



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](#)

ERLÄUTERUNGEN

ZU DEN

KUNSTHISTORISCHEN BILDERBOGEN

No. 319—383.

Gleich nach Vollendung des Hauptwerkes fasste der Herausgeber den Entschluß, demselben eine Reihe von Ergänzungstafeln folgen zu lassen. Mit dem besten Willen konnten nicht immer rechtfertig einzelne Proben vergangener Kunsthäufigkeit hergeholt werden, so wünschenswert auch ihre Mithaltung erschien. Andere Lücken wurden offenbar, als die „Kunsthistorischen Bilderbogen“ im Textbuch eine lyrisch-historische Erläuterung erfuhrten. Vornehmlich aber haben die so erfolgreichen Ausgrabungen und fruchtbaren Forschungen der letzten Jahre eine Vermehrung der Tafeln dringend geboten. Wurden doch durch dieselben einzelne Kunspferde in ein neues Licht gerückt und unsere Kunstkennnis manhaft erweitert. Die Ergänzungstafeln liegen nun in 60 Blättern (No. 319—378) vollständig vor. Sie erfrecken sich über das gesamte Kunstabgebiet von den vorhistorischen Zeiten bis in das achtzehnte Jahrhundert und dürfen wohl in Verbindung mit dem Hauptwerke ein treues Bild der Kunstentwicklung, soweit bis jetzt untere 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 Anhange eingehende Erläuterungen gegeben werden.

Taf. 319 führt uns in die Anfangs menschlicher Kultur zurück. Das nackte Bedürfnis bestimmt die Tätigkeit, 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 Eisen, die in nordischen Gräbern gefunden wurden (No. 1, 2). Höher stehen bereits die Geflechte 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 Schertern (No. 9) und Bronzearbeiten (No. 8) verfolgen können.

Eine Probe primitiver architektonischer Gliederung, zunächst als Einfridung und Umgrenzung gedacht, bietet auf Taf. 320 2 der Stonehenge 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 westliche Bronzegefäße (No. 4). Auf historischen Boden bringen uns die Funde von Cypern und Mykenae. Jene danken wir dem Amerikaner Cessols, diele dem unermüdlichen Forschungsseifer Schliemanns. Obgleich diese Funde griechischen Landes angehören, besitzen sie doch keinen greifbaren Zusammenhang mit der hellenischen Kunst. Den Hellenen selbst erscheint übrigens ihre Vorzeit jeneits ihres Bewußtseins und ihrer historischen Erinnerungen liegend. Sie schreiben die Werke derben Pelasgern zu, Namenlich die Funde von Cypern (Taf. 321) zeigen vielfach orientalischen Charakter, den man teils aus der durch die Phöniker vermittelten Einführung, teils durch die manigfachen Beziehungen zu ägyptischen 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 derfelben Schale werden aber auch entzückende ägyptische Motive wahrgenommen. Wir haben es also mit einem Mischstile zu tun, in welchen sich die verschiedenartigsten Einfüsse kreuzen. Auch die in Mykenae ausgegrabene Werke des Kunthandwerks sind schwerlich einer und der selben Kunftstufe entfammt. 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 Kunftentwicklung die Grafik (Taf. 321. No. 1) aufstellen. Im Angeicht der Funde von Mykenae träumt sich die Phantasie gern in die homerischen Zeiten zurück. Gegenüber den Ausgrabungen in Hissarlik, der alten trojanischen Städte (Taf. 321. No. 6—8) fällt ihr dieses schwer.

Taf. 322 bringt Nachträge zur ägyptischen Kunft, zunächst die Ansicht und den Durchschnitt der bekannten aller Pyramiden auf dem Gräberfeld von Memphis (No. 1, 2),

dann eine Probe der Altesten, noch durchaus auf lebendige Naturwahrheit bedacht Skulptur in dem fog. Dorfschalen (No. 6), eine Richtung, welche sich nur teilweise in der späteren Porträtkunst (No. 9, 10, 12) erhielt, bei den Tempelfiguren (No. 3) dagegen und den Götterbildstücken (Nr. 11) verloren wurde. Jedenfalls darf die alte Meinung von der Unverantethlichkeit der ägyptischen Kunft, von dem Mangel an Entwicklung und Stilwechsel als vollauf widerlegt gelten.

Taf. 323—325 beschäftigen sich mit der hellenischen Architektur und Skulptur. Eine uralte Bauform verfüllt das Löwenthor zu Mykenae (Taf. 323, No. 1) welches uns zugleich die älteste mykenische Skulptur auf griechischen Boden vor die Augen bringt. Der tog. archaischen Periode gehören außer dem Bronzerelief in Olympia (Taf. 320, No. 11) der Apollo von Tenea, bei Korinth gefunden (Taf. 323, No. 2), an. Attatisch ist das bemalte Grablebbild des Arisition (Taf. 323, No. 3), ein Werk des Ariskofetes. Die höchste Blüte der attischen Kunft repräsentiert die Bauten und Skulpturen auf der Akropolis, Taf. 323, No. 3, 4 geben den Grundriss und die Ansicht der in der Idee restaurirten 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 vom Weffgiebel ist Taf. 325, No. 5, ein Fragment von dem Relieffries, der sich um die Zella herumzog (No. 4 u. 7) abgebildet. Von dem berühmtesten Werke des Phidias, der riesigen Athene Parthenos, bietet eine 1850 ausgegrabene Statuette (No. 9) eine ungefähre Ansicht. Neben der Akropolis haben die Ausgrabungen des letzten Jahrzehnts befohlen Olympia und Pergamon als Fundgruben reicher Kunftschätze enthalten. Von den Skulpturen, welche den Giebel und die Metopen des Zentempels in Olympia schmücken, gewahren Taf. 324, No. 2—7 einige Proben, von den zahllosen Weihgeschenken haben sich zwei der berühmtesten, die Nike des Palionios und der Herme mit den Bacchuskabaven von Praxites erhalten. In eine jüngere Zeit, die nachalexandrinische Periode, führen uns die aus Pergamon nach Berlin verpfanzten Skulpturen

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

Als Nachträge zu den Werken Polyklets und Skopas' sind die Hera aus Neapel (mit der Ludovisiischen verglichen), auf Taf. 323, No. 7, der Spenaträger und Kranzhörner (Taf. 326, No. 4 und 5) und Apollo als Münzenträger (No. 7) zu bezeichnen. Aus dem vierten Jahrhundert v. Chr. flammen auch die Skulpturen von der vorderen Bühnawand des Dionysostheaters in Athen (Taf. 326, No. 1) so wie die Grabstelen einer athenischen Frau (No. 6), welche ein beliebtes Motiv für Grabbilder wiedergibt. Auch die oft wiederholte Gruppe des Menelaos, welcher die Leiche des Patroklos aus dem Kampfe trägt, (No. 8) fällt noch in die Zeit, in welcher Skopas seine reiche Wirklichkeit entfaltete. Nachalexandrinisch, dem Stile der pergamenischen Skulpturen verwandt, sind dagegen die Nike von Samothrake (Taf. 325, No. 10 und 11) und der tog. stehende Alexander (Taf. 325, No. 5).

Auf Tafel 328 und 329 sind außer einer weiteren Probe der Tanagrafiguren etruskische und römische Skulpturen zusammenge stellt. Etruskische Urprünge finden in Arezzo ausgegrabene Chimæra (No. 2) und die bereits unter griechischen Einfluß geschaffenen Statuen des Knaben mit der Gans (No. 3) und des Aulus Gellius (No. 4). Der letzten Periode griechischer Kunft, als die bereits vornehmlich für den römischen Markt arbeitete, entfammen die kolofale farneische Flora (Taf. 328, No. 7), der von Amor gefesselte Kentaur (Kopf No. 8) und die reizende Nilgruppe (No. 9). Auch die ruhende Statue der Agrigiphina (Taf. 329, No. 6) dürfte auf ein älteres griechisches Vorbild zurückzuführen sein. Ech. römisch dagegen dem Geiste und der Aufstellung nach, dem auf das Historische und Porträtmäßige gerichteten Sinn der Römer entsprechend, find die tog. Thunelda (Taf. 329, 1), die Reiterstatue des Kaisers Marcus Aurelius (No. 5) und vor allem die Reliefs, welche den Titusbogen und die Trajansfaule schmücken (No. 2 und 4); die letzte der Ergänzung der antiken Kunft gewidmete Tafel (330) liefert die Ansichten

romischer Bauwerke, unter welchen der grosse Saal aus den Thermen des Diocletian (No. 6) und das Amphitheater von Verpiania (No. 4) wegen ihrer späteren Schicksale und ihres Einflusses auf die Renaissancekunst befondere Aufmerksamkeit verdienen.

Die Darstellungen auf Taf. 331 sind bestimmt, den Übergang der altschriftlichen Malerei von der antiken Kunstweise zu dem selbständigen Stile, welcher sich seit der Mitte des fünften Jahrhunderts namentlich an historischen Bildern kund giebt, zu verunlücken. No. 1, die Madonna mit dem Christkind, vor ihr der Prophet Jesaja, der auf den Stern (das neue Licht) hinweist, heißtwiegend gefragt, das älteste (Anfang des zweiten Jahrhunderts) und schönste altschriftliche Marienbild, ruht noch vollig auf antiken Traditionen. Die Szenen klingen noch in dem Mosaikbild aus S. Pudenziana (No. 3) an; Christus auf dem Throne, von Aposteln umgeben mit den Gefährten der Heiden und Jüdenkirche 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 Kaiserinnen der macedonischen Dynastie (867-1024) statt. Dieser Periode dürfte das Rundgemälde (Taf. 333, 2) angehören.

Proben altschriftlicher Sculpturen liefert Taf. 332, 1 und 2: die Kreuzigung Christi aus dem fünften Jahrhundert und eine Elfenbeinplatte von dem Blöschhufle Maxianus aus der Mitte des sechsten Jahrhunderts. Die anderen Holzschnitte auf dieser und den nachfolgenden Tafeln illustrieren die Entwicklung der Miniaturmalerei. Noch eine freigesch. Scheidung der abendländischen und orientalischen Kunstschildung fand vollen, wurden die Miniaturen in der Wiener Genesis-Handschrift (fünfer 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 öffnen den Aufschwung der Kunst nach dem Ende des Bilderschaffens und die erneute Aufnahme antiker Formen und altertümlicher Gefallen (die Melodie neben David, die Symbole hinter der Statue und der Berggott Bethlehem in No. 4). In No. 5 sind zwei Szenen: Davids Demütigung vor Nathan, mit Bathseba in dem Kupelbath, und Jeremias, welcher auf Befehl Zecharias in die Grube geworfen wird, vereinigt. Gleichfalls dem zehnten Jahrhundert entnahm Taf. 333, 1, doch giebt sich hier eine andere, vornehmlich in den byzantinischen Klosterneukirchen geprägte Richtung.

In der karolingischen Periode find Angeläufen und Franken die Hauptträger der nordischen Kunst. Von der eigenhümlichen Auffassung des biblischen Textes und von der grossen Fertigkeit der Hand in der Wiedergabe der Thiere und ländlichen Beischaffungen bietet Taf. 333, 6, eine Illustration des 10. Pfalms, ein Beispiel. Der Utrechtpaläter, welchem das Bild entlehnt ist, enthält nur Federezeichnungen, farbige Ausführung enthält das Benedictonale Taf. 334, 4. (Himmelfahrt Christi) gleichfalls der angeläufischen Schule angehörig, aber etwas später (Ende des zehnten Jahrhunderts) fällt die Prose irischer Miniaturmalerei (Taf. 333, 3). Doch haben wir es hier nicht mit einer primitivem fehlständigen Kunstmäßigkeit zu thun, sondern mit rohen, unter der Hand blöser Kalligraphien bis zur Unkenntlichkeit mißlungenen Nachbildungern älterer römisch-christlicher Motive. Die Kunstschiule von Tours, im neunten Jahrhundert blühend, repräsentirt No. 334, 1. Die forgäfliche Ausführung in Deckfarben

mit Goldlichtern lässt die unzählige Zeichnung noch greller vorreten. Die volksähnliche Richtung der nordischen Miniaturmalerei, einfache Federzeichnungen mit leichter Färbung, wird durch die Illustration aus der in Weissenburg geschriebenen deutschen Evangelienharmonie Ottfried's, Taf. 334, 2, vertreten. Zu der zahlreichen Familie illustrierter Handschriften, welche dem ottonischen Kaiserhause den Ursprung verdanken, gehört das in Goldfischerei hergestellte Evangelien in Paris, Taf. 334, 3. Die weitere Entwicklung der Miniaturmalerei zeigt die Proben auf Taf. 335. No. 2, dem hortus deliciarum, einem Unterrichtsbuche für Nonnen, entlehnt, stammt aus den Jahren 1157-1175, No. 3 und 6, aus dem dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert, laffen den Stilwandel und die Wandlung des Formeninnes im Anschluss an die gleichzeitig aufkommende gotische Architektur erkennen, No. 7, aus dem Ende des vierzehnten Jahrhunderts, macht die im späten Mittelalter beliebte enge Verknüpfung der figurlichen Darstellungen mit den Blattornamenten anschaulich.

Vielachen Erfüllt für die Malerei dort im Mittelalter die Tepigrafie, Kleine Fragmente, 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 Emalsarbeiten, welche in den Rheinlanden und in Lothringen seit dem elften Jahrhundert mit großem Erfolge geschaffen wurden. Zu den berühmtesten Arbeiten gehört der Altaraufsatz des Nicolaus von Verdun aus dem Jahre 1184. Eine Probe von den vergoldeten Platten, in welche die Umrisse der Figuren eingraviert, und deren vertiefte Linien wie die Grinde 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 zweiten Jahrhundert zur Erkenntnis der Änderungen, welche die figurlichen Darstellungen und die ornamentale Einfassung allmählich erfahren.

Am Schlusse der romanischen Periode, im dreizehnten Jahrhundert, nahm die deutsche Plastik einen hohen Aufschwung. Die Beispiele, welche dieses bekunden, sind auf Taf. 337 zusammengefosselt und Bamberg (No. 8), Wechselburg (No. 4) und Freiberg (No. 1-2) (die beiden Figuren, nebst jenen, zwischen Städten stehend, stellen Baubefund und Atron vor), entlehnt. Ähnliches gilt von Frankreich, wo ebenfalls die Behandlung des Nackten in No. 7 aufmerksamkeit verdient.

Neue Forchungen haben über die ursprüngliche Form der Kirche S. Marco in Venedig und des Domes in Florenz wichtigen Aufschluß gegeben. Die Refutate jener Forchungen sind auf der Taf. 338 niedergelegt. Zur Verfinstierung 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 Cosmaten benannt. Es sind Marmorarbeiter, welche kalkpit, theile mosaikartig aus farbigen Steinen zusammengesetzt. In ihnen läuft die Thätigkeit der römischen Marmorari in im 14. Jahrhundert aus.

Die Darstellungen auf Taf. 339 erläutern den ziemlich

durchgängigen Zustand der italienischen Skulptur im 12. Jahrhundert. An die Spalte wird ein Fragment der Marmorskulpturen aus der Faßade S. Zeno geführt, No. 1, Judas' Verrat und die Kreuzigung; füdann, um die Entwicklung des Formeninnes klar zu machen, derfele Gegenstand, die Geburt Christi, in vier verschiedenen Schillerungen reproduziert. No. 4 bietet die älteste Aufführung; No. 2 flammst 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, ein Werk des Fra Guglielmo d'Agno aus Pisa zur Aufschauung. No. 2 und 3 zeigen zugleich den Unterschied der Formen in Ober- und Mittelitalien, während Taf. 340, 1-3 die Fortschritte der italienischen Plastik seit dem 13. Jahrhundert zugleich mit der Annäherung an antike Formen veranlaßt. Taf. 339, 6 und Taf. 340, 4-7 bringen toskanische Skulpturen des 14. Jahrhunderts vor die Augen. Namenslich an den Reliefdarstellungen wird die gefeierte Erzählungskunst, die Fähigkeit, auch dramatische Szenen zu verkörpern und die grössere Natürlichkeit der einzelnen Gefallen sichtbar. Die Entwicklung läuft parallel mit dem durch Giotto's Thatigkeit bewirkten Umstieg in dem Kreise der Malerei.

Der toskanischen Skulptur der Frührenaissance sind Taf. 341 und 342 gewidmet. Zunächst werden die beiden grossen Bronzeporte Donatello's (Taf. 342, 1 und 2) vorgeführt, die noch unbefangen und durch die technischen Schwierigkeiten des Bronzegusses beeinträchtigt in der Bewegung, das andere seit der Antike die erste glückliche Lösung der schweren Aufgabe einer monumentalen Reiterfigur. Den genannten Robbiafai verläßlich (Taf. 341, 1) das Fragment eines langen bemalten Frieses am Hospital zu Pistoia, die kleinen Werke der Barnherzigkeit darf allerdings, aus dem Jahr 1525. In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts nahm auch die Barnherzigkeit, begünstigt durch den Graberluxus und die zahlreichen Bestellungen von Porträtkabinetten, einen hohen Aufschwung. Als die manhaftesten Meister galten Domenico da Setignano (Taf. 342, 7), Bernardo Rossellino (Taf. 341, 2), Benedetto da Majano (Taf. 341, 3 und 342, 6) und Alano da Figoli (Taf. 341, 5). Nebenstellungen sind durch Taf. 341, 4, ein Werk Civitali's, und Taf. 342, 3 und 4, Arbeiten Agostino da Duccio's, vertreten. Als einen Ausläufer der Frührenaissance, welcher aber auch schon auf die Vorbilder der grossen Meister des Cinquecento blickte, jernen wir Andrea Mantegna (1453-1536) kennen, (Taf. 342, 5).

Taf. 343-347 ergänzen die Geschichte der italienischen Malerei im fünfzehnten Jahrhundert. Und den Charakter dieser Werke ist es, dass sie die Künstler, welche sich eher fürsche an das Licht treten zu lassen, wieder zwei Schöpfungen der älteren Periode zur Vergleichung heranziehen. Das Fragment aus Giotto's Deckenfresken in der Unterkirche ist Taf. (343, 1) führt in den den späteren Mittelalter eigenhümlichen Anfängungsgeiste, 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 aufersten Natur. An die Spalte der Renaissance stellt man mit Recht die Wandegemälde in der Brancaccikapelle der Kirche del Carmine zu Florenz. Begonnen wurde die Arbeit von Masolino (343, 4 und 5), welcher Meister auch an einem andern Orte, in Caglioglio d'Olcina nahe am Comersee, Fresken ausführte (No. 3). Als ein äusseres Merkmal, welches Masolino's Stil von jenem des Mafaccio unterscheidet, ist (No. 6) die wechselseitige Gefalt des Heiligengesels angegeben. Die Fresken in der Brancaccikapelle fallen in die zwanziger Jahre des fünfzehnten Jahrhunderts. Dagegen gehören Filippino Lippi (Taf. 344, 1) und Domenico Ghirlandajo (Taf. 344, 2) der Schulzeit des fünfzehnten Jahrhunderts an.

Nach zwei Seiten hin hat ein Hauptmeister der oberitalienischen Schule, Andrea Mantegna, besonders erfolgreich gewirkt. Er löste vorzüglich 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 Melozzo da Forlì in Rom vor, Taf. 344, 3) und legte bei der Schilderung von Einzelgefallen auf die plastische Durchbildung der Körper, auf die naturgetreue Wiedergabe des Beilwerkes, auf das der Antike abgelaufene Ornamente ein großes Gewicht (Taf. 345, 4). Von einem Meister, der keiner bestimmten Schule angehörte und, wie er ein Wanderleben führte, so auch in seiner Richtung als Künstler immer vorwärts drang, auf die mathematische Grundlage der Zeichenkunst und auf technische Aufgaben die größte Aufmerksamkeit verwandte, von Piero della Francesca, entflammte die Freske Taf. 345, 1. Sie gehört dem Cyklus von Wandgemälden an, in welchen die Legende von der Kreuzigung erzählt wird, dürfe daher einer Eifion 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 Sixtinik in die achtziger Jahre des fünfzehnten Jahrhunderts. Das Altarbild Taf. 346, 1 ist von einem älteren unbekannten Meister, dem fog. Nicolo Alunno aus Foligno, geschaffen worden. Der Familienname Alunno wurde ihm durch eine falsche Lesart (alumnus d. h. Zögling) beigelegt. In die Schule von Bologna und Urbino fuhren uns die Werke Francesco's (Taf. 347, 6), Giovanni Sant'Antonio, 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 Einrichtungen in der venetianischen Schule helfen die Abbildungen auf Taf. 346 und 347 verständlich. In den älteren Werken erkennt man manigfache Anlehnungen an fremde Meister, wie an Gentile da Fabriano und Mastegna. Das örtliche alterthümliche Gepräge tritt das Altarbild des Johannes und Antonius 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 Messina hat zwar nur so viel wie wenige, wenige Jahre in Venedig zugebracht, durch die Einbringung der Oeltechnik dadurch aber und durch seine lebenslange Anstrengung des Porträts (Taf. 346, 2) auf die Kunst grossen Einfluss geübt. In den Kreis der Künstlerfamilie Bellini, ihrer Genossen, Nebenhabern und Nachkommen führen uns die Proben von der Malerei des Gentile Bellini (Taf. 346, 2), des Alvise oder Luigi Pisanello (Taf. 347, 3), des Marco Basaiti (Taf. 347, 5) und des Cima da Conegliano (Taf. 346, 3), welcher bereits in die spätere Richtung der venetianischen Schule überleitet.

Die Taf. 348-354 illustrieren die Geschichte der nordischen Malerei im fünfzehnten und in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts. Die Miniaturmalerei hat im fünfzehnten Jahrhundert Frankreich und Flandern eine reiche Pflege gefunden und eine Reihe von Frachtwerken geschaffen, welche den Leistungen auf dem Gebiete der Tafelmalerei mindestens gleichsehen, häufig sogar sie übertreffen. Der bekannte Kunstmäzen 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 (Taf. 350) ein Gebetbuch mit vielen Bildern in reicher ornamen-

taler Einfassung (Taf. 318, 4) schmücken. Das Hauptwerk der französischen Schule ist das Gebetbuch des Schatzmeisters König Karls VII., Edme 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 Marcabibliotheek zu Venedig, jedenfalls vor 1521 von mehreren handfertigen Malern geschaffen.

Am Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts tritt die Thätigkeit der einzelnen deutschen Lokalschulen deutlicher zu Tage. Allen geht an Tuchtigkeit die Kölner Schule voraus, von welcher als Probe die kleine Madonna, No. 349, 1, und das berühmte Dombild; Mittelbild und die beiden inneren Flügel, die Anbetung der Könige, die hell. Urfäls mit ihren Gefolge und der heil. Gereon mit dem Rittern der thibetischen Legion darstellen, mitgegeben wird (No. 350, 4-6).

Zu vollständiger Übericht des Genter Altars, des Hauptwerkes der Brüder Hubert und Jan van Eyck (vgl. Taf. 220 und 221), werden noch einzelne Abbildungen nachgetragen. Taf. 349, 2-4 reproduzieren obere Theile des Altars bei geöffneten Flügeln, die Madonna, fliegende Engel und die heil. Cäcilie. Taf. 349, 5, 350, 1 und 2 zeigen das Werk bei geschlossenen Flügeln, oben die Verkündigung, unten die Stifter des Altars, Judocus Vyt und Lisbet Burlat mit ihren als Statuen (Steinfiguren) behandelten Sitzplätzen. In die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts fällt die Thätigkeit des Petrus Christus (Taf. 349, 6) in größerem Maßstabe genährt erscheint, als es sonst in der Schule üblich ist. Beinahe gleichzeitig mit Crispius in Brügge wirkte Roger van der Weyden in Brüssel, zu dessen Hauptwerken die oft kopierte Kreuzabnahme im Madrider Museum, (Tafel 349, 7), zählt. Die letzten hervorragenden Meister der altniederländischen Schule sind Hans Memling und Gerard David. Taf. 351, 1 ist der Bilderstecher des Urufakatsens im Johanneumshospital in Brügge entstellt und schildert die Begräbnis der heil. Ursula in Rom und die Taufe ihres Bräutigams. Taf. 350, 3 feiert, von Davids Hand gemalt, eine in der flandrischen Schule beliebte Scene, die Madonna von mitspielenden weiblichen Heiligen und Engeln umgeben, dar.

Die späteren koloristischen Meister, welche sich der flandrischen Schule thielweise anschlossen, sind häufig namenlos. Sie werden nach dem einen oder dem andern ihrer Werke bezeichnet. So fahrt der Maler, welcher in sieben Tafeln das Leben der Maria schildert (T. 348, 5) nach dem thematis im Reife eines Herrn Lyversberg befindlichen, jetzt in München bewahrten Altararbeiten den Namen des Meisters der Lyversberg'schen Passions. Beispiele für die weitere Entwicklung der koloristischen 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 Thätigkeit fällt in die Jahre 1533 bis 1556. Das Porträt des Bürgermeisters Arnold wurde 1533 gemalt.

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

Die schwäbische Schule wird durch eine Gruppe von Fliegelatoren Fritz Herlin in der Stadtkirche zu Nördlingen, die Madonna mit dem heil. Lukas und dem Stifter des Werkes (Taf. 352, 6), durch einen Flügel von einem grosseren

Altarwerke des Ulmer Malers, Bartholomäus Zeitblom, Taf. (352, 5), und den Tod Maria von Martin Schagñer, Taf. (353, 2), repräsentirt.

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

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

Mit Dürer's vollständiger Übericht des Genter Altars, des Hauptwerkes der Brüder Hubert und Jan van Eyck (vgl. Taf. 220 und 221), werden noch einzelne Abbildungen nachgetragen. Taf. 349, 2-4 reproduzieren obere Theile des Altars bei geöffneten Flügeln, die Madonna, fliegende Engel und die heil. Cäcilie. Taf. 349, 5, 350, 1 und 2 zeigen das Werk bei geschlossenen Flügeln, oben die Verkündigung, unten die Stifter des Altars, Judocus Vyt und Lisbet Burlat mit ihren als Statuen (Steinfiguren) behandelten Sitzplätzen. In die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts fällt die Thätigkeit des Petrus Christus (Taf. 349, 6) in größerem Maßstabe genährt erscheint, als es sonst in der Schule üblich ist. Beinahe gleichzeitig mit Crispius in Brügge wirkte Roger van der Weyden in Brüssel, zu dessen Hauptwerken die oft kopierte Kreuzabnahme im Madrider Museum, (Tafel 349, 7), zählt. Die letzten hervorragenden Meister der altniederländischen Schule sind Hans Memling und Gerard David. Taf. 351, 1 ist der Bilderstecher des Urufakatsens im Johanneumshospital in Brügge entstellt und schildert die Begräbnis der heil. Ursula in Rom und die Taufe ihres Bräutigams. Taf. 350, 3 feiert, von Davids Hand gemalt, eine in der flandrischen Schule beliebte Scene, die Madonna von mitspielenden weiblichen Heiligen und Engeln umgeben, dar.

Die Ergänzungstafeln schließen mit einem Gemälde Lukas Cranach's, der von ihm oder wiederholten Eheherren vor Christus (Taf. 354, 1) und der Reproduktion einer Handzeichnung des durch feine bunten Lebenschickliche und dber Sittenzeichnungen bekannten Baufelder Malers Urs Graf (Taf. 354, 3).

Die Tafeln No. 353-375 verfolgen den Zweck, die Kunde von der zeitgenössischen und der ihm nahestehenden 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 auffällig, aber für die Entwickelungsgeschichte der Kunst wichtig, da sie Zeugnis ablegen von dem gährenden unruhigen Geiste, der an den alten Formen rüttelte und teilweise bereits den neuen Stil vorbereite.

Taf. 355, 1 bringt einen Kupferstich nach der Zeichnung des Hieronymus van Aken oder H. Beick nach die Augen, welcher namentlich durch feine Spuk- und Höllenbilder bekannt geworden ist, aber auch durch seine volksmäthigen Schillerungen biblischer Szenen Beachtung verdient. Wie rasch die Porträtmalerei in den Niederlanden vollkommen Naturwahrheit und scharfe Charakteristik sich erwärzt, beweist das Zweißbild No. 355, 3 von Antonius Mor, der sich sowohl der Gunst Kaiser Karl's V. wie König Philipp's II. erfreute. In die Anfangs fehlbäuerliche Landesfahnenmalerei führt uns die Taufe Christi No. 356, 1 von Palmar in Antwerpen. Noch führen die Bilder eine biblische (oder historische) Aushang-fäldt, aber die Figuren sinken immer mehr zur Stofflage herab, der Eindruck der Gemälde wird schon vorwiegend durch die landschaftliche Schilderung bestimmt. Diebstahl ist bei Palmar reich, fast allezeit an Einzelheiten, phantastisch in den Formen, kalt in Farbe. Mächtige Forderungswirkung die Landschaftsmalerei der Thätigkeit des Palmar's Brit aus Antwerpen, der wie sein Bruder Matthaeus die Wände römischer Kirchen

und Paläste unermüdlich mit Fresken schmückte, hier ein feines Lineingefühl, in feinen Tafelbildern (No. 356, 2) aber auch den Sinn für malchische Formen, geschlossene Gruppen offenbart. Auf den Gang der italienischen Landschaftsmalerei hat er erheblichen Einfluss gehabt.

Sowohl klassisches wie graphisches Interesse weckt das Doppelbildholtz No. 355, 4, welches Rubens und seine erste Frau Isabella Brant darstellt. Es flannt am Rubens' früher Zeit (u. 1610) und gefüllt einen Einblick in die intime Geschäftswelt des Mannes. — Bekanntlich lehnt sich an Rubens eine flächtige Kupferstecher-Schule an, welche dem Meister sowohl roffliche Anregungen, wie auch die Ausbildung der malerischen Richtung verleiht. Dass sich ein Einfluss auch auf das Fach des Holzschnitts erfrekte, lehrt das Blatt Christoff Jegher's No. 356, 4. In Rubens' unmittelbare Nähe bringen uns noch das Familienkonzert Jakob Jordans No. 355, 2, ein von dem Künstler oft variierte Thema (das Original) unteres Blattes befindet sich im Besitz de Preys in Antwerpen) und nächst dem gleichfalls oft wiederholten Bohemeide die populäre Schilderung des Käuflers, sodann das Tierbild des Frans Snyders No. 357, 5, welcher, als der Sohn des Pieter Brueghel d. j. und van Balen hervorgegangen, sich später der Richtung Rubens anschloss und als wirkmäerk Gelehrte des letzteren erwies. Die Pflege der Porträtmalerei in den südlichen Niederlanden in der Weise, dass durch die reiche Charakterisierung der Figuren und den zugesetzten Ausdruck die wahre Wirkung eines Gemäldes erreicht wird, verhünkt u. a. ein Werk des Gonzales Coques in Antwerpen: das junge Ehepaar (Taf. 354, 3).

Die französische Malerei steht lange Zeit mit der benachbarten niederländischen Kunst in manigfachen Beziehungen, vermittlet teils durch die Verwandtschaft der herrschenden Kulturstände, teils durch einzelne aus den Niederlanden zugewanderte Künstler. So hat Jan van Janet Clouet, dessen Raum durch den Sohn François verdunkelt wurde, der Hofmaler König Franz I., trotz beginnender Wandlung des Geschmackes in anderen Kunstschatzungen an der alten Weise gehalten (No. 355, 5). Bei den Brüdern Léonard aus Laon erklärt die gleichmäerk Provinzialität die Ankänge an niederländische Genrebilder und Konversationsszenen (No. 357, 1) und die Erinnerung, Titian's sog. „Himmliche undirdliche Liebe“ (No. 360, 3) flammte aus der früheren Zeit des Meisters, als er nicht allein in den Geigenfänden der Schilderung unter Giorgione's Einfluss stand. Zu den frühenen Schöpfungen des Palme vecchio gehört das Gemälde Adam und Eva (No. 361, 2) in Braunschweig, während die Violante des Meisters (No. 361, 1), öfter auch als Palme's Tochter bezeichnet, uns ein Schönheitsmodell vor die Augen bringt, welches auch Titian's benutzt hat. Bei Paul Veronez'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, verlässt wuchtige 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 Veiter des Agostino und Annibale, vielleicht die geringste natürliche Begabung, aber den besten Lehrerfuß; seine technischen Vorführungen wurden daher in der Schule unvergänglich. Den Mangel originaler Auffassung wird man noch mehr an der Beklebung Pauli (No. 363, 1) als an dem Satyr und der Nymphe (No. 362, 1) bemerken. Das Hauptwerk Agostino Caracci's

von Annibale fortgesetzt, bleiben die Fresken im Palazzo Farnese in Rom, welche die Macht der Liebe in mythischen Schilderungen verherrlichen. Und hier ist wieder Galates Triumph (No. 362.) z. d. als vollendete Schöpfung, welche den Werken des Cinquecento nahe steht, zu preisen, — Das ammuntige mythologische Bild, welches aus der Schule von Bologna hervorgegang, ist *Dominikanus*' Jagd der Diana (No. 362.). Mogen auch die einzelnen Gefallen den antiken Charakter in der Zeichnung vermischen lassen, so ist doch die unschuldige Fröhlichkeit, welche über der ganzen Scene weht, einen tiefen Eindruck. — Gegen die Komposition der Pietà *Guido Renis*' (No. 363.) zu erheben sich mehrere Bedenken. Das Bild, unter das Modell der Stadt Bologna, in der Mitte die Gruppe der Schutzheligen der Gemeinde, oben die Pietà, enthebt der Einheit; wird der hohe Ernst und die ergreifende Wahrheit der letzten Schilderung mit Recht gerühmt. Den letzten Meister der Schule von Bologna, den *Guericino da Cento*, lehrt die Verfassung der Hagar (No. 362.4) von feinen hellen Seiten, besonders, was die kräfige Farbenlimbung betrifft; kennen — Einen schrofferen Gegenzat gegen die viele Menschen- hundert hindurch in Italien herrschende Naturzeichnung kann man sich nicht denken, als die Vestalenhabsüe des *Bernardo Bellotto*, der nach seinem Oheim den Beinamen *Candido* annahm und insbesondere in England und am Rheinfluß eine reiche Thätigkeit entfaltete (No. 364. 6). Zur Aufnahme der Landcharthen hat er sich öfters der camera optica bedient.

Zur Ergänzung der spanischen Malerreihe, von welcher nur noch die Spuren beachten werden, dienen die Nachbildungen nach Werken Zurbarán's (**No. 363**, 4), des älteren **Francisco Herrera** (**No. 363**, 3), weiter des unter dem Namen Spagnoletti bekannten Schülers Caravaggio's, des vornehmlich in Neapel thätigen **Ribera** (**No. 363**, 1 u. 2), des milden, auch als Bildhauer gefeierten **Anio Cano** (**No. 364**, 3), und endlich des vielfältigen, besonders durch seine farbigen Blätter berühmten **Francisco Goya** (**No. 364**, 4 u. 5), welche bereits in Jahrhunderten hineingehört.

Architektur, Plastik und das Kunstmädlwerke in den letzten drei Jahrhunderten einzelnes material. No. 365. 2 reproduzirt ein sehr frühes Werk des Andrea Sanforino, in demselben Stoffe wie die Robbiaarbeiten, aber bereits in eiemem Anfange zu den antiken Musterformen geschafft. Das Grabmal des Ascanio Sforza Visconti (N. 365. 1) ist das letzte in zierlich anmutigem Decorationsstil gearbeitete Grabmonument, ehe durch Michelangelo eine andere Kompositionswweise aufkam. Das reifste Meisterwerk bildet die Gruppe der Taufe Christi (vollendet von Danti) über dem Osporial des Battisterio (No. 365. 3). Proben des reichen

Marmorchnuckles an der Casa Santa di Loreto, von Andrea Sanjorio und anderen zahnlässigen Künstlern ausgeführt, lieferte No. 365. 4. Aus der späteren Periode des Jacopo Tatti gen. Sanjorio, als er sich in Venedig niedergelassen hatte, flammten die plätiische Decoration (Bronze) auf dem Altar am Fuße des Marcellusaltars (No. 365. 5). Wie nach dem urprünglichen Planu Michelangelo's Mozes-Gefall an den Beobachtern fügte ungern dargeboten hätte, verärmlichte No. 366. 2; die reduzierte Form des Juliansalkmens (unter Hülfe mit der Statua der Rahel und Lea) gibt No. 366. wieder, stellit in flüchtiger Nachbildung übrig die Bronzestatue des Perseus von Benvenuto Cellini (No. 366. 3) ein lebendige Wirkung.

Auf französischen Boden führen uns die nichtfolgenden Abbildungen, wie im ganzen Norden, so auch eine Frankreich der Aufnahme des Renaissancetailes ein kräftiges Naturalismus voran, zuweilen etwas derb in Nebenzügen aber in der Gesamtaufführung wahr, und in lebendiger Durchweitung der Einzelgestalten. Ein Beispiel bilden die zwei Szenen von den Chorlehrankränen in der Kathedrale zu Amiens (**No. 366**), die Enthauptung Johannes d. T. um das Gaffnall des Herodes dargestellt. Das malerische Element gleichfalls ein Grundzüg der nordischen Plastik, tritt in diesem lebensgroßen Relief der Grablegung des lothringischen Hauses Richelet in St. Mihiel (**No. 365**) offen zu Tage. Die Einkerb in den Renaissancetailes, wenn auch mit gewissen nationalen Modifikationen (in den Proportionen) wird an den Dianatempel des *Jean Goujon*, ursprünglich von Moret gebaut, eines Brunnens in Aves befreit, (**No. 366**), leichtbar.

Des berühmtesten deutschen Holzschnitzers *Veit Stoss* Thätigkeit sieht sich bewunderlich zwischen Krakau und Nürnberg. Aus der Krakauer Zeit flammen die Reliefs von Johannesaltar (**No. 367**) in der Kirche S. Florian, die eine charakteristischer, lebendiger Durchführung wohl allein ihrer Werke übertragen. Die Probe eines anderen Prachtwerkes nordischer Kunst bietet **No. 368**, t., das Relief vom Grabmale des Kaisers Max in Innsbruck, von dem Niederländer *Alexander Colins* mit den ganzen Aufgaben malerischer Efecte gearbeitet.

No. 368, 2 und No. 369, 1-4 gewähren über den

noch in der Frühaissance (15. Jahrh.) befindet die Vatikanische Architektur (in der Fassadenbildung, Dekoration zahlreicher Eigentümlichkeiten, Zierlichkeit und Farbe reichum zeichnen beforst die Kirche S. Maria del Miracolo, No. 370, 2) aus, welche 1480 unter der Leitung des P. Lombardo erbaut wurde. Allmählich drängen aber auch Venedig die im übrigen Italien herrschenden Formen Regeln ein. Durch *Tacopo Sanjoni's* und *Andrea Palladio's* Tätigkeit tritt Venedig ferner in den Vordergrund italienischen Kunstabtuts auch im Kreise der Architekten. Von *Sanjoni's* Werken sieht die Biblioteca an, die Platz das prächtigste profane Gebäude Italiens obenan. Sie 1556 begonnen worden (No. 370, 3). Alter ist der Palazzo Corner, No. 370, 4), welcher mit feiner Rutilica im Eingang und seinen Bogenentwerfen zwischen Doppelpfeilern an römische Bauten erinnert. Die Loggetta am Markt (No. 370, 5) befindet wiefentlich nur decorative deustung.

Andrea Palladio's epochenmässige Wirkungsweise wurde durch den unvollendeten Klosterhof der Carità (in Akademien), einen Backsteinbau von mausterhafter Gliederung, welchem das antike Haus mit seinem Atrium, Peristyl u. c. als Vorbild diente (No. 370, 6), und durch die Kirche Redentore 1576, einen einschiffigen Kuppelbau mit mächtigem Giebelstufaufbau (No. 371, 5), in Venedig nahe gerückt.

seinen Vicentiner Bauten lernen wir die Balioze, die eine Mantelung einer mittlerweiter Halle mit offenen Bogenhallen (No. 371, 10) den Bühnenraum des Theaters Olimpo (No. 371, 2), eines glänzenden Verfaches, das antike Theat-

wiederzufinden, und die Villa Rotonda (No. 371, 3, einen Rundbau mit 4 ionischen Giebelfronten kennen.

Die Werke der dekorativen Kunst und des Kunsthafers, welche auf Tat. 372 - 375 abgebildet werden, ehrlich zu beschreiben, mangelt der Raum; auch erscheinen diese für sich selbst deutig genug. Hervorzuheben ist nur einerfalls die weite Verbreitung des italienischen Dekorationsstiles im Norden (No. 372, 3, 4), wo sich andererseits aber auch die alten Traditionen noch lange lebendig erhalten. Die Bedeutung deutscher Goldschmiedekunst — noch Anfang des 17. Jahrhunderts — wurde durch die Auseinandersetzung mehrheitlich. Des weitwältigen Meisters *Antonij Eisenschmid* und anderer gleichzeitiger Goldschmiede (No. 374) ein noch heftigeres Lied geletzt. Rückblick auf die Befürchtungen macht es begreiflich, daß Künstler dem modistischen Stile, welcher die Zeitgenossen stützen, den Formen der spätern italienischen Renaissance eifrig huldigten. Die Goldschmiedekunst hat stets einen rücksichtigen Gang eingehalten, als die übrigen Zweige Kunsthaukern. Kontrivagat deponieren zeigt die Höhe

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

Taf. 376, 1 zeigt gleichsam den Idealplan eines französischen Renaissance-Schlosses, Taf. 376, 2 den idealen Entwurf eines französischen Palastes.

