



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Kunsthistorische Bilderbogen

für den Gebrauch bei akademischen und öffentlichen Vorlesungen, sowie
beim Unterricht in der Geschichte und Geschmackslehre an Gymnasien,
Real- und höheren Töchterschulen zusammengestellt

Ergänzungen zum Hauptwerk

Springer, Anton

Leipzig, 1883

Erläuterungen Zu Den Kunsthistorischen Bilderbogen No. 319-383.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-67845](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-67845)

ERLÄUTERUNGEN

ZU DEN

KUNSTHISTORISCHEN BILDERBOGEN

No. 319—383.

Gleich nach Vervollendung des Hauptwerkes faßte der Herausgeber den Entschluß, demselben eine Reihe von Ergänzungstafeln folgen zu lassen. Mit dem besten Willen konnten nicht immer rechtzeitig einzelne Proben vergangener Kunstthätigkeit hergestellt werden, so wünschenswert auch ihre Mittheilung erschien. Andere Lücken wurden offenbar, als die „Kunsthistorischen Bilderbogen“ in Textbuche eine systematisch historische Erläuterung erfuhren. Vornehmlich aber haben die so erfolgreichen Ausgrabungen und fruchtbaren Forschungen der letzten Jahre eine Vermehrung der Tafeln dringend geboten. Wurden doch durch dieselben einzelne Kunstperioden in ein neues Licht gerückt und unsere Kunstkenntnis namhaft erweitert. Die Ergänzungstafeln liegen nun in 60 Blättern (No. 319—378) vollständig vor. Sie erstrecken sich über das gesamte Kunstgebiet von den vorhistorischen Zeiten bis in das achtezehnte Jahrhundert und dürfen wohl in Verbindung mit dem Hauptwerke ein treues Bild der Kunstentwicklung, soweit bis jetzt unsere Kunde reicht, bieten. Eine weitere Ergänzung hat das Hauptwerk in den fünf farbigen Tafeln (No. 379—383) erhalten, welche zur Veranschaulichung der antiken Polychromie dienen, und zu denen im Anhang eingehende Erläuterungen gegeben werden.

Taf. 319 führt uns in die Anfänge menschlicher Kultur zurück. Das nackte Bedürfnis bestimmt die Thätigkeit, die Form wird wesentlich durch den Zweck bedingt, der Stoff nicht eigentlich bearbeitet, sondern nur äußerlich dem Zwecke angepaßt. Hierher gehören die Geräthe und Waffen aus Stein und Bein, die in nordischen Gräbern gefunden wurden (No. 1, 2). Höher stehen bereits die Gefässe aus den Schweizer Pfahlbauten (No. 5, 6), in welchen durch den technischen Prozeß bestimmte Muster gewonnen wurden. Es ist der Anfang der Ornamentik, deren Spuren wir dann weiter an nordischen Schwertern (No. 9) und Bronzearbeiten (No. 8) verfolgen können.

Eine Probe primitiver architektonischer Gliederung, zunächst als Einfriedung und Umgrenzung gedacht, bietet auf Taf. 320 2 der Sionehenge bei Salisbury, ebenso lernen wir (No. 1) eine der ältesten und am weitesten verbreiteten Formen

der Grabdenkmale im Tumulus kennen. Beispiele ursprünglicher Ornamentik — einfache Linienmuster — erblicken wir in den Thongefäßen aus Schweizer Pfahlbauten (No. 3); ihre Übertragung auf Metall und zugleich die Verwendung von Spiralen zur Dekoration zeigen nordische Bronzegefäße (No. 4). Auf historischem Boden bringen uns die Funde von Cypern und Mykenae. Jene danken wir dem Amerikaner *Cassels*, diese dem unermüdeten Forchtungsgeister *Schlömann*. Obgleich diese Funde griechischen Landschaften angehören, befreiten sie doch keinen greifbaren Zusammenhang mit der hellenischen Kunst. Den Hellenen selbst erblieben übrigens ihre Vorzeit jenseits ihres Bewußtseins und ihrer historischen Erinnerungen liegend. Sie schrieben die Werke derselben den Pelasgern zu. Namentlich die Funde von Cypern (Taf. 321) zeigen vielfach orientalischen Charakter, den man teils aus der durch die Phöniker vermittelten Einfuhr, teils durch die mannigfachen Beziehungen zu asiatischen Küstenvölkern erklären kann. Einzelne Typen, z. B. das Mittelbild auf der silbernen Schale (No. 4) offenbaren eine so große Verwandtschaft mit ägyptischen Skulpturen, daß an ein zufälliges Zusammentreffen nimmermehr gedacht werden kann. Auf derselben Schale werden aber auch entschieden ägyptische Motive wahrgenommen. Wir haben es also mit einem Mischstille zu thun, in welchem sich die verschiedenartigen Einflüsse kreuzen. Auch die in Mykenae ausgegrabenen Werke des Kunsthandwerks sind schwerlich einer und derselben Kunststufe entstammt. Die kleinen Figuren aus Thon (Taf. 321, No. 2) erscheinen viel primitiver als die prächtigen Goldarbeiten, welche eine tüchtige technische Übung verrathen. Am ehesten läßt sich als Vorläufer der späteren Kunstentwicklung die Grabstele (Taf. 321, No. 1) auffassen. Im Angesicht der Funde von Mykenae träumt sich die Phantasie gern in die homerischen Zeiten zurück. Gegenüber den Ausgrabungen in Hissarlik, der alten trojanischen Sätte (Taf. 321, No. 6—8) fällt ihr dieses schwerer.

Taf. 322 bringt Nachrichten zur ägyptischen Kunst, zunächst die Ansicht und den Durchschnitt der bekanntesten aller Pyramiden auf dem Graberfelde von Memphis (No. 1 u. 2),

dann eine Probe der ältesten, noch durchaus auf lebendige Naturwahrheit bedachten Skulptur in dem sog. Doryschulen (No. 6), eine Richtung, welche sich nur teilweise in der späteren Porträtskulptur (No. 9, 10, 12) erhielt, bei den Tempelskulpturen (No. 3) dagegen und den Götterschilderungen (Nr. 11) verfallen wurde. Jedenfalls darf die alte Meinung von der Unveränderlichkeit der ägyptischen Kunst, von dem Mangel an Entwicklung und Stilwechsel als vollständig widerlegt gelten.

Taf. 323—328 beschäftigen sich mit der hellenischen Architektur und Skulptur. Eine uralt Bauform verinnlicht das Löwenthor zu Mykenae (Taf. 323, No. 1) welches uns zugleich die älteste monumentale Skulptur auf griechischem Boden vor die Augen bringt. Der sog. archaischen Periode gehören außer dem Bronzerelief in Olympia (Taf. 320, No. 11) der Apollo von Tenos, bei Korinth gefunden (Taf. 323, No. 2), an. Altattisch ist das bemalte Grabrelief des Aristion (Taf. 325, No. 3), ein Werk des *Arifaktos*. Die höchste Blüte der attischen Kunst repräsentieren die Bauten und Skulpturen auf der Akropolis. Taf. 323, No. 4 geben den Grundriß und die Ansicht der in der Idee restaurierten Akropolis, die architektonische Gliederung des Parthenon wird teilweise auf Taf. 325 (No. 1) reproduziert. Wie viel noch im 17. Jahrhundert von der Giebelgruppe sich erhalten hatte, lehren die kleinen Skizzen Taf. 323, 5 und 6. Eine Statue von Westgiebel ist Taf. 325, No. 5, ein Fragment von dem Relieffrieß, der sich um die Zella herumzog (No. 4 u. 7) abgebildet. Von dem berühmtesten Werke des Phidias, der riesigen Athene Parthenos, bietet eine 1880 ausgegrabene Statuette (No. 9) eine ungefähre Anschauung. Neben der Akropolis haben die Ausgrabungen des letzten Jahrzehnts besonders Olympia und Pergamon als Fundgruben reichster Kunstschätze enthüllt. Von den Skulpturen, welche den Giebel und die Metopen des Zeustempels in Olympia schmückten, gewahren Taf. 324, No. 2—7 einige Proben, von den zahllosen Weihgeschenken haben sich zwei der berühmtesten, die Nike des *Palmios* und der Hermes mit den Bacchusknaben von *Praxiteles* erhalten. In eine jüngere Zeit, die nachalexandrinische Periode, führen uns die aus Pergamon nach Berlin verpflanzten Skulpturen

von dem großen Altarbaue (Taf. 327). Die Anordnung der Reliefs wird aus der restaurierten Ansicht (No. 1) deutlich. Unter den Reliefs verdient die Athengruppe (No. 4) wegen ihrer Verwandtschaft mit der Laokoongruppe besonderes Interesse.

Als Nachrichten zu den Werken Polykles und Skopas find die Hera aus Naxos (mit der Ludovischen zu vergleichen), auf Taf. 323, No. 7, der Speerträger und Kranzbinder (Taf. 326, No. 4 und 5) und Apollo als Mufenführer (No. 7) zu bezeichnen. Aus dem vierten Jahrhundert v. Chr. stammen auch die Skulpturen von der vorderen Bühnenwand des Dionysostheaters in Athen (Taf. 326, No. 1) so wie die Grabstele einer athenischen Frau (No. 6), welche ein beliebtes Motiv für Grabbilder wiedergibt. Auch die oft wiederholte Gruppe des Menekles, welcher die Leiche des Patroklos aus dem Kampfe trägt, (No. 8) fällt noch in die Zeit, in welcher Skopas seine reiche Wirkksamkeit entfaltete. Nachalexandrinisch, dem Stile der pergamenischen Skulpturen verwandt, sind dagegen die Nike von Samothrake (Taf. 325, No. 10 und 11) und der sog. sterbende Alexander (Taf. 328, No. 5).

Auf Tafel 328 und 329 sind außer einer weiteren Probe der Tanagrafiguren etruskische und römische Skulpturen zusammengestellt. Etruskischen Ursprungs sind die in Arezzo ausgegrabene Chimära (No. 2) und die bereits unter griechischem Einflusse geschaffenen Statuen des Knaben mit der Gans (No. 3) und des Aulus Gellius (No. 4). Der letzten Periode griechischer Kunst, als sie bereits vornehmlich für den römischen Markt arbeitete, entstammen die kolossale farnesische Flora (Taf. 328, No. 7), der von Amor gefesselte Kentaure (Kopf No. 8) und die reizende Nilgöttin (No. 9). Auch die ruhende Statue der Agrippina (Taf. 329, No. 6) dürfte auf ein älteres griechisches Vorbild zurückzuführen sein. Echt römisch dagegen dem Geiste und der Auffassung nach, dem auf das Historische und Porträtmäßige gerichteten Sinn der Römer entsprechend, sind die sog. Thesmolda (Taf. 329, 1), die Reiterstatue des Kaisers Marcus Aurelius (No. 5) und vor allem die Reliefs, welche den Titusbogen und die Trajanssäule schmücken (No. 2 und 4); die letzte der Ergänzung der antiken Kunst gewidmete Tafel (330) liefert die Ansichten

römischer Bauwerke, unter welchen der große Saal aus den Themen des Diocletian (No. 6) und des Amphitheater Vespasian (No. 4) wegen ihrer späteren Schicksale und ihres Einflusses auf die Renaissancekunst besondere Aufmerksamkeit verdienen.

Die Darstellungen auf Taf. 331 sind bestimmt, den Übergang der altchristlichen Malerei von der antiken Kunstweise zu dem selbstständigen Stile, welcher sich seit der Mitte des fünften Jahrhunderts namentlich an historischen Bildern kund gibt, zu veranschaulichen. No. 1, die Madonna mit dem Christkinde, vor ihr der Prophet Jhesus, der auf den Stern (das neue Licht) hinstreift, beiläufig gezeichnet, das alte (Anfang des zweiten Jahrhunderts) und schöne altchristliche Marienbild, ruht noch völlig auf antiken Traditionen. Die selben klingen noch in dem Mosaikbild aus S. Pudenziana (No. 3) an: Christus auf dem Throne, von Aposteln umgeben mit den Gefallen der Heiden- und Judenkirche im Hintergrunde, aus dem Ende des vierten Jahrhunderts. Die weitere Entwicklung zeigt das Mosaikbild No. 2 aus der ersten Hälfte des fünften und No. 4 aus dem Anfang des sechsten Jahrhunderts. Eine Auffrischung der antiken Formen fand in Byzanz unter den Kaisern der macedonischen Dynastie (867–1076) statt. Dieser Periode dürfte das Rundgemälde (Taf. 333, 2) angehören.

Proben altchristlicher Sculpturen liefert Taf. 332, 1 und 2: die Kreuzigung Christi aus dem fünften Jahrhundert und eine Eisenplatte von dem Bischofsthule Maximian aus der Mitte des sechsten Jahrhunderts. Die anderen Holzschneide auf dieser und den nachfolgenden Tafeln illustrieren die Entwicklung der Miniaturmalerei, welche eine strenge Scheidung der abendländischen und orientalischen Kunstbildung sich vollzog, wurden die Miniaturen in der Wiener Genesis-Handschrift (fünftes Jahrhundert) gemalt (Taf. 332, 3). No. 4 und 5 sind Schöpfungen der byzantinischen Kunst aus dem Ende des neunten und Anfang des zehnten Jahrhunderts und offenbaren den Aufschwung der Kunst nach dem Ende des Bilderretes und die erneuerte Aufnahme antiker Formen und allegorischer Gestalten (die Melodie neben David, die Symphonie hinter der Säule und der Berggott Beethoven in No. 4). In No. 5 sind zwei Szenen: Davids Uemühigung vor Nathan, mit Bathseba in dem Kuppelbau, und Jeremia, welcher auf Befehl Zebedais in die Grube geworfen wird, vereinigt. Gleichfalls dem zehnten Jahrhundert entstammt Taf. 333, 1, doch giebt sich hier eine andere, vornehmlich in den byzantinischen Klostern gepflegte Richtung kund.

In der karolingischen Periode sind Angelsachsen und Franken die Hauptträger der nordischen Kunst. Von der eigenartigen Auffassung des biblischen Textes und von der großen Fertigkeit der Hand in der Wiedergabe der Thiere und ländlichen Beschäftigungen bietet Taf. 333, 6, eine Illustration des 160. Psalms, ein Beispiel. Der Utrechtalter, welchem das Bild entlehnt ist, enthält nur Federzeichnungen, farbige Ausführung enthält das Benedictionale Taf. 334, 4. (Himmelfahrt Christi) gleichfalls der angelsächsischen Schule angehörig, aber etwas später (Ende des zehnten Jahrhunderts) als der Utrechtalter geschrieben. Viel früher (vielleicht neuntes Jahrhundert) fällt die Probe irischer Miniaturmalerei (Taf. 333, 3). Doch haben wir es hier nicht mit einer primitiven selbstständigen Kunstweise zu thun, sondern mit rohen, unter der Hand bloßer Kalligraphen bis zur Unkenntlichkeit mißlungenen Nachbildungen älterer römisch-christlicher Motive. Die Kunstschule von Tours, im neunten Jahrhundert blühend, repräsentiert No. 334, 1. Die sorgfältige Ausführung in Deckfarben

mit Goldlichtern läßt die unangenehme Zeichnung noch greller vortreten. Die volkstümlichere Richtung der nordischen Miniaturmalerei, einfache Federzeichnungen mit leichter Färbung, wird durch die Illustration aus der in Weidenburg geschriebenen deutschen Evangelienharmonie Otfrids, Taf. 334, 2, vertreten. Zu der zahlreichen Familie illustrierter Evangelien in Paris, Taf. 334, 3. Die weitere Entwicklung der Miniaturmalerei zeigen die Proben auf Taf. 335, No. 5, dem horts delicatissimi, einem Unterrichtsbeispiel für Nonnen, entlehnt, stammt aus den Jahren 1157–1175, No. 3 und 6, aus dem dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert, lassen den Stilwechsel und die Wandlung des Formenraumes im Anschluß an die gleichzeitig aufkommende gotische Architektur erkennen. No. 7, aus dem Ende des vierzehnten Jahrhunderts, macht die im späteren Mittelalter beliebte enge Verknüpfung der figürlichen Darstellungen mit den Blattornamenten anschaulich.

Vielachen Ersatz für die Malerei bot im Mittelalter die Teppichkerei. Das kleine Fragment, Taf. 335, 1, ist dem berühmten 66 Meter langen und 54 Centimeter hohen Wollteppich von Bayeux entlehnt, welcher noch aus dem elften Jahrhundert herrührt und die Eroberung Englands durch die Normannen schildert. In den Kreis der Malerei fallen auch die Emailarbeiten, welche in den Rheinlanden und in Lothringen seit dem elften Jahrhundert mit größtem Erfolge geschaffen wurden. Zu den berühmtesten Arbeiten gehört der Altaraufsatz des Nicolaus von Verdun aus dem Jahre 1181. Eine Probe von den vergoldeten Platten, in welche die Umrisse der Figuren eingravirt, und deren vertiefte Linien wie die Gründe mit Schmelzfarben ausgefüllt wurden, liefert Taf. 334, 5. Die Bilder zur Geschichte der Glasmalerei auf Taf. 336 führen in No. 3 ein Werk des elften Jahrhunderts und zur Vergleichung in No. 2 und 5 Werke der späteren romanischen und gotischen Periode vor. In gleicher Weise dienen No. 1 aus dem zwölften und No. 4 aus dem vierzehnten Jahrhundert zur Erkenntnis der Änderungen, welche die figürlichen Darstellungen und die ornamentale Einfassung allmählich erfahren.

Am Schluß der romanischen Periode, im dreizehnten Jahrhundert, nahm die deutsche Plastik einen hohen Aufschwung. Die Beispiele, welche dieses bekunden, sind auf Taf. 337 zusammengefaßt und Bamberg (No. 8), Weichenburg (No. 4) und Freiberg (No. 1–3) (die beiden Figuren, nebst sechs anderen, zwischen Säulen stehend, stellen Bathseba und Aaron vor), entlehnt. Ähnliches gilt von Frankreich, wo insbesondere die Behandlung des Nackten in No. 7 Aufmerksamkeit verdient.

Neue Forschungen haben über die ursprüngliche Form der Kirche S. Marco in Venedig und des Domes in Florenz wichtigen Aufschluß gegeben. Die Resultate jener Forschungen sind auf der Taf. 338 niedergelegt. Zur Veranschaulichung der ursprünglichen Gestalt des Florentiner Domes vor seiner Erweiterung in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts ist das Bild des Domes aus einer alten Florentiner Freske beigegeben.

Taf. 338, 3 bis 5 beziehen sich auf die Arbeiten der sog. Cosmaten, nach einem Gliede der zahlreichen Künstlergruppe oder Künstlerfamilie Cosmas benannt. Es sind Marmorarbeiten, theils sculptirt, theils mosaikartig aus farbigen Steinen zusammengefaßt. In ihnen läuft die Thätigkeit der römischen Marmorarii im 14. Jahrhundert aus.

Die Darstellungen auf Taf. 339 erläutern den ziemlich

dürftigen Zustand der italienischen Sculptur im 12. Jahrhundert. Am die Spitze wird ein Fragment der Marmor-Sculpturen an der Fassade S. Zeno gestellt, No. 1, Judas' Verrath und die Kreuzigung, sodann, um die Entwicklung des Formenraumes klar zu machen, derselbe Gegenstand, die Geburt Christi, in vier verschiedenen Schilderungen reproduirt. No. 4 bietet die älteste Auffassung; No. 2 stammt aus dem Anfang, No. 3 aus der Mitte des 13. Jahrhunderts. Die weitere Durchbildung der Formen und die reichere Fülle des Inhaltes bringt No. 5, das Werk des *Fra Guglielmo d'Aquino* aus Pisa zur Anschauung. No. 2 und 3 zeigen zugleich den Unterchied des Stiles in Ober- und Mittelitalien, während Taf. 340, 1–3 die Fortschritte der fadialienischen Plastik seit dem 13. Jahrhundert zugleich mit der Annäherung an antike Formen veranschaulicht. Taf. 339, 6 und Taf. 340, 4–7 bringen toskanische Sculpturwerke des 14. Jahrhunderts vor die Augen. Namentlich an den Reliefdarstellungen wird die gesteigerte Erzählungskunst, die Fähigkeit, auch dramatische Szenen zu verkörpern und die größere Natürlichkeit der einzelnen Gestalten sichtbar. Die Entwicklung läuft parallel mit dem durch Giotto's Thätigkeit bewirkten Umwandel in dem Kreise der Malerei.

Der toskanischen Sculptur der Frührenaissance find Taf. 341 und 342 gewidmet. Zunächst werden die beiden großen Bronzwerke *Donatello's* (Taf. 342, 1 und 2) vorgeführt, das eine noch befangen und durch die technischen Schwierigkeiten des Bronzegusses beengt in der Bewegung, das andere feld der Antike die erste gleichliche Lösung der so schweren Aufgabe einer monumentalen Reiterfigur. Den sogenannten Robbafuß veranschaulicht (Taf. 341, 1) das Fragment eines langen bemalten Frieses am Hospital zu Pistoja, die sieben Werke der Barmerhergkeit darstellend, aus dem Jahre 1525. In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts nahm auch die Marmorbilderei, begünstigt durch den Gräberluxus und die zahlreichen Befehle von Porträtsbüßen, einen hohen Aufschwung. Als die namhaftesten Meister galten *Delfido da Settignano* (Taf. 342, 7), *Bernardo Rossellino* (Taf. 341, 2), *Simone da Mojano* (Taf. 341, 3 und 342, 6) und *Mino da Fiesole* (Taf. 341, 5). Nebenrichtungen sind durch Taf. 341, 4, ein Werk *Cristoforo's*, und Taf. 342, 3 und 4, Arbeiten *Agostino di Duccio's*, vertreten. Als einen Ausläufer der Frührenaissance, welcher aber auch schon auf die Vorbilder der großen Meister des Cinquecento blickte, lernen wir *Andrea Ferruccio Fiesole* (1465–1526) kennen, (Taf. 342, 5).

Taf. 343–347 ergänzen die Geschichte der italienischen Malerei im fünfzehnten Jahrhundert. Um den Charakter derselben schärfer an das Licht treten zu lassen, werden wieder zwei Schöpfungen der älteren Periode zur Vergleichung herangezogen. Das Fragment aus *Giotto's* Deckenfresken in der Unterkirche zu Aflig (Taf. 343, 1) führt in den dem späteren Mittelalter eigenständigen Anschauungskreis, die christliche Allegorie, ein, die Probe aus dem ausgedehnten Freskenzyklus aus dem Leben Mariä in einer Kapelle zu Padua, am alten Amphitheater gelegen und daher Kapelle dell'arena genannt (No. 2) zeigt noch die Schranken Giotto's in der Wiedergabe der äußeren Natur. An die Spitze der Renaissancemalerei stellt man mit Recht die Wandgemälde in der Bracciacapelle der Kirche del Carmine zu Florenz. Begonnen wurde die Arbeit von *Maestro* (343, 4 und 5), welcher Meister auch an einem andern Orte, in Castiglione d'Olena nahe am Comersee, Fresken ausführte (No. 3). Als ein äußeres Merkmal, welches Mafofio's Stil von jenem des Mafofio untercheidet, ist (No. 6) die wechselnde Gestalt des Heiligenscheins angegeben. Die Fresken in der Bracciacapelle fallen in die zwanziger Jahre des fünfzehnten Jahrhunderts. Dagegen gehören *Filippino Lippi* (Taf. 344, 1) und *Doménico Ghirlandajo* (Taf. 344, 2) der Schlusszeit des fünfzehnten Jahrhunderts an.

Nach zwei Seiten hin hat ein Hauptmeister der oberitalienischen Schule, *Andrea Mantegna*, besonders erfolgreich gewirkt. Er löste vortrefflich perspektivische Probleme, malte z. B. an Deckengemälden die Figuren in der Weise, wie sie von unten gesehen werden. Taf. 344, 4, (in ähnlicher Weise ging gleichzeitig *Milano da Forlì* in Rom vor, Taf. 344, 3) und legte bei der Schilderung von Einzelgestalten auf die plastische Durchbildung der Körper, auf die naturgetreue Wiedergabe des Bewirkens, auf das der Antike abgelaufene Ornament ein großes Gewicht (Taf. 345, 4). Von einem Meister, der keiner bestimmten Schule angehörte und, wie ein Wanderleben führte, so auch in seiner Richtung als Künstler immer vorwärts drang, auf die mathematische Grundlage der Zeichnung und auf technische Aufgaben die größte Aufmerksamkeit verwendete, von *Piero degli Franceschi*, entstammt die Freske Taf. 345, 1. Sie gehört dem Cyklus von Wandgemälden an, in welchen die Legende von der Kreuzfindung erzählt wird, dürfte daher eher eine Vision der heil. Helena als die Verkündigung darstellen.

Das Madonnenbild Taf. 344, 5 fällt in *Perugino's* frühe Zeit, das Fragment aus der Freske in der Sixtina in die achtziger Jahre des fünfzehnten Jahrhunderts. Das Altargemälde Taf. 346, 1 ist von einem älteren umfährten Meister, dem sog. *Nicola Alunno* aus Foligno, geschaffen worden. Der Familiennamen Alunno wurde ihm durch eine falsche Lesart (alunus d. h. Zögling) beigelegt. In die Schule von Bologna und Urbino führen uns die Werke *Francis's* (Taf. 347, 6), *Giovanni Santi's*, des Vaters von Raffael (Taf. 345, 2), (der Knabe links vom Altar wurde früher für ein Porträt Raffaels angesehen) und *Timoteo Viti's* (Taf. 346, 4).

Die Entwicklung und die Einzelrichtungen in der venezianischen Schule helfen die Abbildungen auf Taf. 346 und 347 veranschaulichen. In den älteren Werken erkennt man mannigfache Anlehnungen an fremde Meister, wie an Gentile da Fabriano und Mantegna. Das stärkste alterthümliche Gepräge trägt das Altarbild des *Johannes und Antonia von Murano*, Taf. 347, 1; eine gewisse Abhängigkeit von der Paduanischen Schule zeigt das Werk des *Carlo Crivelli* aus Venedig, Taf. 347, 4. *Antonello da Mojano* hat zwar nur, so viel wir wissen, wenige Jahre in Venedig angebracht, durch die Einbürgerung der Oeltechnik dafelbst aber und durch seine lebendige Auffassung des Porträts (Taf. 347, 2) auf die Kunst großen Einfluß geübt. In den Kreis der Künstlerfamilie Bellini, ihrer Genossen, Nebenbuhler und Nachahmer führen uns die Proben von der Malerei des *Gentile Bellini* (Taf. 346, 2), des Alwies oder *Luigi Vivarini* (Taf. 347, 3), des *Marco Basaiti* (Taf. 347, 5) und des *Cima da Conegliano* (Taf. 346, 3), welcher bereits in die spätere Richtung der venezianischen Schule überleitete.

Die Taf. 348–354 illustrieren die Geschichte der nordischen Malerei im fünfzehnten und in der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts. Die Miniaturmalerei hat im fünfzehnten Jahrhundert in Frankreich und Flandern eine reiche Pflege gefunden und eine Reihe von Prachtwerken geschaffen, welche den Leistungen auf dem Gebiete der Tafelmalerei mindestens gleichen, häufig sogar sie übertreffen. Der bekannte Kunstreuer König René von Anjou ließ u. a. zu einem von ihm verfaßten Roman (nach 1478) Illustrationen malen (Taf. 348, 1), ähnlich Herzog René von Lothringen († 1508) ein Gebetbuch mit vielen Bildern in reicher ornamen-

taler Einfassung (318. 4) schmücken. Das Hauptwerk der französischen Schule ist das Gebetbuch des Schatzkammerers König Karl VII, Erienne Chevalier, mit nahezu einem halben Hundert Miniaturen von der Hand des *Jean Fouquet* aus Tours (Taf. 318. 2). Ebenso gilt als ein Hauptwerk der flandrischen Schule das Gebetbuch des Cardinals Grimani in der Marcusbibliothek zu Venedig, jedenfalls vor 1521 von mehreren flandrischen Malern geschaffen.

Am Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts tritt die Tätigkeit der einzelnen deutschen Lokalschulen deutlicher zu Tage. Allen geht an Tüchtigkeit die Kölner Schule voraus, von welcher als Proben die kleine Madonna, No. 319. 1, und das berühmte Donbild: Mittelbild und die beiden inneren Flügel, die Anbetung der Könige, die heil. Ursula mit ihrem Gefolge und der heil. Gereon mit den Ritters der thebanischen Legion darstellend, mitgeteilt wird (No. 350. 4—6).

Zu vollständigerer Übersicht der Genter Altars, des Hauptwerkes der Brüder *Holbein* und *Jean van Eyck* (vgl. Taf. 220 und 221), werden noch einzelne Abbildungen nachgezogen. Taf. 319. 2—4 reproduzieren obere Theile des Altars bei geöffneten Flügeln, die Madonna, füngende Engel und die heil. Cäcilie. Taf. 319. 5, 350. 1 und 2 zeigen das Werk bei geschlossenen Flügeln, oben die Verkündigung, unten die Stifter des Altars, Jodocus Vyt und Lisbet Buriel mit ihren als Siaten (Stiefel) behandelten Schutzpatronen. In die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts fällt die Tätigkeit des *Pierre Coecke*, dessen heil. Eligius, der Baron der Goldschmiede, (Taf. 319. 6) in größerem Maßstabe gemalt erscheint, als es sonst in der Schule üblich ist. Beinahe gleichzeitig mit Christus in Brügge wirkte *Kogier* von der Wyden in Brüssel, zu dessen Hauptwerken die oft kopierte Kreuzabnahme im Madrider Museum, (Taf. 319. 7), zählt. Die letzten hervorragenden Meister der altflandrischen Schule sind *Hans Memling* und *Gerard David*. Taf. 351. 1 ist ein Bilderchmuck des Urkakaltens im Johanneospital in Brügge entlehnt und schildert die Begrüßung der heil. Ursula in Rom und die Taufe ihres Bräutigams. Taf. 350. 3 stellt, von Davids Hand gemalt, eine in der flandrischen Schule beliebte Szene, die Madonna von musizierenden weiblichen Heiligen und Engeln umgeben, dar.

Die späteren kölnischen Meister, welche sich der flandrischen Schule teilweise anschließen, sind häufig namenlos. Sie werden nach dem einen oder dem anderen ihrer Werke bezeichnet. So führt der Maler, welcher in sieben Tafeln das Leben der Maria schildert (T. 348. 5) nach dem ehemals im Besitze eines Herrn Lyverberg befindlichen, jetzt in München bewahrten Altarwerke den Namen des *Meisters der Lyverberg'schen Passion*. Beispiele für die weitere Entwicklung der kölnischen oder niederrheinischen Malerschule bis in das sechzehnte Jahrhundert hinein liefern die Abbildungen Taf. 354. 4—6. Nur über die Lebenszeit des jüngsten Meisters, des Bartholomäus Bruyn, haben sich nähere Daten erhalten. Seine Tätigkeit fällt in die Jahre 1533 bis 1556. Das Portrait des Bürgermeisters Arnold wurde 1555 gemalt.

Der berühmteste deutsche Maler des fünfzehnten Jahrhunderts war *Martin Schongauer* in Colmar. Sein Hauptwerk giebt Taf. 351. 3 wieder. Als Probe seiner Wirkamkeit als Kupferstecher wurde aus der Passionsfolge die Grablegung, Taf. 351. 4, ausgewählt.

Die schwäbische Schule wird durch eine Gruppe vom Flägelaltar *Frits Herlin's* in der Stadtkirche zu Nördlingen, die Madonna mit dem heil. Lukas und dem Stifter des Werkes (Taf. 352. 6), durch einen Flügel von einem größeren

Altarwerke des Ulmer Malers, *Bartholomäus Zeitlauer*, Taf. (352. 5), und den Tod Mariä von *Martin Schongauer*, Taf. (353. 2), repräsentiert.

Von *Michael Wohlgemuth*, dem Lehrer Dürer's, stammt der Flügel (Taf. 351. 2) von dem großen Peinigungsrichterlichen Altar in Nürnberg und das Doppelportrait vom Jahre 1475 mit einem heiligen Ausblick in die Landschaft, (Taf. 352. 1). Die Nachbildungen nach *Dürer's* Werken werden durch die Anbetung der h. drei Könige von Jahre 1504, ursprünglich für den Kurfürsten von Sachsen gemalt (Taf. 352. 3), und die Uniritszeichnung nach dem berühmten Kupferstiche: Ritter, Tod und Teufel, vom Jahre 1513 (Taf. 352. 4) ergänzt.

In des *älteren Holbein* frühere Zeit fällt die vorwiegend grau in grau gemalte Passionsfolge, aus zwölf Tafeln bestehend, in Donauzeichnungen (Taf. 352. 2).

Mit Dürer's Zeitgenossen und Schülern machen uns Taf. 353 und 354 bekannt. Zu *Hans Leonard Schongauer's* Hauptwerken gehört der Altar in Nördlingen mit der Beweinung Christi im Mittelbild, dessen Flügel die heil. Barbara und Elisabeth (Taf. 354. 2) darstellen. *Barthel Bism's* mit vollem Namen signiertes Gemälde schildert die Prüfung des echten heiligen Kreuzes und ist der Legende der Kreuzfindung durch die Kaiserin Helena entlehnt (Taf. 353. 1). Die Kreuzigung, von *Albrecht Altdorfer* in Regensburg gemalt (Taf. 353. 3), stammt aus dem Jahre 1517 und ist das Mittelbild eines größeren Altarwerkes, welches auf den Flügeln die gekreuzigten Schächer zeigt.

Die Ergänzungstafeln schließen mit einem Gemälde *Lukas Kranach's*, der von ihm oder wiederholten Eheliecherin vor Christus (Taf. 354. 1) und der Reproduktion einer Handzeichnung des durch seine bunten Lebensschicksale und deren Sittenbildungen bekannten Baseler Malers *Urs Graf* (Taf. 354. 3).

Die Tafeln No. 315—378 verfolgen den Zweck, die Kunde von der niederländischen und der ihr nachfolgenden französischen Malerei im 16. und 17. Jahrhundert zu ergänzen, zunächst die Periode zwischen der Zeit, in welcher die Schule von Eyck herrschte, und der großartigen Blütezeit im 17. Jahrhundert an einzelnen Beispielen anschaulich zu gestalten. Die in dieser Periode geschaffenen Werke sind nicht immer anmutig, aber für die Entwicklungsgeschichte der Kunst wichtig, da sie Zeugnis ablegen von dem gährenden unruhigen Geiste, der an den alten Formen rüttelte und teilweise bereits den neuen Stil vorbereitete.

Taf. 355. 1 bringt einen Kupferstich nach der Zeichnung des Hieronymus van Aken oder *H. Bogt* vor die Augen, welcher namentlich durch seine Spek- und Höllebilder bekannt geworden ist, aber auch durch seine volkstümlichen Schilderungen biblischer Szenen Beachtung verdient. Wie rasch die Porträtmalerei in den Niederlanden vollkommene Naturwahrheit und scharfe Charakteristik sich erwarb, beweist das Zwergebildnis No. 355. 3 von *Antonius Mor*, der sich sowohl der Gunst Kaiser Karl's V. wie König Philipp's II. erfreute. In die Aufstiege selbständiger Landschaftsmalerei führt uns die Taufe Christi No. 356. 1 von *Pauwels* in Antwerpen. Noch führen die Bilder ein biblisches (oder historisches) Ausgangsbild, aber die Figuren sinken immer mehr zur Staffage herab, der Eindruck der Gemälde wird schon vorwiegend durch die landschaftliche Schilderung bestimmt. Diefelbe ist bei *Pauwels* reich, fast allumreich an Einzelheiten, phantastisch in den Formen, kalt in der Farbe. Mächtige Fortschritte dankt die Landschaftsmalerei der Tätigkeit des *Pamuel Brill* aus Antwerpen, der wie sein Bruder Mathäus die Wände römischer Kirchen

und Paläste unermüdlich mit Fresken schmückte, hier ein feines Linsengemälde, in seinen Tafelbildern (No. 356. 2) aber auch den Sinn für mächtige Formen, geschlossene Gruppen offenbarte. Auf den Gang der italienischen Landschaftsmalerei hat er erheblichen Einfluß geübt.

Sowohl künstlerisches wie biographisches Interesse weckt das Doppelbildnis No. 355. 4, welches *Rubens* und seine erste Frau, *Isabella Brant*, darstellt. Es stammt aus Rubens früher Zeit (n. 1610) und gestiftet einem Einblick in die intimen Lebensverhältnisse des Mannes. — Bekanntlich lehnt sich an Rubens eine flutliche Kapfertecherchule an, welche dem Meister sowohl reiche stoffliche Anregungen, wie auch die Ausbildung der malerischen Richtung verdankt. Das sich sein Einfluß auch auf das Fach des Holzschnittes erstreckte, lehrt das Blatt Christoph Jegher's No. 356. 4. In Rubens' unmittelbare Nähe bringen uns noch das Familienkonzert *Joh. Verelst's* No. 355. 2, ein von dem Künstler oft variiertes Thema (das Original unseres Blattes befindet sich im Besitze des Prets in Antwerpen) und nächst dem gleichfalls oft wiederholten Bohnensuppe die populärste Schilderung des Künstlers, sodann das Tierbild des *Franz Snyder's* No. 357. 5, welcher, aus der Schule des Pieter Brueghel d. j. und van Balen hervorgegangen, sich später der Richtung Rubens anschloß und als wirklicher Gehilfe des letzteren erwies. Die Pflege der Porträtmalerei in den südlichen Niederlanden in der Weise, das durch die feine Charakterisierung der Figuren und den ausgeprägten Ausdruck die volle Wirkung eines Gesehbildes erreicht wird, veranlaßt u. a. ein Werk des Gonzales Coques in Antwerpen: das junge Ehepaar No. 358. 1.

Die französische Malerei steht lange Zeit mit der benachbarten niederländischen Kunst in mannigfachen Beziehungen, vermittelt teils durch die Verwandtschaft der herrschenden Kulturzustände, teils durch einzelne aus den Niederlanden zugewanderte Künstler. So hat Jehan oder *Jean Cousin*, dessen Rahm durch den Sohn François verdunkelt wurde, der Hofmaler König Franz I., trotz beginnender Wandlung des Geschmackes in anderen Kunstgattungen an der alten Weise festgehalten (No. 355. 5). Bei den Brüdern *Limain* aus Laon erklärt die gleichmäßige Provinzialität die Anklänge an niederländische Genrebilder und Konversationsmotive (No. 357. 3). *Philippe de Champagne* endlich, gleich trefflich im Porträtfache (No. 357. 1) wie in religiösen Schilderungen (No. 357. 2), hat offenbar die Jugendtraditionen lange Zeit auch in der veränderten geistigen Luft bewahrt.

Die sogenannten Regententücke, oder Doelenstücke (vgl. Textbuch pag. 345), ein Glanzpunkt der holländischen Malerei, werden in zwei neuen Proben vorgeführt. Das eine Gemälde (No. 356. 3) aus dem Jahre 1617 stellt die Verarmung der Delfter Chirurgengilde von P. und M. Miervelt dar und muß mit Rembrandt's Anatomischer Vorlesung (No. 234. 1) verglichen werden, das andere Bild (No. 357. 4) führt das berühmte Werk des *Bartholomäus van der Helst*, das Festmahl der Amsterdamer Schützengilde zum h. Georg, 1648, zur Feier des westfälischen Friedens vor die Augen. Auch eine andere, besonders in Haarlem beliebte Gattung von Schilderungen, die sogenannten Gesellschaftsstücke, wird durch zwei hervorragende Beispiele vertreten. Von *Dirk Hals*, dem Bruder des Franz Hals, ruht das Solo No. 358. 4 hier; der fast gleichzeitige *Pieter de Coddé* ist der Maler der frohlichen Tanzstunde No. 358. 5. — Bekanntlich verstanden viele der holländischen Maler die Radirnadel mit der gleichen Virtuosität zu führen wie den

Malerpinsel. Radirte und gestrichene Platten Rembrandt's, Olfade's, Potter's u. a. wurden schon bei Lebzeiten der Künstler hoch geschätzt und bezahlt. Auf No. 358. 2 und 3 sind Radierungen Rembrandt's und Adriaan van der Velde's wiedergegeben.

Taf. 359—361 sind bestimmt, die Anschauungen von der Tätigkeit der oberitalienischen Malerschule im Cinquecento zu ergänzen. *Lionardo da Vinci* ist durch drei Proben vertreten. No. 359. 1 zeigt den Engel mit rotlichem Lockenhaar, welchen Lionardo nach Vafari's Erzählung in das Werk seines Meisters Verrocchio hineinmalte. Auch das braun in braun getauchte Bild der Anbetung der heiligen drei Könige No. 359. 2 fällt in die frühere Zeit Lionardo's, vor seiner Überfärbung nach Mailand. Dagegen offenbarte die Mona Lisa oder Gioconda No. 359. 3, als sie noch unverfärbt war, alle Reize der vollendeten Farbenkunst Lionardo's, insbesondere den Zauber des feinsten Schmelzes der Farbtöne. In Lionardo's Schülerkreis führen uns die Madonna *Beltraccio's* No. 359. 5 und die Heimkehr des jungen Tobias von *Bernardino Luini*. Großen Einfluß übte Lionardo auch auf *Andrea Solario*, ein Glied der bekannten Mailänder Künstlerfamilie, wie das Eccehomo-Bild No. 359. 6, ca. 1454 gemalt, zeigt. Zur besseren Bekräftigung des Satzes, daß *Correggio's* Tätigkeit sich am grösartigsten auf dem Gebiete der Freskomalerei entfaltet habe, wird No. 360. 4 eine Probe aus S. Giovanni, die schwebende Madonna, mitgeteilt. Die lombardischen Lokalschulen sind erst durch neuere Forschungen in das rechte Licht gestellt worden. Die Fülle der tüchtigen Kräfte, welche in den einzelnen Städten wirkten, übertrifft und lehrt uns den hohen Durchschnit der hier überall herrschenden Kunstbildung kennen. Aus der Schule von Cremona stammt die z. B. die Verkörung der heiligen Katharina von *Benedict Peracino* No. 360. 2, eines Künstlers, dessen Werke gleichfalls beweisen, wie die Nähe großer Schöpfungen und Meister auch auf minder Begabte heilsamen Einfluß geübt und die persönliche Tüchtigkeit gefördert hat.

Die Illustrationen der Venetianischen Malerei in ihrer Blütezeit erhalten auf Taf. 360 und 361 noch mehrere wertvolle Ergänzungen. *Giovanni Bellini's* Madonna mit den h. h. Katharina und Magdalena (No. 360. 1) bringt eine beliebte, förmlich typisch gewordene Gruppierung der Madonnenbilder in die Erinnerung. Titian's sog. »Himmliche und irdische Liebe« (No. 360. 3) stammt aus der früheren Zeit des Meisters, als er nicht allein in den Gegenständen der Schilderung unter Giorgione's Einfluß stand, Za den frühesten Schöpfungen des Palma vecchio gehört das Gemälde Adam und Eva (No. 361. 2) in Braunschweig, während die Violante desselben Meisters (No. 361. 1), öfter auch als Palma's Tochter bezeichnet, uns ein Schönheitsmodell vor die Augen bringt, welches auch Titian benutz hat. Bei *Paul Veronese's* allegorischer Schilderung der Venezia (No. 361. 4) ist besonders auf den Aufbau des Bildes zu achten. *Tintoretto's* Bildnis des Diogenes (No. 361. 3), vollkommen wie wenig andere Werke des Meisters, vereinigt wichtige Größe der Formen mit einer frischen, lebensvollen Auffassung.

Von den drei Caracci, die an der Spitze der reformierten Bologneser Schule stehen, befaßt Lodovico Caracci, ein Vetter des Agostino und Annibale, vielleicht die geringste natürliche Begabung, aber den besten Lehrberuf; seine technischen Vorschriften wurden daher in der Schule mehrergerg. Den Mangel origineller Auffassung wird man noch mehr an der Bekehrung Pauli (No. 363. 1) als an dem Satyr und der Nymphe (No. 362. 1) bemerken. Das Hauptwerk *Agostino Caracci's*,

von Annibale fortgesetzt, Meilen die Fresken im Palazzo Farnese in Rom, welche die Macht der Liebe in mythologischen Schilderungen verherrlichen. Und hier ist wieder Galatas Triumph (No. 362, 2) als die vollendetste Schöpfung, welche den Werken des Cinquecento nahe steht, zu preisen. — Das annuitliche mythologische Bild, welches aus der Schule von Bologna hervorging, ist *Domenichino's* Jagd der Diana (No. 362, 3). Mögen auch die einzelnen Gestalten den antiken Charakter in der Zeichnung vermiffen lassen, so ist doch die unschuldige Fröhllichkeit, welche über der ganzen Scene weht, einen tiefen Eindruck. — Gegen die Komposition der *Pietà Guido Reni's* (No. 363, 2) erheben sich mehrere Bedenken. Das Bild, unter das Modell der Stadt Bologna, in der Mitte die Gruppe der Schutzheiligen der Gemeinde, oben die Pietà, entbehrt der Einheit; doch wird der hohe Ernst und die ergreifende Wahrheit der letzteren Schilderung mit Recht gerühmt. Den letzten Meister der Schule von Bologna, den *Guercino da Cento*, lehrt die Vertiefung der Hager (No. 362, 4) von seinen besten Seiten, besonders, was die kräftige Farbenstimmung betrifft, kennen. — Einen scharfen Gegensatz gegen die viele Menschenalter hindurch in Italien herrschende Naturanschauung kann man sich nicht denken, als die Vedutenbilder des *Bernardo Bellotto*, der nach seinem Onkel dem Beinamen *Canaletto* annahm und insbesondere in England und am sächsischen Hofe eine reiche Tätigkeit entfaltete (No. 364, 6). Zur Aufnahme der Landschaften hat er sich öfters der camera optica bedient.

Zur Ergänzung der spanischen Malerschule, von welcher gewöhnlich nur die Spitzen beachtet werden, dienen die Nachbildungen nach Werken Zurbarán's (No. 363, 4), des älteren *Francisco Herrera* (No. 363, 3), weiter des unter dem Namen *Spagnoletto* bekannten Schülers *Caravaggio's*, des vornehmlich in Neapel thätigen *Ribera* (No. 364, 1 u. 2), des milden, auch als Bildhauer geschätzten *Alonso Cano* (No. 364, 3) und endlich des vielseitigen, besonders durch seine satirischen Blätter berühmten *Francisco Goya* (No. 364, 4 u. 5), welcher bereits in unser Jahrhundert hineinragt.

Die Tafeln No. 365—378 bringen zur Geschichte der Architektur, Plastik und des Kunsthandwerkes in den letzten drei Jahrhunderten einiges neues Material. No. 365, 2 reproduziert ein sehr frühes Werk des *Andrea Sanveino*, in demselben Stoffe wie die Robbiaarbeiten, aber bereits in engerem Anschlusse an die antiken Musterformen geschaffen. Das Grabmal des *Ascanio Sforza Visconti* (N. 365, 1) ist das letzte in zierlich annuitlichem Decorationsstyl gearbeitete Grabmonument, ehe durch *Michelangelo* eine andere Kompositionsweise aufkam. Das reifte Werk des Meisters bildet die Gruppe der *Tafel Christi* (vollendet von Danti) über dem *Ospital des Battisterio* (No. 365, 3). Proben des reichen

Marmorchmuckes an der Casa Santa di Loreto, von *Andrea Sanveino* und anderen zahlreichen Künstlern ausgeführt, liefert No. 365, 4. Aus der späteren Periode des *Jacopo Tatti*, gen. *Sanveino*, als er sich in Venedig niedergelassen hatte, flammte die plastische Decoration (Büste) an der Loggia am Fuße des *Marcolombus* (No. 365, 5). Wie nach dem ursprünglichen Plane *Michelangelo's* Molo-Gebäude den Augen des Betrachters sich ungefähr dargeboten hätte, veranschaulicht No. 366, 2; die reduzierte Form des Juliusdenkmals (untere Hälfte mit der Statue der *Rabel und Lea*) gibt No. 366, 1 wieder. Selbst in flüchtiger Nachbildung übt die Bronzestatue des *Persens von Benvenuto Cellini* (No. 366, 3) eine lebendige Wirkung.

Auf französischen Boden führen uns die nächstfolgenden Abbildungen. Wie im ganzen Norden, so ging auch in Frankreich der Aufnahmestadium des Renaissance ein kräftiger Naturalismus voran, zuweilen etwas derb in Nebenfiguren, aber in der Gesamtaufassung wahr, und in lebendiger Durchbildung der Einzelgestalten. Ein Beispiel bieten die zwei Szenen von den Chorherren in der Kathedrale zu Amiens (No. 366, 4), die Enthauptung *Johannes d. T.* und das Gestalt des *Herodes* darstellend. Das materielle Element, gleichfalls ein Grundzug der nordlichen Plastik, tritt in dem lebensgroßen Relief der Grablegung des lothringischen Bildhauers *Richier* in St. Mithel (No. 366, 5) offen zu Tage. Die Einkerbung in den Renaissancestil, wenn auch mit gewissen nationalen Modifikationen (in den Proportionen) wird an dem *Dianarrelief des Jean Goujon*, ursprünglich zum Marmorchmuck eines Brunnens in Anet bestimmt, (No. 366, 6) sichtbar.

Des berühmten deutschen Holzschnitzers *Vitt Stos's* Tätigkeit theilt sich bekanntlich zwischen Krakau und Nürnberg. Aus der Krakauer Zeit stammen die Reliefs vom *Johannesaltar* (No. 367) in der Kirche S. Florian, die an charakteristischer, lebendiger Durchführung wohl alle seine übrigen Werke übertreffen. Die Probe eines anderen Prachtwerkes nordlicher Kunst bietet No. 368, 1, das Relief vom Grabmal des Kaisers *Max* in Innsbruck, von dem Niederländer *Alexander Colins* mit dem ganzen Aufgebot malerischer Effekte gearbeitet.

No. 368, 2 und No. 369, 1—4 gewähren über den großartigen Renaissancebau auf deutschen Boden, über das *Heidelberger Schloß*, sichere Auskunft. Besonders die Ansicht des Schloßhofes in seiner unverfälschten Gestalt hilft in Verbindung mit dem Grundriß zur Orientierung über die ursprüngliche Anlage des vielgliedrigen Werkes.

Die Venetianische Architektur hatte seit den frühesten Zeiten, durch die Bodenbeschaffenheit, die Verkehrswege gebunden, besonders im Palastbau vielfach eigene Wege eingeschlagen. Ein Werk wie die *Cà doro* (No. 370, 1) kann außerhalb Venedigs gar nicht gedacht werden. Auch

nach in der Frührenaissance (15. Jahrh.) besitzt die Venetianische Architektur (in der Fassadenbildung, Dekoration) zahlreiche Eigentümlichkeiten. Zierlichkeit und Farbenreichtum zeichnen besonders die Kirche S. Maria dei Miracoli (No. 370, 2) aus, welche 1480 unter der Leitung des *Pietro Lombardo* erbaut wurde. Allmählich drangen aber auch in Venedig die im übrigen Italien herrschenden Formen und Regeln ein. Durch *Jacopo Sanveino's* und *Andrea Palladio's* Tätigkeit trat Venedig sogar in den Vordergrund der italienischen Kunstflut auch im Kreise der Architektur. Von *Sanveino's* Werken steht die Biblioteca an der Piazzetta, das prächtige profane Gebäude Italiens oben. Sie ist 1566 begonnen worden (No. 370, 3). Alter ist der Palazzo *Corner* (No. 370, 4), welcher mit seiner Rustica im Erdgeschosse und seinen Bogenfenstern zwischen Doppelsäulen leise an römische Bauten erinnert. Die Loggia am *Marcaturn* (No. 370, 5) besitzt wesentlich nur decorative Bedeutung.

Andrea Palladio's epochemachende Wirkksamkeit wird uns durch den unvollendeten Klosterhof der *Carità* (jetzt Akademie), einen Backsteinbau von musterhafter Gliederung, welchem das antike Haus mit seinem Atrium, Peristyl u. s. w. als Vorbild diente (No. 370, 6), und durch die Kirche del *Redentore* 1576, einen einschiffigen Kuppelbau mit mächtiger Giebelstafade (No. 371, 5), in Venedig nahe gerückt. Von *seiner* Vicenniner Bauten lernen wir die Basilika, die Umarmung einer mittelalterlichen Halle mit offenen Bogenhallen (No. 371, 1) den Bühnenraum des Theatro Olimpico (No. 371, 2), eines glänzenden Versuches, das antike Theater wiederzubeleben, und die Villa *Rotonda* (No. 371, 3, 4), einen Rundbau mit 4 ionischen Giebelfronten kennen.

Die Werke der dekorativen Kunst und des Kunsthandwerkes, welche auf Taf. 372—375 abgebildet werden, einzeln zu beschreiben, mangelt der Raum; auch sprechen dieselben für sich selbst deutlich genug. Hervorzuheben wäre nur einerseits die weite Verbreitung der italienischen Dekorationsweise im Norden (No. 372, 3, 4), wo sich andererseits aber auch die alten Traditionen noch lange lebendig erhalten. Die Bedeutung deutscher Goldschmiedearbeit — noch am Anfang des 17. Jahrhunderts — wurde durch die Aufdeckung mehrerer Werke des weltfälligen Meisters *Anton Eitzenbach* oder *Eisenbach* und anderer gleichzeitiger Goldschmiede (No. 374) in ein noch helleres Licht gesetzt. Die Rückficht auf die Besteller macht es begreiflich, daß die Künstler dem modischen Stile, welcher die Zeitgenossen entzückte, den Formen der späteren italienischen Renaissance, eifrig huldigten. Die Goldschmiedekunst hat stets einen reiferen Gang eingeschlagen, als die übrigen Zweige des Kunsthandwerkes. Konservativ dagegen zeigt sich die Holz-

schnitzerei, der einfacheren Natur des Materials entsprechend, von welcher Taf. 375 mannigfache Beispiele zeigt. Auch wenn die dekorativen Muster wechseln, bleibt dennoch der Gesamtkarakter wenig verändert.

Taf. 376, 1 zeigt gleichfalls den Idealplan eines französischen Renaissance-Schlusses, Taf. 376, 2 den idealen Entwurf einer französischen Renaissancefassade, beide von der Hand des *Jacques Andreau Ducrest*, dessen Stichen wir vorwiegend die Kenntnisse der französischen Renaissancekunst verdanken. Das Schloß hat einen runden, von Galerien umflossenen Hof zum Mittelpunkt, um welchen sich 12 Pavillons, darunter 4 Thorpavillons, gruppieren. Die Palastfassade zeigt im Erdgeschosse (nach italienischer Art) eine offene Säulenhalle und schließt nach französischer Sitte mit einer reichen Dacharchitektur ab. Ein Hauptwerk der französischen Baukunst im Zeitalter *Louis XIV.* tritt uns in dem Invalidendome (No. 376, 3 u. 4), die bedeutsamen Bauschöpfungen Norddeutschlands am Schlusse des 17. Jahrh. in dem Berliner Schloße und Zeughaufe (No. 376, 5 u. 6) entgegen. Wenn auch bereits in die Periode des Barockstiles fallend, athmet doch namentlich das Zeughaus noch den Geist strenger Gefäßmäßigkeit. Von dem berühmtesten Vertreter der französischen Skulptur in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, von *Pierre Puget* rührt die Andromeda-Gruppe (No. 377, 2) her, an welcher namentlich die virtuose Behandlung des Marmors Bewunderung erregt.

Plastischer Brunnenschmuck war zu allen Zeiten und an allen Orten beliebt. Aus der späteren Renaissancezeit dürfen die Brunnen in Augsburg allen anderen (außer Rom) den Vorrang abgewinnen, zunächst der *Augustusbrunnen* 1594, von dem in den Diensten des Bayernherzogs stehenden Niederländer *Hubert Gerhard* entworfen (No. 377, 2—5). Die Figuren an den Ecken des Bassins, früher als Jahreszeiten geistert, sollen wahrscheinlich Flügeltüchter vor und symbolisieren die vier Flüsse *Lech*, *Wertach* (No. 377, 3) *Singold* (No. 377, 4) und *Brunnenbach*. Gleichfalls von einem Niederländer, dem Architekten *Kaiser Rudolf II.*, von *Adrian de Vries*, wurde der *Merkurbrunnen* (No. 378, 1) und der *Herulesbrunnen* (No. 378, 2—5) modelliert. Was die Gesamtanlage betrifft, verdient von allen drei Brunnen wol der *Herulesbrunnen* die Palme. Ein Jahrhundert später (1739) schuf *Gorg Rafael Donner* auf dem Neuen Markte in Wien einen Brunnen, welcher in der Mitte des ovalen Bassins die sitzende Figur der *Vorhebung* (3), mit Kindern an den vier Seiten des Fußgefäßes und die vier Hauptstämme des *Erzherzogtums Oesterreichs* am Rande des Bassins als Schmuck besitzt, ein wenn auch nicht in der technischen Ausführung, so doch in der Anlage treffliches Werk.

