfallen, an denen der Druck der Kuppel aufgefangen wird. Die Strebepfeiler, die bei gotischen Kirchen, wie dem Kölner Dom, aus der Umfassungsmauer nach aussen hervorragten, sind also hier bei dem Pantheon nach innen geschoben. Der bald zweitausendjährige Bestand des grossartigen Werkes ist ein Zeugnis für die Genialität der konstruktiven Idee wie für die Güte der Ausführung.

No. 40. Lavinia. Von Tizian.

(Das Original befindet sich im Königlichen Museum zu Berlin.)

Hier wuchs die Kunst wie eine Tulipane
Mit ihrer Farbenpracht dem Meer entstiegen,
Hier scheint auf bunten Wellen sie zu liegen
Gleich einer zauberischen Fee Morgane.

Die Farbe ist das Lebelement der venetianischen Malerei. Im wahren Sinne des Wortes scheint die Farbenkunst, wie Platen es in einem seiner venetianischen Sonette ausdrückt, dem Meere entstiegen zu sein. Denn hier, wo der aus den Lagunen aufsteigende Wasserdampf alle Umrisse mit weichen Tönen umzieht, wo der Sonnenstrahl, in dem feuchten Dunstkreis tausendfältig gebrochen, die ganze unermessliche Skala der Farben des Regenbogens, bald diese, bald jene, wie es Wetter, Tages- und Jahreszeit bedingen, auf den Wellen und am Himmel hervorzaubert und die schlafenden Goldtöne in dem Gemäuer der Paläste und Kirchen weckt, hier musste das Auge frühzeitig für Farbenempfindungen und Farbestimmungen sich schärfen und den Künstler zum Wettstreit mit der Natur anspornen. Es ist gewiss kein Zufall, dass die beiden Koloristenschulen der älteren Kunst, die venetianische und die niederländische, in der Nähe des Meeres entstanden sind. Und andererseits vermochten die venetianischen Künstler nur mit Hilfe der Farben, vornehmlich der Oelfarbe, ein Spiegelbild des Glanzes und der Pracht in der Lagunenstadt zu geben und damit den Ansprüchen an höchste Augenlust, wie sie im Sinne jener reichen und üppigen Aristokratie von kriegerischen Kaufleuten lagen, zu genügen. Das bloße wonnevolle Dasein schildern, das sinnlich Reizende — wie es auch Correggio gethan hatte — in Raum und Licht wirklich machen zu können, war genug, um dem Künstler Gunst und Ruhm zu sichern. So gering demgemäfs auch der Gehalt an poetischen Gedanken in der venetianischen Kunst ist, so übertrifft sie alle anderen Schulen Italiens durch die Fülle der eigentlich malerischen.

Wiederum der grösste Maler Venedigs und damit der ganzen Renaissancekunst ist Tiziano Vecelli aus Cadore (1477—1576), der mit seinem fast hundertjährigen Leben die ganze Blüte der venetianischen Kunst von Giovanni Bellini, dessen Schüler er war, bis zu den Ausläufern, Paul Veronese u. a. umschliesst und sie in ihrer prächtigsten Entfaltung vorstellt. Immer poetisch und wahrhaft vornehm, selbst wo es sich um die Schilderung des sinnlichen Lebensgenusses handelt, weiss er seine Gestalten durch sein leuchtendes Kolorit, seinen berühmten Goldton, für unsere Phantasie über die Wirklichkeit hinaus zu einem freien, glückseligen, vollkommenen Dasein zu erhöhen. Alle Gattungen der Malerei umfasst er gleichmäfsig; in dramatisch bewegten Kompositionen voll des mächtigsten Pathos wie in den einfachsten Existenzbildern ist er Meister. Als Porträtmaler hat er die höchsten Ehren geerntet und weit über Venedigs Grenzen hinaus: 1545 war er in Rom als Gast des Papstes Paul III. Farnese, 1548 und 1550 in Augsburg, von Kaiser Karl V. gerufen; Philipp II. von Spanien malte er mehrere Male.

Seine zauberisch schönen Frauenbildnisse entzücken uns noch heute durch den Schein des unmittelbaren warmen Lebens. Seine Tochter Lavinia, die sich 1555 mit Cornelio Sarcinelli von Serravalle verheiratete, ist in mehreren Bildern, in der Sammlung des Lord Cowper, in der Galerie zu Madrid und im Museum zu Berlin, vertreten, von denen das Berliner Exemplar das schönste ist. Es misst 3 Fuss 3 $\frac{1}{2}$ Zoll in der Höhe, gegen 2 Fuss

7¹/₂ Zoll in der Breite einschliesslich des Streifens Leinwand, der an der rechten Seite angefügt ist.

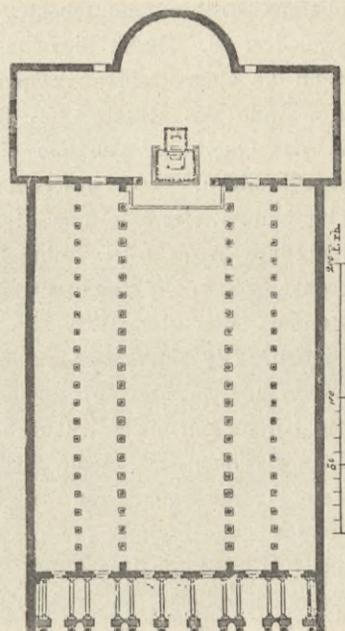
Ueber das Bewegungsmotiv der Lavinia hat man in dem Bestreben, geistreich erklären zu wollen, manche seltsame, ja abgeschmackte Dinge beigebracht; und doch genügt ein Blick auf die einfachste Wirklichkeit zum vollen Verständnis. Lavinia ist im Begriff, eine silberne Schale mit Früchten und Blumen auf den Balkon zu tragen, der sich, links von einem dunkelroten Vorhang auf brauner Wand begrenzt, auf eine Hügellandschaft in Abendbeleuchtung öffnet. Da wird sie von dem ihr im Rücken sitzenden Beschauer, also zunächst ihrem Vater, dem Maler, angerufen: „Was machst du da?“ oder „Was hast du da?“ Und nun antwortet sie, nicht bloss mit den Lippen, die noch geöffnet sind, sondern als lebhaftes Kind des Südens auch mit der Gebärde. Sie hebt die Schale sich umwendend hoch empor und zeigt sie dem Frager. Die scharfe Biegung des Rückens bedeutet weiter nichts als das Gegengewicht gegen die schwere Schale. Jede Erklärung, die irgend etwas von Absichtlichkeit in der Empfindung der Dargestellten zu Hilfe nimmt, scheint sich durch die kindliche, fast gleichgültige Unbefangenheit in den offenen Zügen des schönen Mädchens zu verbieten, das ihrer Reize noch beinahe unbewusst selbst wie eine schöne Blume oder Frucht anzuschauen ist. Das Fleisch sowohl wie die Kleidung sind mit grosser Farbenpracht in einer etwas verwischten weichen Manier auf einer Leinwand von grobem Gewebe ausgeführt. Lavinia trägt ein Kleid von gelblicher geblümter Seide, einen ciselierten Gürtel und hat einen weissen Schleier um die Schultern geschlungen. Ihr dunkelbraunes, schön sich kräuselndes Haar wird von einem mit Edelsteinen besetzten Diadem zusammengehalten.

No. 41. St. Paul vor den Mauern Roms.

Eine halbe Stunde vor der Porta S. Paolo in Rom liegt die berühmte Paulskirche, eine altchristliche Basilika, wengleich in völlig moderner Erneuerung. Die alte Kirche, die von Valentinian II. und Theodosius um 380 an der Stelle einer kleinen Kirche Konstantins gegründet war, brannte in der Nacht vom 15. bis zum 16. Juli 1823 nieder, worauf sogleich unter Leo XII. der Wiederaufbau begann, der 1854 unter Pius IX. nach dem gleichen Plane und in denselben Verhältnissen vollendet wurde.

Der Stil der altchristlichen Basilika führt uns in die Zeit, wo der Sieg des jungen Christentums über das griechische und römische Heidentum entschieden war. Gerade Kaiser Theodosius der Grosse war es, der die heidnischen Tempel schliessen liess, und damit machte sich das Bedürfnis kirchlicher Gebäude geltend, die als Versammlungsstätten der ganzen Gemeinde für den neuen Gottesdienst entsprechend grosse Innenräume gewährten. Die alten Tempel waren im allgemeinen wegen der Kleinheit der Cella, die ja nur zur Wohnung des Gottes bestimmt gewesen war, selbst als Muster schlecht zu verwerthen. Dazu kam die Scheu, an den heidnischen Kultusstätten, wo das Volksbewusstsein die alten Götter noch als Dämonen lebendig währte, dem einigen wahren Gotte zu dienen und damit die abergläubischen Neigungen der grossen Menge dauernd zu nähren, so dass solche Beispiele, wie die Umwandlung des Parthenon und des Pantheon zu Marienkirchen, ziemlich vereinzelt geblieben sind. Dagegen fanden die christlichen Baumeister ein Vorbild für ihre Kirchen in den altrömischen Basiliken, umfangreichen Gebäuden, die für den kaufmännischen Verkehr bestimmt waren und daneben einen Raum für Gerichtssitzungen enthielten. Inwieweit die neuen kirchlichen Bauten von ihren Vorbildern abhängig gewesen sind, ist heute eine vielumstrittene Frage und bei der schlechten Erhaltung der heidnischen Basiliken schwer zu entscheiden. Nur so viel scheint sicher, dass die erste christliche Kirche, die altchristliche Basilika, von jener ihren Ursprung und ihren Namen genommen hat. Dass die Christen alte Markt- und Gerichtshallen unmittelbar für ihren Gottesdienst in Besitz genommen und umgewandelt haben, ist nicht wohl anzunehmen. Dagegen war es ein allgemeines Verfahren der christlichen Architekten, dass sie ganze Säulenreihen und Gebälkstücke aus den alten heidnischen Monumenten ohne weiteres in ihren Bau herübernahmen und damit ihre Thätigkeit auf die Konstruktion im grossen beschränkten.

Der Grundriss der altchristlichen Basilika zeigt uns drei wesentliche Hauptteile, die in einer Längsachse von Westen nach Osten hintereinander liegen, zuerst das Atrium (bei der neuen Paulskirche noch nicht vollendet), einen Vorhof mit säulengetragenen Hallen ringsum und dem Weihebrunnen in der Mitte, dann einen grossen länglichen Raum für die Gemeinde und zuletzt einen kleineren, durch Schranken abgeschlossenen für den Altar und die Geistlichkeit, der mit seinen Wänden ein wenig über die Breite des Gemeindehauses hinaus-



Grundriss von St. Paul vor den Mauern.

Der Grundriss der altchristlichen Basilika zeigt uns drei wesentliche Hauptteile, die in einer Längsachse von Westen nach Osten hintereinander liegen, zuerst das Atrium (bei der neuen Paulskirche noch nicht vollendet), einen Vorhof mit säulengetragenen Hallen ringsum und dem Weihebrunnen in der Mitte, dann einen grossen länglichen Raum für die Gemeinde und zuletzt einen kleineren, durch Schranken abgeschlossenen für den Altar und die Geistlichkeit, der mit seinen Wänden ein wenig über die Breite des Gemeindehauses hinaus-

springt und sich so demselben in der Quere vorzulegen scheint, so dass von einem Langhaus und einem Querhaus gesprochen werden kann. Das Querhaus schliesst mit einer halbkreisförmigen Nische, der Apsis, in der sich der Bischofsstuhl und die Sitze für die höhere Geistlichkeit befinden.

Unser Bild versetzt uns in den westlichen Teil des Langhauses. Vier Reihen von je zwanzig Säulen teilen dasselbe in fünf Schiffe, ein breites Mittelschiff und vier schmalere Seitenschiffe, und lenken so die Blicke der ganzen Gemeinde nach der geheiligten Stätte des Altars und der Apsis. Die unkannelierten korinthischen Säulen aus Simplongranit sind durch Bogen miteinander verbunden und bilden so vier Reihen von Arkaden. Die beiden inneren Arkadenreihen tragen die Oberwände des Mittelschiffes, die sich hoch über die Dächer der Seitenschiffe erheben, von Fenstern durchbrochen sind und somit dem Hauptschiffe unmittelbares Licht zuführen, während Fenster in den äusseren Umfassungswänden die niedrigeren Seitenräume erhellen. Auf den Oberwänden ruht, durch ein Konsolengesims vermittelt, die überaus kostbar geschmückte, vergoldete Kassettendecke aus Holz, die in vertiefte Felder gegliedert ist. Durch dieselbe unterscheidet sich der neue Bau am meisten von dem alten; denn die alten Basiliken zeigen entweder den offenen Dachstuhl oder eine ganz flache Decke. Am Ende des Mittelschiffes führt der Triumphbogen, der auf zwei ionischen Säulen ruht, in das Querhaus, das um einige Stufen erhoben ist, ebenso kleinere Eingänge von den Seitenschiffen. Von unserem Standpunkt im Langhause bleibt der gewaltige Raum des Querhauses, das mit dem Mittelschiff gleiche Höhe besitzt, fast unbemerkt. Dass aber die halbrunde Apsis oder Tribuna, die hinter dem hohen Baldachin des Altars den Blick begrenzt, sich nicht unmittelbar an das Langhaus schliesst, ist an den hellbeleuchteten Wandstreifen unter der Mitte des Triumphbogens und zu Seiten der ionischen Säulen zu erkennen. Die einzelnen Glieder des Baues, die Säulen, die Pilaster an den Oberwänden u. s. w. zeigen uns an, dass wir uns noch ganz in der Formenwelt der Antike befinden. Ist auch die Kirche mit ihrem glänzenden Prunk weit entfernt von der einfachen Erhabenheit der alten Basiliken, so bleibt doch die Raumwirkung eine einzig ungeheure. Gerade die Anwendung der einfachsten Mittel, senkrechter Stützen und wagerechter Decke, zur Herstellung eines solchen Raumes (120 m lang, 60 m breit, 23 m hoch), die edle Ruhe der fünf Säulenhallen, die weiten Durchblicke rufen eine wunderbare Stimmung hervor, die, wenn auch nicht eigentlich religiös, so doch festlich und feierlich ist. Goethe, der noch die alte Paulskirche mit ihrem offenen Dachstuhl und mit ihren vier Reihen von je zwanzig antiken Säulen phrygischen und numidischen Marmors gesehen hat, versichert, dass ein architektonischer Anblick gleich diesem in der Welt nicht mehr vorhanden sei.

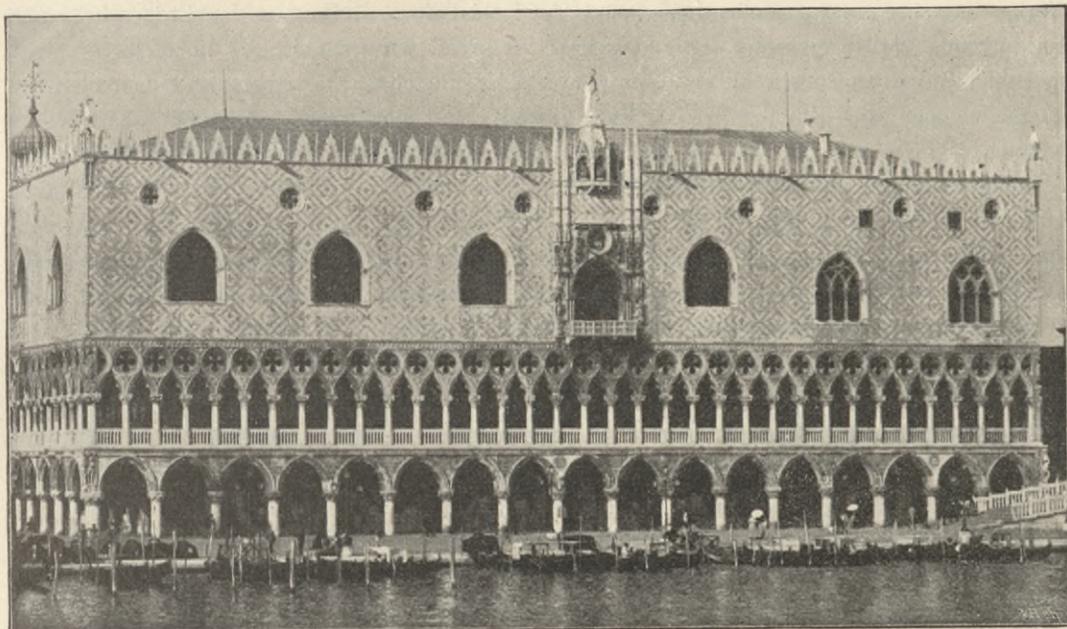
Die Dekoration des Inneren ist, abgesehen von den beiden Kolossalstatuen des Petrus und Paulus, eine malerische. Die Mosaiken an der Wand des Triumphbogens, aus dem 5. Jahrhundert stammend, doch später restauriert, und die in der Halbkuppel der Tribuna, im 13. Jahrhundert entstanden, sind aus dem Brande von 1823 gerettet. In den Feldern zwischen den Oberfenstern befinden sich Darstellungen aus dem Leben des heiligen Paulus; der Fries über den Arkaden enthält Porträtmedaillons von Päpsten.

Aus der altchristlichen Basilika hat sich die mittelalterliche Kirchenbauweise im Abendlande entwickelt. Als Grundgesetze bestehen fortan das überhöhte Mittelschiff und die Längsrichtung.

No. 42. Hof des Dogenpalastes in Venedig.

Wohl fehlt hier der Blick auf das Wasser, das Lebenselement der Lagunenstadt, aber dafür sind wir im Banne der grossen historischen Erinnerungen der stolzen Seerepublik, die als Königin der Adria, als Beherrscherin des Ostens durch mehrere Jahrhunderte die Achtung und Bewunderung von ganz Europa errang und ihrer Macht, sowie ihrem Reichtum in der Markuskirche und dem Dogenpalast ein glänzendes Denkmal gesetzt hat.

Bis in das Dunkel des frühen Mittelalters, bis zum Jahre 800, reicht die Geschichte der Erbauung dieses Palastes, der, oftmals durch Brand zerstört, immer wieder hergestellt wurde. Bei der 1341 begonnenen Restauration des baufällig und für die vermehrten Regierungskollegien zu klein gewordenen Gebäudes handelte es sich um kein totales Ab-



Südfassade des Dogenpalastes.

tragen, sondern um allmähliche Erneuerung der einzelnen Teile mit gleichzeitiger Erweiterung, woraus die noch heute stark auffallenden Unregelmässigkeiten in Gliederung und Anlage entsprungen sind. Seine jetzige Gestalt aber empfing der Palast erst im Laufe des 15. Jahrhunderts. Während nun die nach aussen gerichtete Fassade, von 1404 bis 1463 (?) erbaut, als ein einheitliches Werk in gotischem Stile erscheint, führt uns der Hof drei verschiedene Kunstepochen in buntem Durcheinander vor Augen. Die ganze Anlage in Form eines riesigen, etwas unregelmässigen Rechtecks besteht aus drei Flügeln, von denen sich die 71 m lange Südseite (siehe die Abbildung) nach dem Molo (Hafen) zukehrt, die 75 m lange Westseite der Piazzetta, während der Ostflügel auf den Kanal schaut. Diese drei Flügel nehmen den gewaltigen Hof so in die Mitte, dass die Nordseite desselben, die wir auf dem Bilde vor uns haben, sich an die in romanisch-byzantinischem Stile erbaute Markuskirche lehnt. Drei von ihren fünf Kuppeln blicken in den Hof herüber. Der Flügel rechts vom Beschauer ist also der östliche, und die stark verkürzte Wand zur Linken gehört dem westlichen an. Den Eingang in den Hof bildet die 1440 begonnene Porta della Carta zwischen der Markuskirche und

dem Westflügel. Von hier aus führt ein bedeckter Gang gerade auf die nach den beiden Kolossalstatuen benannte Riesentreppe (Scala dei Giganti) zu, von der man in das Innere des Palastes gelangt. Die Südfassade jenes Ganges aber haben wir an der linken Seite unmittelbar vor uns in dem Uhrpavillon und dem rechts daranstossenden Eckpavillon mit dem Balkon.

Schon dieser letztere, ursprünglich gotisch, von Bartolomeo Buon im letzten Dezennium des 15. Jahrhunderts erneuert, zeigt uns eine merkwürdige Stilmischung. Während den Architekten seine Neigung zur Renaissance trieb, zwang ihn sein Wille oder auch der Auftrag, in Uebereinstimmung mit den anderen Teilen des Palastes zu bleiben, den Säulen- und Gebälkbau mit gotischen Formen zu bekrönen; und auf diesen glatten Spitzsäulen, krabbenbesetzten Türmchen und nach innen geschweiften Helmen stehen wieder Statuen in antikem Gewande. Zu derselben Zeit ging man, da ein Brand im Jahre 1477 grosse Verwüstungen angerichtet hatte, an einen Neubau der drei Hoffassaden. Mehrere Architekten, von Antonio Rizzo oder Bregno (1483—1490) bis auf Antonio Scarpagnino (1545—1550), leiteten das Werk, ohne dass es zur Vollendung kam. An zwei Seiten wurde nur das Erdgeschoss und das folgende Hallenstockwerk fertig, während der Rest, wie man an der linken Seite sieht, im rohen Ziegelbau stehen blieb. Nur der östliche Flügel wurde nebst der entsprechenden Rückseite nach dem Kanal völlig zu Ende geführt, und hier bietet die Kunst alle nur erdenkliche Pracht auf, um wie ein glühendes Abendrot den sinkenden Tag der Weltstellung Venedigs zu verklären. Streng architektonische Symmetrie und wohlabgewogene Verhältnisse darf man freilich auch hier nicht erwarten. Dadurch, dass man möglichst viel von dem alten Gebäude, dessen innere Räume vielfach verschiedene Höhe haben, zu erhalten suchte, wurde man bei den beiden obersten Stockwerken gezwungen, die Fenster verschieden hoch zu gestalten, doppelte Friese zu bauen (oben rechts!) und auf Uebereinstimmung der Geschosse zu verzichten. Aber die verschwenderische Pracht des Marmors und die Feinheit der Ornamentik, die sich in Arabesken, Festons, Kränzen und figürlichem Zierat über die Friese, die Fensterpilaster und die Felder zwischen den Fenstern ergiesst, lässt das leicht vergessen. Dem oberen Hallenstockwerk hat man noch den gotischen Spitzbogen gelassen, während die untere Halle von den Renaissancearchitekten durch Rundbogen mit darübergesetzten Kreisen modernisiert ist. Auch die Riesentreppe, auf deren oberstem Absatz später die Dogen gekrönt wurden, ist Ende des 15. Jahrhunderts unter Antonio Rizzo entstanden. Dagegen sind die beiden Giganten Neptun und Mars, als Repräsentanten der See- und Landmacht Venedigs, von 1554—1566 von Jacopo Sansovino, der ein halbes Jahrhundert die Baukunst und Bilderei der Inselstadt beherrschte, gearbeitet.

Die kleine Fassade links von der Riesentreppe, die wir an der Nordostecke gerade vor uns haben, ist gleich nach 1500 von Guglielmo Bergamasco (oder von Pietro Lombardo) gebaut. Die Halle des Erdgeschosses lehnt sich mit den Rundbogen und Kreisen über achteckigen Pfeilern ganz an das Motiv des Ostflügels; ebenso setzt der mit Scheiben und Festons geschmückte Fries denjenigen der Spitzbogenhalle fort. Wenn uns hier ein fast rein klassischer Eindruck zu teil wird, empfängt uns in dem Uhrpavillon, der 1615 als Fassade des Verbindungsganges von Monopola erneuert wurde, eine phantastische Vermengung mittelalterlicher, antiker und barocker Formen. Ursprünglich zeigten beide Stockwerke den Spitzbogen, der in der oberen Halle geblieben und in eine seltsame Verbindung mit der Nischenarchitektur gezwungen ist. Vollends barock ist der Uhrfronton mit den umgedrehten Voluten an der Seite, den bekrönenden Vasen und dem mittleren Aufsatz für die Schlaguhr.

No. 43. Die Peterskirche in Rom.

St. Peter in Rom hat den Ruhm, die grösste Kirche der Welt zu sein; ihr Flächeninhalt beträgt 15160 qm, während z. B. der Kölner Dom nur 6166 besitzt. Sie steht an der Stelle der alten Petersbasilika, deren Erbauung die kirchliche Ueberlieferung auf Konstantin d. Gr. zurückführt und in der 800 Karl d. Gr. und nach ihm viele Kaiser gekrönt wurden. Da diese im Laufe der Zeiten vielfach gelitten hatte, begann Nikolaus V. 1450 den Umbau mit der Tribuna (Apsis od. Altarnische), die entgegen der späteren Sitte nach Westen gerichtet ist*); aber seit dem Tode des Papstes ruhte das Werk, das kaum über den Boden hinausgewachsen war. Papst Julius II. fasste den Entschluss eines vollständigen Neubaus, und 1506 begann der grösste Baumeister der Hochrenaissance, Bramante aus Urbino, die Ausführung seines grossartigen Planes, nach dem die Kirche als Centralbau in Form eines griechischen Kreuzes (mit gleichen Armen) und mit dominierender Mittelkuppel gedacht war, eines Planes, der von Anfang an den Renaissancekünstlern als Ideal vorgeschwebt hatte. Wäre der Bau nach den edlen Formen Bramantes organisiert, so würde auch seine Schönheit eine einzige sein. Aber leider wurde er nach Bramantes baldigem Tode (1514) nicht nach einer einheitlichen Idee weitergeführt. Nicht ganz mit Unrecht, wenn auch zu herbe, lässt Platen St. Peter selbst sprechen:

„Meister entwarfen dereinst zum schönsten Gebäude der Welt mich,
Stümpfern erlag nachmals, plumpen Geschmacks, der Koloss:
Mäfsige Tempel darum, nicht riesige bauten die Griechen,
Wo Jahrhunderte dran stückeln, wie kann es gedeihn.“

Schon Raffael, der nebst anderen an Bramantes Stelle trat, änderte den Grundriss in ein lateinisches Kreuz (mit Lang- und Querhaus). 1546 übernahm Michelangelo, schon hochbejahrt, die Leitung und griff im wesentlichen zu dem Plan Bramantes zurück, den er mit den Worten: „Wer sich von dem Plane Bramantes entfernt, entfernt sich von der Wahrheit“ geehrt hat. Der Kuppelbau ist ganz Michelangelos Werk. Während er selbst noch den Tambour vollendete, wurde die Wölbung nach seinem Tode (1564) nach seinen Modellen und Zeichnungen zu Ende geführt. Da kam 1605 Carlo Maderna und stellte auf Drängen des Papstes und der höheren Geistlichkeit das lateinische Kreuz her, indem er den vorderen Arm verlängerte und die breite Vorhalle hinzufügte. Nach seinem Tode (1629) vollendete der noch junge Lorenzo Bernini die Fassade und gab als Greis 1667 dem Ganzen seinen Abschluss durch die prächtigen Kolonnaden, die den Petersplatz vor der Kirche umspannen.

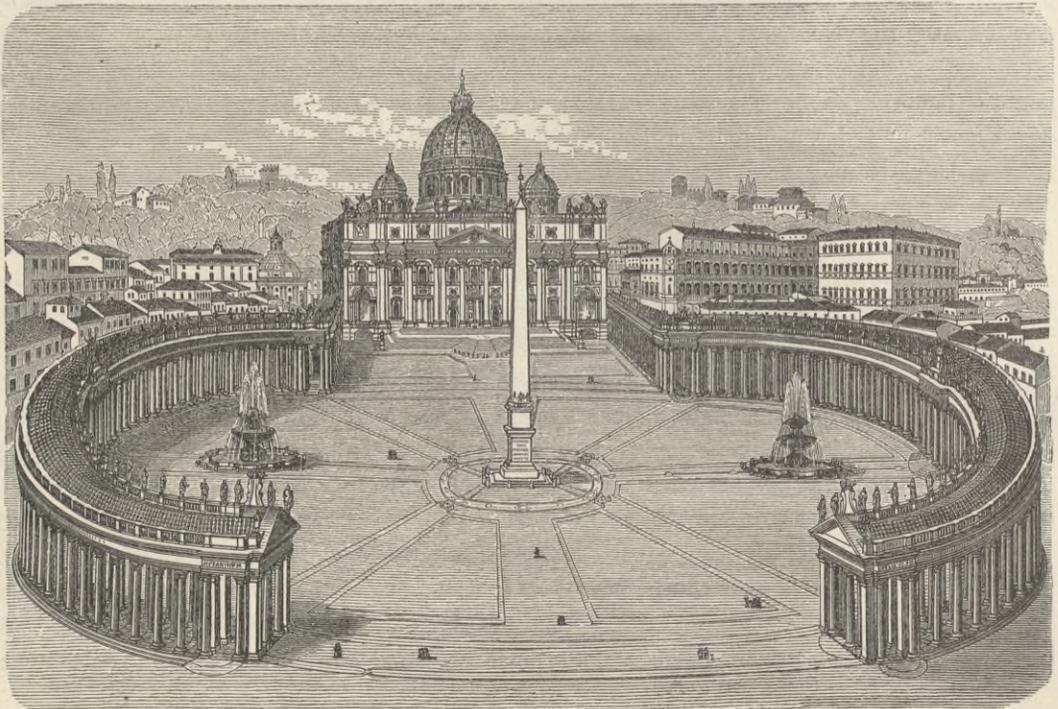
Von diesen vier, im gewaltigen Oval angelegten Säulenreihen römisch-dorischen Stils sehen wir auf unserem Bilde links und rechts nur die inneren Ecken. Der kolossale Obelisk ohne Hieroglyphen in der Mitte des Platzes, einst von Caligula aus Aegypten nach Rom gebracht, wurde 1586 unter Sixtus V. hier aufgerichtet. Um einen Begriff von den riesenhaften Mäsen zu bekommen, in denen hier alles gehalten ist, erwäge man, dass die Strecke von unserem Standpunkte am Anfang der Kolonnaden (siehe die umstehende Abbildung) bis zum Eingang in die Kirche 340 m beträgt. Bei solchen Verhältnissen ist es dann kein Wunder, wenn zuletzt alles Augenmafs täuscht. Der eigentliche Kirchenbau wird durch die breite Vorhalle völlig verdeckt. Die Fassade zeigt bereits die ausgebildeten Formen des Barockstils. Mächtige korinthische Säulen und Pilaster, die durch zwei Stockwerke emporsteigen, tragen über verkröpftem, d. h. über den Stützen rechtwinklig aus- und einspringendem Gebälk, ein kurzes Obergeschoss, eine sogen. Attika mit niedrigen Fenstern und einer Balustrade mit den 5,7 m hohen Statuen

*) Seit 420 werden die christlichen Kirchen mit der Apsis nach Osten gerichtet, also mit dem Eingang nach Westen.

Christi und der Apostel. Das Hauptportal mit seinen vier etwas vorspringenden Säulen wird durch einen Giebel betont. Von dem Balkon über dem mittleren Eingang erteilte der Papst bis 1870, dem Jahre der Besitzergreifung Roms durch die italienische Regierung, am Osterfeste dem auf dem Platz versammelten Volke den Segen. Die beiden äussersten Flügel der Fassade dienen als Uhr- und Glockentürme und enthalten grosse Durchgänge nach den seitlichen Umgebungen der Kirche.

Ueber diesem ungeheuren Dekorationsstück der Fassade wölbt sich die Kuppel Michelangelos „mit der schönsten und erhabensten Umrisslinie, die die Baukunst erreicht hat“, trotz der gewaltigen Dimensionen leicht und frei im Aether schwebend. Der Tambour ist von hohen Fenstern durchbrochen. Von seinen sechzehn Strebepfeilern, die mit gekuppelten Säulen dekoriert sind, pflanzt sich die tragende Kraft in den Rippen der Wölbung bis zur Laterne (132,5 m hoch) fort. Die Wölbung besteht, wie Brunellescos Kuppel in Florenz, aus einer inneren und aus einer äusseren Schale, zwischen denen bequeme Treppen zu der Laterne hinaufführen. Während jene halbkugelförmig ist, zeigt diese nach dem Muster des grossen Florentiners die überhöhte Gestalt. Vier kleinere Kuppeln, von denen die beiden vorderen allein für uns sichtbar sind, flankieren die Hauptkuppel.

Die Gebäude auf der rechten Seite unseres Bildes gehören zum vatikanischen Palast. Derselbe hat ebenso wie die Kirche — S. Pietro in Vaticano — seinen Namen von dem vatikanischen Hügel, der, auf dem rechten Tiberufer gelegen, im Altertum nicht zur Stadt gerechnet wurde. Palast und Kirche sind eng verbunden. An der rechten Ecke der Kolonnaden, wo der Fries über den Säulen die Inschrift „Alexan. VII. P. M.“ trägt, ist der Eingang in den Vatikan. Die grossen, rundbogigen, hellbeleuchteten Fenster der die Aussicht zur Rechten begrenzenden Fassade gehen auf den Hof des hl. Damasus und gehören zu den Loggien Raffaels, die nach des Meisters Entwürfen mit Bildern aus der Bibel in Fresko geschmückt sind.



Die Kolonnaden des Petersplatzes.

No. 44. Ruhender Hermes.

(Bronzestatue im Museo Nazionale in Neapel.)

Keine Gottheit der alten Mythologie ist vielleicht von der Kunst häufiger gebildet als Hermes, die Verkörperung der praktischen Weltklugheit, der Gewandtheit, der anstelligten List in allen Verhältnissen des Lebens, und daher weit und breit hoch verehrt. An allen Strassen und Wegen, an öffentlichen Plätzen standen seine Bildnisse, meistens bloße Säulen mit einem bärtigen Kopf, die Hermessäulen oder Hermen genannt wurden. Die spätere Kunst bildete ihn, der auch der Gott der Gymnastik war, als einen unbärtigen Jüngling in einer durch die Uebungen der Ringschule gestählten und veredelten Leiblichkeit. So sehen wir ihn auch in der herrlichen lebensgrossen Statue, die aus dem 79 n. Ch. unter Titus vom Vesuv verschütteten und erst 1719 wiederentdeckten Herculaneum ans Licht gebracht ist und nun die Hauptzierde der Sammlung der Bronzeskulpturen im Museo Nazionale in Neapel bildet.

Der Gott ist, an den Flügelschuhen als Herold des Zeus zu erkennen, auf einem seiner Botenflüge begriffen und hat sich zu kurzer Rast auf einem Felsen niedergelassen; aber wie er niemals in der alten Sage als bloß verkündender Bote erscheint, sondern immer selbst eingreifend und alles zu gutem Ende führend gedacht wird, so schaut er auch hier mit vornübergebeugtem Oberkörper lauernnden Blickes auf das Ziel seiner Fahrt. Diese geistige Besinnung lässt auch den Körper zu keiner völligen Ruhe kommen. Alles ist Spannung an den elastisch sehnigen, schlanken Gliedern, die nur mit den äussersten Spitzen — man sehe den Hacken des rechten Fusses, die Zehen und den Ballen des linken und die rechte Hand mit dem abgespreizten Daumen — die Stützfläche berühren und die kommende windschnelle Bewegung vorausahnen lassen. In der linken Hand trägt er die Reste des Heroldsstabes.

Winckelmann, der diesen Hermes die bei weitem schönste aller antiken Bronzestatuen genannt hat, sah in den Rosetten, die an den Riemen der Flügelschuhe unter den Fusssohlen sitzen und ein wirkliches Auftreten unmöglich zu machen scheinen, ein Symbol der fliegenden Bewegung des Götterboten. Der Typus des Kopfes, der in seiner entschieden realistischen Gestaltung wie ein Bild aus dem wirklichen Leben anmutet und einen leisen Zug von Verschlagenheit trägt, weicht stark von der edlen vornehmen Bildung anderer Hermesköpfe, z. B. der des Praxitelischen in Olympia, ab und verweist, wenn wir annehmen dürfen, dass unsere Statue eine Kopie aus der römischen Zeit ist, das Original in eine späte Epoche, vielleicht die Diadochenzeit.

Die überaus feine Arbeit in Guss und Ciselierung (Ciselierung nennt man die Behandlung der fertigen Bronzegüsse mit Meissel und Feile) giebt uns eine Vorstellung von der Höhe der Technik, die die Alten in diesem Kunstzweige erreicht haben.

Die Pátina, d. i. der durch Oxydierung an Bronzen entstehende feine Ueberzug von Grünspan, hat bei unserer Statue eine dunkle, schwarzgrüne Färbung, wie sie alle Werke aus Herculaneum im Gegensatz zu der hellen, blaugrünen Oxydierung der Bronzen aus Pompeji zeigen.

No. 45. Sophokles.

(Marmorstatue im Museum des Laterans zu Rom.)

Bereits in der ersten Blütezeit der griechischen Kunst wurden ausgezeichneten Männern Porträtstatuen gesetzt. Dem Sophokles soll sein Sohn Jophon nach seinem Tode das erste Standbild errichtet haben, und vierzig Jahre später schmückten die Athener auf Antrag des Redners Lykurgos das Theater von Athen auf Staatskosten mit den Erzstatuen der drei grossen Tragiker, des Aischylos, des Sophokles und des Euripides. Wie es die Griechen verstanden haben, in solchen Darstellungen persönliche Charakteristik des Antlitzes und völlige Naturwahrheit des Körperlichen mit einer hohen idealistischen Auffassung zu vereinen, zeigt die vielbewunderte überlebensgrosse Statue des Sophokles im Museum des Lateranpalastes, die 1838 in den Ruinen einer alten Villa bei Terracina, zwischen Rom und Neapel am Meere gelegen, gefunden ist. Es ist kein Grund vorhanden, dieselbe, wie manche thun, als eine Nachahmung jenes Erzbildes im athenischen Theater zu betrachten. „Sie erscheint durchaus als ein Originalwerk, mit allen Vorzügen eines solchen, durchaus für das Material, in dem sie ausgeführt ist, griechischer weisser Marmor, auch erdacht und komponiert“ (Overbeck) und gehört in die Zeit der besten griechischen Kunst, jedoch kaum vor die Mitte des 4. Jahrhunderts. Bis auf eine Hand und die Füsse, welche ergänzt sind, ist sie vortrefflich erhalten; auch die Büchse mit den Schriftrollen ist neu.

Die Statue zeigt uns den Sophokles als den, der er, nach den Berichten der Alten und nach seinen Dichtungen zu urteilen, gewesen sein muss: ein schöner, vornehmer, fest in sich gegründeter Mann auf der Höhe des Lebens und der Kunst, bei dem die völlige Harmonie der geistigen Kräfte, das enge Bündnis zwischen künstlerischer Grösse und sittlicher Vollkommenheit in dem edlen Gleichmafs der körperlichen Bildung seinen Wiederklang findet. Hochaufgerichtet und fest steht er da, im Vollgefühl seiner Würde, die so sehr zu seinem Wesen gehört, dass auch nicht die leiseste Spur des Gewollten, des Gemachten erscheint. Der rechte Arm ruht eingebogen in dem Mantel, dem einzigen Gewandstück, der unter der rechten Hand weg über die linke Schulter ganz in derselben Weise geworfen ist, wie man es noch heutzutage bei dem Italiener der niederen Stände sehen kann. Der linke Arm ist in die Hüfte gestemmt und verstärkt den Eindruck der selbstbewussten Kraft. Der Dichter hat das männlich schöne Haupt leise erhoben und schaut mit den phantasievollen Augen frei und sicher in die Welt. Um die sinnlich frischen Lippen spielt das Gekräusel des mächtigen Bartes, und auf der breiten Stirn thront die Heiterkeit einer geklärten Seelenstimmung, ein Abglanz all des Schönen und Hohen, das hier entsprungen. Das durch die Haare geflochtene Band erscheint als die Krone des von den Alten vergötterten Dichters, der mit seinen Tragödien zwanzigmal (oder vierundzwanzigmal) den ersten Preis errang, oft auch den zweiten, niemals aber den dritten.

Der straffgespannte Mantel, der die Körperformen voll durchscheinen lässt, ist ein Meisterstück der plastischen Kostümkunst und hat dem Sophokles den Ruhm verschafft, die schönste Gewandstatue aus dem Altertum zu sein, einen Ruhm, den vor seiner Auffindung der ähnliche, ebenfalls vortreffliche Aeschines im Museum zu Neapel für sich in Anspruch nahm. Das Natürliche, das Nötige ist hier mit einer unvergleichlich einfachen Schönheit gegeben. Man beobachte z. B., wie die Linien der Falten, die von der linken Hüfte nach rechts hinüber abwärts laufen, eine Reihe von schweren Massen bilden, die in sich wieder kleinere Züge mit glatten Flächen abwechseln lassen.

No. 46. Mosesstatue von Michelangelo.

(Vom Denkmal des Papstes Julius' II. in S. Pietro in Vincoli zu Rom.)

Mit der Uebersiedelung Bramantes, Michelangelos und Raffaels nach Rom beginnt das Heldenzeitalter der italienischen Kunst. Das Verdienst, diese drei Männer an die ewige Stadt gefesselt und mit würdigen Aufgaben betraut zu haben, gebührt Julius II. Rovere, der 1503 den päpstlichen Stuhl bestieg. Von niedrigen Eltern geboren, war er durch seinen Oheim, Papst Sixtus IV., zu Würden und Reichtümern gekommen. Wenn auch seine rücksichtslos gewalthätige, jähzornige Natur den Lehren des Evangeliums schlecht entsprach, ging doch durch alle seine Pläne, die sich vornehmlich auf die Festigung und Vergrößerung des Kirchenstaats und auf die Befreiung Italiens von den Fremden — eine wahrhaft nationale Idee! — richteten, und durch sein Wirken ein auf das Grosse und Allgemeine, über niedrige Selbstsucht erhabener Zug. So hatte er auch als Beschützer der Künste nicht bloß seine persönlichen Neigungen im Auge, sondern die Verherrlichung und den Schmuck der Kirche und des Papsttums. Drei unvergängliche Werke verkünden seinen Ruhm, Bramantes Peterskirche, Michelangelos Decke in der Sixtinischen Kapelle und Raffaels Stanzen im Vatikan.

Michelangelo wurde 1505 von Florenz nach Rom berufen und zwar zunächst für die Aufgabe, noch bei Lebzeiten des Papstes das Grabmal desselben für die Peterskirche zu meisseln. Der Meister hat dieses Werk die Tragödie seines Lebens genannt und nicht mit Unrecht. Von dem riesenhaften Entwurf eines mit ungefähr vierzig Statuen geschmückten Freibaues ist nach langen Jahren ein Abbild in der verkümmertsten Gestalt fertig geworden. Kaum hatte er persönlich den Bruch und die Verschiffung des Marmoraterials in Carrara besorgt, so rief ihn die Laune des leidenschaftlichen Papstes von dem Denkmal ab, und er wurde mit der Ausmalung der Decke in der Sixtinischen Kapelle beauftragt. Wenn er sich auch 1506 durch die Flucht aus Rom diesem ihm widerwärtigen Befehle entzog, so kehrte er doch zurück und vollendete 1508—1512 die Malerei; aber kaum beschäftigte ihn das Denkmal von neuem, so brachte der Tod Julius' II. (1514) und die Wahl Leos X., des Mediceers, auf dessen Befehl Michelangelo die Fassade von S. Lorenzo in Florenz ausbauen sollte, das ganze Werk ins Stocken. Erst nach vierzig Jahren, in denen es ihm zu einer Quelle unaufhörlicher Sorgen und Verdrüsslichkeiten wurde, ist es als kleinlicher Wandbau vollendet und (1545) in S. Pietro in Vincoli in Rom aufgestellt.

In der mittleren der drei Nischen des Untergeschosses sitzt der weltberühmte Moses, der einzige Rest des ursprünglichen Denkmals. Nach dem Modelle von 1513 müssen wir uns die Gestalt, die in doppelter Lebensgröße gehalten ist, unter den sechs Statuen des Oberbaues vorstellen und zwar an einer Ecke desselben sitzend, dass das Antlitz und die linke Seite des Körpers uns zugekehrt, die rechte Seite dagegen nach der Wand gerichtet erscheint. In der Bewegung der Gestalt sowie in den Gesichtszügen liegt der volle Ausdruck des Augenblicklichen. Eine einzige Empfindung durchzuckt den mächtigen Körper, dessen Glieder, wie die Hände, die Arme, das rechte Knie, in fast übermenschlicher Bildung erscheinen. Nicht mit Unrecht denkt man an eine dramatische Scene. Wollte Michelangelo den Moses in dem Augenblicke darstellen, wo er mit den Gesetztafeln vom Sinai herabkommend die Abgötterei des Volkes, das um das goldene Kalb tanzt, erblickt? Grimmer Zorn bricht aus den funkelnden Augen, furcht Brauen und Stirn und schwellt Muskeln und Adern. Noch kämpft er ihn mit Anstrengung nieder, wie das unbewusste Spiel der Hände

zeigt, von denen die linke an den Leib gedrückt ist, die rechte auf die Gesetztafeln gestützt in die Fluten des wallenden Bartes greift. Aber schon ist der linke Fuss mit umgebogener Zehe zum Aufstehen stark zurückgesetzt, und nur mit Zittern erwarten wir bei einem mit solcher physischen Gewaltigkeit ausgestatteten Wesen den Ausbruch der Leidenschaft. Man geht wohl nicht irre, wenn man annimmt, Michelangelo habe etwas von der zornmütigen Natur des Papstes, die bei ähnlichen Anlässen in gleicher Weise aufflammte, in die Mosesstatue hineingearbeitet.

Die beiden hörnerartigen Erhöhungen auf der Stirn sind die ins Plastische übersetzten Strahlenbündel, durch die die ältere Malerei den grossen Gesetzgeber zu kennzeichnen pflegt.



Denkmal des Papstes Julius' II. in S. Pietro in Vincoli zu Rom.

No. 47. Denkmal Schillers und Goethes in Weimar von E. Rietschel.

Ein herrliches Denkmal für die Grösse der beiden Dichturfürsten, die durch neidlose Freundschaft und friedlichen Wetteifer in der Vollendung unsterblicher Werke verbunden durchs Leben gingen. Das Band, das erst der Tod Schillers löste, hier ist es verewigt durch die Hand des Künstlers. Goethes Linke ruht auf der Schulter des Freundes. Mit der Rechten hält er, der ältere, den Lorbeerkrantz, den Schiller, der erst nach und an Goethe sich zu der Höhe des Ruhmes emporgeschwungen hat, nur leise berührt. Fest und in vornehmer Ruhe steht Goethe da, mit dem Blick aus dem herrlichen Haupte die Welt umspannend, der Olympier. Dagegen berührt Schiller nur mit leichter Sohle den Erdboden. Er scheint dem Leben entrückt und hält das Auge emporgerichtet zu dem Ewigen des Guten, Wahren, Schönen, wie Goethe im Epilog zur Glocke von ihm sagt:

„Und hinter ihm im wesenlosen Scheine
Lag, was uns alle bändigt, das Gemeine.“

Nicht in ideal antiker Gewandung, im Kostüm der Zeit, wie sie unter den Menschen gewandelt, stehen sie vor uns, auch hier charakteristisch unterschieden, Goethe als Hofmann mit Frack, Halsbinde und einreihiger Weste, Schiller durch den langen Rock und die Papierrolle als Professor gekennzeichnet.

Der Schöpfer des Werkes, das wir in einer Nachbildung des Gipsabgusses im Dresdener Albertinum vor uns haben, ist Ernst Rietschel, geboren 1804 zu Pulsnitz in Sachsen als Sohn eines armen Handschuhmachers, der sich nach einer an Not und Entbehrungen reichen Jugend zum Hauptmeister der Dresdener Bildhauerschule hinaufgearbeitet hat. Zuerst besuchte er die Dresdener Akademie, die ihn indes in seiner Kunst wenig förderte, da hier kein Unterricht in der Bildhauerei erteilt wurde. Erst als er 1826 nach Berlin kam, entdeckte Rauch sein Talent und nahm ihn als Schüler an, aus dem er bald ein vertrauter Freund und Schützling des berühmten Meisters wurde. Nachdem er eine kurze Studienreise nach Italien gemacht hatte, wurde er 1832 als Professor der Bildhauerkunst an die Akademie zu Dresden berufen. Hier schuf er seine Meisterwerke, die sich alle durch packende Wahrheit und Schlichtheit auszeichnen, ohne darum der poetischen Empfindung und der rhythmischen Schönheit der Linien zu entbehren, zuerst die marmorne Pietà für Friedrich Wilhelm IV. von Preussen in der Friedenskirche bei Potsdam. Mit dem Lessingdenkmal für Braunschweig begann er 1848 die Bahn, auf der er der Darsteller der grossen Geisteshelden deutscher Nation geworden ist. Von dieser Statue datiert eine neue Epoche für die Behandlung der Gewandung in der plastischen Kunst. Nicht nur dass der Dichter ganz im Kostüm seiner Zeit dargestellt ist, auch der beliebte Mantel, der letzte Rest der Anlehnung an die Antike, den noch Rauch für seine Feldherrengestalten in Uniform nicht entbehren zu können meinte, ist gefallen. „Ich will ihn ohne Mantel machen,“ sagte Rietschel. „Lessing suchte im Leben nie etwas zu bemänteln, und gerade bei ihm wäre mir der Mantel wie eine rechte Lüge vorgekommen.“

Den gleichen Grundsatz hielt er bei dem Doppelstandbild Goethes und Schillers fest, für das er das Thonmodell in den Jahren 1852 bis 1856 ausführte. 1857 wurde das Denkmal, das Ferdinand von Miller, der berühmte Erzgiesser, in die Metallform übertragen hatte, am Theaterplatz in Weimar enthüllt. Das Kranzmotiv stammt vom König Ludwig I. von Bayern, der das Erz für den Guss gestiftet hatte, und hat oft zu der falschen Ansicht verleitet,

als habe Rietschel Schiller als dem älteren Freunde nicht ebenbürtigen Dichter hinstellen wollen, während doch in der bevorzugten Haltung Goethes nur ausgedrückt sein sollte, dass dieser die gemeinsame Höhe zuerst erstiegen hat.

Von seinem letzten grossartigen Werke, dem Lutherdenkmal für Worms, vollendete der Künstler, der schon lange schwer an einem Brustleiden krankte, nur die Modelle der Statuen Luthers und Wiclefs. 1861 starb er, auch als Mensch durch Schlichtheit, Frömmigkeit und poetische Auffassung des Lebens ausgezeichnet, und liess das Werk seinen Schülern, die sich zahlreich in Dresden um ihn versammelt hatten.

No. 48. Iphigenie von A. Feuerbach.

(Das Original befindet sich in der Kgl. Gemäldegalerie zu Stuttgart.)

In Anselm Feuerbach findet die idealistisch-klassische Richtung der neueren deutschen Malerei, die am Ende des 18. Jahrhunderts mit Carstens begann, ihren letzten, man kann sagen, tragischen Vertreter. Als Sohn des bekannten Archäologen gleichen Namens 1829 in Speyer geboren, begeisterte er sich seit früher Jugend für die Ideale griechischer Kunst und Poesie und sah bald das Ziel seines Strebens in der Verschmelzung griechischen Geistes, plastischer Schönheit der Form mit dem modernen Kolorit. Aber schon in seinen Lehrjahren, in denen er Düsseldorf, München, Antwerpen und Paris schnell miteinander vertauschte, zeigte sich das Sprunghafte seines Wesens, das im Bunde mit einem widrigen Geschick seine Laufbahn zu einer nie endenden Kette von Misserfolgen gemacht hat. Viel verkannt und geschmäht, nur von wenigen in seinem Streben verstanden, oftmals den kleinen Sorgen des Lebens preisgegeben, hat er nirgends eine bleibende Stätte gefunden. Selbst die Verbindung mit dem hochherzigen Gönner der neuen deutschen Kunst, dem Grafen Schack, der 1863 Feuerbachs Pietà und von da bis 1868 fast alle seine hervorragenden Werke ankaufte, wurde durch die Hartnäckigkeit des Künstlers zerrissen. Schack wollte das Gastmahl des Plato, eines seiner berühmtesten Gemälde (in der Nationalgalerie in Berlin) nur in einer verkleinerten Ausführung annehmen. Das brachte den Bruch, und noch kläglicher endete er in seiner Stellung als Lehrer an der Kunstakademie in Wien. Von Haus aus eine edle Natur, voll Geist und Herzensgüte, dabei von wunderbarer Schönheit, flüchtete er in krankhafter Scheu vor dem Zusammensein mit Menschen in die Einsamkeit, bis er verbittert, mutlos, von allen verlassen 1880 in einem Hotel in Venedig starb.

Viel Schuld an seinem Missgeschick trägt seine koloristische Manier, die Lokaltöne in seinen Bildern durch graue und grünliche Schleier zu dämpfen, als habe er gleichsam dem kühleren Geist der Antike zu Liebe das Auge des Betrachters von den Farbenreizen auf die plastische Vollendung der Formen ablenken wollen. Mag auch das Urteil der Neueren den meisten seiner Schöpfungen gegenüber sehr herbe ausfallen, in der „Iphigenie in Tauris“ feiert seine Kunst einen unvergänglichen Triumph. Zweimal hat er das gleiche Motiv behandelt. Das erste Bild, das im Besitz des Dr. C. Fiedler in München ist, vollendete er 1862 und zehn Jahre später wiederholte er den Gegenstand für die Stuttgarter Galerie.

Eine hohe, majestätische Frauengestalt in einem Gewande, das in seiner leuchtenden Weisse und seinem grossen Faltenwurf an antiken Marmor erinnert, sitzt Iphigenie, die reine Priesterin der keuschen Göttin, auf einer Steinbank und blickt über eine Brüstung hinaus auf das Meer, „das Land der Griechen mit der Seele suchend“. Alles vereinigt sich hier zum Ausdruck einer sehnsüchtig traurigen Stimmung, das leise Erhobensein des klassischen Kopfes mit den schwerhängenden schwarzen Flechten, das halbabgewandte Profil des edelschönen Gesichts, die stützende Linke, und als Widerschein dieser Stimmung die reizlose Einsamkeit des Ortes, der bewölkte Himmel, die öde Fläche des Meeres, die sich dem Ufer zu in schwärzlicher Dünung erhebt:

Und gegen meine Seufzer bringt die Welle
Nur dumpfe Töne brausend mir herüber.

Auch das Kolorit mit den grauen Schattentönen ist hier, wo die Melancholie ihr Reich aufgeschlagen, an seinem Platze.

Gar leicht ist das subjektive Element, das Feuerbach, vielleicht unbewusst, oftmals in seine Bilder hineingemalt hat, zu erkennen. Hat nicht der einsam mit der Schwermut ringende Künstler, der sich so glühend nach „dem lebendigen Pulsschlag verwandter Herzen, nach liebevoll ermunterndem Eingehen und Aufnehmen“ geseht, hier seine Brust erleichtert?

No. 49. Odysseus und die Rinder des Helios. Von Fr. Preller.

(Die Originalkartonzeichnung befindet sich im städtischen Museum zu Leipzig.)

In Prellers Odysseelandschaften begrüßen wir eins der vollkommenen Werke unserer klassisch-idealistischen Kunstrichtung im 19. Jahrhundert. Ein ganzes langes Künstlerleben hat dazu gehört, um dieses „beharrende Erbgut der Nation“, wie man den Cyklus genannt hat, zu zeitigen. Friedrich Preller, geboren 1804 zu Eisenach, hat in seiner Jugend noch die goldenen Tage Weimars gesehen. Er machte seine ersten Kunststudien unter der liebevollen Leitung Goethes, der das bedeutende Talent des Schülers erkannte und ihn dem Grossherzog empfahl. Karl August nahm ihn 1824 persönlich mit sich nach den Niederlanden, wo er in Antwerpen die Akademie besuchte, und gewährte ihm 1826 die Mittel zu einem Aufenthalt in Italien, die er auch für den Fall seines Todes (1828) sicher stellte. In Rom wurde Preller ein begeisterter Schüler des Landschaftsmalers Koch und entwickelte im Verkehr mit diesem die Ideale und Ziele seines künstlerischen Schaffens, indem er einerseits auf Carstens, den Führer der klassischen Richtung, der die gesunkene Kunst aus der Formen- und Gedankenwelt der griechischen Antike neu belebt hatte, gewiesen wurde, sodann aber für sein besonderes Fach, die Landschaft, die idealistische Darstellungsweise begründete. Wie fleissig und sorgfältig Preller auch immer nach der Natur skizziert hat, so hat er doch niemals die Ansichten so verwertet, wie die Natur sie ihm bot. „Was nützt alle Nachahmung der Natur?“ sagte er später einmal. „Erreichen können wir sie doch nicht, wir müssen sie also als Material für Gedanken verbrauchen.“ Er stilisiert die Landschaft, d. h. er verleiht ihr, indem er alles Unzulängliche und Missgestaltete des Naturporträts ausgleicht, alles Einzelne und Zufällige zurückdrängt, einen durchgreifenden charakteristischen Zug, dass sie, obwohl immer Natur, so doch als ein Gebilde edelster Harmonie erscheint. Auf einem Ausflug von Rom nach Neapel im Sommer 1830 ging ihm angesichts der grossartigen südlichen Natur der erste Gedanke zu den Odysseelandschaften auf. Vorgebirge, Golfe und Buchten, Inseln und Erdzungen, Reben und Orangen und das alles umgebende Meer mit seinen unendlichen Abwechslungen machten ihm den Homer lebendig, und nachdem er 1831 in die Heimat zurückgekehrt war und sich in Weimar niedergelassen hatte, malte er 1834 sieben Odysseebilder im Hause des Dr. Härtel in Leipzig. Aus diesen Keimen ist nach mehr als zwanzig Jahren, in denen er auf Reisen nach Rügen, Norwegen und Holland neuen Anreiz zum künstlerischen Schaffen fand, das grosse Werk seines Lebens herausgewachsen.

Erst 1855 kam er auf Veranlassung seiner Frau auf den Homer zurück und vollendete indem er die Leipziger Bilder noch zweimal umkomponierte, angespornt durch den begeisterten Beifall der ersten Kunstkenner, bis 1863 den dritten Cyklus von sechzehn Kartons in Kohle, nachdem er 1859 bis 1861 von neuem nach Italien gegangen war. Die farbige Ausführung derselben bestellte der Grossherzog Karl Alexander für eine Halle des neu erbauenden Museums in Weimar, und 1868 wurden die Bilder, die Preller im Atelier in Wachsfarben ausgeführt hatte, in die Wände eingelassen. Zur Vervollständigung des epischen Inhalts fügte der Künstler noch eine Reihe von Predellen oder Sockelbildern hinzu, deren Figuren, im Vasenstil gehalten, sich rot vom schwarzen Grunde abheben. Mit diesem Werke hat Preller die Meisterschaft in der sogenannten heroischen oder historischen Landschaft errungen. Landschaft und Staffage (die Figuren) sind eins. Jene erscheint in ihrer grossartigen Einfachheit als der würdige Schauplatz der Wunder und Märchen der Vorwelt und stimmt gleichsam ein Spiegelbild der alten Grossthaten, das Gemüt für die poetische Höhe des Dichters.

Die landschaftlichen Motive für den vorliegenden Karton, der 1861 entstanden ist, hat Preller auf der Insel Capri gesammelt. Es ist der entscheidungsvolle Augenblick für das Schicksal der Gefährten des Odysseus. Von der Insel heimkehrend, findet er den Frevel an den Rindern und Schafen des Helios fast vollendet. Schon hat Zeus, der Herrscher im Donnergewölk, dem Sonnengotte Sühne versprochen, und wie zum Wahrzeichen des Versprechens flammt aus dem schwarzen Gewölk (links am Rande) der Blitz in das Meer. Eine echte Seestimmung spricht aus dem Bilde. Wir meinen den erquickenden Atem des Meeres zu trinken und stemmen uns in Gedanken der Macht des Windes entgegen, der über die Insel wegbraust und die Büsche des Strandbes fegt. Das treibende Gewölk, die dunkelnde Flut, das Anrollen der schaum-spritzenden Wellen, der schäumende Gischt der Brandung an den Klippen und die letzten Kreise des die ruhige Bucht überspülenden Wassers, das alles redet vernehmlich zu unseren Sinnen. Und dazu diese grossartige Wildnis des öden Gestades, das sich in Krümmen ein- und auswärts biegt und mit seinen Vorgebirgen scharf in die See hinauspringt, dieses gewaltige Felsenthor, das die Sturmflut gewaschen, bis jetzt noch ein sicherer Platz für die Schiffe des göttlichen Dulders.

No. 50. Maximilian I. von Albrecht Dürer.

(In Holz geschnittene Zeichnung.)

Die erste Verbindung zwischen Dürer und Maximilian I. datiert aus dem Jahre 1512, in dem der Kaiser nach Nürnberg kam und mit dem Meister seine künstlerischen Pläne besprach. Es waren keine grossen monumentalen Aufgaben, die Dürer aus der vornehmen Gönnerschaft erwachsen. Der Kaiser besass so wenig wie die andern deutschen Fürsten einen Palast, in dem er grosse Gemälde hätte ausführen lassen können; ihm diente die Kunst gewissermassen zum Hausgebrauche, aber innerhalb dieser Beschränkung verdient er ohne Zweifel den Ruhmestitel eines Förderers und Pflegers der deutschen Kunst seiner Zeit. Mit einer schlicht bürgerlichen Natur und einem prosaischen Sinn verband er, den man den letzten Ritter nennt, Gefallen an grossartigen Unternehmungen und kühnen Abenteuern und fühlte, nun er, dem Alter nahe, auf die romantischen Fahrten seiner Jugend und die Thaten seiner Mannesjahre zurückblickte, das Verlangen, das Gedächtnis derselben durch Poesie und Kunst verklärt der Nachwelt zu überliefern. Es handelte sich um die Illustration des Theuerdank, zu dem der Kaiser selbst den Entwurf gemacht hatte, und des Romans „Weisskönig“, der in seiner ursprünglichen Form wohl auch von ihm herrührt. Wenn nun die Künstler, die er meistens in Nürnberg und Augsburg suchte, sich hier bei dem stark allegorischen Inhalt der Werke nach dem Willen des Kaisers und seiner poetischen Ratgeber richten mussten, so fielen besonders Dürer auch selbständigere Arbeiten zu. Von ihm stammt die Mehrzahl der Randzeichnungen zu dem Gebetbuche, das der Kaiser zu seinem persönlichen Gebrauch hatte verfassen und auf Pergament drucken lassen. Ferner stammt aus Dürers Werkstätte der Triumphwagen aus dem Triumphzuge, eine grosse allegorische Verherrlichung der Herrschertugenden Maximilians, und ebenso die Triumphpforte, ein Bilderwerk gleichen Charakters. Bei allen diesen Aufgaben war das technische Mittel der Darstellung der Holzschnitt, dieser in Deutschland mit so besonderer Liebe gepflegte Zweig der vervielfältigenden Kunst, aus dem der Buchdruck entsprungen war und durch den alles, was jene reiche Zeit an grossen und wahren Gedanken hervorbrachte, rasch zum allgemeinen Gut der Nation wurde.

Als im Jahre 1518 der Kaiser sich aus Anlass seines letzten denkwürdigen Reichstags zu Augsburg befand, wurde Dürer von dem Magistrate Nürnbergs den beiden Vertretern der Stadt zugesellt, gewiss ein ehrenvolles Zeugnis für die Achtung, die er bei seinen Mitbürgern genoss. Am 28. Juni zeichnete er den Kaiser, wie er selbst erzählt, in seinem kleinen Stüblein auf der Pfalz mit Kohle. Vielleicht hat sich damals auch der Vorgang ereignet, den Melanchthon, mit dem Dürer in persönlichem freundschaftlichem Verkehr stand, uns berichtet. Der Kaiser habe sich an einer Zeichnung, die Dürer für ihn habe machen sollen, eigenhändig versucht, aber ihm sei fortwährend die Kohle abgebrochen. Als dann der Künstler das Blatt ohne ein gleiches Missgeschick schnell zu Ende gebracht, habe der Kaiser gefragt, warum denn ihm der Stift nicht abbräche, und da habe Dürer geantwortet: „Gnädigster Kaiser, ich möchte nicht, dass Euer Majestät so geschickt zeichnen könnte wie ich.“ Damit habe er, meint Melanchthon, im Sinne des bekannten Sprichworts „Aliud est sceptrum, aliud plectrum (Ein Scepter ist kein Griffel, und umgekehrt)“ sagen wollen: Darin habe ich mich geübt, und das ist mein Reich, der Kaiser hat schwerere Aufgaben und einen andern Beruf.

Nach der Zeichnung, die sich heute in der Albertina in Wien befindet, hat Dürer

nachher ein Oelgemälde und zwei Holzschnitte geschaffen. Unser Holzschnitt, genau in der Grösse der Zeichnung gehalten, ist nach der Unterschrift als ein Denkmal der Verehrung und Liebe aufzufassen, das der Künstler dem schon im folgenden Jahre verstorbenen Kaiser setzt. In den einfachen kräftigen Strichlagen der alten Holzschneidetechnik, die unbekümmert um malerische Reize einzig auf die scharfe Zeichnung sieht, giebt er die markigen Züge des Kaisers mit dem gewaltigen Nasenrücken, der vorspringenden Unterlippe der Habsburger und dem schon etwas müden Auge lebendig wieder. Auch das Nebensächliche, der kostbare Ornat und die Kette mit dem goldenen Vliess, ist in grossen Zügen, aber sorgfältig behandelt. Und vollends den ganzen Reichtum Dürerscher Erfindungs- und Gestaltungskraft auf dem Gebiete der Ornamentik weist der prachtvolle Rahmen auf mit seinen phantastischen Tiergestalten und der bunten Fülle seines Blätterschmucks. Am Sockel der rechten Säule steht Dürers Handzeichen.

Mit dem Tode Maximilians drohte dem Künstler auch ein materieller Verlust, nämlich die ihm von dem Kaiser bewilligten jährlichen Gnadengelder einzubüssen. Um die Bestätigung derselben von seinem Nachfolger zu erhalten, machte er sich 1520 mit Weib und Magd nach den Niederlanden auf, wo sich damals Karl V. befand. Sein Vorhaben gelang, und er genoss dieser Gutthaten bis zu seinem Tode, der ihn schon 1528 in seiner Vaterstadt ereilte. Auf der niederländischen Reise war es, wo er die Nachricht von dem Verschwinden Luthers nach dem Wormser Reichstage erhielt; und in seinem Reisetagebuch, das uns noch erhalten, macht er seinem tiefbekümmerten Herzen Luft: „Und lebt er noch oder haben sie ihn gemordet? — O Gott! ist Luther tot, wer wird uns hinfort das heilige Evangelium so klar vortragen? Ach Gott! was hätte er uns noch in zehn oder zwanzig Jahren schreiben können! O, ihr frommen Christenmenschen alle! helft mir fleissig beweinen diesen von Gott begeisterten Menschen, und beten, dass er uns einen anderen erleuchteten Mann sende.“

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



III-306492

WYDZIAŁY POLITECHNICZNE KRAKÓW

BIBLIOTEKA GŁÓWNA



16881

L. inw.

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

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



10000310960

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



10000300379