



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. 331-354.

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

ERLÄUTERUNGEN

ZU DEN

KUNSTHISTORISCHEN BILDERBOGEN

No. 331—354.

Die Darstellungen auf Taf. 331 sind bestimmt, den Übergang der altchristlichen Malerei von der antiken Kunstweise zu dem selbstständigen Stil, welcher sich seit der Mitte des fünften Jahrhunderts namentlich an historischen Bildern kund giebt, zu veranschaulichen. No. 1., die Madonna mit dem Christkinde, vor ihr der Prophet Jekias, der auf den Stern (das neue Licht) hinweist, beiläufig gesagt, das älteste (Anfang des zweiten Jahrhunderts) und schönste altchristliche Marienbild, ruht noch völlig auf antiken Traditionen. Dieselben klingen noch in dem Mosaikbilde aus S. Pudentiana (No. 3) an: Christus auf dem Throne, von Aposteln umgeben mit den Gefalten 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 (367—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 Elfenbeinplatte von dem Bischofthale Maximians aus der Mitte des sechsten Jahrhunderts. Die anderen Holzschritte auf dieser und den nächstfolgenden Tafeln illustrieren die Entwicklung der Miniaturmalerei. Noch ehe eine strenge Scheidung der abendländischen und orientalischen Kunstbildung sich vollzog, wurden die Miniaturen in der Wiener Genesis-Handschrift (sechsten 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 Bilderstreiches und die erneuerte Aufnahme antiker Formen und allegorischer Gestalten (die Melodie neben David, die Nymphe hinter der Säule und der Berggott Bethlehem in No. 4). In No. 5 sind zwei Szenen: Davids Demüthigung vor Nathan, mit Bathseba in dem Kuppelbau, und Jeremias, welcher auf Befehl Zedekias in die Grube geworfen wird, vereinigt. Gleichfalls dem zehnten Jahrhundert entflammt Taf. 333. 1, doch giebt sich hier

eine andere, vornehmlich in den byzantinischen Klöstern gepflegte Richtung kund.

In der karolingischen Periode sind Angelsachsen und Franken die Hauptträger der nordlichen Kunst. Von der eigenthümlichen 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 106. Psalm, ein Beispiel. Der Utrechtpläter, welchem das Bild entlehnt ist, enthält nur Federzeichnungen, farbige Ausführung zeigt das Benedictinale Taf. 334. 4, gleichfalls der angelsächsischen Schule angehörig, aber etwas später (Ende des zehnten Jahrhunderts) als der Utrechtpläter geschrieben. Viel früher (siebentes Jahrhundert) fällt die Probe frischer 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, repräsentirt No. 334. 1. Die sorgfältige Ausführung in Deckfarben mit Goldlichtern läßt die unzulängliche Zeichnung noch greller vortreten. Die volkstümlichere Richtung der nordlichen Miniaturmalerei, einfache Federzeichnungen mit leichter Färbung wird durch die Illustration aus der in Weissenburg geschriebenen deutschen Evangelienharmonie Otfried's, Taf. 334. 2, vertreten. Zu der zahlreichen Familie illustrirter Handschriften, welche dem ottonischen Kaiserhause den Ursprung verdanken, gehört das in Goldschrift hergestellte Evangeliarium in Paris, Taf. 334. 3. Die weitere Entwicklung der Miniaturmalerei zeigen die Proben auf Taf. 335. No. 2, dem *hortus deliciarum*, einem Unterrichts-buch 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 Formensinnes im Anschlusse an die gleichzeitig aufkommende gothische Architektur erkennen. No. 7, aus dem Ende des vierzehnten Jahrhunderts, macht die im späteren Mittelalter beliebte enge Verknüpfung der figurlichen Darstellungen mit den Blattornamenten anschaulich.



2. Der gute Hirt. Mosaik aus der Grabkapelle der Galla Placidia in Ravenna.



4. Christus vor Pilatus. Mosaik aus S. Apollinare nuovo in Ravenna.

Vielfachen Erfratz für die Malerei bot im Mittelalter die Teppichtickerei. 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 Alaraufratz 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 Tafel 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 Nr. 1 aus dem zwölften und No. 4 aus dem vierzehnten Jahrhundert zur Erkenntnis der Änderungen, welche die figürlichen Darstellungen und die ornamentale Einfassung allmählich erfuhren.

Am Schlusse der romanischen Periode, im dreizehnten Jahrhundert nahm die dentische Plastik einen hohen Aufschwung. Die Beispiele, welche dieses bekunden, sind auf Taf. 337 zusammengefaßt und Hansberg (No. 8) Wechsellburg (No. 4) und Freiberg (No. 1—3) (die besten Figuren, nebst sechs anderen, zwischen Säulen stehend, stellen Bethäsa 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 Vermählung 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 Marmorzierwerke, theils sculptirt, theils mosaikartig aus farbigen Steinen zusammengesetzt. 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. An die Spitze wird ein Fragment der Marmor-Sculpturen an der Fassade S. Zeno gestellt, Nr. 1, Judas' Verrath und die Kreuzigung, sodann, um die Entwicklung des Formenfinnes klar zu machen, derselbe Gegenstand, die Geburt Christi, in vier verschiedenen Schilderungen reproduirt. Nr. 4 bietet die älteste Auffassung; Nr. 2 stammt aus dem Anfang, Nr. 3 aus der Mitte des 13. Jahrhunderts. Die weitere Durchbildung der Formen und die reichere Fülle des Inhaltes bringt Nr. 5, ein Werk des *Fra Guglielmo d'Agno* aus Pisa zur Anschauung. Nr. 2 und 3 zeigen zugleich den Unterschied des Stiles in Ober- und Mittelitalien, während Taf. 340. 1—3 die Fortschritte der süditalienischen 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 Erzählungskraft, 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 Umschwung in dem Kreise der Malerei.

Der toskanischen Sculptur der Frührenaissance sind 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 Bronzegegusses beengt in der Bewegung, das andere seit der Antike die erste glückliche Lösung der so schweren Aufgabe einer monumentalen Reiterfigur. Den sogenannten Robbaffall veranschaulicht (Taf. 341. 1) das Fragment eines langen bemalten Frieses am Hospital zu Pistoja, die sieben Werke der Barmerzigkeit darstellend, aus dem Jahre 1525. In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts nahm auch die Marmorbilderei, begünstigt durch den Grabstuhls und die zahlreichen Befellungen von Porträtbüsten, einen hohen Aufschwung. Als die namhaftesten Meister galten *Desiderio da Settignano* (Taf. 342. 7), *Bernardo Rossellino* (Taf. 341. 2), *Benedetto da Majano* (Taf. 341. 3 und 342. 6) und *Mino da Fiesole* (Taf. 341. 5). Nebenrichtungen sind durch Taf. 341. 4, ein Werk *Civitate's*, und Taf. 342. 3 und 4, Arbeiten *Agnolino di Duccio's* vertreten. Als einen Aussäuler der Frührenaissance, welcher aber auch schon auf die Vorbilder der großen Meister des Cinquecento blickte, lernen wir *Andrea Ferrucci* aus 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 Assisi (Taf. 343. 1) führt in den dem späteren Mittelalter eigenartigen Anschauungskreis, die christliche Allegorie, ein, die Probe aus dem ausgeschnittenen Freskenzyklus aus dem Leben Mariä in einer Kapelle zu Padua, am alten Amphitheater gelegen und daher Kapelle dell'arena genannt (Nr. 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 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 Castiglione d'Olona nahe am Comersee, Fresken ausführte (Nr. 3). Als ein äußeres Merkmal, welches Masolino's Stil von jenem des Masaccio unterscheidet, ist (Nr. 6) die wechselnde Gestalt des Heiligenscheins angegeben. Die Fresken in der Brancaccikapelle 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 Weisheit, wie sie von unten gesehen werden, Taf. 344. 4, (in ähnlicher Weise

ging gleichzeitig *Meluso da Forlì* in Rom vor, Taf. 344. 3) und legte bei der Schilderung von Einzelgehaltem auf die plastische Durchbildung der Körper, auf die naturgetreue Wiedergabe des Einzelwesens, auf das der Antike abgelenkte Ornament ein großes Gewicht (Taf. 345. 4). Von einem Meister, der keiner bestimmten Schule angehört und, wie er ein Wanderleben führte, so auch in feiner Richtung als Künstler immer vorwärts drang, auf die mathematische Grundlage der Zeichenkunst und auf technische Aufgaben die größte Aufmerksamkeit verwandte, von *Piero degli Franceschi* entstammt die Freske Taf. 345. 1. Sie gehört dem Cyclicus 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 umbrischen Meister dem sog. *Niccolo Alunno* aus Foligno geschaffen worden. Der Familienname *Alunno* wurde ihm durch eine fälschliche Lesart (Lammus d. h. Zögling) beigelegt. In die Schule von Bologna und Urbino führen uns die Werke *Francesco's* (Taf. 347. 6), *Giovanni Santi's*, des Vaters von Raffael (Taf. 345. 2), (der Knabe links vom Altar wurde früher für ein Portrait Raffaels angesehen) und *Timoteo Vitto's* (Taf. 346. 4).

Die Entwicklung und die Einzelrichtungen in der venezianischen Schule helfen die Abbildungen auf Taf. 346 und 347 vermittelten. 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 *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 wir wissen, wenige Jahre in Venedig zugebracht, durch die Einbürgerung der Oeltechnik dieselbst 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 *Alvise 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 illustriren die Geschichte der nordlichen 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 gleichstehen, häufig sogar sie überragen. Der bekannte Kunstfreund 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 ornamentaler Einfassung (348. 4) schmücken. Das Hauptwerk der französischen Schule ist das Gebetbuch des Schatzmeisters König Karls VII. Etienne Chevalier, mit nahezu einem halben Hundert Miniaturen von der Hand des *Jean Fouquet* aus

Tours (Taf. 348. 2). Ebenso gilt als ein Hauptwerk der flandrischen Schule das Gebetbuch des Kardinals Grimani in der Marcusbibliothek zu Venedig, jedenfalls vor 1521 von mehreren flandrischen Malern geschaffen.

Am Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts tritt die Thätigkeit der einzelnen deutschen Lokalschulen deutlicher zu Tage. Allen geht an Thätigkeit die Kölner Schule voran, von welcher als Proben die kleine Madonna, Nr. 349. 1, und das berühmte Dombild: Mittelbild und die beiden innern Flügel, die Anbetung der Könige, die heil. Ursula mit ihrem Gefolge und der heil. Gerson mit den Rittern der thebanischen Legion darstellend, mitgetheilt wird (Nr. 350. 4-6).

Zu vollständiger Übersicht des Genet 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 Teile des Altars bei geöffneten Flügeln, die Madonna, singende Engel und die heil. Cäcilia. Taf. 349. 5, 350. 1 und 2 zeigen das Werk bei geschlossenen Flügeln, oben die Verkündigung, unten die Stifter des Altars, *Jodocus Vy* und *Liesbet Barlat* mit ihren als Statuen (Steinfarbe) behandelten Schutzpatronen. In die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts fällt die Thätigkeit des *Petrus Crispin*, dessen heil. Eligius, der Patron der Goldschmiede, Taf. 349. 6 in größerem Maßstabe gemalt erscheint, als es sonst in der Schule üblich ist. Beinahe gleichzeitig mit *Critius* in Brügge wirkte *Kogier von der Weiden* in Brüssel, zu dessen Hauptwerken die oft kopirte Kreuzabnahme im Madrider Museum, Tafel 349. 7, zählt. Die letzten hervorragenden Meister der altflandrischen Schule sind *Hans Memling* und *Gerard David*. Taf. 351. 1 ist dem Bilderhocke des Urulakastens im Johannesspital in Brügge entlehnt und schildert die Begrüßung der heil. Ursula in Rom und die Taufe ihres Bräutigams, Taf. 350. 3 stellt, von *David's* Hand gemalt, eine in der flandrischen Schule beliebte Scene, die Madonna von musizierenden weiblichen Heiligen und Engeln umgeben, dar.

Die späteren kölnischen Meister, welche sich der flandrischen Schule theilweise angeschlossen, 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 *Lyversberg* befindlichen, jetzt in München bewahrten Altarwerke den Namen des *Meisters der Lyversberg'schen Passion*. Beispiele für die weitere Entwicklung der kölnischen oder niederrheinischen Malerschule bis in das sechszehnte 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 1533-1556. Das Portrait des Bürgermeisters *Arnold* wurde 1535 gemalt.

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

Die schwäbische Schule wird durch eine Gruppe von Flagellaltar *Frits Herlin's* in der Stadtkirche zu Nordlingen, die Madonna mit dem heil. Lukas und dem Stifter des



2. Der gute Hirt. Mosaik aus der Grabkapelle der Galla Placidia in Ravenna.



4. Christus vor Pilatus. Mosaik aus S. Apollinare nuovo in Ravenna.

Werkes Taf. 352, 6, durch einen Flügel von einem größeren Altarwerke des Ulmer Malers, *Bartholomäus Zeitblom*, Taf. 352, 5, und den Tod Mariæ von *Martin Schaffner*, Taf. 353, 2, repräsentirt.

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

In des *ältern Holbein* frühere Zeit fällt die vorwiegend grau in grau gemalte Patiensfolge, aus zwölf Tafeln bestehend, in Donatsbüchlein (Taf. 352, 2).

Mit *Dürer's* Zeitgenossen und Schülern machen uns

Taf. 353 und 354 bekannt. Zu *Hans Leonard Schaufstins*' Hauptwerken gehört der Altar in Nördlingen mit der Begegnung Christi im Mittelbild, dessen Flügel die heil. Barbara und Elifabeth (Taf. 354, 2) darstellen. *Barthel Beham's* mit vollem Namen signirtes 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 Kramach's*, der von ihm öfter wiederholten Ehebrecherin vor Christus (Taf. 354, 1) und der Reproduktion einer Handzeichnung des durch seine bunten Lebenschickale und deren Sittenbildungen bekannten Baleser Malers *Urs Graf* (Taf. 354, 3).

